ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

3-4

PROSCAENIUM

МОСКВА
2011

ISSN 0507-3952

Журнал издается при финансовой поддержке Министерства культуры РФ

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2011

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Редакционный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 2 учетно-издательских листов (80 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора;
5. по e-mail тексты и иллюстрации не принимаются;
6. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. рецензия;
2. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
3. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам их грамматики и фонетики;
5. кавычки используются в виде «ёлочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате JPG;
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов плата за публикацию не взимается.
Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

© Институт искусствознания, 2011
© Вопросы театра, 2011
© Д. Петров, макет, обложка, 2011

Содержание

PRO настоящее

Новый театр, старая сцена

6
Елена ГОРФУНКЕЛЬ
КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?
Портрет Юрия Бутусова на фоне «Чайки»

20
Сергей НИКОЛАЕВИЧ
В БОЙ ИДУТ ОДНИ СТАРИКИ
Роман Тома Стоппарда с Россией

26
Екатерина КРЕТОВА
ХОД ПЕТУХОМ
Дебют Кирилла Серебренникова в Большом театре

34
Глеб ЛАВРОВ
СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ПОСТОРОННИХ
Спектакли Миндаугаса Карбаускиса в РАМТе

41
Алена КАРАСЬ
ТЕАТР, КОТОРЫЙ СМОТРИТ НАС
Ромео Кастеллуччи «О концепции Лика Сына Божьего»

48

К 100-летию А.И. Райкина

Дмитрий ТРУБОЧКИН
МАСКА И ТРАНСФОРМАЦИЯ

72

К 80-летию Ю.С. Рыбакова

Марк ЗАХАРОВ. Моя Рыба; **Алла МИХАЙЛОВА**. Порядочность как эстетическая категория; **Инна ВИШНЕВСКАЯ.** Мой цапцапарель; **Алена КАРАСЬ.** Другая жизнь; **Ольга ГАЛАХОВА.** Рыцарь Сергеевич; **Алексей НИКОЛЬСКИЙ.** Рыбаков – это история

90
Наталья КАЗЬМИНА
ГЛАВНЫЙ ИЗ ГЛАВНЫХ

102
Юрий РЫБАКОВ
«МНЕ ВСЕ ВРЕМЯ ХОЧЕТСЯ ЯСНОСТИ…»
Из записных книжек и дневников

132
Юрий РЫБАКОВ
Г.А. ТОВСТОНОГОВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
Главы из недописанной книги

Главный редактор:
В.А. Максимова

Ответственный редактор:
Н.Ю. Казьмина

Исполнительный директор:
С.А. Скоморохов

Редакционный совет:
А.В. Бартошевич
И.Л. Вишневская
В.Ф. Колязин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
Ю.М. Соломин
Е.И. Струтинская
Е.Я. Суриц
Д.В. Трубочкин
И.П. Уварова
О.М. Фельдман
В.В. Фокин
И.М. Чурикова
А.Я. Шапиро

Содержание

Европа и Россия

171
Алексей БАРТОШЕВИЧ
Памяти Марии Скорняковой

172
Мария СКОРНЯКОВА
ПОД ЗНАКОМ ЛЬВА

199
Томас ИРМЕР
НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ ДРАМА ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ БЕРЛИНСКОЙ СТЕНЫ

Pro memoria

Истоки, традиции, рифмы

220
Анастасия КИМ
«ЧЕЛОВЕК ИГРАЮЩИЙ» И СУДЬБА ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ
Борис Тенин – сэр Тоби Белч

236
Виктор ГУЛЬЧЕНКО
К ВОПРОСУ О «ЖИВОМ ТРУПЕ» У Л.Н. ТОЛСТОГО И А.П. ЧЕХОВА

254
Сергей ЧЕРКАССКИЙ
«МАДАМ» И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО
Четверть века американской театральной педагогики
М.А. Успенской

264
Инна СКЛЯРЕВСКАЯ
ТАЛЬОНИ, ОТЕЦ И ДОЧЬ
Генезис нового стиля

Люди, годы, жизнь

279
Эдуард КОЧЕРГИН
КРЕМЛЕВСКИЙ «КЛОП»

286
Павел ТИХОМИРОВ
ПОСЛЕДНИЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА

307
Кира ГОЛОВКО
Я АКТРИСА…

342
НАШИ АВТОРЫ
АННОТАЦИИ

Редакция благодарит за помощь в работе: Театр «Сатирикон» и лично Н.Б. Гладкову, Театр Ленсовета и лично В. Матвееву, Фонд поддержки и развития культуры им. А.И. Райкина и лично Е.А. Райкину и Ю.И. Кимлача, Международный Чеховский фестиваль, Большой театр, РАМТ, Библиотеку СТД и лично В.П. Нечаева, Музей МХТ

На обложке:
М. Санд.
Аллегорическое изображение комедии.
1858

Поправка.
В статье И. Уваровой «Золотой ключик и Серебряный век» на фотографиях – куклы В. Назарити, а не И. Макаревича. Приносим извинения автору и художникам

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO НАСТОЯЩЕЕ

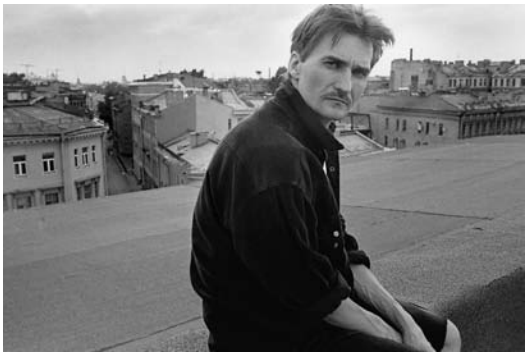
Елена ГОРФУНКЕЛЬ

КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?

ПОРТРЕТ ЮРИЯ БУТУСОВА НА ФОНЕ «ЧАЙКИ»

Премьера «Чайки» в «Сатириконе» весной 2011 года вдруг скрутила в прочный узел пятнадцать лет режиссерской работы Юрия Бутусова. Что там было? Спектакли нескрываемой цирковой природы, как будто в девяностые годы аукнулись двадцатые годы того же XX века. Каждый раз наблюдались вариации на темы арены и клоунады, гэгов и опрощения высокой классики до балагана и гиньоля. В «Короле Лире» не однажды звучал марш И. Дунаевского из «Цирка». Не надо быть экспертом, чтобы заметить устойчивый крен в сторону цирка, труднее понять, что за этим стоит – сам ли цирк. Ведь в цирке есть своя режиссура, и режиссеры драмтеатра иногда сотрудничают с ним (взять хотя бы замечательный «Кракатук» Андрея Могучего). Эксцентрическое цирковое зрелище, раз от разу повторявшееся в постановках Бутусова, никаким цирком не было. Прямым наследником театрально-цирковых форм его тоже назвать нельзя. От цирка он взял разве что радость игры, переходящую у него в театре то в безумие, то в глубокую депрессию. Среди сверстников, мастеров театра рубежа XX–XXI веков, он – беглец. Учился уму-разуму в петербургской академии, а потом сбежал от ее премудростей. Бежал от традиции и авторитетов. До «Чайки» нельзя было оценить степень его раздражения на прошлое. Видно было, что автора дерзко-веселых спектаклей (в основном, по мировым шедеврам) беспокоили и вечные проблемы, и вечность театральной правды. С вечными проблемами ему помогали разбираться сами классики, драматурги, к которым он не терял доверия, не паразитировал на интеллектуальной собственности предшественников ради красного словца (это особая сторона его режиссуры). А вот театральная правда…

То, что с первых самостоятельных шагов Бутусов выбрал, так сказать, самый плебейский тип театра и в нем с его, художника, помощью, по-своему отразились драмы и трагедии, трагикомедии, пасторали и мелодрамы мирового репертуара, говорило как раз о недоверии к вечной театральной правде, к серьезным формам, к театру высоких слов, переживаний, словом, к тому, что основоположники определили как жизнь человеческого духа. Формы, в которых конец XX века эту жизнь передавал, беглеца не устраивали. В то же время этот самый дух, как его трактовал Бутусов в своих спектаклях, слишком эфемерная материя, слишком нематериальная, чтобы грубыми руками театра его можно было «схватить и приручить». Как синюю птицу метерлинковской сказки. Режиссер время от времени дает понять, что помнит о человеке и его духе – и только. В разъяснения и дискуссии пускаться не любит. Из такого глобального недоверия развился театр иронических реприз, театр глумливого веселья, театр мнимого цирка.



Юрий Бутусов.
Фото Э. Зинатуллина

Так, в спектакле «В ожидании Годо» С. Беккета (ЛГИТМиК, 1996; возобновлен в 1997 г. в Театре Ленсовета), с которого началась известность Бутусова-режиссера, более всего поражала непринужденность. В спектакле по оприходованной философией пьесе все текло по закону фарса, и режиссер на этом настаивал и подбадривал четверых совсем молодых актеров. Казалось, что они вместе – постановщик и исполнители – сочинили этот этюд в аудитории театральной академии, – столько свежести и неподдельной простоты было в нем. Впервые тогда появилась арена, вернее, круг, – ведущее пространство Бутусова. Круг, арена – фигура емкая. Забудем об искусстве дрессировки, акробатики, фокусов – и вот перед нами проекция земного шара, тень его на земле, плоский срез его и все, что можно вообразить, говоря о земле. Округлость арены воплощение бесконечности, и совершенно правильная, успокаивающая геометрия. К тому же арена – это орхестра. В «В ожидании Годо» эта бесконечность была еще и смешной, Владимир и Эстрагон бежали по собственным следам, испытывая наивное клоунское разочарование в «странствиях» за истиной. Спектакль по абсурдистской пьесе Беккета родился готовой моделью будущих сценических построений Бутусова. И доныне круг–арена–орхестра явно изображаются или зашифрованы в его спектаклях. Динамичная круговая мизансцена встречалась в «Ричарде III» и «Короле Лире» («Сатирикон», 2004, 2006). В «Лире» красная или черная цирковые подстилки определяли перемену от одного настроения к другому. Арена к финалу оказывалась под ногами персонажей «Смерти Тарелкина» (Театр Ленсовета, 2001). В брехтовском спектакле «Человек=человек» («Что тот солдат, что этот». Александринский театр, 2008) дорога Гели Гэя, провокации и падение (или возвышение – это еще надо до конца понять, что именно имел в виду режиссер!) изображались кругами, которые бедняга чертил по александринской сцене, впридачу еще кувырками. Однажды остановившись, он в большом монологе внезапно преображался в человека, близкого по духу Гамлету, – и какое же тут разоблачение?

Сцена из спектакля «В ожидании Годо», Театр Ленсовета. Фото В. Васильева

В «Гамлете» (МХТ, 2005) проводами – параллелями, широтами глобуса – перерезана Дания, кусок земного круга, сегмент всемирной территории. Арена и шатер – элементы цирка, в то же время это элементы архитектуры собора. Шатер над беспризорниками, бомжами, изгоями сродни куполу средневековых романских храмов, который собирал под свою защиту начинающих христиан. Арена же сродни площади, где во все времена и эпохи собиралась толпа. Элементы цирка в соединении с трагедиями, хрониками, драмами образуют замкнутое в себе театральное пространство. В нем помещаются и пустота Беккета, и театральная избыточность Шекспира.

Круга как такового нет в «Чайке» («Сатирикон», 2011), и это сигнал, я бы сказала, более тревожный, чем радостный. Если ранее мир был замкнут в кольцо, и это гарантировало пусть трагикомедийную, но устойчивость мира (мира как общежития и мира как сценического построения), то теперь кольцо разорвано. Когда сам Бутусов в «Чайке» рвет (в подтексте сжигает) декорации к постановке Кости Треплева, то так и видится бикфордов шнур, который он заложил в основание собственного театрального здания. Между прочим, «Чайке» не случайно режиссер придал вид экспромта – вот мы сейчас будем играть, вы все видите, как готовится спектакль, только бы вам не было скучно, а я режиссер не скрываю, что и как делается. Так он попытался напомнить о спектакле, с которого у него начинался полет по круговой траектории.

Однажды Бутусов изменил себе и поставил спектакль на крышке рояля. Это был «Клоп» Маяковского (Театр Ленсовета, 2000). На нестандартной игровой площадке неуклюже-грациозно крутился Присыпкин–Пореченков. Рояль, который в пьесе обвиняют в классовом пристрастии (пролетариату играют только на черных клавишах, а буржуям – и на черных, и на белых), возвышался в центре сцены. Крышка его заменяла решительно все места действия. Поругание ценностей прошлого проходило без демагогии – по музыкальному инструменту ходили, его топтали, на нем плясали и ездили. «Клоп» этот зря не понравился зрителям, да и критике: Бутусов увидел драматургию Маяковского без быта и без сатиры. Ключ к пьесе нашелся в эксцентрике и конструктивизме. Такой ход одобрил бы и первый постановщик «Клопа».

Во второй раз арена была заменена рельсом – подобием циркового каната или троса. Так возникла серия мизансцен в «Старшем сыне» (Театр Ленсовета), где жонглирование, балансирование и другие цирковые умения стали необходимыми свойствами актерской игры. Не то чтобы впрямую актеры жонглировали и балансировали – перенос техники в драматические ситуации помогал найти иные параметры правдоподобия – ведь оно не в жизнеподобии. В ход шли даже узоры из

М. Пореченков – Присыпкин. «Клоп», Театр Ленсовета. Фото Э. Зинатуллина

сигаретного дыма, акробатика на садовой скамейке, игра столовыми тарелками – добавки к принятым цирковым дисциплинам. Для главного героя Сарафанова, которого играл студент Дмитрий Лысенков, монорельс – рисковая, неустойчивая дорога судьбы.

Дипломный спектакль Бутусова и четверки из мастерской Вениамина Фильштинского – Андрея Зиброва, Михаила Пореченкова, Михаила Трухина и Константина Хабенского – «В ожидании Годо» – закрепил еще одну особенность его режиссуры: его мир, покоящийся на круге, это мир бедный и бедных. Человек как бомж и мир как ночлежка – таковы установления этого театра. Развлечения здесь сводятся к примитиву, потому что сам мир примитивен. Владимир, Эстрагон, Поццо и Лаки – первые нищие в населении его. Идея нищеты как состояния мира (опять-таки в

Новый театр, старая сцена

М. Трухин – Владимир, М. Пореченков – Поццо, К. Хабенский – Эстрагон. «В ожидании Годо», Театр Ленсовета. Фото В. Васильева

К. Хабенский – Клавдий, М. Трухин – Гамлет, М. Пореченков – Полоний. «Гамлет», МХТ

К. Хабенский – Калигула. «Калигула», Театр Ленсовета. Фото В. Васильева

К. Хабенский – дурачок Карл. «Войцек», Театр Ленсовета. Фото В. Васильева

К. Хабенский – Тарелкин. «Смерть Тарелкина», Театр Ленсовета

двойном ракурсе – жизни и театра) переходила из спектакля в спектакль. Что говорить о Нине Заречной – провинциалке в пальто, из которого она выросла в старшем гимназическом классе, если короли в театре Бутусова – то жалкая обезьяна в человеческих отрепьях, как Ричард III, то нечто среднее между клоуном и Карлсоном, как Лир. Калигула, как и персонажи «Гамлета», – дворовые, уличные ребята.

Как живут, что носят? В «Войцеке» все костюмы были выкроены словно из одного на всех куска шинельного сукна, поношенного и заляпанного краской, а дурачок Карл щеголял в дырявой холстине. Краски, встречающиеся в спектаклях Бутусова, – это прорывы цвета в скудном, изношенном, полинялом, бесцветном или проржавевшем мире. Три ярких пятна «Короля Лира» – платья дочерей, брызги масляной краски на костюмах «Войцека», красные перчатки поджигателей в «Клопе» потому и заметны, что вокруг – серая, черно-белая обыденность.

Места действия – задворки. Причем, снова вдвойне – театр Бутусова располагается в театральной среде примерно так, как трагедия Шекспира «Гамлет» в комедии Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» – в Эльсинор попадаешь с черного хода. Таков непарадный уклад подзаборников в «Смерти Тарелкина» – старое, грязное тряпье, накладки горбов, культи, костыли, инвалидные коляски; пустые бутылки вместо подсвечников, граненые стаканы, кухонные табуретки да гроб, похожий на магазинную тару. И римская империя в «Калигуле» (Театр Ленсовета, 1998), и английский замок в «Ричарде» это в первом случае склад декораций уже не идущих спектаклей, во втором – захудалый комиссионный магазин, в котором стулья разных эпох и стилей король приспосабливает под свой трон, в итоге усаживаясь на перевернутое ведро. В «Лире» и вовсе так называемая «шекспировская» простота – таблички с указанием места, где разворачиваются события. Что касается большого круга обстоятельств (из словаря Товстоногова), т.е. жизни, то время вхождения Бутусова в профессию совпало с полным обвалом понятия благосостояния даже в его советском приблизительном понимании. Бедность выбралась наружу и о себе кричала. О какой театральной красоте могла идти речь? Ее выражением потому-то и стала нищета, эстетически подчеркнутая, введенная в эстетику на правах правды. Полудворяне Сухово-Кобылина в «Смерти Тарелкина» обитали, как бомжи, и выглядели так же. Хотя никогда Бутусов о правде жизни не заикается, он честно ее изображает. Может, сам до конца не понимая, насколько близко к реальности, насколько она вдохновляет его сценические опусы. Английские трагедии и французские скетчи он видит глазами нашего соотечественника и современника.

У Бутусова есть постоянный художник – Александр Шишкин, он искусно и остроумно сочетает архитектуру шапито, елизаветинскую сцену, задворки, нежилые объекты (см. «Сторож» Г. Пинтера в Театре на Литейном) с общей мыслью произведения. Хотя мысли могут быть (и есть) разные, спектакли объединены стилистическим аскетизмом, сознательным выбором дешевого театра, дешевых жанров. Дело еще и в том, что в петербургской академии Бутусов учился довольно поздно, закончив ее в 35 лет, а до того получил режиссерское образование в тогдашнем институте культуры как режиссер народного театра. Позднее судьба взялась за него и указала правильный путь, но привитая в первом образовании экономия средств осталась с ним. Бутусов, правда, не экономил – просто театр в то время не мог быть богаче жизни. А демократизм Бутусова, конечно же, может быть понятен и до конца оценен в театре элитарном. С одной стороны, режиссер всегда против красоты как красивости. Или бутафорской историчности. Талантливый изобретатель синтетического зрелища, он «картинок» на сцене не допускает. С другой стороны, такой театр ничего общего не имеет с массовой культурой. Режиссер хочет быть понятым, но по-настоящему боится «славного» театрального прошлого, превратившегося к девяностым годам, для молодых мастеров девяностых в неправду. Оставаться в правилах театра XX века, советского театра со всеми его вершинами, школой психологического проживания, школой реалистической комедии, школой условного театра и поэтического театра, означало

М. Спивак – Нина Заречная,
Ю. Бутусов – Треплев.
«Чайка», «Сатирикон»

тащиться в хвосте театральной истории. Этим объясняются многие неординарные эксперименты той эпохи – попытками вырваться из «золотой» клетки театра прошлого. Бутусов вырывался по-своему: он как будто съехал с высоты, с Олимпа советского театра. Он просто попытался слиться с массой, с народом, оказаться в толпе – той самой, которая охоча до примитивных зрелищ, до балагана. К тому же публика конца XX века – разношерстная толпа, квалификация зрителя резко упала. Театр Бутусова поэтому – сильнейшая рефлексия на традиции, устои советской сцены. В это время старшее поколение, признаваясь или не признаваясь, но было зажато своим же прошлым; эпигоны спокойно продолжали творить свое «добро». Можно было идти другим путем – сверстники Бутусова из тупика перестройки выбирались по-разному. Андрей Могучий – только вперед, к игровой конструкции, крепко держась за известные театральные формы и изобретая новые; Григорий Козлов – бережно воссоздавая психологический театр на новом художественном витке; Григорий Дитятковский – открывая резервы интеллектуального театра. Сходились в одном – прежние пути закрыты.

Один из них – театр по Чехову. Не для одного Бутусова Чехов заблокирован советскими тривиальностями. В Петербурге с не меньшим энтузиазмом против всяких табу на свободу в чеховских спектаклях дерется талантливейший Лев Эренбург, постановщик скандального «Иванова» (Не БДТ, 2009) и скандальных «Трех сестер» (Не БДТ, 2010), не говоря уж о западных театральных радикалах, своеобразных антипоклонниках Чехова. Не знаю, как Бутусов сделал «Чайку» в Корее, в каком, так сказать, развороте; в «Сатириконе» он поставил ее от имени Константина Треплева и с неожиданным рвением подыграл ему самолично. Треплев против Аркадиной – это расклад современных театральных сил. И вот тут-то бессилие одолеть пошлость театральной неправды через посредников (актеров) заставляет режиссера выйти на сцену самому, и извиваться в корчах НЕВЫРАЗИМОГО четыре акта. Сначала изобразил (с помощью Шишкина), как горит треплевская сцена, а сам Треплев (не только Артем

Трибунцев, но и Бутусов) рвет руками бумажные языки пламени, как бы помогая огню. Актерам повелевает в конце первого акта исполнить танец сверхмарионеток, во втором – превращает их в слуг просцениума, когда они спешно собирают разбросанные Тригориным яства со стола; в четвертом – загипнотизировал барабанным ритмом всю компанию игроков в лото так, что они попадали головами на поле громадного овального стола. Он, как в шекспировской «Мышеловке», сам предваряет очередную сцену синопсисом – то рэпом, ломая, словно забытая поп-группа «Европа», микрофон, то кратким фарсом, немыми порывами речи, то яростными криками, пока действующие лица, они же актеры, не утащат его за кулисы. Приложения, отступления, хоры и хороводы, музыка во всклокоченных фрагментах мировой попсы и мировой классики – этого в «Чайке» навалом, и это звуковой хаос нынешнего дня.

Треплев–Бутусов сжег театр, потому что Аркадина (читай: имя нарицательное) ничего не захотела понять в новых формах, презрительно отмахнулась; превратил действующих лиц в марионеток, чтобы перебросить спектакль на несколько минут в кукольный театр, освежить впечатления, взглянуть со стороны; исполнил какую-то джигу, подражая традиционному финалу очень старого, прямо-таки шекспировского театра… Словом, почти не покидал сцену, как будто закулисное существование стало невмоготу и нестерпимо захотелось сократить дистанцию между своей душой и сценой. Бутусов нарушил традицию, по которой режиссеру дозволено скромно поклониться публике возле кулисы и вытолкнуть вперед исполнителей, подчеркивая их заслуги. На этот раз он вытолкнул себя. В «Чайке» Бутусов порвал с церемониями, в том числе и с собственными. Ведь он всегда казался слишком скромным – ни заявлений, ни программных интервью. Голос его не звучал, лицо не мелькало. И вдруг – главная роль в собственном спектакле. Понимай, как знаешь. Может, это раскаяние, сразу нечто от Достоевского или Толстого с их признанием покаяния как высшей точки морального развития человека. Или нашему режиссеру, человеку и художнику крайне чувствительному, болезненно чувствительному, что доказывает и цирковая оболочка его спектаклей, к театральной неправде, понадобилась форма искренности, которую по театральным же меркам в тираж (количество спектаклей) не выпустишь.

Фактура, идеи, жанры бутусовского театра – производное во вторую очередь от кризиса театра; в первую очередь его режиссерский «стеб» порожден кризисом эпохи, концом советской империи, на обломках которой он вырос и воспитался, как художник. Поставив рядом «Гамлета» и «Лира» Козинцева с «Гамлетом» и «Лиром» Бутусова, получаешь два изображения времени с разрывом в четверть века, два зеркальных отпечатка, только второе зеркало – кривое. Можно заметить, что жалкий, маленький Лир в фильме Козинцева был настоящим предвестником эпохи рядовых королей и пролетарских принцев, но подан был тот Лир с трагическим пиететом. А низкий стиль, низкие жанры не требуют патетического усердия. «Макбетт», переделанный Э. Ионеско, уже был готовым суррогатом, в то время как с «Ричардом», «Лиром», чеховскими пьесами еще надо было повозиться, чтобы добиться подобного эффекта. Думаю, Бутусов пытался поднять, подобно цирковому силачу, театральный груз особой ценности – и несколько надорвался. К тому же спустя пятнадцать лет он оказался в реальности, которая смирилась с благосостоянием как общим вектором, жизненной целью. Реальность изменилась, художник тоже. Все это обозначилось в «Чайке».

Выбор пьесы всегда делался им с учетом суррогатных свойств, заключенных в материале. Знаменитая экзистенциальная драма А. Камю «Калигула» разыгрывалась на свалке бутафорской арматуры героизма и величия. «В ожидании Годо», «Войцек» (Театр Ленсовета, 2002), «Сторож» (Театр на Литейном, 1997), «Макбетт» («Сатирикон», 2002), затем «Вор» (Театр Ленсовета, 2002), «Старший сын» (Театр Ленсовета, 2002) – пьесы о людях дна, или маленьких людях, или тупоголовых вояках, о нищих, изгоях, неадекватных, потерянных. Жаль, что Бутусов не ставил А. Володина – это тоже благодатный материал для него. Только

К. Райкин – Ричард.
«Ричард III», «Сатирикон»

Г. Сиятвинда – Макбетт.
«Макбетт», «Сатирикон»

К. Райкин – Лир.
Д. Суханов – Глостер.
«Король Лир»,
«Сатирикон»

локальность володинских историй, их камерный бытовизм не совпадает с охватом пространств в театре Бутусова. В тех же произведениях, где круг достаточно широк и фабула возносит персонажей до тронов, режиссер переделывал ее и вписывал в сценический текст по своему вкусу.

Вернее, адаптировал. Находил ключевой мотив и по нему, как по компасу, шел к спектаклю. Причем, попадал в контекст и подтекст первоисточника.

Так, в «Ричарде» это был мотив исковерканного детства, на почве которого развился в бедном Глостере психоз, и он превратился в законченного убийцу. Герцогиню Йоркскую играл актер. Травестийность объясняла все: матери у Ричарда не было. Недолюбленный, обиженный природой, он мстил всем подряд, избавляясь от комплекса неполноценности и видя перед собой трон – ту вершину, на которой он наконец-то получит всеобщую любовь. Детство присутствовало на сцене в черно-белых жутковатых рисунках, сделанных ребенком; в мебели, все еще огромной для коротышки-Ричарда; в короткой кроватке, на которой он спал, поджав ноги. Не выросшего в человека злобного уродца, хитрое животное, серийного убийцу на почве детской травмы, каким играл его К. Райкин, было немного жалко. Психоанализ объяснял шекспировского героя лучше, чем психология истории. Режиссер подобрался к нему с неожиданной стороны, отнюдь не оправдывая его поступки, не переча автору, и поставил английского короля в ряд пациентов современного мира. Таковыми делаются короли и принцы этого театра. Гамлет (Михаил Трухин), задавленный страхами существования, был тихим, безответным, «маленьким», как сыщик Волков, которого Трухин играл в «Улице разбитых фонарей». Страшные вопросы о смысле бытия не задавал, под «быть или не быть» волок на спине стол, сгибаясь в три погибели. Страдал галлюцинациями, манией преследования, в могильщиках увидел однокашников Розенкранца и Гильденстерна. Лир в исполнении К. Райкина – глуповатый несчастный простак. Взбалмошный, наивный, капризный. Лир со спущенными штанами, Лир счастливый от того, что три дочки, три сестры – снова рядом с ним, не осознающий, что это не хороший конец, а тризна.

Калигуле в исполнении К. Хабенского просто «довелось в империи родиться», этим его аристократизм исчерпывался.

Притягательный магнит в «Клопе», его главная тема – утопия, будущее, явленное в маршировке поэзии, а сценически ее представлял – совсем не вдруг, а по ремарке автора пьесы – «рояль с разинутой пастью», т.е. все,

Сцена из спектакля «Вор», Театр Ленсовета. Фото Э. Зинатуллина

что осталось от прошлого и все, чем располагает будущее. Универсальная вещь – трибуна, каток, авто и тройка, – рояль дребезжал от напора времени и звучал закадровым Георгием Свиридовым. «Время, вперед!» – толкала музыка. Вокруг рояля вились белые и черные парашютные шелка, то ли саваны коммунизма, то ли волны наплывающих и смытых буднями стихов. Ничего хорошего в будущем не оказалось. Комедия разочарованных футуристов заканчивалась не так, как у Маяковского: в спектакле простак Присыпкин в сочувственном исполнении М. Пореченкова улепетывал назад, в прошлое, ибо что за будущее, если в нем «даже карточку любимой девушки нельзя к стенке прикнопить? Все кнопки об это проклятое стекло обламываются». Будущее еще хуже настоящего. «Клопа» впервые за всю историю пьесы поставили как феерию поэзии.

Ключ к «Королю Лиру», как ни странно, газеты. Это они разносчики слухов, клеветы и ураганов, барометр космических катаклизмов. Изумительная сцена бури представляла собой танец, смешавшихся в вихре людей, листьев, клочков газет. До того, как танец развернулся, еще в сцене у Реганы, слышался отдаленный нарастающий гул – это гудела свежим репортажем буря, подбираясь к Британии, как современный, наделенный каким-нибудь женским именем циклон. Почему бы той буре не называться «Гонерилья» или «Регана»? В блеске молний три фигуры под одним зонтом настигнуты грохотом природы как обвалом информации, бесконечной и лживой. Эдгар, чтобы стать бедным Томом, выливает на себя ведро клея с газетной массой и исполняет танец превращения, обваливаясь этой смесью папье-маше, смесью для кукол и масок. Вообще танец – вид динамики в театре Бутусова. И бег по кругу в ожидании Годо – это танец, и в «Войцеке» – звучит танго с аккордеоном, танец страдания и рока; и все убийства в «Ричарде» решены танцевальными мизансценами, как и примерка трона; в «Смерти Тарелкина» танцы исполняются в инвалидных колясках по кругу; в «Лире» Регана танцует с неким красным партнером, воплощением ее желаний и иллюстрацией того «ада», который, по словам короля, представляет у женщин «низ». О наборе танцев в «Чайке» уже говорилось.

Новый театр, старая сцена

В «Чайке» ведущим мотивом стал театр, театральный инстинкт, и он объяснил пьесу по-своему. О театральном безумии этот спектакль. Оно захватывало всех, может быть, за исключением Тригорина, который только и просто рыболов-любитель. Хотя и он поддался основному инстинкту в сцене с Ниной. Повествуя о тяготах писательского труда, он вспомнил, может быть, какого-нибудь Калигулу, и упал, как подкошенный, опьяневший патриций, на пиршественный стол. Опомнился, встал – и отправился (виртуально) удить рыбу. Рядом с Тригориным – одержимые бесом театра люди. Они мечтают о театре, играют в театр, ставят театр в жизненные ситуации. Громоподобная «Чайка» состоит из четырех представлений о театре, четырех видов театра внутри одного, и каждая часть громче и страннее предыдущей.

Тайное влечение к театру переживает Дорн; повинуется инстинкту Маша, пытаясь увлечь Треплева образом свободной красавицы, и терпит полный провал, с досады сбрасывая с головы парик; погибает от театральной маяты не нашедший признания своим фокусам и доигравшийся до белой горячки инвалид Шамраев; предъявляет театральность как одну из не сбывшихся линий своей жизни Сорин. Не избежал судьбы любителя и Медведенко, изображающий по ходу действия собаку Шамраева. Треплев после провала «Мировой души» выходит в белой маске на лице. Дорн говорит ему: «Какой вы бледный!». Достаточно листа бумаги с двумя дырками для глаз, чтобы показать, кто он в театральном смысле: Влюбленный из комедии дель арте. Треплев в таком театре вполне преуспел. Каждый из героев «Чайки» то и дело отвлекаем сценическими фантазиями на свой лад. Резюме: такие страсти пагубны, человек, отдавшийся театру, достоин только сожаления, общий финал – заигрались, помешались. Отсюда, может быть, разгадка внесценического персонажа спектакля. В программке коротко изложена трогательная история киноактрисы, не сыгравшей Нину Заречную, но грезившей о ней и известной только по фильму Ю. Райзмана «Машенька», – история Валентины Караваевой. В судьбе Караваевой театр – тоже род тихого помешательства. Очень отдаленно А. Стеклова в ее тесном пальтишке, рыжем облаке волос, со странной, чуть блаженной улыбкой – похожа на Караваеву–Машеньку. Нина в исполнении Стекловой – тоже кроткая, доверчивая – и вдруг сильная, мощная, когда дело доходит до испытаний: у Машеньки – жизнью, у Нины – театром. Образ несчастной актрисы витает над всеми персонажами «Чайки», не только над Ниной. Несложившиеся судьбы, обманы и предательства, сплошные несовпадения чувств выпадают всем. И все пары «Чайки» – Треплев и Заречная, Медведенко и Маша, Дорн и Шамраева – играют финальную сцену по очереди, мешаясь друг

А. Стеклова – леди Макбетт.
Д. Суханов – Дункан.
А. Варганова – ведьма.
«Макбетт», «Сатирикон»

с другом: множится и рассказ Нины о трудных годах, и отзвуки ее горестей в жизни Треплева. Последняя сцена звучит многократным эхо, гулким и невыносимо грустным в своей однообразной чеховской предопределенности.

Отношения Бутусова с драматургией чрезвычайно ясны. Как бы ни перестраивалась пьеса из высокого жанра в низкий, как бы ни разгуливал по спектаклям фарс, споров с автором не возникает, режиссер с ним согласен. Все дело в оттенках, мелочах, деталях, в рисунке и тоне. Вот и в московской «Чайке» Чехов заострен до предела, до абсурда и сюрреализма, это и есть проявление верности автору. Режиссер же сам находится там, внутри событий. Это его кризис. «Чайка» – наиболее лирический спектакль Бутусова. Накануне и в ожидании круглого счета прожитых лет он как будто почувствовал солидарность с чеховской пьесой и недостижимую прежде возможность искренности. И не пропустил этой возможности.

Бутусов никогда в театральную правду не верил. Он верил только в театральную игру и ей подчинил неподатливую «Чайку». Но играют-то актеры так, что веришь в людей на сцене. В простодушную Нину – и в то, что ей удается роль Мировой души! И как играют весь спектакль ее рыжие волосы! Один волос Костя Треплев срезал на память ножом, и он зазвенел золотым звуком. На голове раненого Треплева закручен не бинт, а именно этот тяжелый, как канат, волшебный волос. Потом, в четвертом акте, встретившись с Ниной, Треплев разматывает волос с пальца и отпускает его на волю. Этот метерлинковский ход режиссером применен совершенно по-чеховски. Вообще метерлинковская мечта о театре внутренней жизни, о театре без театральности, мечта, томившая Чехова, передалась нашему современнику. Бутусов связал Чехова и Метерлинка не только мистической окраской бытовых сцен (из них превосходна кульминационная в конце второго акта, построенная всего лишь на двух репликах – «мелькнул сюжет» у Тригорина и «мы остаемся» у Аркадиной, превращенных в завязки страшных снов Нины Заречной). Бутусов ввел сказочно-сюрреалистический мотив в земные страсти вокруг подстреленной чайки и грустной любви.

А. Стеклова – Нина.
А. Трибунцев – Треплев.
«Чайка», «Сатирикон».
Фото В. Родман

В игре с волосом Нины, возведенным в степень чеховского символического звука, узнается Бутусов. Звук или вещь, связанная со звуком, могут и должны стать аккордом всей постройки: и рояль «Клопа», жертва классовой борьбы; и пианино «Короля Лира», на которое падали мертвые дочери старика, а он их поднимал, усаживал, а тела в беспорядке били по клавишам; и звенящие бокалы «Ричарда III»…

Театральность в театре Бутусова прочно связана с бытом, но далеко не всегда эта материальность распознаваема. Она загадочна, многозначна, она – из сундука фокусника. Например, единственный предмет реквизита в спектакле «В ожидании Годо» – длиннющая штуковина, приносимая Владимиром и Эстрагоном на арену, обернутая в белую тканевую бумагу, превращается в клоунское бревно, состоящее из металлического остова, кожаных заплат, трубок, кранов, ответвлений. Сначала это просто рулевое весло для бега по кругу, потом – дерево, возле которого отдыхают Гого и Диди, потом что-то вроде смоковницы, где они пытаются повеситься, потом источник, из которого омывает

лицо Владимир, в заключении – крест и то, что осталось от скелета Спасителя!

Когда вместе с жанровым аристократизмом Бутусов изгнал театральные красоты, уточнилась моральная шкала. Бедность вовсе не вызывала сожаления, сострадания. Нет – бедность, доведенная до гнусной, порочной нищеты («бедность – не порок, нищета – порок-с») выставляла себя в «Смерти Тарелкина». Нравственная порча в отвратительном облике – это был режиссерский ход в постановке Сухово-Кобылина. К финалу, как к началу представления, которое бомжи готовили два часа (и крышу подняли как раз к третьему звонку), герои комедии преображаются из гиньольных клоунов в «тройку» следователей советской выправки, бойцов и палачей «невидимого фронта». Круг в этом спектакле – виток истории, меняются костюмы, а сюжет сохраняется. Дрессура исторического цирка состоит из танцев сыска, соревнований в погоне, импровизаций допросов, торжеств казней и похорон.

Цирк, возникавший в сознании петербургского мастера, им сценически обустроенный, это еще изящество, виртуозность мизансцен, солидарность с актерами и их мастерство; блестки непритязательных праздников и запахи бестиария; громовые марши и пародии; людское скопище и парады талантов. Конфетти в ведре принца Гамлета – это вывороченные помои Клавдиева королевства и финальный сюрприз представления. Когда Ричард III – Райкин примерял под себя, полуобезьяну, стулья, чтобы сесть на один, как на трон, его гибкости позавидовал бы гимнаст. Кувырками, как акробат, катился Гели Гэй в исполнении Дмитрия Лысенкова от похорон самого себя по кругу Александринки – ловкость и эксцентрика пригодились для притчи о месте человека под солнцем. В «Лире» – три сестры, три стула, три пианино – малая разница, кто лучше, кто хуже. Лир душит болтливую, как сороку, шутиху, а дочерей пытается вернуть, воскресить.

Сколько неожиданных, на первый взгляд, безмятежно комических находок в каждом спектакле Бутусова – это дезавуированные юмором метафоры. В «Чайке» большой диалог Аркадиной и Треплева разворачивается в ванной, доставленной на сцену, казалось бы,

Сцена из спектакля «Чайка», «Сатирикон». Фото В. Родман

только для того, чтобы сбросить в воду (или смыть водой) пот, слезы, нервы, грязные потоки ссоры. В четвертом акте все похожие друг на друга женщины (у всех траур по собственной жизни, все взаимозаменяемы, как в сцене примирения Тригорина и Аркадиной – не одной, а нескольких), стелют на полу огромную черную ткань, общее ложе. Особо выделена в этом спектакле бутафория – не только букетами неживых цветов и кучами фруктов заполоняют второй акт – время от времени эту обязательную сценическую «снедь» толкают от кулисы к кулисе на тележках. Вещевой ресурс спектакля заполнен до предела – и нарочно обесценен. Театральности, несносной куче подобий, отдана насмешливая дань.

Переворачивать мир театра с помощью циркового антре Бутусов выехал в столицу. Там в его распоряжении оказались наиболее динамичные и свободные сцены – МХТ и «Сатирикон». Он не потерялся в столице, хотя успех его режиссуры взрывного характера не имел. Он чужой среди своих, и там, в Москве, его «просторечье» выглядело чуть провинциальным. Может быть, потому, что Бутусов не навязывает свои концепции, не обставляет каждую сценическую находку, хотя их у него в избытке. Он не щеголял смелостью и фигами в кармане, не демонстрировал изысканный вкус. Он больше доверяет интуиции, чем логике, традиции, моде. Для Москвы он чересчур тих, неприхотлив. Его манежные трагикомедии для столичного рейтинга – не события. Здесь его, бывает, просто не понимают или не принимают. Да и сам Бутусов не раз признавался, что он – «питерский человек». С этим согласны те, кто знает его театр от диплома до «Чайки».

Главное впечатление от «Чайки» состоит в том, что режиссер не делает вид, что он все понял в чеховской материи. Он ее мнет, придавая все новые пластические формы, меняет ее звучание, забрасывает хламом, бутафорским, жизненным, – и все равно не находит единственной логики, единого строя. «Чайка» выражает бессилие современного режиссера. Не потому, что он не может поставить на сцене нечто театральное, – как раз все поставлено: не на ноги, так на голову, выворочено, обнажено, растянуто. Возвращено к Чехову раннего дурацкого юмора. Возвращено к фарсу раннего Бутусова.

«Чайка» получилась у Бутусова безудержно размахивающей крыльями, оглушительно крикливой, как настоящая чайка, – и пытающейся взлететь. Так, закрепив себя в петлях веревочных качелей, надеется полететь Костя Треплев. На этот раз он не стреляется, режиссер перевел самоубийство в трагикомический образ-символ погибающей птицы. Дорн, правда, произносит «Константин Гаврилыч застрелился», но это обратный прыжок в реальность, культурная версия деликатного доктора-психолога специально для Аркадиной, – хотя, может, и здесь это не человек, а вражья сила? На самом деле, Константин Гаврилыч, самородок-самоучка, напрасно бил ногами, рвал веревки и сник запутавшейся в силках птицей-чайкой. Юрий Бутусов поставил спектакль, заранее признаваясь в проигрыше по гамбургскому счету. Этот проигрыш не касается критической оценки – она в пять баллов. Но перед «аршинной пылью, туманом и скукой» (говорил о современном ему театре Чехов, обеспечивший пятью пьесами мировой репертуар XX века) он пасует. Правда, на спектакле было немало смеющихся зрителей – все-таки фарс. «После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич…» – «А кто?» – спохватились персонажи. Смех в зале. Бледность лица Треплева изображал белый лист бумаги, прикрепленный к его очкам. Смех в зале. Разве дело в «новых формах»? Дело в том, чтобы хватило зрителей для них. Фарсом, своеволием театрального пижона эта «Чайка» кажется независимой публике, в том числе и той, что покупает дорогие билеты на премьеру. Такой фарс-цирк-поэма вовсе не так уж смешон для зависимых, посвященных зрителей. Он остроумен в постмодернистском духе – а это совсем другой юмор.

И потом: о каких новых формах идет речь? Известны ли они режиссеру? Как конкретно выражается треплевский бунт в десятые годы XXI века? Не является ли взвинченность «Чайки» еще и криком о помощи, SOS заблудившегося путника (или птицы, сбившейся с курса)?

Наигранное веселье в серьезных темах, замысловатые мизансцены с кругами, беготней, музыкальные коллажи в качестве фона, синтез

цирка и комедии – не прерогатива Бутусова. Все эти отклонения от норм недавнего драматического театра встречаются в девяностые годы на каждом шагу. Не меньше фарсов ставил Виктор Крамер, в том числе, и «Гамлета» (театр «Фарсы», 1994). Адаптировал почти до неузнаваемости классику Игорь Ларин. Дело в личности, до поры до времени закулисной, а на сцене цельной, единой, узнаваемой, благодаря языку и почерку. Бутусов – автор новый, но режиссер зрелища, ведущего свое начало от народных истоков и ими в значительной степени питающегося. Он поэт-пересмешник, поднимающийся в своих сценических композициях до диагнозов и пророчеств. Он агностик и меланхолик. Все это явствовало из его созданий. Как режиссер он не склонен к самолюбованию, зато степень органики, которой он может достигнуть в театре (искусстве, к тому наименее склонному!), иногда не в спектакле, а в отдельной сцене, удивительна. Скажем, «Человек=человек» – не из лучших его постановок. Зато там есть моменты откровений. Там построена сцена на сцене, и они вращаются относительно друг друга. Это напоминает вращение глобуса, а обзор его со всех сторон дает впечатление какой-то перекошенной земли. Это явление наблюдают персонажи-зрители, сидящие на жестких стульях слева. И вот вместе с залом эта брехтовская эпическая комиссия видит вращение земли с ее валящимся и болтающимся реквизитом. Видит крест, сначала тусклый, бесполезный, наклоненный, который ездит вместе с площадкой, пока не осветится изнутри и не станет покосившимся, испокон века установленным крестом общего погоста. Площадка крутится между темных шероховатых стен, а когда Гели Гэя тащат на расстрел, вся конструкция перекрывается белым холщовым задником. Земля превращается в «стенку» в самом плачевном смысле. Если к тому прибавить нервический ритм внутри кружащих площадок и эпическое равновесие снаружи, если добавить, что Гели Гэй спешит на свои похороны, прокатываясь кувырками вслед за церемонией, то станет понятным волна горести и беспокойства, охватывающая зал. Или другой пример: расправа с Глостером в «Лире». Она выливается в оргию безумного смеха и остервенения, с

Ю. Бутусов.
На представлении труппе Театра Ленсовета 28 февраля 2011 года в качестве главного режиссера.
Фото Э. Зинатуллина

которым набрасываются на старика, и впереди всех – Регана, которую пытаются оттащить и которая возбуждена кровью, как сексом.

В биографии Бутусова сейчас насчитываются два периода. Очередь за третьим. Он объявлен главным режиссером Театра Ленсовета, где мог оказаться в той же должности лет десять назад. Город и режиссер тогда не договорились. А ныне Театр Ленсовета далеко не тот, в котором сразу после института (извините, академии!) Бутусов поставил несколько заметных и даже превосходных спектаклей. И хотя труппа его прекрасно знает, в ней уже не осталось ядра, заложенного в девяностых, в петербургский период Бутусова. Нет четверки учеников Фильштинского, сделавших с Бутусовым «В ожидании Годо», «Войцека», «Калигулу», «Вора», «Смерть Тарелкина». Поредело в труппе число выпускников Владислава Пази, показавших пластическую, почти акробатическую, гимнастическую, цирковую версию «Старшего сына». Московская «Чайка» формально к перемене места работы отношения не имеет. То есть Бутусов специально не замышлял прощальный беспорядок. Ничего по этому поводу не знаю. Есть только ощущение, что «Чайка» – бросок, полный храбрости и отчаяния. А почему именно так – ни ответа, ни версий у меня нет.

Сергей НИКОЛАЕВИЧ

В БОЙ ИДУТ ОДНИ СТАРИКИ

Есть лица, которые нельзя забыть. Они намертво отпечатываются в памяти, как оттиск какого-нибудь черно-белого негатива. Такое лицо у сэра Тома Стоппарда. Впервые я увидел его много лет назад на страницах «Англии» (был такой малоформатный журнальчик, издававшийся Британским Советом во славу Соединенного Королевства и предназначенный исключительно для чтения образованной публики по ту сторону «железного занавеса»). Так вот лицо: внимательный и опасный взгляд метиса-контрабандиста из-под гривы вьющихся иссиня-черных волос, нос патриция – красивее не бывает, рот чувственный, обиженно-гордый, совершенно невероятный рот. Больше ничего разглядеть не удалось (портрет занимал целиком журнальную полосу), но и этого было достаточно. Под портретом значилось: «Том Стоппард, молодой британский драматург» и что-то еще про его пьесу «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Ничего не помню про пьесу, но какой-то смутный осадок разочарования остался: при такой внешности – и драматург? Возможно ли? Драматург – это пенсне, борода, галоши и чахоточный кашель, доносящийся откуда-то из директорской ложи в театре. А тут идеальный front man, затянутый в кожу и джинсы каких-нибудь роллингов или пинк-флойд, чьи голоса мы тогда ловили сквозь все глушилки и запреты. Было понятно, что он один из них – из расы свободных, красивых и очень молодых людей, из поколения победителей с волосами до плеч, открыто призывающих заниматься любовью, а не войной. Я тогда еще не знал знаменитой фразы Кеннета Тайнена, что Стоппарда можно принять за старшего брата Мика Джаггера. Они действительно неуловимо похожи. Особенно сейчас. Как будто одна буря пронеслась по их лицам, оставив похожие отметины. Та же седина в сочетании с молодым драйвом и хорошими манерами выпускников частных английских школ. Наконец, они оба сэры. Это тоже что-нибудь да значит!

По странному совпадению несколько лет назад я встретил их обоих в Санкт-Петербурге, на концерте «Роллинг Стоунз». Сэр Мик носился по сцене, а сэр Том с невозмутимым видом сидел в VIP-зоне, любуясь радугой, вдруг повисшей над Дворцовой площадью, и тихо подпевая своему неутомимому другу, лихо накручивавшему километры по мокрому от дождя подиуму. Потом мы столкнулись в лобби отеля Astoria, и я, конечно, узнал его. Старый лев. В черном бархатном пиджаке он был похож на екатерининского вельможу, удалившегося от дел и доживающего где-то в провинции. Ему подходили и белая ночь за окном, и петербургские виды. Он медленно и торжественно нес свои седые кудри, бурное прошлое и репутацию одного из наиболее

Том Стоппард

просвещенных людей нашего времени, автора множества пьес и сценариев, за один из которых («Влюбленный Шекспир») даже удостоился «Оскара». Сам он об этом предпочитает не распространяться, а если спрашивают, то говорит виновато и даже как будто растерянно, как и о своем рыцарском звании, полученном из рук принца Чарльза в 1997 году.

Мы сидим с ним в кафе «Mariotte-Аврора». У меня есть час, как меня строго предупредили организаторы интервью, но Стоппард ведет себя так, будто у нас впереди целый день.

Медленно и с удовольствием курит, медленно пьет капуччино, неспешно задает вопросы и в привычной эпической манере рассказывает о том, как его посвящали в рыцари. Он даже придумал себе оправдание, что титул «сэра» он получал для мамы. В конце концов, она была единственным человеком, кого бы это могло по-настоящему обрадовать. Увы, до церемонии в Букингемском дворце она не дожила. «Но там, где она сейчас есть, ей, должно быть, было приятно».

С британским истеблишментом у Стоппарда особые и немного натянутые отношения: он здесь чужак, эмигрант, человек, сменивший не только страну, но и имя (на самом деле он Томаш Страусслер – сын чешского еврея-коммерсанта, погибшего на затонувшем корабле во время Второй мировой войны). И во всем, что он писал, всегда присутствовала некая ироничная дистанция наблюдателя, взгляд человека со стороны. Будь то елизаветинская Англия или Россия Александра II накануне отмены крепостного права, Стоппард неизменно оставлял за собой роль любознательного экскурсанта, предпочитающего держаться в тени исторических или выдуманных персонажей.

Может быть, поэтому так туго у него идет проза. Он ее почти не пишет, в чем чистосердечно мне признался. «Для меня написать три странички текста – мука мученическая. Нормальный профессионал на это тратит три часа, я бьюсь с ними три дня. И результат никогда меня не удовлетворяет». Исключение составляют предисловия к чужим книгам, которые время от времени ему заказывают друзья. Одно из них к мемуарам герцогини Деборы Девонширской «Цыплят по осени считают» – образец самого изысканного слога в духе каких-нибудь «Опасных связей» или уйальдовских диалогов. Никто, кроме него, не умеет быть таким учтивым без приторности, ироничным без колкости, стильным без жеманства. На самом деле он – прирожденный драматург, умеющий вжиться в любую эпоху, мыслящий сценами и эпизодами, остро чувствующий ритм театрального действия, знающий, как не дать заскучать залу, даже если на сцене идут споры между русскими социал-демократами или провинциальными исследователями творчества Байрона («Аркадия»).

Его «Берег Утопии» – это тоже в каком-то смысле экскурсия в русскую историю, предпринятая европейцем-интеллектуалом во всеоружии энциклопедических знаний. Стоппард всерьез захотел разобраться в истоках будущих катастроф XX века, невольным свидетелем которых ему самому пришлось стать. Поставленная на сцене Российского Молодежного театра, эта театральная сага стала событием. Девятичасовой марафон с двумя перерывами и одним термосом с чаем (так некоторые зрители готовились к этому действу) затмил собой другие спектакли и собрал самые престижные театральные премии. Это был спектакль-поступок, спектакль-вызов, заставивший вновь поверить в саму возможность и даже необходимость сегодняшнего существования традиционного театра-дома с постоянной труппой, большой сценой, с обширным репертуаром. Алексей Бородин и его команда подняли глыбу, неподъемную даже для взрослого академического театра. Может, потому у них и получился «роман» со Стоппардом: он тоже из породы одиноких подвижников, самоотверженно верящих в Театр как в миссию, как в последнее прибежище высших начал жизни. По его убеждению, только Театр способен придать человеческим страданиям пророческий смысл, а историческим событиям – возвышенную окраску. Только здесь возможно подышать воздухом истории, услышать голоса судьбы, прикоснуться к давно забытым тайнам. Унылой бедности массмаркета и полуграмотному примитиву псевдоноваций Стоппард противопоставил утопию великой культуры. И надо же такому случиться,

что не где-нибудь, а в далекой Москве в эти мечты поверили, а насмешливо-горькую иронию его пьес не только услышали, но и попытались воспроизвести со всем тщанием, какая только доступна нынешней сцене.

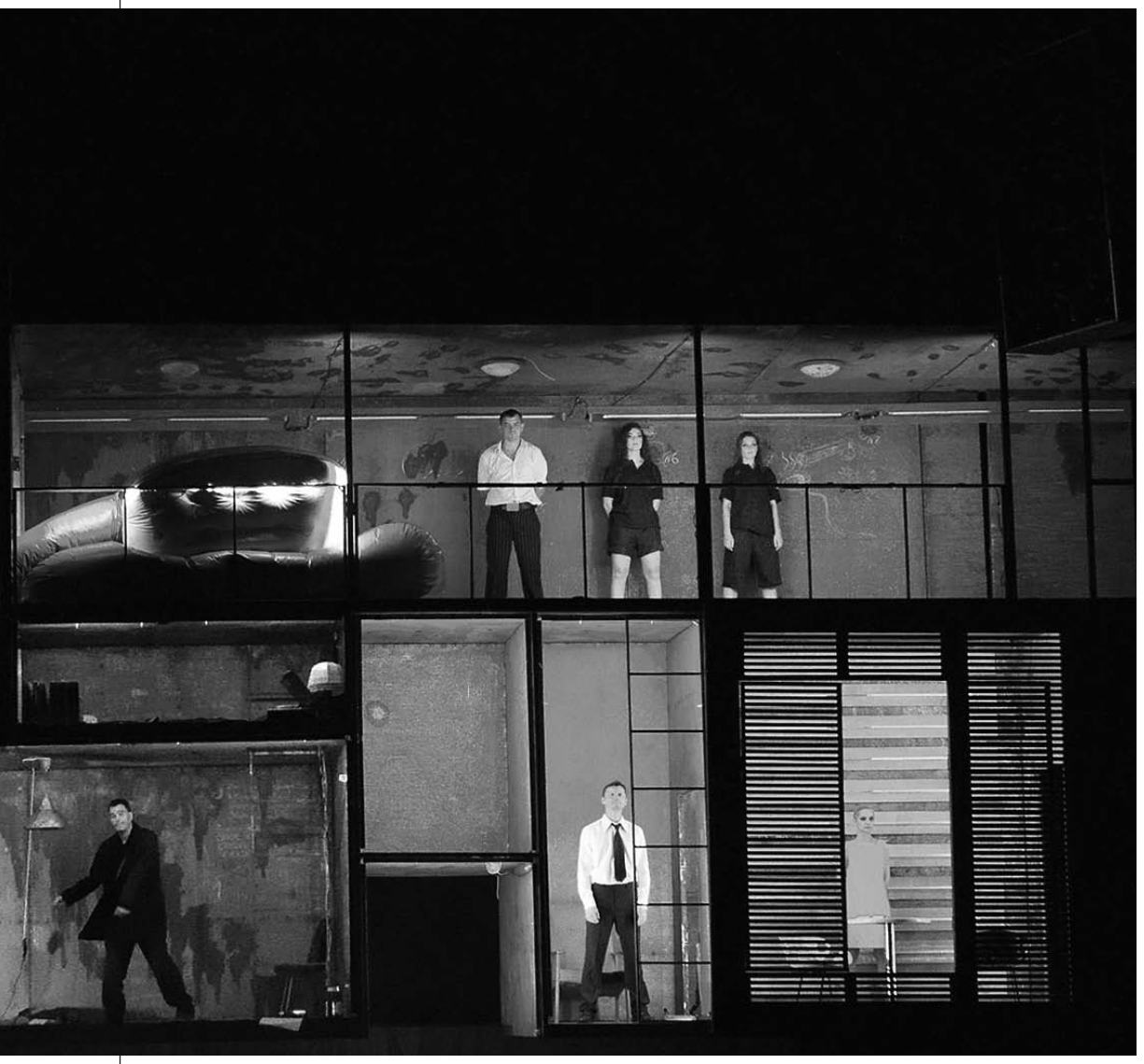
– Молодежный театр в Москве – это мой второй дом. Я сюда стремлюсь, как чеховские сестры: «В Москву! в Москву!». Но, в отличие от них, в Москве я частый гость, так что, наверное, напоминаю надоедливого английского дядюшку – опять приехал! В один из приездов я даже посетил дом-музей Чехова и мне разрешили посидеть за столом, где была когда-то написана «Чайка». Никогда не предполагал, что с этим могу быть связаны такие волнующие ощущения!

– Скажите, обращение в последних пьесах к истории Восточной Европы, сценические версии классических русских пьес «Иванов» и «Вишневый сад», а также ваш сценарий для новой экранизации «Анны Карениной» – все это как-то связано с вашей причастностью к славянскому миру, или тут присутствуют какие-то другие мотивы?

– Совсем не помню, чтобы моя кровная связь с Чехословакией когда-нибудь побуждала меня к творчеству. В конце концов, я впервые побывал там уже совершенно взрослым. Но как только ты во что-то вникаешь – в данном случае, в жизнь страны – ты начинаешь узнавать людей, чем дальше, тем ближе, лучше. У тебя появляются связи с людьми, потом друзья, потом близкие друзья. Появляется нечто личное. Так у меня было с Россией. Что же касается русской классики – то тут все довольно просто. Это всегда заказ какого-нибудь театра или киностудии. Почему-то последние годы за мной закрепилась репутация знатока «славянской души». Ну, вот я ее и поддерживаю.

Новая премьера в РАМТе, спектакль «Рок-н-ролл» в постановке Адольфа Шапиро, – наглядное и убедительное тому подтверждение. Интересно, что именно в этой пьесе Стоппард впервые выступает не только как историк, интеллектуал и «знаток славянской души», но именно как «старший брат» Мика Джаггера. Ведь речь идет о Пражских событиях 1968 года. И хотя известно, что самого Стоппарда вывезли

из Чехословакии еще ребенком накануне немецкой оккупации, внутренне он никогда не отделял себя от истории собственной страны. Нет, он почти не помнит языка. И никто из его четверых сыновей не говорит по-чешски. Но в его пьесе есть то, что понятно без слов, – музыка. Та самая, которая, как кровь, билась и пульсировала в жилах поколения 1960-х, заряжая новой энергией, а заодно и надеждой на какую-то другую, более справедливую



Сцена из спектакля «Рок-н-ролл», РАМТ. 2011. Фото А. Белицкого

и радостную жизнь. Рок-н-ролл, сотрясавший стены и сносивший юные головы, уводивший в подполье разных дворницких и котельных, помогавший выжить посреди унылых буден и малогабаритных застенков, – музыка великого несогласия и великого братства… воздетых к небу рук, полыхающих в ночи многотысячным пламенем зажигалок, – вот что такое «Рок-н-ролл» сэра Тома Стоппарда. Быть может, самая его ностальгическая пьеса, которую он посвятил своему другу – великому шестидесятнику, тоже чеху и драматургу Вацлаву Гавелу.

– Ваша пьеса шла на Бродвее, и в Праге, и в Лондоне… Вы почувствовали какую-то разницу в актерском или режиссерском подходе к ней в РАМТе?

П. Красилов – Ян,
С. Морозов –
Фердинанд.
«Рок-н-ролл».
Фото А. Белицкого

– Я не думаю, что русские актеры – такие уж другие. Существенней, конечно, что в разных странах существуют очень разные традиции режиссуры. Но и это, скорее, просто сфера обобщений. Скажем, в Германии фокус внимания – всегда на режиссере. В Нью-Йорке никто не интересуется тем, кто там чего поставил, главное – чьи имена значатся на афише. И лично я думаю, что это намного более здоровый подход. В смысле театральных вкусов я довольно-таки старомоден. Мне нравится думать, что театр существует для того, чтобы служить публике. И чтобы образовывать эту публику. Сама экономика театра на моей стороне. Иногда театры кормит государство, иногда они изо всех сил стараются получить спонсорскую поддержку, – есть, словом, много способов существования театра в том, что мы именуем либеральной демократией. И люди, работающие в театре – к коим и я принадлежу, – иногда начинают забывать, зачем это самое существование. Начинают искренне считать, что весь смысл в том, чтобы мы могли играть, ставить и писать. Но, по мне, смысл театра не изменился с древности – с Древней Греции, если уж говорить о культуре.

Наш разговор возвращается к пьесе, чья главная тема – коллизия свободы и несвободы в современном мире. Спрашиваю, какая ситуация представляется Стоппарду более плодотворной для творчества.

Когда художника преследуют за любой выход за рамки общепринятого и разрешенного, как было при тоталитарных режимах, но зато власть относится к нему всерьез, считает реальным противником? Или когда он вроде бы свободен, но всерьез его самого и его искусство мало кто воспринимает?

– А какой тип художника вы имеете в виду? Большая часть художников при тоталитаризме были органично встроены в него, более того – их поддерживали, более того – поддерживали куда щедрее, чем в мире «свободного рынка». Западные художники нередко завидовали тем привилегиям и возможностям, которыми пользовались их коллеги, например, из Восточной Германии. И, надо сказать, ГДР вовсе не изобрел идею государственной культуры. Та же Германия в прошлые века состояла из множества маленьких королевств, и уже тогда каждый правитель считал достойным и правильным иметь, скажем, собственный оперный театр. И вот в Германии возникло больше оперных театров, чем где-либо. Да и большевики, пришедшие к власти в России, были, в конце концов, зачастую представителями вполне образованных слоев. И они принесли свое представление о значимости культуры с собой…

В результате, советское «Лебединое озеро» было самым лучшим в мире! Не мне вам об этом рассказывать. Но я это говорю к тому, что не вполне доверяю категориям, обозначенным в вашем вопросе. Вы как бы исходите из того, что официальное, официозное искусство никогда не производит ничего стоящего. А диссидентское искусство – единственный источник истинных достижений. Но ведь свободное рыночное искусство производит не меньше – или даже больше – мусора, чем искусство, которое состоит при особе императора! Разве нет?

– Ну, хорошо давайте все-таки обратимся к тому времени, в котором начинается ваша пьеса? Тогда рок-н-ролл, рок-культура были, безусловно, тем магнитом, который притягивал самую активную, самую молодую и энергичную аудиторию. Сегодня, как вам кажется, где такой магнит в культуре современной?

– Я о нем, по крайней мере, не знаю. Может, Интернет? Социальные сети? Не знаю, нет… Но это уж точно не музыка – музыка ведь сегодня тоже приходит в Интернет, скрещивается там с другими видами искусства. Да и все остальное. Вот литература, сегодня ведь уже продают больше книг для «Киндла», чем бумажных. Может, на самом деле люди читают больше, чем прежде? Я часто вижу людей с «Киндлом», только я не знаю – что они там читают. Может, «Гарри Поттера», может, «Анну Каренину». Две недели назад я был в одном из колледжей Оксфорда. Ему четыреста лет. Но туристы туда приезжают посмотреть на «колледж Гарри Поттера» – потому что там снимали часть фильма. Это такой аттракцион. Понимаете? Наверное, в интеллектуальном смысле, я немного сноб. Например, я не смотрю телевизор. Уже много лет! Есть невероятно популярные телевизионные явления в британской культуре, их на протяжении сорока лет посмотрели десятки миллионов людей. Но я никогда не видел ни одного из них. Никогда. И был момент, когда каждая пятая проданная в Англии книга была – «Гарри Поттер». А я никогда не читал «Гарри Поттера». Так что в моем жизненном опыте зияют огромные пробелы. Меня вряд ли можно считать хорошим экспертом по современной культуре.

– Но вас точно можно считать экспертом по России. Вы ведь так часто здесь бываете. Вы чувствуете какие-то изменения? И если да, то в какую сторону?

– Знаете, тут есть одна штука, которая сбивает мне фокус восприятия. Разница между моим первым визитом в Россию в 1977-м и моим первым визитом сюда в новые времена была столь огромна, что все остальные различия от приезда к приезду кажутся сущей ерундой. Это была другая планета. Сейчас все страшно изменилось, но вот что удивительно – это все равно другая планета. Я по-прежнему ощущаю тут разлитые в воздухе токи энергии. Но я по-прежнему ощущаю и разлитый в воздухе аромат коррупции. Хорошо помню, что еще в первый раз, когда я увидел все синие мигалки на черных лимузинах и осознал, что эти машины – вовсе не полиция и не «скорая помощь», я понял, что добром вряд ли тут все закончится.

Стоппард допивает свой кофе. Ему надо в театр. У него там еще одно интервью. Путешествие, начатое с «Берега Утопии», прошедшее через все катастрофы, могилы и войны, закончилось театральным хэппенингом в самом центре новой супербуржуазной Москвы, где однообразная музыка зычных сирен начальственных авто сливается с некогда протестной музыкой рок-н-ролла. Где премьерная публика РАМТа и Большого, перемешавшись тут же на Театральной площади, привычно плавно перетекает в бары и рестораны соседнего Кузнецкого моста. В том, что происходило на сцене, и то, как чинно и благодушно вел себя зал, увы, не чувствовалось ни былого единения, ни былого противостояния. И, наверное, это правильно. Все-таки столько лет уже прошло! И только единственный раз мы почувствовали что-то похожее на волнение, когда на финальные поклоны вышел сам сэр Том Стоппард, все такой же невероятно красивый, как и сорок лет назад, когда я впервые увидел его лицо на страницах журнала «Англия».

Старая гвардия не сдается. We're the Champions!

Екатерина КРЕТОВА

ХОД ПЕТУХОМ

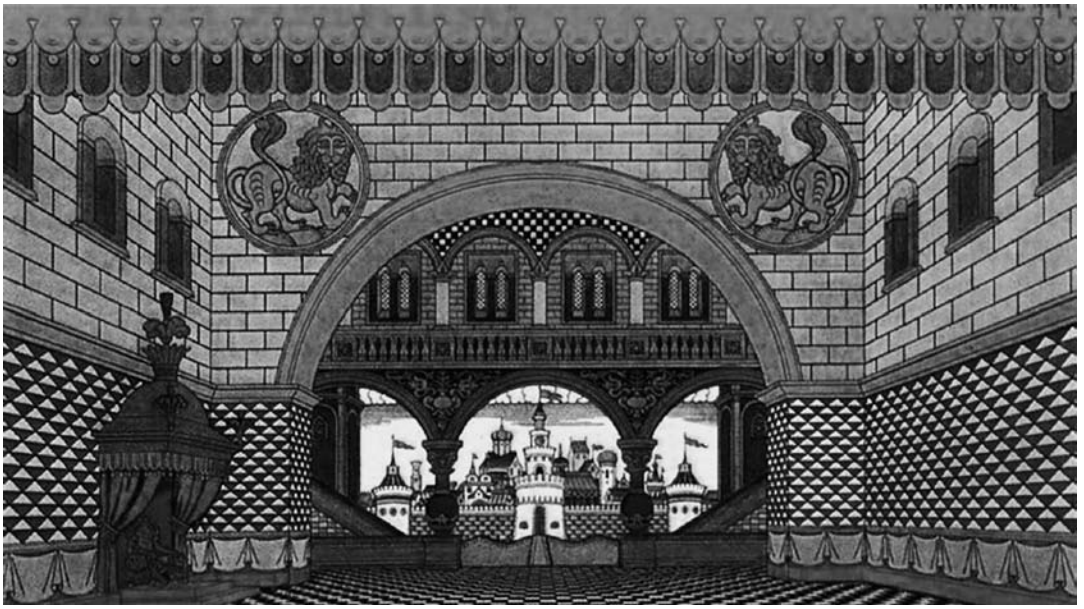
ДЕБЮТ КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

СЕРЕБРЕННИКОВ

Кому не хочется мирового признания? Тем более, есть прецеденты. И среди русских режиссеров, известных на Западе, не только мэтры – Лев Додин, Анатолий Васильев или Кама Гинкас, но и представители гораздо более молодого поколения – к примеру, Дмитрий Черняков. Сегодня получить признание в Европе можно двумя способами. Первый – через скандал, причем лучше политический, второй – через музыку, потому как она – явление интернациональное.

Кирилл Серебренников, человек энергичный и к успеху привыкший, сделал заход сразу с двух сторон: в берлинском театре «Шаубюне» в рамках фестиваля F.I.N.D. показал премьеру своего спектакля «Отморозки» по мотивам романа Захара Прилепина «Санькя» (мат, мордобой, публика в шоке). А затем, практически, не переводя дух, выпустил в Большом театре «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова (опера, классика, иностранцы в зале). Кажется, стратегия выбрана верно: есть информация о том, что Серебренников уже приглашен на постановку оперы Альбана Берга «Лулу» в Берлинскую Оперу. Для непрофессионала (Серебренников не имеет не только режиссерского, но и никакого другого специального театрального или музыкального образования) это великолепный результат.

Кирилл Серебренников до сих пор считался режиссером драматического театра, а также кинорежиссером. Действительно, его послужной список в драмтеатре не сравним с скромным, состоящим из двух названий оперным списком. К нему, пожалуй, можно добавить еще три музыкальных опыта – «Жанна д`Арк на костре» (сценическая версия оратории Артюра Онеггера в исполнении Владимира Спивакова и Фанни Ардан), «Трехгрошовая опера» (зонг-опера Курта Вайля в МХТ), Реквием Алексея Сюмака (музыкальный перформанс в соавторстве с Теодором Курентзисом). Но дело не в количестве: в 2006 г. режиссер дебютировал сразу в главном театре страны – Мариинском, с главным дирижером страны – Валерием Гергиевым. Он поставил оперу Верди «Фальстаф», воспринятую музыкальной критикой довольно равнодушно: типичные для Серебренникова приемчики «современной» трактовки классики (голый Фальстаф моется в ванне с пеной, Форд выезжает на «форде», мальчики нетрадиционной ориентации порхают по сцене), столь будоражащие аудиторию драматического театра, в оперном – давным-давно стали общим местом. Даже, если не обращаться к западной оперной режиссуре (а там этот процесс идет уже многие десятилетия), в отечественном музыкальном театре немало сделано в области режиссерской экспансии. Уже более 20 лет существует «Геликон-Опера», ее создатель и худрук, Дмитрий Бертман, в начале своего режиссерского пути смело экспериментировал и с западноевропейской, и с русской классикой. Был у него и «Золотой петушок» в 1999 г. – с актуальными на тот момент политическими аллюзиями, с современной толпой в майках, с контртенором Михаилом Серышевым – на ту пору известнейшим рок-музыкантом, лидером группы «Мастер», которого именно Бертман сенсационно затащил в классическую оперу и именно на партию Звездочета. Воспоминания об этих уже довольно давних для театральной жизни событиях не случайны: в «Золотом петушке» Серебренникова мы видим те же «актуальные» аллюзии, все те же майки и даже все того же Серышева в партии Звездочета. Тем не менее, пресса, лишь наполовину состояшая из



И. Билибин. Палаты Дадона.
Эскиз декорации к первому действию оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».
Оперный театр Зимина. Москва, 1909

музыкальных критиков, остальная часть – из драматических (не хочется им, видно, выпускать из своих рук такую легкую добычу, как перегруженная эпатирующими деталями режиссура Серебренникова), довольно дружно сообщает об актуальности, злободневности, своевременности политической сатиры. Так действительно ли «Золотой петушок» в версии Большого театра – это политическая сатира?

ПУШКИН

А.С. Пушкин впервые опубликовал «Сказку о золотом петушке» в 1835 г. То есть, это – позднее его сочинение. В отличие от некоторых других произведений цикла «простонародных сказок» (например, «Сказки о попе и работнике его Балде») она не имеет русской фольклорной основы. Анна Ахматова впервые установила, что сюжет был заимствован Пушкиным из сборника Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» – «Легенда об арабском звездочете». Само понятие «арабская легенда» – знаковое: это принятое в XIX веке обозначение политического памфлета. С легкой руки Ахматовой пушкинский «Петушок» до сих пор традиционно трактуется как политическая сатирическая сказка. А создание на ее основе оперы В.И. Бельского и Н.А. Римского-Корсакова – еще больше закрепило эту слишком однозначную трактовку. Однако есть исследователи, которые усматривают в пушкинской адаптации арабской легенды и иные мотивы. Особенно четко это сформулировал известный пушкинист С. Бонди: «Шутливая форма рассказа, иронический тон в описании царя Дадона и его действий, крайняя лаконичность повествования, отсутствие авторских разъяснений – все это часто приводило критиков к неправильному пониманию простого смысла сказки о золотом петушке: в ней искали политической темы, намеков на личные отношения Пушкина к Николаю и т. д. На самом деле Пушкин написал шутливую сказку на тему об опасности, гибельности женских чар». С этих же позиций Бонди трактовал заключительное двустишие: «Сказка – ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок».

Иначе отнеслась к безобидному финалу российская цензура. И по этому поводу Пушкин в дневнике написал: «Времена Красовского

возвратились. Никитенко глупее Бирукова». По мнению некоторых исследователей (В. Вацуро) это вполне можно трактовать так: Пушкин не вкладывал в концовку своей сказки никаких политических аллюзий; возмущение его было вызвано именно безосновательной подозрительностью, «глупостью» цензора.

Главная коллизия пушкинского «Петушка» – наказание за невыполнение данного обещания (архетипический сказочный мотив). Нет у Пушкина ни глупого народа, ни грубого Полкана, да и сыновья Дадона у него не выглядят придурками. Зато есть тема «гибельности женских чар». И понимая, что сказка написана меньше, чем за два года до трагического исхода любовного треугольника Пушкин – Николай I – Гончарова, тему эту можно рассмотреть гораздо более пристально, нежели просто в контексте восточной легенды, перенесенной на почву волшебной сказки. Что куда более интересно и заманчиво для трактовки оперного сюжета, нежели плестись в проторенном, банальном, поверхностном направлении политического травестирования. Тем более, что для этого есть весьма веский аргумент – музыка Римского-Корсакова.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И БЕЛЬСКИЙ

Великий русский композитор обратился к этому сюжету спустя 70 лет после Пушкина. Шел XX век. Римскому-Корсакову (он вовсе не глубокий старец) – чуть больше 60. К этому времени он уже написал 14 опер («Петушок» – пятнадцатая и последняя). Привычно зачисляя Римского-Корсакова в когорту композиторов XIX столетия («Могучая кучка», В.В. Стасов и т.д.), мы иногда упускаем из виду, что он застал уже другую музыку, которую слушал и, что самое главное, слышал. Успел продирижировать Русскими историческими концертами в первом из Дягелевских сезонов в Париже. Именно к его операм и балетам делали декорации выдающиеся художники XX в. – Л.С. Бакст, К.А. Коровин, Н.С. Гончарова. Другими словами, в отличие от его рано ушедших великих современников (Мусоргского, Чайковского), Римский-Корсаков в полной мере прочувствовал веянья нового века и был, фактически, рядом с начинающим Игорем Стравинским, с ранним Арнольдом Шенбергом, рядом с Густавом Малером и с Рихардом Штраусом, Клодом Дебюсси и Морисом Равелем, не говоря уже о Рахманинове и Скрябине. Не все он принимал – со многими полемизировал. В том числе и средствами музыкальными. И все же будучи гениальным композитором, а, следовательно, впитывая в себя все, что звучит, он писал свою партитуру не в безвоздушном пространстве, а в стилистическом контексте эпохи. И остроумно комментировал сей факт: «Гармонию местами довел до величайшей напряженности. Нате же, декаденты, выкусите! А все-таки до декадентства не унижусь, кривляки порнографические!».

И не унизился. Но написал в «Золотом петушке» страницы поистине адекватные музыкальному языку XX в. Второй акт оперы – сцены Шамаханской царицы – настоящий шедевр. Пряная, томная, необыкновенно красивая музыка не столько ориентальна (Римский-Корсаков грубого ориентализма не любил), сколько чрезвычайно эротична и загадочно-экспрессивна. Текст Бельского вполне ей под стать. Да и сам образ: нездешняя красота, несущая смерть – чем не модерн?!

Впрочем, конечно, отрицать наличие в опере, написанной на пике событий первой русской революции, политической сатиры было бы глупо. В стране, где популярным был анекдот о городовом, производящем арест ни в чем неповинного прохожего, употребившего слово «дурак» («За что?!» «Вы сказали – дурак…» «Ну и что же?! Мало ли, о ком я…» «Знаем мы, кто у нас дурак!»), любое ироничное, а тем более, столь гротескное использование образа царя и царской власти, считалось крамольным. Опера попала под недолгий цензурный запрет. К сожалению, при жизни композитора она поставлена не была. Но буквально полтора года спустя «Золотой петушок», наивно откорректированный (царь был превращен в воеводу), вышел-таки на сцене Большого театра, имел большой успех и надолго закрепил за собой статус иронической, слегка загадочной, но все-таки – сказки. Следует признать, что Римский-Корсаков с Бельским сами запутали

жанр своей оперы. Предпослав ей подзаголовок «небылица в лицах» и смешав несколько жанровых элементов – как минимум, сказку, пародию, политическую сатиру и лирическую оперу, авторы сами спровоцировали неоднозначность дальнейших трактовок. И если бы Римский-Корсаков послушался бы умницу Бельского и закончил бы оперу на жутковатом финальном хоре, то и по музыкальной драматургии, и по сюжету опера была бы гораздо более цельной и гармоничной. Но композитору захотелось закольцевать свое произведение, вновь выведя на сцену убитого (!!!) Звездочета и его лейт-тему. Так что, Николай Андреевич, сами виноваты…

Сцены из спектакля «Золотой петушок». Большой театр. 2011

И СНОВА СЕРЕБРЕННИКОВ

Серебренников решил статус странной сказки взломать. На словах объявил, что ставит спектакль вообще не про политику, а про… любовь (?!). Но это так – мистификация для отвода глаз. На деле же применил весь арсенал так называемой «современной» режиссуры, основу которой составляет более или менее забавное, но всегда банальное выступление команды КВН какого-нибудь университета. Скажем, Ростовского. Все очень просто. Политическая сатира? Получайте царя Додона в образе Брежнева, Додоново войско в одеждах Краснознаменного ансамбля имени Александрова, царевичей в лице депутатов Государственной думы, Амелфу в имидже губернаторши или вице-мэрши, охрану царя – в виде надоевших до смерти секьюрити с рацией

в ухе, поле битвы – путем нагромождения деревянных ящиков, печально известных как «груз 200», народ – в исполнении толпы, наряженной в майки с надписью «Коли бьют нас, так за дело» и т.д. Инвентаризировать весь этот убогий джентльменский набор режиссерского творчества до невозможности скучно. Тем более, что он кочует из спектакля в спектакль – буде то Джезеппе Верди, Курт Вайль, Артюр Онеггер или Н.А. Римский-Корсаков. Иногда вместо военных могут появиться милиционеры, а вместо секьюрити в строгих костюмах – спецназовцы с автоматами, но в целом ход мыслей – всегда один и тот же. Единственное отличие от капустника – это огромный, как признается само руководство ГАБТа, беспрецедентный бюджет, который вбухан в данный проект. Главные персонажи в опере – гастарбайтеры, не только постоянно трущиеся вокруг главных героев, исполняя обязанности рабочих сцены. Если внимательно приглядеться, именно они движут сюжетом. На фоне увертюры, когда на сцене идет суетливая (кстати, все сценическое действие на протяжение спектакля чересчур суетливо и самодеятельно беспорядочно) подготовка к встрече царя с подданными, в роскошно-пошлом царском зале (то ли – Кремль, то ли убиенные интерьеры гостиницы «Москва»), появляется скромная уборщица восточного типа. Она ведет ребенка – худенького, маленького, лет девяти. Чуть позже именно этого «гуттаперчевого мальчика» Звездочет презентует Додону в качестве… Петушка. Мальчика выхватят у пытающейся защитить его матери, опутают проводами и пропустят по нему электрический ток. Мальчик встрепенется, закричит знаменитое «Ки-ри-ки! Ки-ри-ку-ку, царствуй лежа на боку!» и завалится, лишенный жизненных энергий. А его – в клетку запихают. Такой вот образ. Сильный, не правда ли? Некоторая часть чувствительной публики в себя после этой сцены минут пятнадцать приходила. Но это – так, заявка. Даже зоркий глаз не сразу установит, что уборщица из увертюры – это и есть … Шамаханская царица. Во втором акте в обстановке полного мрака она появится в черных мусульманских одеждах, заставит генералов в мундирах

Сцена из спектакля «Золотой петушок». Большой театр

советского образца – раздеться до семейных трусов, а Додона – отрубить голову Полкану (бедный либреттист Бельский…), после чего (из либретто слов не выкинешь) он (Додон) вынужден обращаться с репликой к отрубленной голове. Как тут не вспомнить замечательный эпизод в процессе работы Римского-Корсакова с Бельским. В ответ на одно из предложений Бельского, направленного на усиление образа «бесовского соблазна» Шамаханской царицы, композитор написал: «Если знойная чувственность требует такого же реального выражения, как страдания Иоанна Крестителя, когда ему отрезают голову в “Саломее”, то я ее изгоняю, ибо допускаю только красоту».

У Серебренникова нет подобных комплексов, ему не до красоты – он лепит политическую сатиру образца XXI, а не начала XX столетия. Отрезанная голова Полкана (еще один после мальчика-Петушка шок для публики, худо-бедно знающей оперу) торжественно выносится в коробке из-под торта (спасибо Карену Шахназарову за эпизод в фильме «Город Зеро»).

И только, когда в финале третьего акта после парада на Красной (или Некрасной) площади с участием баллистической ракеты, войск в белых маскхалатах и страшноватых детей с гигантскими кукольными головами и петушками на палочках, к Додону приходит возмездие – нет,

не за «невыполненное обещание», а вообще, вот тут только и становится ясно, кто кому мать, а кто кому сынок: Шамаханская царица берет своего малютку за ручку и удаляется с ним… Куда? Известно куда – на Восток. Так и в тексте написано.

Этому событию предшествует и еще один важный эпизод – явление Звездочета, который и походкой колченогой, и маской старца, и очками кого-то очень напоминает. Не Бориса ли Покровского, которому, кстати, Кирилл Серебренников посвятил свой спектакль? В этом контексте весьма символично выглядит эпизод небрежного выноса тела мертвого Звездочета со сцены.

Как же это соотносится с сюжетом оперы? С ее партитурой? С тем, что три инфернальных персонажа – Звездочет, Шамаханская царица и Золотой петушок объединены у Римского-Корсакова тематически и темброво? Что музыкальная драматургия в опере должна бы по идее диктовать характер образов? Да никак. Приходится просто в очередной раз констатировать: когда сценические образы не совпадают с музыкальной стилистикой произведения, происходит самое неприятное, что может случиться в опере – раскардаш между музыкой и действием.

СИНАЙСКИЙ

Для Василия Синайского работа на партитурой «Петушка» – дебют в качестве главного дирижера Большого театра. Похоже, он целиком сосредоточился на оркестре. И это в каком-то смысле правильно: за годы хозяйствования Александр Ведерникова в качестве музыкального руководителя Большого, оркестр в целом снизил свой профессиональный уровень. Но исполнение оперы не сводимо к управлению оркестром. В свое время на этом «погорел» маэстро Плетнев, который попытался дирижировать «Пиковой дамой», не обращая внимания на певцов. С одной стороны, дирижер на самом деле реализовал декларируемую им задачу качественно нового прочтения партитуры «Золотого петушка». Музыка Римского-Корсакова органично перенеслась в стилистический контекст музыки XX века. Стало совершенно очевидным, что экспрессионистические веянья эпохи, в которую творили Малер и Рихард Штраус, не прошли мимо великого русского композитора. Да и импрессионистская колористика, пришедшая к французам как раз таки из русской музыки, весьма активно применялась Римским-Корсаковым в этой опере. Синайский наполнил оркестр красочными звучаниями, подчеркнул особенности тембровой драматургии, усилил динамические и темповые контрасты. Но именно это, как ни странно, обострило несоответствие режиссерского решения музыкальной драматургии и стилистике. Ведь как ни крути, как ни тащи Николая Андреевича в XX в, Шостаковича из него, точно не сделаешь. А тот примитивный пародийный гротеск, который из спектакля в спектакль исповедует Кирилл Серебренников, как уже говорилось, никак не сочетается с музыкальными образами и жанровыми особенностями партитуры «Петушка».

Но это – лишь одна сторона музыкального решения оперы. Есть еще одна – на самом деле, главная для этого жанра, но в последнее время становящаяся чем-то необязательным: работа артистов, певцов, хора.

Синайский работал с двумя составами. Начнем со второго: поляки Александр Телига (Додон) и Александра Кубас (Шамаханская царица). Более, чем скромные вокальные данные у обоих, в том числе посредственные «верха» у Кубас. И это при том, что наличие полноценных верхних нот – непременное требование к исполнительнице этой сложной колоратурной партии. Абсолютное отсутствие актерской индивидуальности, особенно у Телиги. Так в чем же дело? Почему нужно брать исполнителей из Восточной Европы, с провинциальным опытом и ординарными профессиональными возможностями, зато с вполне европейскими гонорарами? Второй состав выделяется лишь исполнителем партии Звездочета – это как раз тот самый Михаил Серышев, уже утративший свою роковую (ударение на первый слог) харизму, зато приобретший оперный опыт. И его роль – лучшая во втором составе. Амелфу здесь поет Ирина Долженко, и она мало чем отличается от Татьяны Ерастовой в первом составе – та

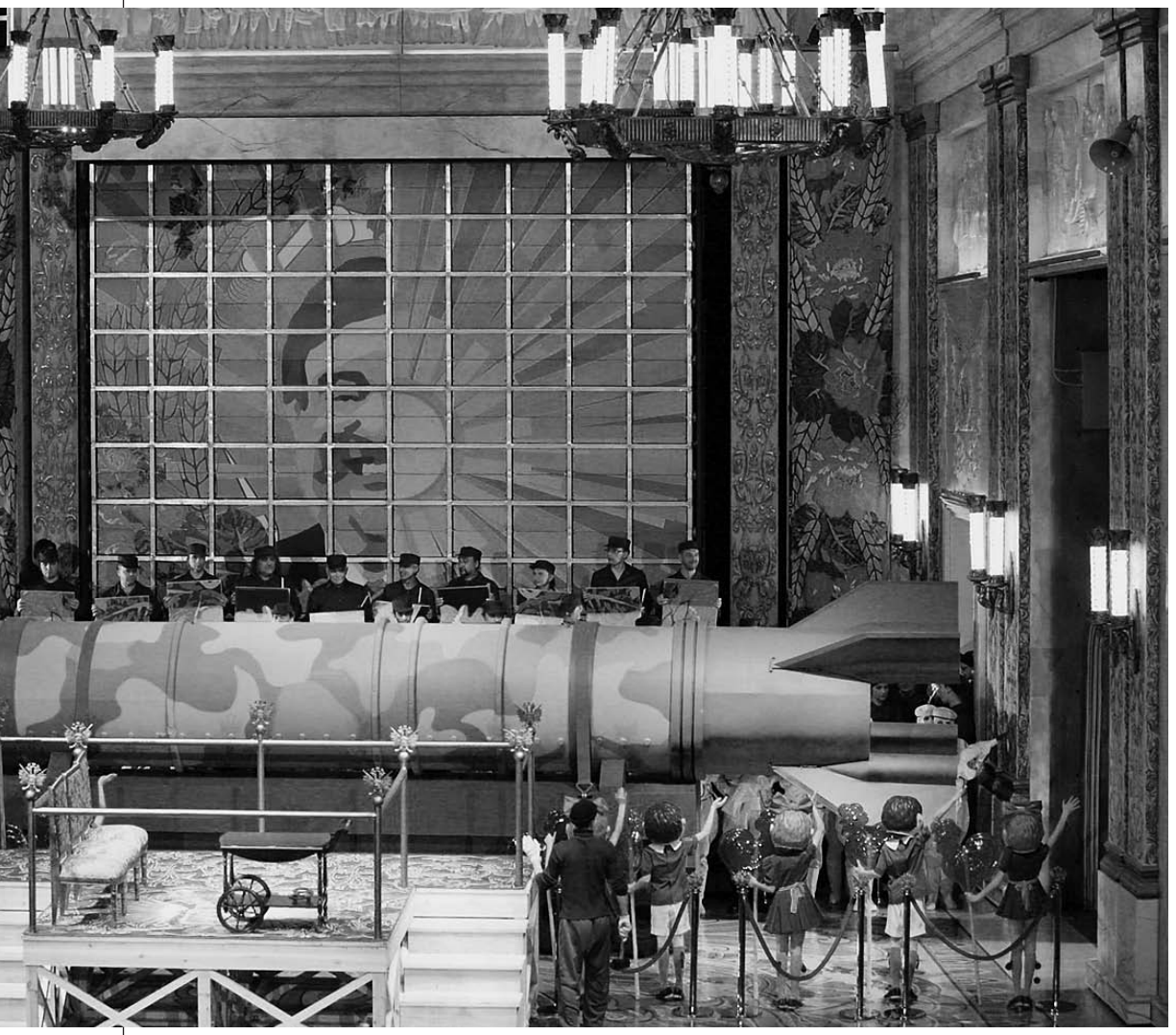
же гулкость, качание голоса и, как следствие, – приблизительность интонации. В первом составе Звездочет – американец Джефф Мартин. Чем он заслужил честь быть приглашенным на эту партию – загадка. Разве что акцентом, придающим ему «инородность». Голос слабый, верхов нет. Бедняга вынужден кричать, давая «петуха», причем явно не золотого. Много лучше обстоит дело с Шамаханской царицей из первого состава – это молодая певица Венера Гимадиева. У нее выразительный, сильный голос, вполне убедительное верхнее «ми» и красивая внешность. И, наконец, Владимир Маторин (Додон), под которого весь спектакль и выстроен. Певец очень артистичен, чем скрывает возрастные недостатки своего вокала. Но какими бы достоинствами или недостатками ни обладали все перечисленные и не перечисленные выше артисты, их объединяет одно совершенно катастрофическое свойство: ни у одного из них невозможно понять ни единого слова. Конечно, плохая артикуляция – старая болезнь труппы Большого театра, но странно, что маэстро Синайский не озадачился путями ее излечения. Зрителям оставалось лишь беспомощно ронять взоры на табло с английским переводом. А поскольку на сцене (как уже говорилось выше) периодически происходило нечто, не предусмотренное в либретто, публика терялась в недоумении: про что же все-таки эта опера? Что там, в конце концов, случилось? И кто кого убил? Неприятно удивил и ритмический дисбаланс оркестра и солистов. Если во втором составе инструменталисты и певцы существовали в необходимом согласии, то с первым составом возникли явные нестыковки: оркестр постоянно не догонял Маторина, расходился с другими исполнителями и даже с хором, который, кстати, тоже пел очень невнятно.

Именно данный факт породил версию: певцы ни причем! Это материал помпезных декораций, придуманных все тем же Серебренниковым (ох, и не дает же ему покоя слава Дмитрия Чернякова, режиссера и сценографа в одном лице!), оказался неудачным – поглотил акустику. Если это так – горе руководству постановочной части Большого театра, которое не смогло побороть дилетантскую

экспансию сценографа, не разбирающегося в акустике. Если это не так, и причина не в акустике, то горе всем нам, вынужденным выслушивать от хора и солистов Большого театра жевание каши вместо внятной артикуляции на русском языке.

ТАК БЫЛА ЛИ САТИРА?

У Пушкина – ее почти нет. У Римского-Корсакова она есть. У Серебренникова ее уже нет и не может быть. Потому что никто не станет всерьез считать политической сатирой



Сцена из спектакля «Золотой петушок». Финал. Большой театр.

беззубое, примитивное, бэушное пародирование советской атрибутики или даже сегодняшних российских реалий. Настоящая политическая сатира – это, скажем, «Гражданин Поэт», великолепный по мысли и художественному воплощению театрально-поэтический проект Дмитрия Быкова, Андрея Васильева и Михаила Ефремова. А «Золотой петушок» Кирилла Серебренникова – это не политическая сатира. Это очередной любовный акт эстетического обслуживания политобразующего класса, состоящего из горстки самовлюбленных VIPов, присвоивших себе абсолютную власть и радостно аплодирующих, узнавая на экране ТВ или на сцене театра себя и плоды своей деятельности. Так что «Золотой петушок» Серебренникова – это очередное «околоноля». И в этом контексте режиссер, пожалуй, искренен. Он действительно сделал спектакль о своей любви.

Фото Д. Юсупова.

Глеб ЛАВРОВ

СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ПОСТОРОННИХ

Представить себе экранизацию или инсценировку «Будденброков» Т. Манна, адекватную первоисточнику, честно говоря, сложно. Человек здравомыслящий и, уж тем более, режиссер понимает, что монументальную и самодостаточную литературную вещь в полном объеме, без купюр перенести на сцену/экран вряд ли возможно, и от дежурной оценки «книга лучше» тут никуда не деться. А потому у режиссера есть несколько путей: либо вычленить из произведения главную для себя тему и в ущерб другим развивать и укрупнять ее, либо рискнуть и попытаться в скромный хронометраж спектакля/фильма вместить как можно больше планов/смыслов/аллюзий романа, переведя их в так называемый подтекст, который в умелых руках безразмерен. Можно, правда, сочинить и нечто «по мотивам», имеющее весьма косвенное отношение к первоисточнику. Но это не наш случай. Есть и иные, исключительно авторские, способы осваивать прозу. Они мгновенно встают перед глазами: Додин, Гинкас, Фоменко, Фокин… Многих смущая и «совращая» – а что, может, и я?..

Давние отношения Миндаугаса Карбаускиса с прозой – весьма деликатного свойства. Однако по какому пути пошел он, поставив в РАМТе «Будденброков» Т. Манна, так и осталось не вполне ясным.

За годы сотрудничества с «Табакеркой» (плодотворные, по мнению многих) он, не покладая рук, кропотливо работал на создание репутации въедливого мастера психологического театра. Добился на этом поприще немалого успеха. С этим, собственно, и пришел в РАМТ, тихую гавань, где можно спокойно и с пользой творить. О его дебюте здесь («Ничья длится мгновение» по одноименному роману И. Мераса) необходимо сказать тут несколько слов, поскольку с «Будденброками» у него много общего.

В «Ничьей» Карбаускиса всесторонне обыгрывается максима, что, мол, человек сам выбирает, чем считать окружающий мир – застенком или дворцом. Соответствующая цитата из романа вынесена в программку эпиграфом – «Я говорил Изе, что гетто – не только в гетто, оно везде. Может быть. Но на самом-то деле гетто отгорожено, а вокруг города нет никаких оград», – чтобы намекнуть на некое противостояние микро- и макромира.

Миндаугас Карбаускис

В отнюдь не идеальном, неровном романе почти не связанные рассказы структурируются и приходят в гармонию друг с другом. На фоне шахматного поединка между комендантом литовского гетто Шогером и юным Исааком Липманом последовательно рассказывается история всей семьи Липманов в ее сакральном, ветхозаветном смысле. Каждая глава – история одного из членов семьи, всегда завершающаяся исполнением какой-либо цели и смертью героя. Роман у нас почти не известен, но секрет его сильного воздействия – в неподдельной

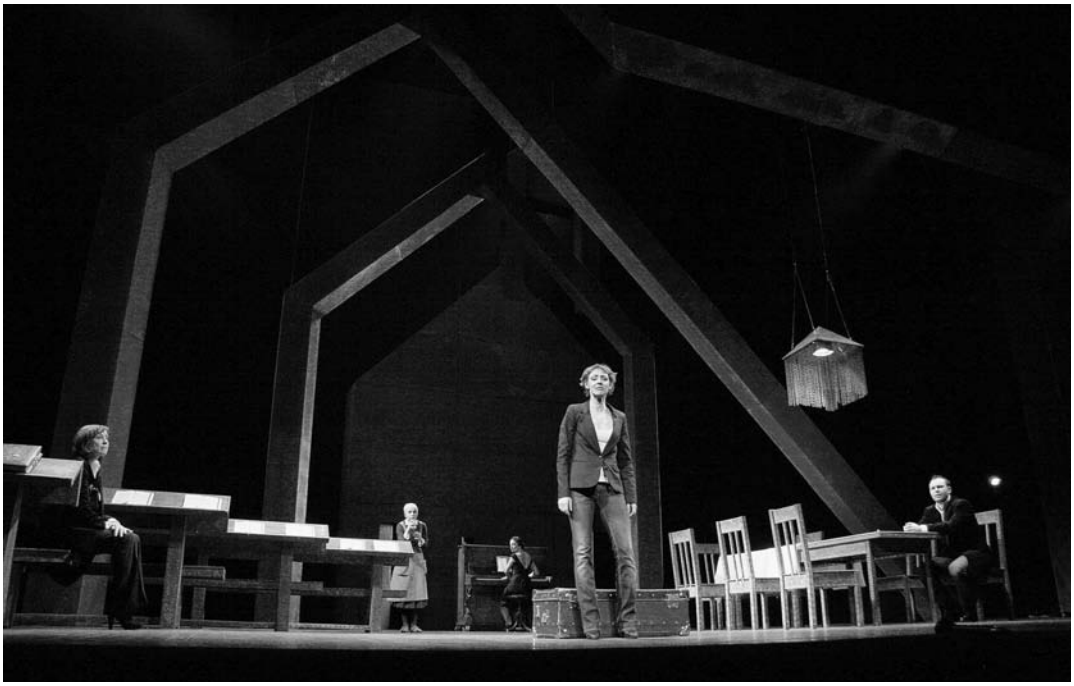
искренности, болезненности описанных переживаний автора, который сам чудом пережил Холокост и которому было что рассказать, действительно, важное, без спекуляции. Очевидно, что режиссер взялся за непростой и редкий для русской сцены материал.

Что в результате получилось? Все артисты на месте, работают слаженно и очень ярко: особенно Илья Исаев, Авраам Липман, отец семейства, монотонно передвигающий по доске шахматные фигуры, будто отсчитывая ходами партии жизни своих детей; Дарья Семенова, Инна Липман, его дочь, которая ценой своей жизни проносит в гетто партитуру оперы «Жидовка»; Александр Доронин, Касриэл Липман, его сын, тщетно убеждающий себя подобно Раскольникову, что он «сверхчеловек», и потому моральные метания и угрызения совести – не для него… Все они создают крайне колоритные запоминающиеся образы, на свой лад почти идеальные. Но существуют автономно, на уровне зарисовок, этюдов, и та самая заветная «история семьи», ради которой все и затевалось, не складывается. Получается набор ярких зарисовок на тему «плохой нацист и хороший, одухотворенный еврей». Непосредственно на целое работает только Дмитрий Кривощапов, оказавшийся очень тонким актером (судьба главного «шахматиста» Исаака Липмана, младшего сына Авраама, объединяет и завершает всю эту историю). Он органично совмещает лирику с эксцентрикой и цепко ловит тот самый еврейский «трагикомизм», совершенно необходимый этому повествованию.

Карбаускис переделывает финал этой истории. В его спектакле Исаак Липман, говоря нацисту Шогеру заветные слова «Ты проиграл», двусмысленно, вприпрыжку уходит со сцены, оставляя зрителя в недоумении – что же случилось дальше: была ли его жертва принципиальной, потому, что «иначе нельзя»? В романе финал более определенен. После шахматной партии живое кольцо обитателей гетто сжимается вокруг коменданта и физически уничтожает его. Исаак представлен как вполне осязаемый символ надежды, вдохновляющий на борьбу. На нем закончилась история семьи,

Д. Кривощапов – Исаак Липман,
А. Гришин – Шогер.
«Ничья длится мгновение». РАМТ.
Фото И. Лагойской

Д. Кривощапов – Исаак Липман,
И. Исаев – Авраам Липман.
«Ничья длится мгновение».РАМТ.
Фото Е. Цветковой



Сцена из спектакля «Будденброки». РАМТ. Фото Е. Цветковой

но закончилась, чтобы продолжиться в ином качестве. Возникает вопрос, почему, имея на руках все карты – сильных актеров, крепкую постановочную часть, обретенную с годами режиссерскую искусность, – Карбаускис не смог собрать осколки романа воедино, хотя усилий на это, судя по всему, было положено немало. По крайней мере, актерских. А вот режиссерских душевных затрат как будто не было совсем. Спектакль оставил после себя сильное ощущение подмены, даже обмана.

«Будденброки» Манна – опять роман про семью: про ее роль, силу и назначение, про крушение ее коллективных и личных идеалов. В общем, про распад и смерть целого мира на фоне большой истории. Значит, тема для режиссера не случайна.

С той же командой (три актера и вся постановочная часть за исключением художника – те же, что в «Ничьей») режиссер рассказывает практически ту же историю – семья оказывается лицом к лицу с радикальными изменениями мира и, вступая с ними в противостояние, погибает.

Жанр «Будденброков» обозначен как «семейные сцены» – это и режиссерский отсыл к «сценам из деревенской жизни», поставленным ранее в «Табакерке» («Дядя Ваня»). Только вместо литовского гетто в «Ничьей» – «маленький» город Любек на берегу Балтийского моря. Такая географическая близость места действия тоже не может быть случайной. Режиссер – литовец, а потому и в обоих спектаклях без «балтийского блеска» не обошлось. Хорошего в этих сценах немало, а бóльшая часть проблем, на мой взгляд, кроется в Карбаускисе-инсценировщике, который все-таки не драматург и с поставленными самим перед собой задачами справляется далеко не всегда. Перенос целых глав на сцену кажется не оправданным – за излишнюю подробность некоторых глав он платит полным отсутствием других, но при этом все равно претендует на «завершенность» сюжета. В масштабном и хитроумно выстроенном романе Манна каждый член семьи Будденброков подобен химическому элементу,

вступающему в реакцию с другими элементами-персонажами: он создает новые молекулы, но при этом остается самим собой. В том, что осталось от романа у Карбаускиса, второстепенных персонажей просто нет, как нет чуть ли не половины самой семьи Будденброков. «Четыре поколения» коммерсантов превратились в три: родителей консульши и консула (а заодно и их «боковую» родню) изъяли из сюжета, а это все равно как если бы из «трех сестер» Чехова на сцене оставили двух или даже одну сестру. В итоге подробный разбор текста, самодостаточная игра с ним и желание все-таки довести историю до конца, стремительно проскочив по «основным» логическим точкам романа, оказались задачами взаимоисключающими друг друга.

Весьма узнаваемая сценография Сергея Бархина кажется здесь уместной и представляет собой нечто, что я бы назвал геометрическим символизмом. Слева стоят ряды деревянных церковных скамей, удаляющихся от зала к центру сцены. Над сценой возвышаются огромные П-образные арки, обитые плюшем, имитирующие перспективу собора и создающие эффект туннеля, а у самого задника заканчивающиеся дверью в человеческий рост. Справа стоит деревянный стол, уставленный тарелками, чашками, баночками, солонками и пр. и пр., над которыми висит старинная люстра, похожая на квадратную клетку. Уже в композиции заложено сознательное противоречие: «плюшевый» туннель, который уводит «не туда», – это плохо, а деревянная фактура, натуральное дерево, символизирующее духовность, естественность, чистоту, – это хорошо. Геометрическая гармония здесь, конечно, символизирует еще и консервативный идеал немецкой женщины: «Kinder, Küche, Kirche». Действительно, первая сцена спектакля, пятиминутное вступление в него без слов, задает атмосферу и контекст, рассказывая о «счастливом детстве» маленьких Будденброков. Сидя на церковных скамьях, гротескно озорные дети-подростки в исполнении Дарьи Семеновой (Тони), Ильи Исаева (Томас) и Виктора Панченко (Христиан) под присмотром воспитательницы Иды (Татьяна Матюхова) распевают то ли хоровые песни, то ли катехизисы, при этом живо перемигиваются, переглядываются, всячески давая нам понять, что жизнь прекрасна. Любому творческому человеку мещанская мораль кажется двойственной, ханжеской – в итоге именно в борьбе с ней Том и Христиан сходят с ума.

Далее Лариса Гребенщикова и Андрей Бажин (старшие Будденброки, консул и консульша, родители Тони, Томаса и Христиана) предельно отстраненно, но с какой-то внутренней теплотой читают чуть ли не половину главы романа, в которой муж объясняет жене состояние их семейных дел и тот факт, что они не могут нанять лакея. Как бы между делом этот дуэт вводит зрителей в дом Будденброков, знакомит их с замкнутой и обособленной, полной правил и ограничений жизнью немецкого семейства. Печальная история замужества Тони и ее отношения с родителями поданы почти безупречно. Актерам удается передать медленный, созерцательный, несколько тяжеловесный стиль романа и точно, осязаемо воссоздать его атмосферу. Тони Д. Семеновой – главный ручеек жизни спектакля, она воплощает абсолютную детскую непосредственность и оптимизм, стоически выдерживает постоянные нападки «извне». Это самое «извне» являет собой Грюнлих (Дмитрий Кривощапов), мошенник, женившийся на Тони из-за приданого. Несмотря на явное сходство в облике и пластике с неким насекомым (естественно, сразу вспоминается Грегор Замза Ф. Кафки), лощеный и благообразный, он, тем не менее, излучает бездну обаяния. Фрачная пара, котелок, бакенбарды – ему все к лицу. Подающий надежды, умеющий входить в доверие молодой человек – чем не идеальный муж? Вполне можно понять, почему Будденброки отдали за него свою дочь. Старшие Будденброки оба – томные, плавные, изящные, как будто сразу родились во фраках и с безупречными манерами. Они постоянно вставляют в свою речь французские слова, потому что «так принято», так поступают в хорошем обществе. Так же хороша и Татьяна Матюхова, персонаж, названный в программке «Идой», но представляющий собой собирательный образ нескольких героинь романа: скромной приживалки Клотильды,

В. Панченко – Христиан, И. Исаев – Том. «Будденброки». РАМТ. Фото М. Гутермана

Л. Гребенщикова – Консульша

Д. Кривощапов – Грюнлих, Д. Семенова – Тони. Фото И. Лагойской

Т. Матюхова – Ида, А. Бажин – Консул, Л. Гребенщикова – Консульша

горбатой держательницы пансиона Терезы Вейхбродт и, собственно, Иды Юнгман, верной экономки-пруссачки. Она не произносит за весь спектакль ни слова, поскольку является не столько человеком, сколько домовым символом, оберегающим покой семьи Будденброков.

Все в спектакле работает как часы, и смысл заковыристых метафор угадывается мгновенно. Главным символом служит толстая семейная тетрадь, часто упоминаемая в романе и зримо присутствующая на сцене. Герои листают ее, читают, дописывают в нее новые главы семейной истории, знакомят зрителей с ее содержимым, создавая иногда почти мистическое чувство, какое испытываешь, глядя кинохронику начала или середины века. Семейная тетрадь здесь – вещь в себе, сухой остаток человеческой жизни (и не одной). Все, что осталось после гибели семьи Будденброков, что вобрало в себя и переплавило их чувства, мечты, надежды, создав некий автономный миф Будденброков. А может быть, тетрадь – это и сам роман Манна, непосредственно находящийся на сцене, который дописывают, дополняют на наших глазах. Так оправдывается один из основных игровых моментов спектакля – некоторые из персонажей возникают, будто призраки, застывшие на страницах тетради и погребенные под толстым слоем пыли. Герои частенько говорят о себе в третьем лице, находясь в позиции, скорее, рассказчиков, нежели персонажей, являются, скорее, их цветными иллюстрациями, чем полноценными воплощениями, и почти лишены эмоций. На эту же изящную иллюстративность работает и вторая, помимо тетради, метафора спектакля – костюмы, созданные Натальей Войновой. Актеры постоянно меняют одежду, обозначая этим какие-то важные перемены в жизни семьи Будденброков. Символом величественного, старообразного купечества становятся безукоризненно стильные черные фраки, в которых появляются старшие Будденброки. Дети сначала одеты, как подростки, в майки и джинсы, но

по мере развития сюжета «взрослеют» и переодеваются во что-то более подобающее их новому возрасту: Тони, обручаясь с Грюнлихом, меняет кеды на туфли с высокими каблуками, а после свадьбы поверх блузы накидывает вельветовый пиджачок. Томас же, вступая в дело отца, облачается в элегантный костюм, а после смерти отца – наследует его черный фрак и цилиндр. Только смутьян Христиан несмотря на костюм остается по-прежнему в кедах.

Но со смертью консула Будденброка (великолепна сцена, где говорящего и курящего сигару мужа с нежностью напудривает жена, а Ида накрывает квадратным куском фанеры-холста, фиксируя превращение живого человека в семейный портрет) очень рано, в середине первого действия, наступает момент, когда любовно и тщательно построенный карточный домик спектакля летит в кювет.

После смерти отца протагонистом спектакля должен был бы стать Томас Будденброк: его рефлексиям, отношениям с миром и семьей в романе уделено чрезвычайно много места. В спектакле персонаж прекрасного артиста Ильи Исаева этих «основных позиций», увы, не занимает. И вины исполнителя тут почти нет, потому что за оставшиеся два часа действия Карбаускис вдруг решает загрузить в спектакль весь роман целиком – и ни роман, ни спектакль этого не выдерживают. Дело даже не столько в объеме текста, сколько в способе его подачи.

В первой части спектакля режиссер нашел для себя главную сюжетную линию – историю Тони Будденброк – и адекватный способ ее воплощения. Во второй же части он не определил для себя приоритеты и замахнулся сразу на «всё», торопится рассказать и судьбу Христиана, и судьбу Томаса, и продолжение истории Тони, не забыв и о падении дома Будденброков. В результате повествование, потеряв свой неспешный, выверенный ритм, вдруг с невероятной скоростью несется прямо в пропасть. Поскольку иначе, чем пропастью, это не назовешь. Все, что происходит с Томасом Будденброком, в отличие от Тони (которая так и осталась ребенком, живущим стихийными порывами и одним днем), требует глубокого психологического проживания, а в спектакле при такой скорости и сумбурности сценария сделать это оказывается просто невозможным.

В романе Томас Будденброк проносит мучительную рефлексию через всю свою жизнь. Ему самому не очень-то и хотелось становиться коммерсантом, но он сознательно выбрал роль «серьезного человека», руководствуясь принципом «лучше быть первым в маленьком городе, чем…». Все свои силы он тратит на самовнушение, обставляет свою жизнь подобающими «декорациями», дабы приспособить огромные амбиции к быту маленького портового города – убедить себя и остальных в правильности своего выбора. В конечном счете, в романе именно это и приводит его к безумию и смерти. Отсюда – взнервленная тональность его сцен с родней, с братом-комедиантом, с маленьким сыном. Во всех его ранит то, что он сознательно в себе поборол, чего себе уже давно не позволяет. В спектакле же это «второе дно» роли отсутствует. Томас выглядит эдаким законченным «отцом семейства», «человеком в футляре», порицающим и поучающим всех, то есть безупречным филистером…

Христиан, младший брат Томаса, в романе – персонаж крайне печальный, изъясняющийся почти чеховскими фразами. В спектакле же он бойкий шут-пересмешник и не выходит из этой роли от начала и до конца. Можно предположить, что через эксцентрику в нем должно было проявиться нечто более серьезное и сущностное, личное. Однако шутки у него выходят не обаятельными, не заразительными и грубыми. В них нет ни серьезности, ни вызова условностям, они больше похожи на скабрезные шуточки из нашего телешоу «Комеди-клаб».

Тысячи причинно-следственных связей, объясняющих, осуждающих или оправдывающих поступки манновских героев, оказываются в этом варианте утраченными, обрубленными. Многих персонажей, косвенно или прямо влиявших на главных героев, связывавших главных героев, в спектакле нет, отчего действие становится похожим на цепочку «семейных скетчей», никак друг с другом не связанных. Раз-два – и Томас–Исаев вдруг кричит на мать-консульшу, обвиняя ее в каких-то мифических растратах. Почему кричит? В каких растратах?

Был нежный сын, стал грубый бюргер. Когда? Почему? Ведь в прошлой сцене еще все было тип-топ (так «говорили suitiers, прищелкивая языком»)? Актерам приходится читать монологи отсутствующих героев романа, по мнению режиссера, необходимых для продвижения сюжета. Лица, заявленные в романе с самого начала, в спектакле вдруг появляются лишь в обрывках писем и разговорах о них, окончательно запутывая зрителя, или материализуются, словно черт из табакерки, как Герда, жена Томаса. Объяснить ее появление в доме и странные отношения с Тони невозможно (знакомые еще с пансиона, они всегда были противоположностями, Тони – живая, как ртуть, Герда – холодная, царственная, надменная). Но понимать, кто здесь кому сват и брат, необходимо, ведь это каркас истории, которую все-таки нужно внятно рассказать зрителю. Роман Манна сегодня у читателей и театральных зрителей не из самых популярных.

Подобных неувязок в спектакле в какой-то момент накапливается так много, что ориентироваться в сути происходящего на сцене становится трудно, а главное – нестерпимо скучно. Персонажи прыгают через десятилетия, повествование разбавляется этюдами в духе декадентского кабаре, где герои жонглируют тростями и котелками и разыгрывают пошловатые репризы (например, про то, как Томас пытается овладеть своей мрачной женой Гердой). Зрителю только и остается, что любоваться сценографией и игрой света.

На программке спектакля нарисована симпатичная голубая тарелка севрского фарфора. Она покрыта трещинами, некоторые кусочки ее откололись. Это, конечно, символ разлада и распада семьи Будденброков. Но еще это символ разлада и распада самого спектакля, которому, чем дальше тем больше, не хватает цельности. Отдельные находки (замечательно придуманные) не развиваются, заявленные ранее ходы обрубаются, мысль стоит на месте. Вторая часть спектакля практически состоит из одних прорех, которые невозможно залатать, через них утекают и смысл, и динамика, и энергия. Остается только помечтать – будь режиссер чуть пожестче и порешительнее, прибег бы к спасительной умеренности и аккуратности… Укрупнил бы первую часть, ввел второстепенных персонажей, вернул бы в спектакль некоторые особо яркие моменты романа (например, историю курортного романа Тони и юного доктора Мортена), четче обрисовал бы исторический контекст (ведь Будденброки даже в революциях поучаствовать успели) и т.д. В конце концов, можно было сделать многочасовой подробный психологический спектакль, этим сейчас никого не испугаешь. Ведь и в РАМТе так делали и делают, и публика Молодежного театра к этому привыкла и даже потянулась…

Некоторые рецензенты писали, что Карбаускис в «Будденброках» взял на себя роль патологоанатома, раскладывающего на прозекторском столе пороки буржуазной семьи. Но, если искать ассоциацию вне театральных профессий, то он, скорее, похож на таксидермиста, который искренне пытался вдохнуть жизнь в уже убитого медведя. Увы, тщетно.

Все, что подмечено, уловлено, а иногда беспричинно тревожит молодого критика в спектаклях Миндаугаса Карбаускиса (и не только в «Ничьей» и «Будденброках» – могли бы сказать мы), в них есть. Порой даже кажется, что перед нами очень профессиональный, но слишком холодный режиссер, которому по большому счету все равно, что ставить. Есть талант, есть умения, преподанные ему в мастерской П.Н. Фоменко, – кому какое дело, что думает и чем озабочен лично этот сумрачный литовец? Однако именно это в театре и интересно. Личная интонация, проявление собственного мнения, темперамента и характера и есть главная составляющая профессии режиссера. Говорим мы это вовсе не для того, чтобы испортить впечатление от многообещающего назначения Миндаугаса Карбаускиса на пост художественного руководителя московского Театра им. Вл. Маяковского в сезоне 2011/2012 года. Говорим, только чтобы напомнить: кому многое дано, с того много и спросится. И очень надеемся, что на новой – «своей» – территории у молодого режиссера что-то получится.

От редакции

Алена КАРАСЬ

ТЕАТР, КОТОРЫЙ СМОТРИТ НАС

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МОСКОВСКИХ ГАСТРОЛЯХ СПЕКТАКЛЯ РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧИ «О КОНЦЕПЦИИ ЛИКА СЫНА БОЖЬЕГО»

Ромео Кастеллуччи давно волновал Москву. Его первый приезд со спектаклем «Genesis» по Книге Бытия во время Театральной олимпиады 2001 г. стал шокирующим и надолго запомнившимся событием. А те, кто участвовал в Русском сезоне Авиньонского фестиваля 1997 г., не могут забыть его «Юлия Цезаря», сыгранного актером больным раком, с фистулой в горле. Через девять лет в 2008 г. Кастелуччи был приглашен в Авиньон артистическим директором и показал триптих по «Божественной комедии» Данте.

Художник по образованию и видению к театра, он принадлежит тому направлению, которое не только у нас, но и в Авиньоне у многих вызывает раздражение и тревогу. С приходом Кастеллуччи, Яна Фабра, Хайнера Геббельса визуальный, перформативный, постдраматический театр становится доминирующим, художник, конструктор, идеолог, концептуалист вытесняет искусство живого актера. В том же, 2008 г., когда Ромео Кастеллуччи показал свои мучительные философские инсталляции «Inferno», «Purgatorio» и «Paradiso», там же в Авиньоне Хайнер Геббельс (его спектакли участвовали в программе Чеховского фестиваля) предложил свой театр без актера. Спектакль «Schtifters Dinge» («Вещи Штифтера») по произведениям малоизвестного у нас австрийского писателя XIX века Адальберта Штифтера работал как механизм, приводящий в движение воду, свет, экранные образы.

Геббельс – так же, как Кастеллуччи и, кажется, Анатолий Васильев в своих последних работах – предложил в своем «механическом» театре, лишенном человека, – его заново найти. В инсталляции, празднующей силу визуальных образов, есть стремление расслышать тайну слова и мира. Отказываясь от традиционных форм, они заставляют осознать новые связи человека и общества, человека и природы, человека и техногенного пространства, по-новому воспринять ответственность человека за свой одухотворенный космос.

Когда Кастеллуччи ставил «Ад» для Папского дворца в Авиньоне, он сформулировал очень

Ромео Кастеллуччи.
Фото Г. Черкасова

ясно свое намерение: «Впитать “Божественную комедию” через поры кожи. Дать ей высохнуть на себе точно мокрой одежде».

Его жест в отношении классических текстов – и это примиряет меня с его самыми неудобными инверсиями и парадоксами – в каком-то смысле предельно традиционалистский. Прежде всего, для него диалог с этими текстами все еще возможен. Для него эпистема, оптика «Божественной комедии» все еще реальна. Он только хочет обновить ее. Так же реален для него Лик Христа кисти Мессины (или Андрея Рублева). Он только нуждается в том, чтобы на него как минимум взглянули.

Поэтому вопросы московских журналистов о кощунственности его обращения с Ликом Божиим (Бога, как вы увидите дальше, обливают некоей субстанцией, обозначающей дерьмо) кажутся мне неправомочными. При всей экстремальности его жеста, сам по себе он имеет откровенно религиозную природу. Для огромного большинства режиссеров Христос, ад и рай, молитва и вера – просто несуществующая

реальность, или такая далеко запрятанная реальность, о которой говорить неприлично, или (еще вариант) такая реальность, о которой можно говорить только в памфлетно-сатирическом духе.

«Чистилище», пожалуй, самая провокативная часть всего дантевского проекта Кастеллуччи. Напряжение между сценой и залом возрастает по мере того, как режиссер усиливает конфронтацию различных элементов зрелища. «Звучит музыка», – говорят нам титры наверху, а внизу, в застекленной коробочке, – по-прежнему тишина, ребенок выходит к нам, по эту сторону стекла, и оказывается перед огромным иллюминатором, похожим на окошко детского калейдоскопа (рифма к той самой готической розе, с которой весь проект начался в Папском дворце). И здесь наступает мгновение реального ужаса: земная сфера – образ и отражение сферы небесной – начинает заполняться черными чернилами. И вот мы вновь в комнате, где на круглом ковре корчится в страшных пароксизмах мужчина с церебральным параличом. Мы почти узнали в нем отца – но это уже не он, а его страшный двойник, для которого «чистилище» оказалось смертельным испытанием. Мальчик (он уже не мальчик, а огромный верзила в таких же, что у ребенка, штанишках) ложится на конвульсирующее тело «отца», чтобы унять его страдания, и мы (скорее инстинктивно, чем сознательно) узнаем в этой странной фигуре все того же Леонардова человека, вписанного в круг. Успокоившееся тело внезапно вылезает из-под «мальчика» и оказывается вампиром, забравшим всю его жизнь. Застывшее мертвое тело «ребенка» остается лежать, вписанное в круг.

Ренессансный образ человека – венца творения здесь переосмыслен в таких мучительных образах, которые трудно анализировать, но легко почувствовать. Кастеллуччи предлагает нам взглянуть на нашу повседневную жизнь как на чистилище, в котором корчатся изуродованные тела и души, а роль Беатриче, ведущей Данте из Чистилища в Рай и наполняющей жизнь любовью, у него играет этот бедный истерзанный ребенок.

Трагические метаморфозы, которыми наполнены образы «Чистилища», труднее всего поддаются аналитическому разбору и

Сцена из спектакля «О концепции Лика Сына Божьего»

толкованию. Кастеллуччи, кажется, делает все, чтобы лишить нас возможности привычных формулировок. Он создает напряженные и страшные инсталляции, в которых корчится современный человек и в которых ему дается шанс осознать земную жизнь как чистилище.

Кастеллуччи родился в 1960 г. в Чезене, учился там сначала на аграрном факультете университета, потом – на художника. Вместе с сестрой и женой в 1981 г. основал театральную компанию «Общество Рафаэля» (Sosietas Raffaello Sanzio). Город на севере Италии, побережье которого со времен Византии смотрит на православный восток. Его всегда интересовали взаимоотношения восточной и западной церкви, он и его коллеги много говорили о причинах и истории разделения церквей. Фильмы Андрея Тарковского, теология и искусствоведение отца Павла Флоренского, его «Обратная перспектива» стали в 1970-е годы важнейшими источниками размышлений для Ромео.

Накануне своих гастролей в Москве со спектаклем «О концепции Лика Сына Божьего» Кастеллуччи рассказывал о замысле другого спектакля – «Черная вуаль священника» по рассказу американского писателя XIX века, который он должен был привезти в Москву, но не успел доделать. Вот, что говорил режиссер: «Из

рассказывания истории в какой-то момент действие переходит в абстрактный план и движется в сторону черной дыры. Темой спектакля становится этот абстрактный черный цвет. В какой-то момент зрители остаются один на один со своим одиночеством… Я рад вернуться в Москву еще и потому, что здесь хранится идеальная тайна, воплощенная в живописных формах – это черный квадрат Малевича. Малевич интересовался древнерусской иконописью, и черный квадрат является квинтэссенцией иконного образа, иконы. Великий шаг Малевича не только в том, что он преподнес черный квадрат как икону, но дал ему белую раму, белый фон, на котором присутствует этот иконный образ. Для меня спектакль как раз и является такой белой рамой, которая придает человеческий масштаб этому идеальному пустому пространству».

Тогда же мы с ним поговорили об образе Люцифера. «Падший ангел это ангел, который не потерял веру. Люцифер ревновал Адама, так как слишком любил Бога и был наказан за свою ревность. Люцифер – падший ангел и вместе с тем – художник».

Вопросы о личной вере Ромео Кастеллуччи, жителя маленькой католической Чезены, отца шестерых детей, играющих в его театре, возникают постоянно – и у нас, и на западе. Он отвечает примерно так, как мне: «Если бы мне надо было рассказать о своих поисках веры, я бы просто поговорил. Спектакль иногда нельзя рассказать. Я больше ценю то, что находится за пределами видимого. Жизнь спектаклю дают зрители. Это и есть белая рамка, чтобы посмотреть в свое подсознание, внутрь той пропасти, которая создает тайну любой личности. Это – черное небо, но так же и пространство в нас».

После «Tragedia Endogonidia» (2002–2008) – рискованном мега-проекте из 11 частей, каждая из которых рождалась в 11 городах Европы, взявших на себя риск вложить средства в неизвестное – Кастеллуччи обрел статус главного специалиста по инверсиям и провокациям. Кощунствуя над всеми табу, он, прежде всего, размышлял там о структуре трагического:

«Маска – это темное зеркало, которое смотрит на нас – наше общество и нашу историю. Античная маска комедии улыбается над тем, что вполне ужасно. Она глядит на наш век с этой ужасающей улыбкой. Вы один в комнате, и вы чувствуете приговор, исходящий от нее. Маска – идеальный негатив человечества. Мы – зрелище для этой маски. Мы – зрелище для этого театра».

В спектакле «Проект J», или «О концепции Лика Сына Божьего» он размышляет о структуре молитвы.

…Старик в наушниках сидит на диване, уткнувшись в экран телевизора. Мужчина средних лет в безукоризненно-белой рубашке и галстуке, деловито расставляет медикаменты, спрашивает отца, как дела, извлекает мобильный, надевает пиджак, торопясь на работу. Так начинается спектакль. Еще вопрос, и лицо сына едва заметно мрачнеет. Отец обделался. Он плачет и просит прощения. С каждым новым приступом диареи количество коричневого вещества нарастает. Сын впадает в отчаянье и теперь

Сцена из спектакля «О концепции Лика Сына Божьего»

тоже плачет, просит прощения – за то, что его, казалось, безграничное терпение оборвалось надсадным стоном. Сын стремительно движется назад, туда, где, раскинулся во всю высоту сцены лик Христа, и, припав к нему, целует. Во все стороны зала разлетается усиленное динамиками, шепотом и стоном произнесенное Jesus.

Потом все исчезает, и мы остаемся наедине с огромным лицом, смотрящим прямо на нас. Но постепенно и это лицо начинает буквально истекать, заливаться все той же коричневой субстанцией, которую до тех пор так терпеливо убирал сын. Темный лик сдирают с панно, на котором – подобно распятию – теперь проступают вырезанные и светящиеся изнутри буквы: YOUAREMYSHEPHERD (ТЫ МОЙ ПАСТЫРЬ), а в конце строки медленно проступает улыбчивое и смущающее NOT.

Вот и все. Тишина. Нулевая степень высказывания. Отсутствие всякого послания, которое бы делало этот кощунственный перформанс домом одухотворенного смысла.

Весь остальной спектакль свершается в нашем сознании, и только наш личный опыт может быть единственным автором этого диковинного представления, центром которого становится созерцание «дерьма» человеческой жизни на фоне Лика. Образ Христа, созданный в эпоху Возрождения Антонелло да Мессиной («Salvator Mundi» – «Спаситель мира»), взирает вам прямо в глаза, где бы вы ни находились. Это очевидец мирского горя и зла, который, однако, по своей природе хранит безмолвие, обрушивает вас в самую сердцевину молитвы.

Фрагменты встречи с Ромео Кастеллуччии, состоявшейся 29 мая 2011 года в рамках совместного проекта «По ту сторону» Театра им. Йозефа Бойса и Центра им. Андрея Сахарова в Москве

Московский сюжет

Была сцена с пятнадцатью детьми, которую мы осуществили во время премьеры спектакля. Пятнадцать детей, которые выходят на сцену один за другим, а в рюкзачках у них гранаты, не настоящие, это такая репродукция из металла – триста пятьдесят гранат. Они бросают их в образ Христа. Это порождает звук и музыку. Из этого шума рождается слово «Иисус».

Я отлично понимаю, что это очень сложная сцена. В Германии нам нужно было встретиться с учителями и теологами, в противном случае городское правительство просто не разрешило бы подобное. Между тем, это не провокация, в этом нет ничего против Иисуса Христа. Но в Москве это могло бы стать проблемой, учитывая насколько сильно здесь проявляется иконопочитание, насколько оно важно для понимания всей культуры. Более того, ваше отношение к лику, исторически воспитанное отношение к иконе, к образу, придает совершенно особый, глубокий смысл представлению этого спектакля в России. Даже учитывая тот факт, что это не русская икона, а католическая. Мы попробовали в Москве, на фестивале найти детей. Не получилось.

Credo

Вера или недостаток веры – это не мой предмет исследования. В этом спектакле из-за присутствия лика Христа существует прямая отсылка к Господу Богу. И в каком-то смысле, этот спектакль – о вере и нехватке веры. Меня интересует контакт – возникает он или нет, потому что живопись, искусство, музыка, все виды искусства так или иначе должны устанавливать какой-то контакт со зрителем, вот и все. Потом существуют уже разные стратегии для того, чтобы этот контакт состоялся.

Например, облик Христа, история между отцом и сыном высвобождают некую структуру, и вот как раз структура – основное, а не моральные оценки, которые могут у нас возникнуть. Освобожденная от иносказаний структура как раз создает этот контакт – ничто иное. И если спектакль не работает, это означает, что он не достаточно глубоко работает именно со структурой.

Религиозная тема – необыкновенная структура, которую я использую. Но не потому, что я монах или потому что у меня есть какое-то религиозное послание. У меня нет никакого религиозного послания. Мне это совершенно неинтересно.

С другой стороны, у меня нет и никакого политического месседжа. Короче говоря, у меня нет никакого месседжа, потому что это не моя задача. Это вообще не есть задача художника.

Смысл и значение – враг номер один любого художника. Наша задача – создавать проблемы, вопросы.

Tragedia Endogonidia
(самопорождающаяся трагедия)

Я обратился к структуре греческой трагедии, хотя в проекте нет никаких трагических героев, ни Ореста, ни Медеи… Я работал над обнаженной структурой трагического, которая рождается только в том случае, если происходит убийство божества.

Одна из самых интересных характеристик трагедии – это как раз ее негативная основа. Трагедия появляется в тот момент, когда исчезают боги. И именно когда богов больше нет, когда они умерли, происходит открытие человеческой жизни. Такие открытия совершаются трагическими героями. С этой точки зрения, проблема трагедии не есть смерть, как многие думают. Появление на свет, рождение – вот что является предметом трагедии.

Проект J

Мне всегда хочется работать с какими-то противоречиями. «Проект J» – да, это вызов. Я хотел использовать дерьмо, но я хотел сделать так, чтобы оно стало в каком-то смысле невидимым. Этот элемент должен был измениться. Временная структура линейна. Я сразу решил работать с линейной структурой. (В кино это то, когда съемки ведутся непрерывно, без монтажа.)

Но, конечно, на репетициях, пока мы работали с актерами без публики, мы не знали, сработает это или нет на спектакле. Это могло быть полной ошибкой. Но иногда надо рисковать. И я рискнул. С первых показов мы почувствовали, как нам все-таки удалось что-то «перевернуть». И контакт, о котором я говорил раньше, устанавливался на разных уровнях.

Ну а что касается актеров, должен сказать честно, мы мало работали. Они были и так замечательные. Каждая следующая репетиция в какой-то момент начинает только разрушать. Много репетировать – не всегда хорошая идея. Когда доходишь до нужной точки, надо уметь остановиться. В ином случае, есть опасность впасть в маньеризм. Мы дошли до нужного состояния за три-четыре дня, не больше. Во время репетиций я очень много смеялся, чего не мог даже скрыть от актеров. Но это был очень странный смех, я думаю. Смех, в котором присутствовало много душевного волнения. Может быть, это был даже истерический смех. В любом случае, Джанни (Gianni Plazzi), который играет старого отца, и Серджио (Sergio Scarlatella), который играет сына, тут же поймали этот дух, тут же – как будто бы им это просто ввели в вены. Действие спектакля начиналось с левой стороны сцены и двигалось направо. Актеры постепенно переходили с одного края сцены на другой. Сначала ПОЯВЛЯЛОСЬ небольшое пятно на халате отца, потом оно становится больше и больше, экскременты начинали заполнять всю комнату, пачкать мебель, оставлять следы на полу, а сын все это подтирал, восстанавливал белый цвет. И в этом невероятном предприятии ему удавалось все убрать, из-за безграничного терпения и безграничной любви к отцу. Однако, в конце концов, он терпел поражение, был разгромлен. В буквальном смысле уходил со сцены, но сцена поражения возвращала его к сыну Бога. Через единственный поцелуй, с моей точки зрения, абсолютно искренний.

Копрология

Экскременты – ***это*** всегда с нами. ***Это*** то, что мы есть, и потому мы не можем это видеть. Не то что мы не хотим ***это*** видеть – у нас не получается ***это*** видеть. Потому что **это** – идея смерти, разложения, которую мы несем в себе.

Я хотел бы перефразировать итальянского художника, которого я очень люблю, к сожалению, он умер очень молодым, Пьеро Манзони (Piero Manzoni), который создал «Экскременты художника» – так назывался этот проект 1960-х годов. Он положил в коробочку свои собственные экскременты и выставлял их, продавал такие коробочки. Здесь очень глубокая ирония и в то же время – акт большой искренности. Каждый акт творения по сравнению с творением божественным – просто смешон. Не существует творения, существует только возрождение, прирост элементов, которые уже существуют. Мы можем созидать только благодаря идее переваривания элементов, которые уже существуют.

Смерть Бога

…Полотно разорвано, но лицо остается. Это скорее иллюзия, что-то призрачное, призрак лица, которое остается, несмотря на разорванную ткань.

В работе всегда есть какие-то элементы, один из которых уничтожает другой: любовь и ненависть, вера и нехватка веры. Фразу «Ты мой пастух» можно прочитать и так: «Ты не мой пастух». Постоянное колебание, абсолютно бессмысленное. Ты всегда остаешься на острие формы как раз потому, что значения, в конце концов, не важны. Этот спектакль действительно можно рассмотреть как спектакль о надежде или о нехватке надежды, о вере или недостатке веры, о говне или о гигиене. Интересно как раз найти край. Может быть, режущий край, который разделяет, разрубает на две части каждый смысл, каждое значение. Отсюда происходит вот это смятение у зрителей, вопрос: «что все это значит?»

В наше время театр должен думать главным образом о роли зрителя. Надо поменять местами точки зрения. Театр не традиция, не привычка, а что-то абсолютно темное, неизвестное. И тот факт, что мы не знаем театр, наша нехватка знаний о театре – надо сохранять, беречь странность театра, а не пытаться говорить, что существует такой-то метод или такая-то школа. Мне лично не интересны ни школы, ни методы. Театр – форма, которая постоянно в движении, в развитии. Единственный театр, который действительно очень сильно связан с репертуаром – восточный театр. Возможно потому, что там боги еще живы.

В нашем случае богов больше нет. А русский театр принадлежит к великой западной традиции. Поэтому наш театр основан на пустоте, на экзистенциальной нехватке. Думая сегодня о том, что такое театр, стараясь задать этот вопрос себе, я бы сказал так: театр не стиль какого-то режиссера или способность актера (конечно, это очень важно, но не главное). Театр – личное открытие каждого зрителя. В мозгу, сердце, теле зрителя создается спектакль. Именно поэтому не существует какого-то единого, правильного прочтения спектакля. Может быть столько прочтений, сколько есть зрителей. Это не просто риторика. Жизненный опыт каждого зрителя, прочитанные книги, его личная история, шрамы, которые он получил, – именно это и создает спектакль. Без зрителя спектакль – просто звуки, картинки, в которых нет никакой силы. Интонации, темы, настроения и так далее – все это принадлежит зрителю. Поле битвы – зритель, а не сцена. Надо отказаться от предрассудков, от условностей, от уверенности, надо забыть о них. Театр это не мой дом.

Догмат о Троице

Дух в театре создается двумя противоположными силами, вы, наверное, знаете, у вас очень сильная школа. Должны быть две противоборствующие силы. Здесь мы можем говорить, например, о белом (то есть гигиене) и экскрементах, о слабости отца и о терпении сына. Что касается Святого Духа, то это третий образ, которого нет – такая неопределенная часть спектакля. Не только в спектаклях, но вообще в любом виде искусства, будь то в картинах или в симфониях, в фильмах, то есть в великих произведениях искусства, всегда есть что-то неопределенное. <…> Пустое место, которое должен занять, может быть, не Святой Дух, но дух зрителя. Драма между двумя силами есть форма призыва, слова. Кого? Но это очевидно – зрителя. В некоторых случаях можно было сказать, что действующие лица сражаются, говорят друг с другом, иногда устраивают дуэли, иногда обнимаются, и столько всего делают, но делают это для того, чтобы произвести пустоту. Иногда возникает такое впечатление, что они перед нами на самом деле, чтобы позвать нас, чтобы создать некое место для нас, создать пустоту. Здесь наше пространство, наше место. В любом произведении искусства надо, чтобы что-то ускользало.

Рождение замысла

Я связал два элемента. В данном случае, это очень опасно – связать экскременты с обликом Христа. Провокация – самое неинтересное из всего, что может быть на свете, потому что провокация глупа. Я должен был прислушаться к этим взаимоотношениям, связям. Но

чувствовал, прямо как в музыке, когда нажимаешь на две ноты, и получается третья, которой нет – сумма этих двух нот. Эйзенштейн говорил об этом в теории монтажа. В данном случае, мной управляла интуиция: например, образ Христа и вот этот неприятный разговор об экскрементах производили некую гармонию, их связь была очень точной. А потом наступает новая, другая фаза работы, чтобы связать уже эти два элемента, чтобы приблизить их или отдалить друг от друга, найти некую связь через технику, через свет и так далее.

Табу в театре

Я верю в мораль, конечно, но мне трудно сказать в какую. Я думаю, что существуют табу, и я их уважаю. Например, я не могу принять настоящую кровь на сцене. Это полное табу. Я не могу принять насилие, жестокость, настоящую жестокость, это еще одно табу. Есть и другие грани, которые я не переступаю. Это не верно, что в театре нет границ. Есть границы. Здесь я должен начать большую главу о том, что такое насилие, жестокость, что такое нежность, где в нежности скрывается жестокость. И так же, как немыслимое насилие, в жестокости есть безграничная нежность. Но я должен сказать, что искусство и, прежде всего, – театр – именно то место, где думают о насилии.

Когда я говорю о трагедии, я говорю о трагическом как об основе эстетики и философии Запада. Эти корни, они полны насилия, они жестоки. Так что надо спрашивать, не почему Кастеллуччи жесток (кому какая разница), но почему сама основа нашего театра – это насилие.

Почему Эсхил написал «Орестею»? Почему он был таким садистом? А был ли он садистом? – Я думаю, что нет. Мне кажется, он даже не знал, что такое садизм. Тогда почему он поместил самую страшную жестокость в круг семьи? Вот этими вопросами надо задаваться. Почему Орест до того, как убить собственную мать, почему он вдруг колеблется? Чувствует, что несмотря ни на что, он любит свою мать. Этот жест, когда он останавливается… Орест – современный человек, из этого жеста рождается современный человек, который разделен сомнением, разбит на кусочки самим собой. Кинжал Ореста есть кинжал, который на самом деле он использует по отношению к самому себе. Это нож совести, который направлен как раз на себя. Это сомнение, которое в трагедии Эсхила длится всего лишь секунду, и это сомнение – любовь. И что же сильнее в этой трагедии – насилие или любовь? Все парадоксально. Все становится своей противоположностью – в чем великий урок греческой трагедии.

Теория коммуникации

Театр никаким образом не соприкасается с коммуникацией. Театру нечего коммуницировать, и поэтому театр необходим. Свойство театра очень интересно: театр создает некую общность, и в этом религиозная черта театра. Религиозность в этимологическом смысле слова. Религия – латинское слово, religo значит соединять, связывать вместе. В любом случае, театр всегда – некий религиозный акт. И это сразу же переносит его в область политики, не так ли? Потому что создается общность, группа. Очень любопытно, что эта общность незнакомых людей, – общность незнакомцев. Почему все эти люди вместе полтора-два часа? Потому что они разделяют и формируют образ. Механизм коммуникации прямо противоположен этому. (Достаточно прочитать гениального Ги Дебора (Guy-Ernst Debord), который написал «Общество спектакля»).

Единственные диалоги нашей эпохи – это спектакль как зрелище. Я не иду в театр для того, чтобы получить какую-то информацию, какой-то месседж, какое-то послание. Театр прерывает коммуникацию. Можно использовать какие-то другие слова, например, наблюдение, открытие, но, уж точно, театру нечего сказать. Это очень далеко от спектакля. Может быть, здесь заложен парадокс. Потому что просто-напросто в театре происходит момент осознания самого себя, нахождения себя в определенном месте в определенное время. Как если бы ты смотрел на себя со стороны. Осознание – вот это политический элемент в театре.

Дмитрий ТРУБОЧКИН

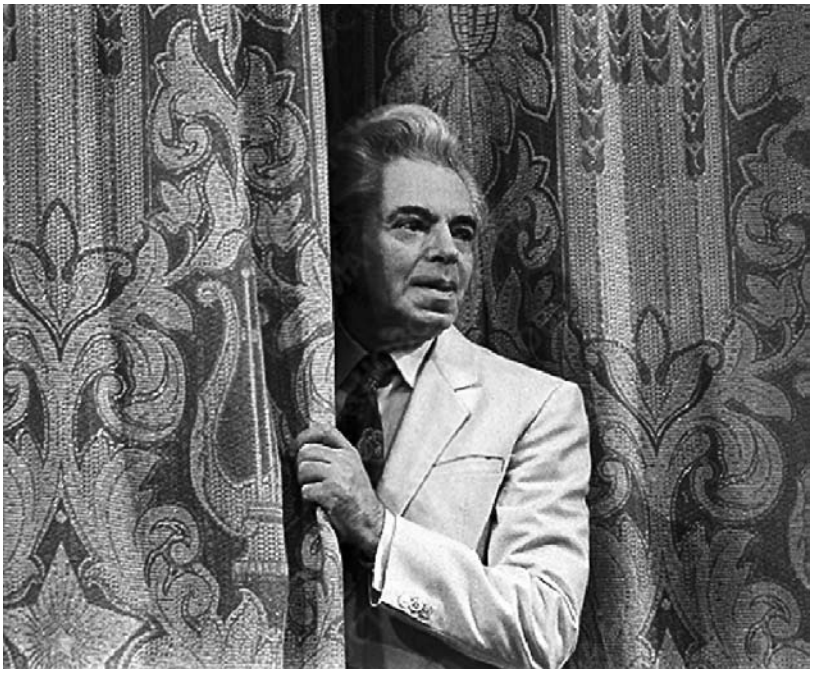
МАСКА И ТРАНСФОРМАЦИЯ[1]

Близость художественного мира Театра Райкина к гоголевскому неоднократно была отмечена исследователями и участниками их творчества[2], но раньше всего – самим театром в спектаклях. В спектакле «Смеяться, право, не грешно» единственным авторитетом, на который сослались артисты, чтобы оправдать свой сатирический театр перед скептиком, был Гоголь:

[Максимов] Простите, а как Вы относитесь к Гоголю?

[Несмеющийся человек] К Гоголю? Был на открытии памятника, причем тоже не смеялся.

В этом же спектакле был выведен в монологе современный Хлестаков как действующее лицо (точное название номера «Наш знакомый. Почти по Гоголю») и показана еще одна миниатюра под названием «Непостижимо», в центре которой было событие пропажи головы некоего Петра Сидоровича, прошедшей незаметно для окружающих (современный вариант гоголевского «Носа»). Позднее, в одной из программ 1960-х, о которой рассказывает А. Бейлин[3], миниатюра «Непостижимо» была повторена, а перед нею шла миниатюра под названием «Жил-был Дима», сюжет которой тоже был основан на прямой материализации фигуры речи: жена «съедала» своих мужей, а скелеты складывала в шкаф, и каждый новый муж их обнаруживал.



Аркадий Райкин

[1] *Данная статья представляет собой сокращенный вариант главы из книги Д. В. Трубочкина «Театр Аркадия Райкина. Опыт понимания» (М., 2011). Книга написана и напечатана по заказу Некоммерческой организации «Фонд поддержки и развития культуры» имени А. И. Райкина в ознаменование 100-летия со дня рождения А.И. Райкина.*

[2] *См., например: Уварова Е. Д. Эстрадные театры // Русская советская эстрада. 1946-1977. Очерки истории. М., 1981. С. 29-33; Белинский А. А. Репетирует Аркадий Райкин // Неделя. 1974. № 36.С. 14 (суждения режиссера А. А. Белинского особенно интересны потому, что он сам во второй половине 1960-х поставил на ленинградском телевидении три телефильма по Гоголю: «Нос» (1965), «Записки сумасшедшего» (1968), «Мертвые души» (1969).*

[3] *Бейлин А. Аркадий Райкин. Л., 1969. С. 83–90.*

В спектакль «За чашкой чая» (1954) были включены монологи Манилова, Ноздрева и Собакевича. Все это – примеры очевидных связей с Гоголевскими произведениями. Есть и менее явные (например, миниатюра «Невский проспект» одноименная с Гоголевской повестью); и огромное число других косвенных свидетельств, указывающих на исключительную смысловую близость гоголевского художественного мира спектаклям Райкина.

Приемы расширения пространства сцены в направлении жизненного мира, тоже имеют много аналогий с гоголевскими, включая его эпиграф к «Ревизору» («На зеркало неча пенять, коли рожа крива») и слова Городничего, по традиции, произносившиеся в зал («Чему смеетесь? Над собою смеетесь!…»). Как и у Гоголя, в художественном мире Театра Райкина нет спасительного разграничения театра и жизни, благодаря которому зритель мог бы успокоить себя, что речь идет не о нем. Гоголевский отход в комедиях от классической дилеммы «высокое-низкое», формирование комических типажей без различения высоты и низости их положения в общественной иерархии – это черта и райкинского художественного мира. Аналогии можно продолжать.

Но в первую очередь бросается в глаза глубокое сходство между гоголевской и райкинской галерей характеров, которую, следуя Гоголю, можно назвать: «мертвые души». Многие критики – особенно в начале XX в. – любили подчеркивать, что важнейшим средством выразительности у Гоголя была гипербола: ее полагали в основу его художественного мира и разнообразно и остроумно исследовали

Райкин в маске Пантюхова (тип «голова-брови-нос»). Миниатюра «Юбилей». Телезапись, 1967

Райкин использует маску Пантюхова для роли директора швейной фабрики из «Конкурса мод». Телезапись, 1969

(В. Брюсов, А. Белый, И. Анненский и многие другие). Известна фраза И. Анненского, что у Гоголя есть просто «люди-брови» (имеется в виду губернский прокурор), которые оставляют «в нас такое чувство, что больше ведь ничего для человека и не надо». Подобная характеристика конечно же сразу наводит на мысль о некоторых райкинских масках.

Как уже было сказано, Аркадий Райкин был практически единственным артистом в России середины XX в. и одним из немногих в мире, который умел играть в

маске и регулярно ее использовал в спектаклях. Непрерывная практика его выступлений в масках составила более четверти века. Я полагаю, близость его масок к гоголевской образности может стать отправной точкой исследования этого удивительного феномена мирового театра XX в.

Райкинский художественный мир нельзя представить себе без этого прочного сцепления звеньев: «мертвая душа» как предмет изображения – гипербола как художественный прием – маска как театральный инструмент выразительности. Наиболее яркие примеры – Пантюхов из миниатюры «Юбилей» и бюрократ из миниатюры «Невероятно, но факт»: и тот, и другой созданы с помощью маски и приемов сгущения характерности.

В начальном монологе к спектаклю «Мир дому твоему» (1984 г., телезапись 1987 г.) есть пассаж, где Райкин вспоминает детскую песенку: «…палка, палка, огуречик, вот и вышел человечек», и говорит, что на самом деле, чтобы зваться человеком, палок и огуречков не достаточно – нужны «сердце, совесть, честь». Однако в нашей жизни много людей, которые напоминают нарисованные на асфальте фигурки; «человеком» их не назовешь, и Райкин называет их «огуречиками».

У Райкина есть и другие метафоры людей, лишенных «сердца, чести, совести» и потому не причастных настоящей жизни. Одна из таких метафор помещена прямо в название фильма «Люди и манекены» (1974). В главной песне этого фильма (музыка Г. Гладкова, слова Б. Заходера) есть характерная поэтическая трактовка омертвевших душ, которые делают людей похожими на манекенов:

Ни грусти, ни веселья
Ни ночью и ни днем.
В своей прозрачной келье
Мы призрачно живем.

Кукла, манекен – все они по прямой ведут нас к маске как древнейшему инструменту создания театрального образа. Что мы знаем о маске и ее предназначении в театре?

Из античной древности трактаты о театральных масках до нас не дошли (неизвестно, были ли они вообще написаны), и в наших представлениях о том, как осмысливалась маска в античности, мы вынуждены довольствоваться простым их каталогом, составленным более, чем через 700 лет после первых театральных представлений в масках: этот каталог содержится в 4 книге «Ономастикона» Поллукса. Он устроен предельно просто: дается название персонажа и описание внешних деталей его маски без подробных объяснений и без указаний на то, как в ней играть.

Почему нет объяснений, в принципе понять несложно. Во-первых, для Поллукса было непреложной аксиомой то, что актер в трагедии и комедии должен был появляться на сцене в маске, так что ощущение странности маски ему было взять неоткуда. Во-вторых, цель автора – простое каталожное перечисление, поэтому ему и нужен был беглый визуальный обзор и простейшие жизненные соответствия, проявившиеся во внешнем виде маски, с минимальными комментариями: надо было описать цвет кожи и прическу, а если это маска старика – то упомянуть бороду. Наконец, в-третьих, глубокого рассуждения о масках в форме трактата у античного автора не получилось, приблизительно, по

той же причине, по какой у нас до сих пор нет философского трактата о театральном гриме: театральная маска воспринималась как объект узкопрофессиональной сферы, и ее общезначимый культурный аспект, видимо, не ставили себе целью осознать и осмыслить. Для того, чтобы его осмыслить, потребовалась романтическая философская интерпретация человеческой личности как маски, явленная в Европе лишь в XIX в.

Внешние впечатления античных зрителей об игре в масках (в отличие от игры без масок) также не были специально записаны: о персонажах в спектаклях античные зрители говорят так, как если бы маска была незаметна. Это – также результат привыкания к театру в масках. Зато у Ювенала есть любопытный рассказ о том, как маленькие дети, впервые приходя в театр на праздник, пугались белых масок с зияющими отверстиями ртов и плакали от страха на коленях у родителей[4].

В новоевропейских трактатах об актерском искусстве тоже нет ни специфически выделенного предмета маски, ни ее интерпретации как инструмента сценической игры, ни тем более описания технологии игры в ней. Трактаты по психологии и технике сценической игры, число которых резко увеличилось в Европе в эпоху Просвещения (ибо именно тогда стали применять достижения новой философской психологии к эстетическим проблемам театра), были обращены главным образом к актеру без маски.

Для эпохи Просвещения актер без маски был нормой, и это тоже объяснимо. Маска – объект нечеловеческой природы; она не улучшает природу человека, не передает ее адекватно, но намеренно искажает; она отсылает к первобытной культуре и потому пугает своей ритуальной темнотой и экстатизмом, не свойственным духу просветительского отношения к миру; поэтому разумной и психологически ясной мотивации ее появления в театре, где люди играли людей, в Просвещении так и не было предложено. Характерно, что актер Франсуа Риккобони в своем трактате «О театре» (1750 г.) упоминает о гравюрах Калло, на которых изображены итальянские персонажи в масках, в разделе «Низкая комедия» и удостаивает их всего только трех перенебрежительных фраз: они явно не заслуживают его теоретических усилий[5].

Размышления о мистическом смысле театральной маски, ее темной стороне и глубокой связи с эстетикой гротеска, о фундаментальной перемене психофизических установок актера, когда он играет в маске и т. д. – оформились в театрально-теоретических работах только в эпоху реконструкции театра масок в XX веке. Они сформировались на основе художественного мира романтизма и в философской системе символизма, притом не усилиями академических философов. Теорию маски развивали не в университетах, а в театральных лабораториях практикующие режиссеры и художники. Имена философов маски XX в. хорошо известны: это в первую очередь Вс. Мейерхольд и В. Н. Соловьев, Дж. Стрелер и А. Сартори, Ж. Копо, Ж. Лекок, а в современности – Д. Сартори, А. Фава, Д. Фо, К. Контин и другие.

Глубокие исторические корни маски и исключительное внимание к ней профессионалов театра в России и Европе начала XX века

[4] Есть несколько важнейших тем в связи с маской, доставшихся нам от античности: например, совершенное тождество в греческом и латинском языке слов «внешний облик» и «театральная маска» (по-гречески prosopon и по-латыни persona); затем, теория стоиков (а именно Панэтия) о том, что человек жизни надевает 4 маски: маска человека, маска индивидуальности, маска профессии, маска общественного положения; далее, проблема тождества театральной маски и характера как неизменяемого напечатления на человеческих поступках какого-то порока в Феофрастовом сочинении «Характеры»; возникающая отсюда аналогия к позднейшей теории А. Бергсона о комическом как проявлении механизма в живой телесности; и др. Однако при всей их важности, они не ведут нас прямо к пониманию конкретных театральных масок, и потому в этом исследовании мы их оставим в стороне.

*[5] Вот что он пишет: «Что касается тех гротескных ролей, которые приходится играть лишь время от времени и довольно редко, бесполезно давать какие-либо иные рецепты для лучшего их исполнения. Красноречивее всего о них скажут гротескные рисунки Калло, которые и следует принять за образец. Есть зрители, коим этот жанр доставляет удовольствие». См.: Риккобони Л. Искусство театра к Мадам*** / Пер. с фр. Звенигородской Н. Э., Ивановой О. Е., Кирьякевич Л. И. // Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны / Сост. Старикова Л. М. М., 2005. С. 252.*

совершенно необходимо иметь в виду, когда мы подступаем к теме маски в творчестве А. И. Райкина и его Театра. Райкин оказался близок к истокам театрального движения, занявшегося маской. И маска, и комедия дель арте несомненно были предметом его размышлений с первых профессиональных шагов в театральной школе. Все потому, что в Ленинградском театральном институте наставником Райкина был один из зачинателей этого театрального движения: В.Н. Соловьев – руководитель его актерского курса в Ленинградском театральном институте, сподвижник Мейерхольда, руководитель класса комедии дель арте в мейерхольдовской студии на Бородинской в 1913–1916 гг., автор многих интересных работ по реконструкции и интерпретации этого театрального жанра, автор и постановщик многих арлекинад.

Линия Мейерхольда–Соловьева важна потому, что именно начиная с мейерхольдовских студийных театральных опытов, итальянская маска в России прочно соединилась с гофмановской и гоголевской эстетикой карикатурно-гротескных, амбивалентных в своей духовной сути действующих лиц. Мейерхольд, как известно, по совету М. Кузмина взял себе псевдоним «Доктор Дапертутто» по имени гофмановского демонического персонажа[6]. Сам Гофман восхищался знаменитыми рисунками Жака Калло; он озаглавил свой сборник новелл «Фантазии в манере Калло»; и в других своих произведениях стремился литературно воплотить стилистику гротеска, подсмотренную в «фантастических листках» Калло вплоть до внешнего сходства между персонажами рисунков и собственными литературными героями.

Гоголевские описания персонажей – их внешности и поступков, как было отмечено многими критиками, тоже напоминают маски гротескно-карикатурного свойства (иногда вполне даже звероподобные). Но в гофмановском мире за карикатурным искажением внешности надо в первую очередь искать демонизм, близость к теневой стороне жизни, готовности к самому страшному преступлению во имя темных духовных интересов. У Гоголя же с карикатурными масками сплетается иные мотивы – менее мистические, но не менее опасные: пошлость, узость интересов, бездуховная и бессовестная жизнь, от которой мертвеют души, и эта омертвелость выражается в их внешнем облике.

Поэтому гофмановские гротескные персонажи единичны – гоголевские множественны; Гофман ставит «мертвую душу» в центре среди живых – Гоголь, наоборот, создает целый мир, наполненный «мертвыми душами», которые выпадает созерцать отдельному человеку, в чем-то отличному от них, а в чем-то похожему. Галерея «мертвых душ», стало быть, скорее не гофмановская, а гоголевская категория.

Есть еще одно фундаментальное отличие. Гоголь погружает свои маски в смеховую литературную стихию; Гофман – в мистически-тревожную и скорее трагикомическую. Гофман сознательно сгущает впечатление теневой стороны жизни, сопутствующее его маскам: на эту теневую сторону можно попасть только через своеобразное «выпрыгивание» из повседневности, переворачивание уклада жизни, почти всегда имеющее смысл

[6] *Из новеллы «Приключения в ночь под Новый год».*

искушения (будь то невероятное духовное приключение, разговор с нечистым, таинственное путешествие, даже преступление). Гоголевский мир «мертвых душ» не требует подобных духовных встрясок, чтобы в него погрузиться: он развернут прямо посреди жизни и легко доступен, и нужно только заострить свою наблюдательность, чтобы рассмотреть его в самой привычной череде обыденности (в том числе и в себе самом).

В опыте восприятия любой маски всегда заложена смена аспекта, доступная всякому зрителю, пристально наблюдающему за маской. Маска выказывает из себя то сценический образ своего персонажа, то странную нечеловеческую сущность и фактуру, чуждую живому телу. Когда выступает вперед образ – зритель сближается с артистом и может даже ему сопереживать. Когда выступает неживая фактура – зритель испытывает отчуждение: его отношение к персонажу проходит через испуг, поляризуется и накаляется до степени, недоступной в игре живого актера. Поэтому маска – единственный инструмент театральной выразительности, которая может попеременно показывать то присутствие, то отсутствие на сцене живого человека; это переключение от жизни к иллюзии жизни (или даже отсутствию жизни) – тоже проявление смены аспекта[7].

Два противоположных аспекта маски не могут существовать в опыте восприятия одновременно. Аспекты сменяют друг друга, и эта смена в театре масок неизбежна. Дети из античного анекдота, заплакав от страха при виде самой по себе маски, в полной мере пережили эту смену аспекта, недоступную уже некоторым взрослым, привыкшим к театру. Боязнь клоунов и мимов изблизи, свойственная многим детям, при том что они весело смеются над ними в цирке издалека – это еще один пример подобной смены аспекта в опыте созерцания маски. Такая смена аспекта есть и в гофмановских масках, и в гоголевских; но она имеет разный смысл.

В Мейерхольдовом описании маски Арлекина подчеркнута чисто гофмановская смена аспекта: от смешного – к жуткому. Арлекин – деревенский недотепа, всегда попадающий впросак; но одновременно Арлекин – демон невероятной силы с характерной красно-черной символикой в костюме. Артист, играющий Арлекина, по Мейерхольду, должен своей пластикой выказывать то один аспект, то другой.

Подобное романтическое рассуждение Мейерхольда, конечно, имеет импрессионистский характер и несет в себе энергию упоения мистической театральной образностью, столь обычную для артистических кругов 1910-х гг. Некоторые исследователи полагают, что, хотя маски в комедии дель арте изначальны, их темный цвет у дзанни и стариков, благодаря которым они стали похожи на демонов среди людей – это результат длительного развития[8]. Согласно этой гипотезе, изначальный цвет театральных масок, выделываемых из кожи, был светло-телесным и близким к цвету кожи актера. Лишь впоследствии частая игра на солнце сделала маски темными; потемнение масок сопутствовало открытию актерами самостоятельной их сущности и специфической выразительности; в итоге театральные маски были поняты как

[7] Я позаимствовал это чрезвычайно удачное выражение – «смена аспекта» – у Людвига Витгенштейна. Он говорил о смене аспекта в человеческом восприятии мира и приводил очень остроумный пример. В проекции куба на плоскости мы замечаем, как непредсказуемо, без видимой психологической причины и без специального желания наблюдателя выступает вперед то одно, то другое ребро куба, полностью меняя тем самым всю его конфигурацию. Это – смена аспекта. Точно так же и наш взгляд на мир основан на смене аспекта. Без специального желания мы в одно мгновение получаем изменившийся облик целого мира, полностью и без остатка, как в игре в кости. Он превратился то в райскую обитель, то в юдоль печали – и обратно. Полагаю, подобный механизм восприятия, остроумно описанный Витгенштейном, в высшей степени подходит к опыту наблюдения за маской: смена аспекта постоянно меняет облик персонажа в целом.

[8] См., например: Rudlin J. Commedia dell'arte. An actor's handbook. L–NY, 1994. P. 42.

Лука Гатта, современный итальянский актер комедии дель арте из Авеллино почтительно держит маску Арлекина, по традиции, на ладони при финальном поклоне

Арлекин. Современная итальянская маска комедии дель арте. Баал Театро, Авеллино

предмет, имеющий собственный цвет (темная кожа) и собственную сущность, с которой уже сообразуется актер.

Однако рассуждение Мейерхольда, при всей его увлеченной спекулятивности, не такое уж беспочвенное. Исследование смыслового генезиса некоторых итальянских масок дзанни и характерного их облика неизбежно приводит авторов к пониманию их близости к фигурам древних колдунов и демонов. Более всего поразивший меня пример (его привел мне современный итальянский актер и режиссер комедии дель арте Лука Гатта из Авеллино) – маска Пульчинеллы. Чтобы изобразить традиционную походку Пульчинеллы, характерную именно для него и явленную на многих итальянских и французских рисунках, требуется вытянуть вперед руки, свесив кисти, положить голову на свое плечо, как будто, заснув, и так двигаться, размеренно танцевально пришагивая и переступая то к правой ноге, то к левой. В итоге образуется фигура сомнамбулы – древнего дремлющего демона, опасного для людей, которых он захватывает своими вытянутыми руками[9].

В смешных карикатурных масках Гоголя тоже заложена смена аспекта, но принципиально иная, чем у Гофмана: от смешного – к печальному. Она прекрасно передана в «Мертвых душах» в описании отъезда Чичикова со двора помещицы Коробочки:

«Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилова ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная – мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда Бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? …Но, мимо, мимо! зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумающих, веселых, беспечных минут сама собою вдруг пронесется иная чудная струя: еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо…»[10]

[9] Характерно отношение современных итальянских артистов комедии дель арте к своим маскам. Есть профессиональное суеверие – видимо, очень древнее – что, держа в руке маску, ни в коем случае нельзя вставлять пальцы в глазные отверстия, иначе маска придет к тебе во сне и вставит свои пальцы в твои глаза, чтобы ослепить.

[10] Гоголь Н. Повести. Пьесы. Мертвые души. М., 1975. С. 357.

О специфическом ощущении жизни гоголевского мира, которое в итоге растворяет гиперболу и гротеск и топит смех в финальном чувстве растерянности и печали, хорошо сказал В. Г. Белинский: «…Что такое почти каждая из его повестей? Смешная комедия, которая начинается глупостями, продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется жизнью. …И такова жизнь наша: сначала смешно, потом грустно!»[11]

Соединение гоголевской и гофмановской эстетики (с явным преобладанием последней) в спектакле с итальянскими масками впервые, как известно, было явлено Мейерхольдом в пантомиме «Шарф Коломбины» А. Шницлера (1910 г.)[12]. Все маски в этом спектакле (исключая Пьеро) представляли мир чуждый духовности: фатально пошлый – и этой пошлостью зловещий; всепоглощающий – и в этой всеобщности непобедимый. Практически все обитатели этого мира были «мертвые души», начиная со злодея-убийцы Арлекина, и лишь один из них – Пьеро – был охвачен живым человеческим чувством: любовью, и именно он был обречен на смерть среди персонажей духовно мертвых.

Конечно, мир, охваченный подобными сюжетами, характерен и для романтических новелл Гоголя (из «Петербургских повестей» и «Миргорода»). Многие из них близки по духу к романтической трагедии, по своему трактующей тему смерти, соединяя ее со сложными духовными испытаниями главного героя.

«Мертвые души» устроены иначе. В. Розанов справедливо замечал, что для Гоголя как автора «Мертвых душ» «исчезли великие моменты смерти и рождения». Только прокурор – тот самый «человек-брови» – был единственным исключением. Он умер от чрезмерных переживаний по поводу слухов о визитах Чичикова, и Гоголь так отреагировал на его смерть: «Появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке».

Эта короткая фраза очень важна для понимания гоголевского мира. Во-первых, ею не просто сказано, что великие и малые перед смертью равны. Здесь надо вспомнить гоголевское рассуждение о том, сколь близки по своей душевной сущности люди «значительные» и люди «маленькие»; а еще – его пассаж из «Мертвых душ» о том, что современное понятие «добродетельный человек» совершенно стерто и оболгано, так что лучше сегодня в качестве героя «припрячь подлеца». Из этих и подобных же рассуждений ясно, что в печальной фразе по поводу смерти прокурора заключен гоголевский отказ от духовного пафоса трагедии и вместе с тем от трагедии как жанра и от романтической эстетики в изображении духовных испытаний, приводящих к смерти.

Во-вторых, тот факт, что физическая смерть в «Мертвых душах» затронута одним-единственным абзацем из всей поэмы, тоже весьма значителен. Сравним его с объемом текста из главы о Плюшкине, где повествуется о его жизни после смерти его жены как истории последовательной духовной деградации, приведшей к жуткому и жалкому облику, в котором и застал его Чичиков: этот рассказ составляет несколько страниц. Из этого простого сравнения объемов ясно, что Гоголь в первую очередь всматривается в смерть духовную

Панталоне. Современная итальянская маска комедии дель арте. Баал Театро, Авеллино

[11] *Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1953. С. 290.*

[12] *Постановка Вс. Мейерхольда; художник Н. Сапунов; музыка Э. Донаньи; премьера состоялась в Санкт-Петербургском Доме Интермедий, зрительный зал которого был обставлен, как кабаре – со столиками, напитками и закусками. За год до этой премьеры открылись знаменитые кабаре «Кривое зеркало» в Петербурге и «Летучая мышь» в Москве.*

Пульчинелла. Современная итальянская маска комедии дель арте. Баал Театро, Авеллино

и именно ее ассоциирует с карикатурно-смешными образами. Размножение этих образов, увеличивающее пошлость жизни и не дающее ни капли утешения, приводит читателя «Мертвых душ», по гоголевским же словам, к чувству, «что по прочтенье всей книги кажется, как бы точно вышел из какого-то душного погреба на Божий свет».

В этом гоголевском мире не происходит духовных встрясок, подобным гофмановским, и не случается слишком сильной любви; а если кого-нибудь из героев постигнет сильный страх – то это явно будет не страх перед темною силой и не страх физической смерти. Это будет страх за свое положение в обществе, страх потерять свой маленький покой, утратить милость перед теми, от кого зависит благополучие. От такого страха как раз и умер прокурор в «Мертвых душах» (и от такого же страха позднее у Чехова умрет чиновник в рассказе «Смерть чиновника»).

Гоголь видел драматизм современной ему жизни не в тех событиях, что на протяжении многих веков до него регулярно претворялись в сюжеты классического театра: «Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть, затмить во что бы то ни стало другого, отомстить за пренебреженье, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»

В масках Райкина – в том, как они устроены, в каком мире живут, какие истории с ними связаны, как они используются по ходу спектакля – доминировала не гофмановская, а именно гоголевская эстетика. «Смена аспекта» в этих масках происходила в точности по Гоголю: от смеха к печали. Даже чувство упрямой самостоятельности, своенравности, какой-то непластичной твердости искажений характера персонажей в масках у Райкина тоже чисто гоголевское. Достаточно вспомнить, с каким трепетом Гоголь в «Мертвых душах» соблюдает ритм жизни собственных персонажей, как он сообразует свое желание рассказать о них с их собственными намерениями (заснул Чичиков в карете – можно рассказать о его детстве; проснулся – тут придется прерваться, и т. д.).

Посмотрим, что представляли из себя эти маски.

Автором масок для Театра Райкина была художница Н. Кафко, которая еще до сотрудничества с Райкиным работала художником в Мариинском театре. Практически все маски, спроектированные Н. Кафко, по своему морфологическому типу принадлежат к разновидности старых оригинальных итальянских масок, экземпляры которых можно наблюдать в Парижском Музее оперы[13]. Из двух самых старых масок, хранящихся в этом музее, одна относится к типу маски-шлема, вторая – маски-полушлема, в отличие от популярных сегодня в театре лицевых масок.

Маски-шлемы надеваются сверху, закрывают всю поверхность головы и доходят на затылке до линии над ушами; маски-полушлемы надеваются со стороны лица и закрывают лобные и височные доли черепа, доходя сверху до линии ушей. Маски-шлемы, как правило, не требуют специальных перевязей для крепления: они держатся за счет поверхности головы и естественного рельефа лица (проще

Старая итальянская маска Арлекина. Музей Парижской оперы

[13] *См. фото 7, 9, в кн.: Rudlin J. Commedia dell'arte. An actor's handbook. L–NY, 1994. P. 38, 44.*

говоря, на носу); для масок-полушлемов перевязи нужны. И тот, и другой тип спереди закрывает всю верхнюю часть лица, включая нос, и оставляет открытыми только губы и нижнюю челюсть; в конфигурации боковых отрезов есть варианты.

Большинство райкинских масок – это маски-шлемы с облегченной, по сравнению с итальянскими масками, лицевой частью. Легкими лицевыми масками Райкин тоже пользовался, но их меньшинство: примеры самых легких масок лицевого типа – это директор швейной фабрики в «Конкурсе мод» (простейший тип «брови-нос») и Попугаев в миниатюре «Невероятно, но факт» («лоб-брови-нос»). Лицевые маски крепились привычным способом – резинкой на затылке.

Итальянские маски выделывали из кожи, лакированной и блестящей с лицевой стороны, шершавой с испода. Маски Райкина, которые, к счастью, и сегодня доступны для обзора в фойе Театра «Сатирикон», сделаны на основе папье-маше[14].

Папье-маше для этих масок – главный формовочный материал; лицевая его поверхность обклеивалась гладкой, тонкой бумагой и подкрашивалась, а внутренняя поверхность покрывалась проклеенной хлопковой марлей. Марля – материал, дружественный к человеческой коже; одновременно он выполняет функции стяжки для папье-маше и придает большую силу трения внутренним поверхностям, чтобы маска лучше сидела.

Райкин в маске Директора колхоза (тип «голова-брови-нос-усы»). Миниатюра «Джульетта». Телезапись, 1967

Райкин в маске Директора швейной фабрики (тип «брови-нос-усы»). «Конкурс мод». Телезапись, 1960

Райкин в маске Попугаева (тип «лоб-брови-нос-губы»). Миниатюра «Невероятно, но факт». Телезапись, 1967

[14] Есть сведения, что вначале (в 1940-е и в начале 1950-х) Райкин использовал эластичные маски из каучука. Такие маски сложнее изготавливать: щетину и другие материалы на каучуке закрепить непросто. В них сложнее играть. Человеческая кожа отторгает резину в отличие от других материалов, более традиционных: кожи, дерева и папье-маше (или «картона», как называл свои маски сам А. И. Райкин). Как бы то ни было, маски наиболее известных его трансформаций конца 1950-х и начала 1960-х сделаны именно на основе папье-маше.

Некоторые маски по затылочному отрезу заботливо обклеены тонкой мягкой кожей, чтобы при быстрых переменах маски острые края не поранили бы артиста (видимо, это было элементом большинства райкинских масок).

Основой для закрепления волос (материал волос – толстая щетина) тоже служила проклеенная до отвердения ткань. Ее вырезали в нужной форме, имитируя границы растительности, и наклеивали на поверхности маски. Ткань-основу также могли натягивать на проволочный каркас, изогнутый в форме границ растительности, а затем привешивали за эти проволочные каркасы, прикрепив плотными резинками или шелковыми нитями к боковым отрезам маски или головному убору: так можно было имитировать бороду и усы, не наклеивая их на поверхность маски.

Почти все райкинские маски обязательно изменяют три детали лица: прическу, брови, нос. Чтобы изменить прическу, они закрывают всю поверхность головы и сзади доходят почти до нижней линии волос. Типологически маски различаются по конфигурации боковых-нижних отрезов, а также по тому, предусматриваются ли в них усы и борода.

Основной для Райкина тип маски – «голова–брови–нос». В этом типе нижний лицевой отрез находится на уровне бровей: от переносицы он описывает линию бровей и, спускаясь до уровня глаз, слегка изогнутой линией заходит за уши, прикрывая виски. Пример – маска Пантюхова из «Юбилея». К такому типу масок могут крепиться под носом усы («голова–брови–нос–усы»). Пример – маска директора колхоза из «Джульетты». Часто этот боковой разрез маскируется прической (как у Кавказца из «Лета на юге»), или прической и дужками очков – причем очки жестко крепятся к маске (пример – Профессор из «Невероятно, но факт»), или же тоненькой линией волос, обрамляющих большую лысину (Юрист из «Лета на юге»). К таким маскам могли также прикрепляться торчащие уши (Администратор театра миниатюр из «Интуриста»).

Усложненный вариант этого типа – более приближенный к итальянскому – нижние лицевые

Райкин в маске Пьяного охотника. Миниатюра «Лето на юге». Телезапись, 1960

Райкин в маске Администратора Театра миниатюр. «Гостиница “Интурист”». Телезапись, 1967

отрезы спускаются почти до скул, глазницы вырезаны («голова-брови-нос-скулы»). Пример – маска пьяного охотника из «Лета на юге» (здесь с помощью маски у него имитируют мешки под глазами).

Морфологически этот тип близок к маскам комедии дель арте и представляет собою их облегченный вариант (без скул и щек). Факт типологической близости этих масок, а также предпочтение, выказанное твердой конструктивной основе, особенно интересен, если помнить, сколь долгий и непростой процесс привел Джорджо Стрелера и художника Амлето Сартори к использованию твердых кожаных лицевых масок в спектакле «Арлекин – слуга двух господ». Они начали с густого грима на лице Арлекина, имитирующего маску, потом попробовали легкую картонную маску, и в итоге их отвергли, приняв за основу твердую кожаную маску.

Другой тип райкинской маски – т. н. составная маска. Он представлен сравнительно немногими примерами: Челио из «Любви и трех апельсинов», Швейцар и Индус из «Интуриста» и некоторыми другими. Здесь конструкция маски подчинена необходимости закрепить бороды различной формы, не наклеивая их на поверхность маски: поэтому эти маски, как правило, содержат головной убор. Конструктивно они представляют собою развитие типа «брови–нос–усы»: эта ; к которому добавляются поверхности, служащие подкладкой под усы, бакенбарды и основание бороды: скулы всегда остаются свободными. У Швейцара из «Интуриста» вся растительность на лице, закрепленная на проволочных каркасах, привешена к

Райкин в маске Индуса. Миниатюра «Гостиница “Интурист”». Телезапись, 1964

Маска Райкина «Индус». Музей Театра «Сатирикон»

фуражке; от козырька же спускается вниз основа для бровей и нос; у Индуса и Челио вся система проволочных каркасов со щетиной .

Источником самой склонности Райкина к использованию масок, конечно, в первую очередь служит комедия дель арте, какой она досталась русскому театру из мейерхольдовских студийных опытов. Некоторые райкинские приемы напрямую восходят к комедии дель арте: это прежде всего склонность к речевым лацци (знаменитые райкинские словечки, весьма уместные в характеристике различных

персонажей) и имитация иностранных языков с помощью «птичьего языка», похожего на оригинал фонетикой, но лишенного смысла (знаменитая трансформация «Гостиница Интурист», где Райкин имитировал полиглоссию в маске Агнессы Павловны, а затем говорил на воображаемом английском, японском и хинди).

Интерес к комедии дель арте проявился наиболее непосредственно в двух работах Театра, созданных по мотивам классических сюжетов: это «Любовь и три апельсина» (фантазия по мотивам Гоцци) и миниспектакль «Жил на свете рыцарь бедный» (фантазия о том, как Дон Кихот и другие герои Сервантеса оказались в нашей действительности)[15].

На примерах этих двух спектаклей (точнее, на сохранившихся фотографиях их персонажей) уместнее всего продемонстрировать разницу между трактовками масок в итальянской арлекинаде и в Театре Райкина. Самое главное отличие в том, что итальянские маски дают образ более типический, а райкинские – более индивидуальный. Это особенно заметно, если сопоставить маску Панталоне у Райкина с теми, что выведены у Дж. Стрелера в «Арлекино – слуга двух господ» и в спектакле «Принцесса Турандот» Е. Вахтангова (в возобновлении Р. Симонова).

Панталоне у Стрелера в точности воспроизводит европейскую иконографию этого персонажа XVII–XVIII вв. Он представляет собою комический тип, совершенно лишенный индивидуальности и наделенный лишь чертами всякого Панталоне, узнаваемыми и в его маске и внешнем облике. Главная примета этого персонажа – длинный, изогнутый крючком нос, которому соответствуют торчащая длинная и острая борода, старчески изогнутая фигура с заметно висящими полами кафтана и колпак, иногда заломленный набок или назад.

Надо, конечно, иметь в виду, что у Гоцци в «Принцессе Турандот» и в «Любви к трем апельсинам» маска

Райкин в маске Швейцара. Миниатюра «Гостиница “Интурист”». Телезапись, 1964

Маска Райкина «Швейцар» Музей Театра «Сатирикон»

[15] По иронии судьбы, именно эти две театральные темы – итальянская комедия масок и старинная история о рыцаре – нашли свое воплощение в двух постановках Мейерхольда в Доме интермедий 1910 г. Это упомянутый «Шарф Коломбины» и «Обращенный принц», после которого Мейерхольд насовсем ушел из Дома интермедий.

Ю. Яковлев – Панталоне.
Н. Гриценко – Тарталья.
«Принцесса Турандот»
Е. Вахтангова в восстановлении Р. Симонова.
1971

А. Контарелло – Панталоне.
«Арлекино – слуга двух господ» Дж. Стрелера.
Пикколо театро ди Милано, версия 1947

Панталоне по драматической функции уже не имеет буквального соответствия традиционной ее трактовке. Гольдони в «Слуге двух господ» придерживался традиционного типажа. В названных комедиях Гоцци Панталоне играет не свою собственную роль венецианского купца, а другую – высокопоставленного придворного, секретаря и приближенного Короля. Движение этого типа в сторону размывания установленных традицией черт, если и могло произойти, то именно на материале Гоцци (при том, что в первых постановках его сказок в Венеции XVIII в. участвовали, конечно, традиционные маски – в этом был весь смысл его драматургии).

Как бы то ни было, Панталоне у Вахтангова – это не буквально воспроизведенная маска комедии дель арте, но ее преображенный вариант. В ней есть элементы традиционного типажа Панталоне, фарсово огрубленные: вытянутый нос, полоса длинной вьющейся кудряшками бороды, высокий колпак – но не мягкий и заломленный назад, а твердый и обрезанный сверху, наподобие турецкого. Одновременно в ней явлены типичные приметы клоуна, имитирующие схематически нарисованное лицо куклы: выбеленное лицо, большие окружности вокруг глаз и сами глазницы, обозначенные крестиками. Точно такая же огрубленная схема лица была основой грима на лице других трех масок «Принцессы Турандот».

В вахтанговском Панталоне соединились два разных типажа, благодаря одновременной имитации итальянской маски и клоунского грима. Через взаимное уточнение внешних черт между этими двумя типажами, в итоге получился персонаж, имеющий больше индивидуальных черт, чем Панталоне из старой итальянской комедии масок. При этом голос Панталоне из «Принцессы Турандот» (каким мы его слышали в исполнении Ю. Яковлева), точно так же, как в спектакле Стрелера, уходил прямо в традиционный типаж: он был старчески дребезжащим, часто с плохой артикуляцией, которая становилась предметом речевых лацци.

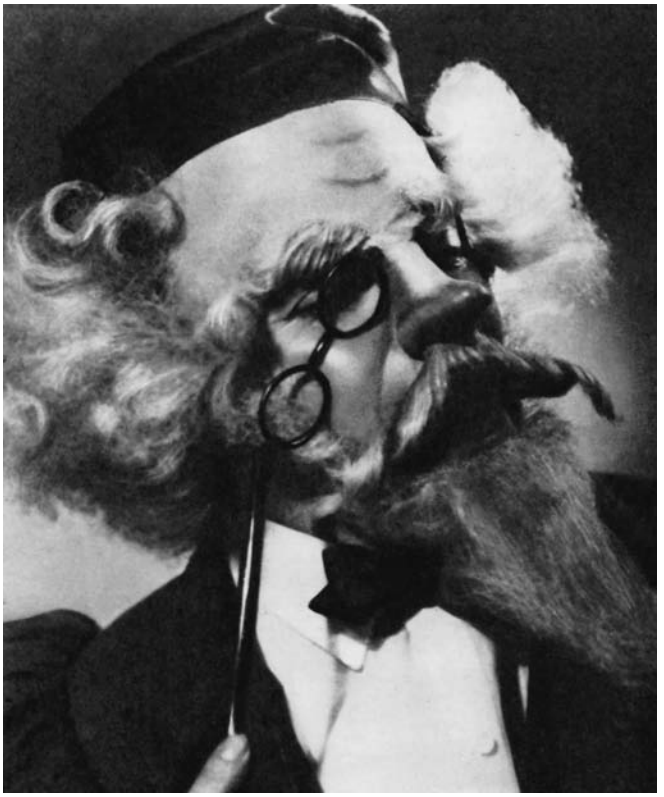
У Панталоне в исполнении Райкина от традиционного итальянского типажа осталась только одна торчащая остроконечная борода. От клоунского типажа – выступающий

вперед красный кончик носа, невероятно пышные и густые волосы, торчащие в стороны, и лысина, прикрытая сверху неглубокой атласной шапочкой наподобие берета. Во всем же остальном – в том числе в повадках, костюме и атрибутах (пенсне на палочке) он напоминает еще один знакомый комический типаж – старомодного ученого профессора, немощного, но симпатичного и склонного к эксцентрике, неожиданной для окружающих.

Смешной профессор со всем своим набором ужимок (обостренное внимание с прищуром и частыми кивками; семенящая походка с корпусом, наклоненным вперед; авторитетное размеренное жестикулирование; подбородок, втянутый в шею, и важно опущенные веки, когда он поучает; склонность увлекаться, моментально входить в раж от собственных мыслей, кричать, размашисто жестикулировать и хихикать от восторга, часто тряся головой) был выведен во многих советских комедийных фильмах, начиная с 1930-х годов. В похожий типаж – правда, с уклоном в положительный аспект образа – превращался некий артист Светланов (П. Кадочников) из фильма «Запасной игрок» (1954): по сценарию фильма, Светланов репетировал роль старика и ради вживания в образ несколько дней провел в гриме на прогулочном пароходе под именем некоего Дедушкина, чем стал причиной комической путаницы.

Комический профессор в райкинском образе возник потому, что в комедии Масса и Червинского расширение границ маски Панталоне, подсказанное Гоцци, продолжилось еще дальше и перешло стадию, невозможную в Италии. Теперь Панталоне стал, как мы знаем, академиком – директором Смехотворного института; тем самым он соединил в себе исконные черты Панталоне с отличительными признаками второго старика комедии дель арте – Доктора, который в итальянских сценариях становился то другом и союзником, то оппонентом Панталоне.

Итальянский Доктор (из Болоньи) – средоточие лжеучености, маскируемой умными фразами, источник комических афоризмов на иностранном языке. Ни одной из типических черт внешности Доктора не отразилось в маске райкинского Панталоне, и это попросту означает, что артист, режиссер и художник вообще не



Райкин в маске Панталоне. Спектакль «Любовь и три апельсина». Ленинградский театр миниатюр

стремились к реконструкции: для них важнее была смеховая эклектика, построенная на вариациях узнаваемых типов и сцементированная характером, найденным Райкиным.

Эта эклектика как раз проявилась в докладе Панталоне о проблемах смеха. Он говорит напористым, визжащим голосом и хохочет, переходя на фальцет (это от коверного клоуна); невпопад произносит одну и ту же бессмысленную фразу по-немецки, выдавая ее за афоризм, и, хвастая, рассуждает об ученых материях, забывая при этом простые слова (это от Доктора); упрямо настаивает на своем, находя выгодный ему поворот даже в безнадежной ситуации (это от Панталоне); не замечая опасностей, предпринимает невероятные по своей глупости инициативы, в которых сам же путается, но в итоге выбирается безопасно для себя (это от Арлекина) и т. д.

При всем обилии различных смеховых мотивов, собранных в едином образе, внешне маска райкинского Панталоне из «Любви и трех апельсинов» объединяет черты всего лишь трех типажей: венецианской маски, циркового клоуна и комического профессора. Однако этого достаточно, чтобы его маска получилась наиболее индивидуализированной из всех, только что рассмотренных. Таков результат сложения трех устойчивых образов из близких друг другу, но все-таки различных художественных систем.

Ближе к индивидуализации и эклектике – значит, дальше от традиций комедии дель арте. Надо сказать, что почва для скрещения мотивов, не совместимых в итальянской комедии масок, смешение их с элементами близких зрелищных жанров была в полной мере подготовлена в Европе рубежа XIX–XX веков и в России 1910-х годов в практике кабаре и театров миниатюр. Две маски арлекинады, представлявшие собою два противоположных экстремума смеховой стихии – Пьеро и Арлекин – на эстраде и в изобразительном искусстве могли насыщаться самыми разнообразными мотивами, в том числе обмениваясь ими между собою.

Так, задумчивого Арлекина мы помним уже из Пикассо; Пьеро, преуспевшего в любви и вступившего в успешный брак, мы знаем из распространенного в начале XX века французского цикла открыток «Pierrot père de la famille» («Пьеро – отец семейства»); Пьеро, убившего саблей уличного продавца костюмов просто потому, что у него не было денег, чтобы заплатить за нужный ему для бала костюм, мы знаем из реконструкции пантомимы Дебюро, сделанной Жаном-Луи Барро в фильме «Дети райка» (режиссер Марсель Карне, 1944). Эклектика масок, невозможная на почве классической итальянской комедии, стала возможной в арлекинаде символизма и модерна, которая в самой полной мере выразилась на эстрадных подмостках в виде пантомим, реприз и песенно-танцевальных номеров.

Театр Райкина, очевидно продолжавший линию эклектики дореволюционных театров миниатюр, вместе с древними масками безусловно принял и современную стихию вольности по отношению к ним. Поэтому при всей очевидной склонности Райкина к комедии дель арте нам совсем не следует искать в нем ни антикварного

интереса к итальянским театральным древностям (такой интерес несомненно был в мейерхольдовой Студии на Бородинской), ни попытки стилизации под какую-нибудь из исторических театральных эпох.

Последовательный самостоятельный выбор стилистики действия, проявившийся в большинстве масок, костюмов, декораций, в манере игры – это надо подчеркнуть особо. Театр Райкина стал прокладывать свой собственный путь в окружении театральных образов и идей, исключительно богатых на исторические ассоциации (это касается в первую очередь масок, но и не только их) – то есть в художественном пространстве, чрезвычайно сложно организованным. Тем не менее, он пошел своим путем и стал формировать своей собственный современный стиль, свободный от стилизаций: в этом, несомненно, надо искать причину его постоянно возраставшего успеха.

Индивидуализированные маски Райкина происходят из современных карикатур на конкретных лиц, а не из старинной иконографии комедии дель арте. В этом пролегает граница между староевропейским жанром и Театром Райкина. Есть лишь один спектакль, в масках которого явственно ощутимо присутствие исторических художественных типов, близких комедии дель арте. Это – «Волшебники живут рядом» (1964), поставленный и оформленный Н. П. Акимовым: в масках волшебников мы явственно узнаем птичьи профили, многократно повторенные в «фантастических листках» Ж. Калло.

Из двух названных работ Театра – спектакля «Любовь и три апельсина» и миниспектакля «Жил

на свете рыцарь бедный» – лишь последний близок к комедии масок как типу театрального зрелища. Это потому, что в нем за каждым актером была закреплена всего лишь одна маска: А. Райкин – Дон Кихот; В. Ляховицкий – Санчо Панса; Р. Рома – Дульсинея; Г. Новиков – Стражник (Милиционер); В. Горшенина – Хозяйка гостиницы. При этом маска в точном техническом смысле этого слова была только у Райкина: все остальные действующие лица ограничивались гримом и костюмом.

Сам Райкин воспринимал именно «Любовь и три апельсина» как комедию дель арте. Понятно, что такая точка зрения имела лишь внешние формальные основания; на самом деле спектакль Масса и Червинского по мотивам Гоцци уже отходит от принципа «один актер – одна маска». Здесь А. И. Райкин использует трансформацию и играет сразу четырех персонажей в масках: Мага Челио, Тарталью, Панталоне, Труффальдино – и одного без маски: директора театра.

Маска Райкина «Волшебник» из спектакля «Волшебники живут рядом». Музей Театра «Сатирикон»

Маска Райкина «Волшебник». Вид изнутри: видны края, подбитые кожей

Маска Райкина «Волшебник». Вид изнутри: видны проволочные каркасы с основой для щетины

Трансформация как прием в этом спектакле не становилась предметом специального внимания зрителей и происходила незаметно. Райкин просто менял маски между эпизодами, а перемены эти были заполнены действием других актеров. Критики даже были недовольны, не увидев привычного райкинского лица, которое было закрыто то одной, то другой маской.

Трансформация полагает еще одну границу между традиционной комедией масок и Театром Райкина. Без понимания места трансформации в этом Театре мы не сможем понять особенности использования масок.

Надо различать трансформацию как прием и трансформацию как зрелищный жанр. Трансформацию как прием в классической комедии используют довольно давно – в сюжетах, основанных на идее подмены, qui pro quo («Два Менехма» Плавта и «Венецианские близнецы» Гольдони – наиболее характерные примеры). В таких комедиях один и тот же артист играет двух похожих друг на друга, но все-таки разных персонажей (чаще всего это близнецы), подчеркивая свое телесное тождество, но меняя приемы игры (голос, речь вплоть до диалекта, манеры и т. п.). Поэтому в тех комедиях, где трансформация погружена в сюжет, два похожих персонажа, исполняемых одним человеком, не встречаются до самой последней сцены, в которой двум двойникам уже нет необходимости активно действовать, подчеркивая различия между ними, и их разные характеры поглощаются одной эмоцией – как правило, невероятной радостью встречи, которая ведет к общей пассивности, так что двойника может уже сыграть другой артист в маске или в густом гриме.

Трансформация как жанр стала известна зрелищным искусствам, видимо, не позднее XVIII в. Истоки этого жанра многие видят в пародии; и эта точка зрения совсем не лишена оснований. Главное условие пародии – сходство с изображаемым героем; без этого сходства гиперболизация смешного будет бессмысленна. Трансформация – это пародия плюс показ моментального перевоплощения в своего героя; перевоплощение должно происходить стремительно, наподобие последней стадии фокуса. Таким образом в трансформации внимание зрителей привлекает уже не сама по себе остроумная гипербола, основанная на сходстве, но процесс перевоплощения. Поэтому в пародии можно сравнительно долго говорить от лица одного и того же героя; в трансформации героев надо часто менять.

Связь трансформации и пародии видна в самых ранних примерах этого приема в цирковых и эстрадных номерах, многие из которых видел сам А.И. Райкин. В интервью, записанном Е.Д. Уваровой, он говорит, что когда-то в 1920-е годы увидел на эстраде итальянского артиста Никколо Луппо, выступавшего в «старинном эстрадно-цирковом жанре трансформации. Показывал известных композиторов, дирижеров. Делал это без слов, лишь меняя костюм, пластику, грим. Мгновенная перемена его внешности производила на меня тогда сильное впечатление»[16]. Узнаваемость героев Никколо Луппо (это должны были поэтому быть известные герои) – конечно, главное условие успеха его трансформаций.

[16] *Уварова Е. Д. Аркадий Райкин. М., 1986. С. 105–106.*

Тогда же в 1920-е годы в России и Европе получили известность номера Отто Франкарди, которые он показывал в мюзик-холлах: вначале он показывал фокусы, а затем скрывался за ширмой и, выкрикнув имя знаменитого композитора («Штраус», «Оффенбах»), тут же показывал лицо в очень похожем гриме или маске. Близость фокуса к трансформации здесь проявилась совершенно буквально.

В театре 1920-х прием трансформации использовали и в России – в спектаклях, тяготевших к стилистике площадного театра. Известна трансформация, например, в «Театре четырех масок» Н. Фореггера в Москве: в 1920 г. Фореггер поставил «Близнецов» по Плавту, и артист А. Закушняк играл обоих Менехмов (в остальных ролях были И. Ильинский, О. Нарбекова, М. Бабанова)[17]. В Театре Мейерхольда в его спектакле «Д.Е.» (1924 г.) Э. Гарин, И. Ильинский, М. Бабанова исполняли по нескольку ролей с моментальными перевоплощениями на сцене.

Как было сказано, Райкин стал активно применять трансформацию как жанр – в виде отдельных номеров в спектаклях – во второй половине 1940-х. Первый номер-трансформация был введен в спектакль «Своими словами» (1945). Он шел в конце спектакля и назывался «У театрального подъезда»: пять зрителей, представленных пятью масками, высказывались о только что показанной программе Ленинградского театра миниатюр. Вторая трансформация была в спектакле «Приходите, побеседуем» (1946): номер назывался «Спальный вагон»[18].

Трансформации стали регулярными (особенно известны райкинские персонажи из «Времен года», «Белых ночей», «На сон грядущий» и др.) и в 1950-е – первой половине 1960-х годов Райкин безусловно воспринимал трансформацию как свой «коронный» номер и один из «фирменных» жанров его Театра. Не случайно в фильме «Мы с вами где-то встречались» (1954) все эпизоды с фрагментами спектаклей в театрах, обязательно содержат номера с трансформациями. Собственно, сам этот фильм и начинается с номера-трансформации: пять масок (ответственный работник, писатель, зритель, театральный критик и композитор) высказываются по поводу 15-летнего юбилея театра миниатюр. Заканчивается фильм тоже трансформацией: две маски (кинокритик и пушкиновед) высказываются по поводу только что просмотренного фильма.

В фильме «Люди и манекены» (1974) – своеобразном итоге работы Театра периода начала 1970-х – от трансформаций уже нет и следа, хотя в концертах начала 1970-х Райкин по-прежнему их показывает. Последний номер-трансформация, для которого были изготовлены новые маски – «Родительское собрание», неоднократно записанное на телевидении[19].

Сохранились скептические высказывания некоторых критиков начала 1950-х по поводу райкинского увлечения трансформациями: в нем видели склонность к бравированию техникой без явного интереса к смыслу сценического высказывания. Конечно, бросается в глаза тот факт, что единственным исполнителем трансформаций в Театре миниатюр был сам А.И. Райкин. Единственным исключением из этого правила была только миниатюра «Джульетта» из спектакля «Волшебники живут рядом» (1964): в ней все мужские

[17] *Ульянова И. Комментарии // Плавт. Комедии. М., 1987. С. 646.*

[18] *Приблизительно около этого времени Джорджо Стрелер работает в Милане над реконструкцией комедии дель арте; премьера спектакля с масками «Арлекино – слуга двух господ», в котором заглавную роль играл Марчелло Моретти, выходит в Пикколо театро ди Милано 24 июля 1947 г. Европейский театральный процесс, который привел нас к ощущению актуальности масок, нам не понять без этих двух исходных точек: ленинградской (1945) и миланской (1947).*

[19] *Есть запись этого номера с камерой за кулисами, ухватившей моменты, когда Райкин меняет маски: см. документальный фильм «Аркадий Райкин» (режиссер М. Голдовская, 1975).*

персонажи, сидящие за столом на колхозном празднике, созданы с помощью масок.

Думаю, нет необходимости по-новой начинать отповедь тем критикам, которые никак не могли смириться с райкинским амплуа солиста труппы. Об уникальности технического мастерства Райкина в жанре трансформации уже было сказано: трансформация – «коронный номер» его личного репертуара. В нем он достиг совершенства, и соперников на эстраде и в театре в России и в мире у него не было на протяжении доброй четверти века, пока он играл в масках. (Вообще-то соперников у него нет по сей день; любому артисту будет бесконечно трудно состязаться в игре в масках даже с видеозаписью Райкина). Поэтому для нас тот факт, что именно Райкин был творцом галереи гротескных персонажей в масках – «мертвых душ», является в первую очередь поводом для размышления о характере взаимоотношений артиста и маски, менявшегося на протяжении истории Театра миниатюр.

Заметим, что эстрадных трансформаций в райкинских спектаклях было больше, чем театральных – и не потому, что их легче исполнить технически (для артиста такого уровня технический аспект не является сдерживающим фактором). Почему же Райкин предпочитал трансформации эстрадного типа?

Во-первых, наверное, потому, что в эстрадных трансформациях больше виден этот жанр в чистоте: в нем больше формально необходимых жанровых моментов, к которым Райкин был очень чувствителен и неизменно их подчеркивал. Так, в начале каждого эпизода трансформации с участием новой маски обязательно происходит ее статичная демонстрация. Райкин, появляясь из-за занавеса или из-под трибуны, на несколько секунд замирает в характерной позе, с характерной для персонажа ужимкой и ярким, узнаваемым взглядом. Это – демонстрация результата мгновенной перемены: поменялась маска, поменялся человек целиком; зрители, как правило, на этот момент обязательно реагируют. Одновременно это подсказка зрителям, кто́ именно стоит перед ними, еще за секунду до того, как персонаж начнет говорить.

Во-вторых, в эстрадной версии всегда подчеркнут момент снятия маски после каждого эпизода: трансформация заканчивается улыбкой Райкина. Не случайно в фильме «Мы с вами где-то встречались» именно на этот момент трансформаций падал наибольший смех и аплодисменты публики. Как это часто бывает в срежиссированной игровой среде, подражающей театру, жанрово необходимые моменты утрируются. Здесь утрирован не столько восторг публики от техники артиста, сколько момент освобождения от маски с ее несгибаемой жесткостью фактуры, которую она диктует душевной жизни; освобождение сопровождается зрительским ликованием.

Публичное сдергиванье маски, тождественное освобождению от нее – жест чисто райкинский, неизвестный более нигде в мировом театре. По правде говоря, нам трудно ответить на вопрос, кем более всего запомнился Райкин зрителям в своих трансформациях: артистом, надевавшим маски, или артистом, сдергивавшим с себя маски.

Поклоны современных итальянских актеров комедии дель

арте после спектакля, когда они снимают маску, чтобы приветствовать зрителей с открытым лицом, имеют другой смысл: спектакль закончен, поэтому можно отдать должное артистам и зрителям, чьими усилиями он состоялся. Итальянские артисты кланяются, почтительно держа маску на ладони – как свой главный инструмент создания образа. Райкин же, сдергивая маску, не обозначал наступивший сам собою финал, но как будто бы сознательно прерывал действие маски после точки в речи, не давая ему развиться. Надо ли говорить, что Райкин всегда прятал маски: как до начала трансформации, так и после нее. Он никогда не вышел бы на финальный поклон со своей маской.

Жест сдергиванья маски иногда намеренно усиливался Райкиным, как это было в миниатюре «Невероятно, но факт» – об уникальной библиотеке, которую профессор хотел передать государству, а бюрократ Попугаев предельно усложнил процесс передачи, доведя профессора до сердечного приступа – а возможно, до смерти. В конце этой миниатюры, когда во след уходящему Попугаеву жена профессора (Р. Рома) восклицала: «Неужели ничего нельзя сделать еще при нашей жизни?» – Райкин сбрасывал с себя маску и шляпу за ширму, затем поворачивался, снимал с себя плащ, и говорил: «Можно, и даже нужно. Для того, чтобы этот невежда не мешал людям, надо, чтобы люди с ним сделали вот что…» – и он бросал плащ, шляпу и маску в оркестровую яму. В фильме «Адрес: театр» Райкин бросает все снаряжение Попугаева, включая маску, в корзину для бумаг.

Это единственная райкинская миниатюра с масками, имеющая тяжелый трагический исход, который невозможно преобразить смехом: это болезнь или смерть Профессора, принесенная с собою «мертвой душой». В телезаписи этого номера ясно видно, как Райкин, говоря «надо, чтобы люди с ним сделали вот что…», потрясает легкой маской этого Попугаева: маска для него физически воплощает негодного персонажа и потому может выступать как объект осуждения и физического же отрицания. Выбросив маску Попугаева

Райкин с маской Попугаева. «Невероятно, но факт». Телезапись, 1967

Маска и костюм Попугаева брошены в урну. «Невероятно, но факт». Телезапись, 1967

в корзину, Райкин, как мы знаем, впоследствии вовсе отказывается от масок. Именно этот факт обозначает перелом в его отношении к маскам: мы особенно ясно видим не только смысловую связь, но энергичное внутреннее противостояние живого артиста с личиной «мертвой души».

Надо ли говорить, что ни один артист комедии дель арте никогда бы бросил об пол свою маску, тем более публично. Если задуматься, традиционное итальянское почтение к маске, смешанное с чувством специфически театрального героизма от ее использования, которое Гоцци приписывал всем актерам комедии дель арте, Райкин мог бы ощутить только от двух масок: Дон Кихот и Труффальдино – тех самых, которые ближе всего располагаются к этому старинному жанру. С любой из этих масок на ладони – и только с одной из них – думаю, Райкин мог бы выйти на финальный поклон перед занавесом.

На маску бюрократа Попугаева, а также на маску Пантюхова из «Юбилея» надо обратить особое внимание. Эти две маски похожи друг на друга своими одинаково вздернутыми носами, широкими у крыльев, с большими и очень заметными круглыми ноздрями. Их носы в определенном ракурсе напоминают поросячьи пятачки, и в самих этих масках иногда явно проступают гоголевские «свиные рыла», складывается гримаса хрюканья или частого принюхивания, как у грызунов (но, повторяю, этот образ не навязчив – он проступает только в определенном ракурсе).

Обычно у Райкина маска закреплялась однократно за определенным персонажем, созданным для конкретного номера. Однако после спектакля «Время смеется», где похожие друг на друга Пантюхов и Попугаев появились впервые, он стал регулярно использовать маску Пантюхова и в позднейших номерах – даже в тех, что были созданы намного раньше. Именно этот морфологический тип: Пантюхов–Попугаев, видимо, был истолкован как обобщенный тип маски «мертвой души», в то время как ранее он видел в масках индивидуализированных персонажей карикатурного происхождения.

Вот два примера «несобственного» использования маски Пантюхова: директор строительной фабрики в концертном номере, показанном в «Огоньке» в середине 1960-х (здесь Пантюхов с усами) и директор швейной фабрики в эпизоде «Конкурс мод», снятом для фильма «Вчера, сегодня и всегда» (1969). Последний пример особенно характерен: в конце 1950-х для «Конкурса мод» (спектакль «На сон грядущий») была сделана другая легкая маска – «брови–нос» напыщенно-тупого и лощеного бюрократа в очках; однако через десять лет после этого в возобновленном номере на киноэкране мы уже видим знакомого нам тяжелого, неуклюжего и какого-то страшно неповоротливого и вязкого Пантюхова.

Возможно, в конце 1960-х для Райкина уже во всех его масках замерцал навязчивый образ мертвой и преступной души, и отношения с этим образом усложнились. В 1950-х и начале 1960-х мы имеем блестящую вереницу очень разных масок – более или менее гротескных, и если вспомнить их тогдашние райкинские интерпретации, приходят на ум гоголевские слова: «Герои мои вовсе не злодеи; прибавь я только одну добрую черту любому

из них, читатель помирился бы с ними всеми…». Как будто превращая эту гоголевскую возможность в действительность, Райкин тогда добавлял ко всем своим маскам, сколь угодно негативным (да и далеко не все они были откровенно негативными), хотя бы чуть-чуть своей теплой райкинской органики. Он двигался от типажа к индивидуальной характерности, насыщая свои «типы» конкретностью душевной жизни, так что их рассуждения, которые были бы возмутительны и опасны в жизни, превращались в его спектаклях в эдакой выкрутас.

Пантюхов, Попугаев и Профессор впервые составили в Театре Райкина трагедию в масках; возможно, она стала переломной для его мировоззрения, и после нее мы видим таких «выкрутасов» и симпатичного комического позирования с ужимками все меньше и меньше, вместо этого нарастает чувство тревоги. В фильме «Вчера, сегодня и всегда» (1969) маски конкурса мод совершенно лишены этого райкинского «гена» симпатии. Персонажи этой трансформации расположены по своим точкам зрения в направлении от глупого восторга к нарастающему тупому неприятию, приводящему в итоге к безысходности и тревоге (в театральной версии 1960 г. мы помним, что движение было направлено противоположно – от враждебности к восторгу, затем от неприятия к глуповато-нейтральному отношению). В фильме, чтобы разрешить итоговую безвыходную ситуацию, созданную масками, надо было их сбросить, и делает это не Райкин, а зрители – они хвалят модельеров и пересиливают маски.

Характерная поздняя маска, фактура которой комически совершенно не обыгрывается – это бабушка, заключительный персонаж «Родительского собрания», которая проникновенно говорит, как важно для детей присутствие рядом родителей. Расположение персонажей в этой трансформации здесь тоже соответствует движению от смеха к печали.

Характерную направленность эволюции женской маски у Райкина в 1950-е – 1960-е можно проследить на примере трех наиболее известных персонажей-женщин: Няня из миниатюры «Ах, няня, няня!» («Человек-невидимка», 1955) – Агнесса Павловна из «Интуриста» («Белые ночи», 1957) – бабушка из «Родительского собрания» (конец 1960-х). Эти три маски обозначают движение от предельного сгущения характерности, представленной всего лишь несколькими чертами – к

Райкин в маске Няни. Миниатюра «Ах, няня, няня!». Телезапись, 1950-е

Райкин в маске Агнессы Павловны. «Гостиница “Интурист”». Телезапись, 1964

Райкин в маске Бабушки. Миниатюра «Родительское собрание». Телезапись, 1975

забавной индивидуальной эксцентрике с обыгрыванием женской телесности и органики – к образу проникновенной человечности и доброты, где женская телесная фактура уже на втором плане.

В фильме «Люди и манекены» тема мертвых душ по-прежнему является сквозной, хотя маски и не используются. Райкинские трансформации, как мы сказали, остаются, но меняется их смысл: они становятся внутренними, осуществляются с помощью «душевного грима», поэтому вход в характер и выход из него происходят теперь очень незаметно – неуловимым душевным движением. В итоге, сколь ни покажется это странным, дистанция между человеком и куклой в позднейшие годы в райкинской игре предельно сокращается: столь легкого и незаметного переключения от жизни к смерти с помощью маски было бы невозможно достичь.

Наверное, Райкин хотел нам сказать, что у человека, конечно, есть возможность омертветь и превратиться в куклу; но и обратный процесс тоже возможен. По-райкински, есть не только театральная, но и жизненная трансформация: только «обратная» трансформация от маски к живому человеку происходит всегда труднее, чем от человека к маске. Сбросить маску – это театральный путь, телесный; внутренне переродиться – это жизненный путь, душевный. Душевный ход от куклы к человеку короче, чем внешний и телесный, и внутренняя трансформация больше обнадеживает и убеждает, чем внешний жест срывания маски.

В этом-то и пролегает граница между «музеем мадам Тюссо», или выставкой масок на полках внутри храма Диониса, или альбомом карикатур художника-юмориста – и Театром Райкина: в Театре Райкина возможна «обратная трансформация». В этой возможности заключена еще одна фундаментальная связь художественного мира Райкина с гоголевским, в котором тоже была заключена возможность «высокого и чистого героя», но оказалось непосильно трудно убедительно вывести его в череде масок. Гоголевский замысел преображения Чичикова во втором томе «Мертвых душ» остался неосуществленным. Райкин осуществил «обратную трансформацию», но ценою совершенного отказа от масок.

Итак, из 1950-х и 1960-х мы вспоминаем блестящие, лучшие в мире, старомодные по стилистике, невероятно смешные и образцовые по исполнению райкинские трансформации с помощью масок. Из 1970-х и 1980-х мы больше всего помним райкинские этические рассуждения о дóлжном в форме эстрадного монолога перед микрофоном или фельетоны в образе, когда даже в лицах отъявленных негодяев светились и обнадеживали райкинские глаза, в которых читалась грусть и ирония – и всякий монолог завершается неизменным жестом возвращения к достоинству его личности.

Однако трансформация, понятая шире – не как жанр или прием, но как способ преодоления дистанции между живой душой и мертвой (и обратно) оставалась фундаментальной идеей райкинского художественного мира, начиная с самых ранних его спектаклей. Эта идея в полной мере выразилась практически во всех спектаклях и фильмах, доступных нам в аудио- и видеозаписи.

ЮРИЙ СЕРГЕЕВИЧ РЫБАКОВ (1931–2006)

С 1994 по 2005 годы мы с Ю.С. Рыбаковым практически каждое лето отдыхали в Плесе и много общались. Когда он умер, еще на поминках, где собрались его ученики, друзья, коллеги, все заговорили о том, что надо издать книгу о Рыбакове. Его жена Ванда (прошу прощения за фамильярность, но, по-моему, никто, не только я, не знал ее отчества; его звали кто как – Юра, Рыба, Рыб, Юрий Сергеевич, Рыбаков, ее все – только Вандой, в театральной среде она была одна такая, жена Рыбакова) – Ванда тогда сказала: «Алеша, вот вы обязательно напишите». Поскольку вскоре не стало и Ванды Чеславовны, я остался с этим своим обещанием, которое должен выполнить во что бы то ни стало. Материала для книги я собрал предостаточно, но пока издать ее не получилось. Однако журнал «Вопросы театра» к юбилею Ю.С. Рыбакова решил напечатать несколько статей из этой книги, записи из его дневников и главы из незаконченной книги о Г.А. Товстоногове, за что редакции и Институту искусствознания, в котором когда-то работал Ю.С., большое спасибо.

Однажды при мне в разговоре о прошлом Ю.С. сказал Е.Д. Уваровой: «Я думал, что за нами никто не идет, но был не прав, – и, кивнув в мою сторону, продолжил, – главное – они знают, что мы были».

Алексей Никольский

МОЯ РЫБА

Юрий Сергеевич Рыбаков был для меня очень близким и дорогим человеком. Только я не сумел по-христиански проститься с ним. Может быть, меня не было в Москве, когда он ушел из жизни, а, может быть, и, скорее всего, я был на месте, но узнал о его смерти как-то случайно, кто-то уже потом сказал мне, и я удивился. Неужели я из тех людей, которые редко думают о тех, кто тебе по-настоящему дорог и близок?..

Я называл его «Рыба». Так звала его жена, Ванда Чеславовна, внучка большевика, поляка Воровского. И мы часто говорили друг другу: «Надо что-то решать с Польшей». Иногда говорили так: «Назрело окончательное решение польского вопроса. Дальше терпеть невозможно!..».

Юрий Рыбаков. 1980-е годы

Сначала он был просто студентом театроведческого факультета ГИТИСа, и я смутно помню его в студенческой толпе на нашей парадной лестнице. Он весело поблескивал своими умными очками и, по-моему, занимался комсомольской работой. О том, что он был незаурядной и остроумной личностью, я тогда мог только догадываться.

После ГИТИСа я вынужден был уехать из Москвы, ни один московский театр мною не заинтересовался, а в его жизни

тем временем произошли важные события. Когда я вернулся, он, несмотря на свою молодость, уже пребывал в должности главного редактора журнала «Театр» на Кузнецком мосту. Хотя и редко, но все же номенклатура ЦК КПСС пополнялась умными и талантливыми людьми. Номенклатуре тоже иногда хотелось пополняться не одними только «свиными рылами».

Я заходил в редакцию к Ольге Дзюбинской, и меня просили не вести громких разговоров, когда рядом за тонкой дверью работает сам главный редактор Ю.С. Рыбаков. Дзюбинская даже прикладывала палец к губам на всякий случай.

А следующее яркое воспоминание – 1967 год. На трибуне министерства культуры СССР появляется страстный оратор – Юрий Рыбаков – единственный из присутствующих начальников, бросившийся на защиту моего спектакля «Доходное место» в Театре Сатиры. Спектакль был запрещен министром культуры Фурцевой и объявлен клеветническим, идейно порочным и даже антисоветским. Я подивился мужеству номенклатурного ставленика, не побоявшегося пойти наперекор мнению коллегии министерства. Однако ставленику номенклатуры очень скоро припомнили все и сразу многое. Он был уволен с высокого поста за потерю бдительности и инакомыслие.

Он стал обыкновенным театроведом, уважаемым коллегами, людьми театра и, отчасти, начальством, входил в многочисленные комиссии по разным поводам, зарабатывая на хлеб умными статьями в тогда еще существовавшей высокоинтеллектуальной среде истинных ценителей театра. Много ездил по стране, проводя публичные обсуждения спектаклей. Тогда почему-то была такая практика, и для многих она представляла интерес. Театральные мозги подпитывались недостающей культурой и уникальными познаниями.

А еще мы замечательно отдыхали в Крыму, в актерском санатории. Я и две Рыбы. Спустя годы я понял, что это были мои счастливые дни. Мы очень веселились по пустякам, а серьезные проблемы всегда сводили к комедийному завершению. Я стал очень нежно относиться к Рыбе, а Ванда Чеславовна, тоже Рыба, но польская, с удовольствием участвовала в наших межэтнических трениях. Мы предъявляли Польше всевозможные претензии. (Через многие годы они оказались почти провидческими.) Иногда даже не знали, к чему придраться. «Что-то Польша опять замышляет, – говорили мы задумчиво, – к добру это ее не приведет, мы ей все припомним!» Конечно, это была такая игра на троих, но она нас очень увлекала. Мы пили чуть больше, чем должны пить интеллигентные люди. Рыбы уезжали из здравницы на три дня раньше меня, и на самые последние деньги я послал им

Юрий Рыбаков. 1950-е годы

прощальные поздравительные телеграммы на разные станции следования с обязательным вручением в вагоне поезда. Это был роковой случай, когда я остался совершенно без денег, но успел телеграфировать жене о бедственном положении. Свою Нину я всегда всячески превозношу, но в тот раз я получил почтовый перевод на такую сумму, что публиковать ее в печати просто стыдно за Нину.

В Москве мы с женой периодически тоже общались с обеими Рыбами. Главная Рыба посоветовала мне, после того как я стал главным режиссером, ставить все спектакли самому. Никого не приглашать. Рыба в меня верила.

Я пускался в кинематографические замыслы, сразу поставил несколько спектаклей, и мне удалось привлечь к театру внимание. Очень помог Григорий Горин, написав для

нас блестящую сценическую версию романа Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель». Наш «Тиль» имел большой успех, и Рыбы первыми его одобрили. Главная Рыба давала мне очень ценные советы, потому что обладала интеллектуальным превосходством…

И еще Ю.С. был прекрасно образован, знал многое о нашей жизни. Все-таки побывал во власти. Жизнь главного редактора центрального журнала была тогда очень непростой, даже хуже, чем сегодня, и подарила Рыбакову много специальных познаний. Он никогда не говорил случайных вещей и, тем более, глупостей. Глупости говорил я, и мне помогала Ванда Чеславовна, которая, как я уже отмечал выше, несла ответственность за всю внешнюю и внутреннюю политику братской Польши.

Однажды Ю.С. рассказал мне печальную историю о знаменитом драматурге Н.Ф. Погодине, которго он сменил на посиу главного редактора. Драматург как раз закончил третью часть трилогии о Ленине – «Третью патетическую», а после Ленина приступил к написанию пьесы о трудной судьбе Альберта Эйнштейна, которому было очень непросто создавать свою теорию относительности. Погодина оторвала от работы некстати подвернувшаяся первая поездка в США группы советских писателей, в которой он не мог не поучаствовать. В США Погодин с изумлением обнаружил, что не только о «Третьей патетической», но и о «Человеке с ружьем» в Америке никто ничего не слышал и, похоже, слышать не захотел. Его пьесы в США, к изумлению Погодина, никогда не ставились. Он впервые внимательно оглядел капиталистическую действительность. Как человек неглупый и наблюдательный, оценил их «образ жизни», о трудной судьбе Эйнштейна никому в Америке не рассказал и, более того, решил пьесу не дописывать. Приехав в Москву, Погодин стал очень молчаливым, задумчиво перебирал свой архив в редакции, уничтожал какие-то бумаги, потом убрал все лишнее с письменного стола и… умер.

Это было давно, но я помню, как мы с Ю.С. и Вандой Чеславовной ели суши, запивая водкой, на Пушкинской площади, и я не мог знать, что это наша последняя встреча и последний разговор о жизни, театре, грядущих изменениях в репертуаре Ленкома, что это – наши последние претензии к Польше, которая, конечно же, ни в чем меры не знала, и пора уже было что-то решать. Ванда Чеславовна соглашалась, что пора.

Ю.С. был представителем уходящего поколения театральных журналистов, которые обладали литературным даром высокой кондиции. Он был театроведом Божьей милостью. Хорошо знал театр и обладал одним редким качеством – он еще и любил театр. Хотя блистательно отличал спектакли от их имитации.

И еще у него было одно великое достоинство. Пусть субъективное. Это была моя прекрасная Рыба. Самая лучшая Рыба на свете.

Марк ЗАХАРОВ

ПОРЯДОЧНОСТЬ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

1 сентября 1948 г. в двери ГИТИСа вошла группа мальчиков и девочек, которые сдали приемные экзамены на театроведческий факультет (могли и не сдать) и по воле случая стали учениками П.А. Маркова (просто в этом году была его очередь набирать курс). Везуха! Примерно через год курс окончательно сформировался: кто-то ушел, кто-то пришел. И было нас 17 человек из разных мест: казах Калтай Мухамеджанов, литовец Юлиус Лозорайтис, болгарка Юлия Огнянова, Янина Людавска – из Варшавы, Юра Нехорошев – из Пензы, остальные – москвичи: Наташа Крымова, Юра Рыбаков, Ира Вашко, Наташа Тышко, Ёлка Фельдман, Зоя Аррисон, Коля Запенин, Наташа Смирнова, Надя Финогенова, Юля Пекелис и я. Почему мы пошли именно на театроведческий? У каждого была своя причина и свое намерение. Но детей из театральных семей среди нас не было, за исключением, пожалуй, Наташи Крымовой, мама которой писала пьесы.

Юра Рыбаков вырос в совсем нетеатральной семье и в огромной коммунальной квартире, которая, вероятно, и привела его на театроведческий. Квартира эта в Гранатном переулке когда-то принадлежала Давиду

К 80-летию Ю.С. Рыбакова

Айзенштату, знаменитому московскому книжнику и коллекционеру, а в 1940-х годах в ней уже было более 30 жильцов. Среди них – и Рыбаковы, а рядом – дочери Айзенштата и муж одной из них, Николай Георгиевич Зограф, доктор искусствоведения, исследователь истории Малого театра. Его свояченица, Ольга Давыдовна Айзенштат, тоже писала о театре и даже какое-то время работала в редакции журнала «Театр». Это было в допогодинские времена. Но разговоров-то о театре в квартире было сколько! А книжек-то!

Я впервые переступила порог этого дома весной 1953-го, Н.Г. Зограф был назначен внешним рецензентом моей дипломной работы, которую я и принесла ему. Длинный коридор с множеством дверей, за одной из них – некогда большая комната, разгороженная на три малюсенькие. Книжные полки до потолка забиты толстыми старинными томами. Но что меня потрясло – в первой комнатке на стене под книжными полками висела байдарка «Луч»! А потрясло потому, что Зограф, во-первых, был старым (пятидесятилетние, по нашим тогдашним меркам, считались глубокими стариками), во-вторых – больным. У него что-то было со спиной, ходил согнутым в форме буквы «Г». И этот инвалид – байдарочник?! Оказывается, да, ходил по речкам Пре, Большой Медведице, Десне и т.п. А байдарка в то время была моей голубой мечтой, которая сбылась только лет через десять…

И я понимаю теперь, почему Юра Рыбаков с самого начала стал участником наших турпоходов. А начало было в 1952-м, когда мы, гитисяне, отправились в первый турпоход на озеро Селигер. Мы были тогда все абсолютно и равноправно бедны, но удалось «пробить» оплату проезда и аренды палаток-«полудаток» из кассы ГИТИСа. На свои деньги купили крупяных концентратов, чаю, сахара, сушек – и вперед! Что характерно: с нашего курса решились на эту авантюру только Рыбаков и Лозорайтис, бывший литовский бойскаут. К ним примкнули два мальчика с режиссерского факультета, Игорь Таланкин и Лева Михайлов, и девочки-театроведки с разных курсов. А это была действительно авантюра, потому что я, нахально возглавившая нашу группу, не имела никакого туристского опыта. Просто очень хотелось. В том числе, получить значок «Турист СССР». Получила, как и вся группа.

…На Селигере шли дожди. Одежду сушили у костра. Дежурный всю ночь поддерживал огонь. На рассвете меня вытянула из палатки Лорка Гутерман. «Алка, у тебя есть три рубля взаймы?». В лесу на берегу озера это был странный вопрос. «Понимаешь, случилось ужасное: я сожгла куртку Рыбакова». Ну? «Она, ведь, у него единственная». Ну? «Я соберу деньги и куплю ему новую». Где?! «В ближайшем сельмаге». Речь шла о бумазейной куртке от лыжного костюма. Действительно, она была у Юрки единственной. И, действительно, рукав еще дымился… Дело кончилось тем, что мы нашли где-то старый кусок брезента и сшили из него Юрке уродливый рукав. В этой куртке он и вернулся в Москву. Но ходить с нами в походы не перестал.

Были короткие осенние вылазки по Подмосковью, зимой ходили на лыжах. Рыбаков был спортивным парнем, а вот смотреть на Эфроса, который на прямых ногах съезжал с горки, было очень смешно. А потом ели оладьи и согревались глинтвейном у нас в Трехпрудном. Но вообще-то пили в те годы в ГИТИСе мало.

Байдарочником Юра не стал, автомобилистом – тоже. Хотя одно время был владельцем такого мощного транспортного средства, как «Запорожец», и ездил на нем. Но не увлекся.

А увлекся он театральной журналистикой, с 1959 г. начал работать в журнале «Театр», с которым были связаны самые счастливые годы его жизни. Параллельно с работой в журнале, много ездил от ВТО по разным городам и весям, обсуждал спектакли. И для его статей, и для его «послеспектакльных» разговоров характерно было, что он не старался ослепить концепцией, а говорил о том, что видел. А видел он превосходно, по-марковски. И, как и его учитель, умел не обидеть режиссера или артиста, о минусах работы которых говорил. У него

имелся какой-то прирожденный дар уважительного внимания к людям. И юмор был добрый. Хотя человека он видел объемно.

Я спросила недавно у Димы Крымова: что главное вспоминается ему о Рыбакове? Он сказал: «Прошел через все искушения, сохранив себя». А мама Димы, Наталья Анатольевна, поклонилась ему за то, что он, после всех драматических событий в журнале «Театр», «не превратился ни в запуганного начальника, ни в героя-мученика» (это из ее письма). Он, действительно, никогда не превращался, оставался самим собой, в какие бы водовороты жизни ни попадал.

Одним из таких водоворотов стало его появление в Отделе культуры ЦК КПСС в качестве инструктора сектора театра. О том, как он не хотел этого, как отбрыкивался, он рассказал сам (см. «Театральная жизнь», 2004, № 2). Как изнывал от скуки – тоже рассказал. Дело в том, что профессиональный критик Рыбаков был лишен возможности печататься. Сотрудники аппарата ЦК подвергались ряду ограничений. Одним из них являлся запрет на личные публикации в периодике. Мы должны были выражать «точку зрения руководства». Я как-то нарушила этот запрет, опубликовав в «Правде» рецензию на премьеру «Мещан» в БДТ (гонцы из театра сообщили, что один из главных «горьковедов» уже подготовил разгромную статью на спектакль Товстоногова, и ее необходимо упредить). Будучи вызвана к заведующему Отделом Д.А. Поликарпову, я имела выволочку, которая закончилась словами: «А личную подпись на газетных страницах вы можете поставить только под моим некрологом… Впрочем, и там вряд ли. Под ним, скорей всего, будет подпись “Группа товарищей”». Вот такой юморок был у нашего заведующего. Человек он был неординарный. Прекрасно понимал, кто из сотрудников рассматривал свою работу в Отделе только как трамплин для дальнейшего карьерного роста. В Рыбакове карьерные устремления отсутствовали. Поэтому, вероятно, Поликарпов и отправил его «на повышение» – главным редактором журнала «Театр». Однако перспективы обрисовал мрачноватые. По свидетельству самого Рыбакова, сказал так: «Либо тебя съедят, либо тебя и журнал съедят – скорей всего, так и будет». Знал, какие силы набросятся на его выдвиженца. В редколлегии журнала эти силы представлял драматург Анатолий Софронов.

Сегодня, наверное, мало кто уже помнит, что была некая «группа товарищей», которая называла себя «партийными драматургами». Свою задачу они видели в выражении «линии партии» в форме пьес, чутко улавливали колебания этой «линии» и соответствовали любому. Но за свои услуги хотели ответной любви и покровительства. На одном из совещаний в горкоме партии сама слышала, как драматург Цезарь Солодарь требовал «протектората партии над творчеством партийных драматургов». А это значило – насильственное распространение их пьес по театрам и защиту от критики. Лидерами этой «группы товарищей» были А. Софронов и Г. Мдивани. Драмоделы они были опытные. «Стряпуха» Софронова накрыла большинство театров страны. И лишь БДТ, «Современник», Таганка и некоторые другие театры стойко держали оборону, за что и получали искреннюю ненависть «партийных драматургов», они постоянно подзуживали начальство к более активным действиям против этих театров. Равно как и против журнала «Театр», который не оказывал им должной поддержки, не печатал их пьес, почему-то предпочитая им творчество А. Володина, В. Розова, А. Арбузова.

Но тут наступил 1968 год, события в Чехословакии, призыв Александра Дубчека к «социализму с человеческим лицом». Чем это кончилось – все знают. Но вряд ли кто-то знает, что лидеры партийных драматургов использовали ситуацию в Праге для того, чтобы уничтожить Рыбакова в Москве.

В ЦК КПСС поступило письмо от А. Софронова и Г. Мдивани с горячим одобрением акции стран Варшавского договора и требованием, чтобы аналогичные меры были приняты против «гнезда ревизионизма» в Москве – журнала «Театр». Деятельность

журнала квалифицировалась, как антипартийная, направленная против здоровых сил советского искусства. Письмо заканчивалось требованием «укрепить руководство» журнала. «Укрепить» на языке тех лет значило «снять». Призыв был услышан. К тому же журнал был объектом прицельного наблюдения Главлита. Была такая организация, без разрешения которой невозможно было ни исполнение пьесы, ни ее публикация. Надо ли говорить, что «партийные драматурги» состояли с Главлитом в самых дружеских отношениях, а за пьесами В. Розова, А. Володина, М. Шатрова велась настоящая охота. Каждая реплика рассматривалась под микроскопом, и в ЦК регулярно шли доносы под грифом «секретно».

И тут я должна повиниться. Дело в том, что, ставши главным редактором, Рыбаков приходил в Отдел. Посоветоваться. Я уже давно не состояла в секторе театра, была консультантом (сейчас таких людей, которые пишут тексты для руководства, называют «спичрайтерами»), но Рыбаков приходил, думая, наверное, что я хорошо представляю себе политическую карту момента, понимаю, куда что движется, знаю, что возможно, а что категорически нельзя. Увы, он ошибался… Ходил он и к некоторым другим сотрудникам, в порядочность которых верил, выслушивал и их советы. Но поступал всегда по-своему. Более того, никогда никому в редакции не рассказывал, что и кто ему советовал. Ни на кого не ссылался. Вел ту линию, которую взял журнал. Не прогибался, хотя чувствовал назревающую опасность. Поэтому, вероятно, попросил меня прочесть верстку пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца», против публикации которой категорически возражала репертуарно-редакционная коллегия министерства культуры.

У меня, видно, ощущение опасности было никудышным. Возможно, потому, что лично надо мной не капало, за мной не было коллектива, за судьбу которого я отвечаю, а что касается острых ситуаций, то они случались не в первый раз. Прочла «Самоубийцу» за ночь. С наслаждением и легким ознобом тревоги. И до сих пор корю себя за то, что не отговорила Рыбакова ее печатать. Потому что было противно солидаризироваться с инстанциями. Потому что надеялась: а вдруг проскочит (бывали такие случаи). Потому что преобладало ощущение настоящего литературного события. Мы с Рыбаковым даже придумали необыкновенно удачную, как нам казалось, «защитную формулу»: эта пьеса не антисоветская, а антимещанская.

Не помогло. Не отговорила. А вот теперь думаю: откажись Рыбаков от публикации «Самоубийцы», возможно, это продлило бы его пребывание в журнале. Надолго ли? Вряд ли. Нашли бы в любом другом номере еще что-то, что не соответствовало «линии партии», но выражало линию журнала. А она у него была. И предать ее Рыбаков не мог. Как не предал, не подставил ни одного из сотрудников журнала во время тяжких райкомовских и министерских разбирательств. Как и во всех дальнейших событиях своей жизни, где бы он ни работал – в Институте истории искусств, журнале «Московский наблюдатель», в ГИТИСе, в СТД.

Порядочность была у него в крови. Была его «зерном». Жаль, что этому качеству нельзя обучить. И как странно, что эта нравственная категория переходит в категорию эстетическую.

Алла МИХАЙЛОВА

МОЙ ЦАПЦАПАРЕЛЬ

Когда речь заходит о Ю.С. Рыбакове, все сразу вспоминают историю с бедами журнала «Театр» и обязательно говорят, как достойно он вел себя тогда. Но мне бы не хотелось, чтобы его имя осталось связано в нашей памяти только с той давней историей. Все ведь давно забыли, что такое ЦК и кто такой был NN, разгонявший редакцию, забыли почти все реалии советского прошлого, а вот про то, что рядом с нами жил такой интеллигентный и добрый человек, как Юра, я бы хотела, чтобы помнили и без всяких политических катастроф.

В нашей вечно возбужденной, страстно политизированной стране всякий рассказ о человеке как об индивидуальности, как о характере, как о личности часто заменяют

рассказом о нем, как о каком-нибудь «герое нашего времени». Мы привыкли, в любой ситуации мы обязательно ищем то Павку Корчагина, то Павлика Морозова. Нам обязательно надо поставить на человеке какое-нибудь политическое клеймо: этот – диссидент, этот – трус, этот – борец с фашизмом, а этот – пособник фашизма… Если ни то, ни другое, ни третье, человек просто никого не интересует.

Меня же всегда интересовал просто интеллигентный человек. Мне интересен был человек, который не лез на рожон и не кричал всякую минуту: «Я не согласен! Я не подам ему (кому-то) руки!». Сколько уже погибло интересных дел, великих произведений, судеб именно из-за этой страшной фразы. Вот это «неподавание» руки, эта внутренняя цензура, преследовавшая и Гоголя, который чуть ли не из-за этого умер, и Достоевского, и Лескова, приводят меня в отчаяние и ужас. Ведь совсем не обязательно защищать кого-то или убивать, чтобы проявить себя. Ведь есть же еще понятие «жизнь». Есть «душевные отношения», «любовь», «трагически сложившиеся обстоятельства». Именно об этом я все время думаю, вспоминая, что был у меня такой замечательный друг, как Юра Рыбаков.

Он был для меня именно другом, я бы даже сказала, подругой. С ним можно было делить все, ему – рассказывать обо всем. Рядом с ним не надо было вставать в позу, казаться ниже ростом, выше ростом. С ним не надо было врать: «Да, ты совершенно прав, с этим человеком здороваться не надо, я больше никогда ему не позвоню». Можно было просто предложить: «Юр, давай забудем, простим, все обойдется».

Что для меня было в нем главным? С ним можно было просто поговорить. У меня мало было таких людей, с которыми можно было говорить и не бояться, что скажешь что-то не то, незачем было насильно и заранее настраивать себя на «верную» волну. Это был особый человек.

Долгие годы мы вместе заседали в Комитете по Государственным премиям. Это было очень серьезное и ответственное заседание в Кремлевских палатах, но там собирались замечательные люди. Я любила на них смотреть. Сидит Михаил Ульянов (он руководил этим комитетом). Я вижу его тоскливые глаза, вопрошающие: «С кем поговорить по-человечески?! Не с кем посоветоваться». Смотрит Ульянов тяжелыми глазами то маршала Жукова, то председателя колхоза Трубникова, то Нерона, то еще какого-нибудь «властителя дум» на своих подчиненных: с кем же поговорить? Ведь завтра скажут: «Ульянов продался левым, Ульянова купили правые, Ульянов опять сидит в ЦК». И сидит он тихо, перебирает бумаги и говорит, в конце концов, со стенографисткой, которая ни за что не отвечает и потому уж вовсе никому «не подает руки». Я смотрела на торжественную Аллу Демидову, перед которой цепенела. Как она выкладывала на стол свою узкую александроблоковскую руку с призрачно мерцающими, таинственными кольцами, откидывала голову, страстно умная и бесстрастно правдивая, и говорила: «Будет только так!». Смотрела я и на другие лица и думала: с кем же быть самой собой? А с Юрой Рыбаковым всегда было легко. Ему можно было сказать: «Зря мы это сделали, неправильно у нас получилось, давай еще подумаем». С ним можно было позволить себе расслабиться, душевно успокоиться, ему можно было абсолютно во всем довериться. Можно было даже сказать: «Юр, прикрой меня. Я сегодня не приду, скажи, что меня, мол, вызвали в какой-нибудь Малый Совнарком». – «Ну, конечно!». От него можно было не ждать нотаций: «Врать нехорошо! Ты обещала быть! Значит, должна быть!».

Он преподавал в ГИТИСе. Многие из нас преподавали в ГИТИСе, и каждый хвалился своими замечательными учителями. Меньше всего говорил об этом Юра. Он просто делал свою работу. Студенты его очень любили. Я иногда думала: за что же они его так любят? Каждый из нас был по-своему эффектен, каждый старался выглядеть значительно. А он просто приходил в своем потертом пиджачке, тихо садился за стол, раздавал какие-то задания… и его студенты писали свои рецензии так, что до сих пор я помню некоторые

из них. Помню, некая девушка написала о драматургии Платонова так, что эту работу напечатали в сборнике Института искусствознания. Ее сделали Рыбаков со своей студенткой.

Мы все считали себя учениками П.А. Маркова, несмотря на то, что у каждого из нас был уже свой семинар по критике. Рыбаков стоял в одном ряду с Б. Зингерманом, Я. Фельдманом, К. Рудницким, М. Иофьевым, рядом с самыми знаменитыми нашими умами, но был как бы вместе с ними и отдельно. Все они были эффектными, все они были громкими. Были знамениты своими научными качествами, своими эскападами политического неучастия в нелепых «акциях» своей политизированной страны. Все объясняли свою позицию: «Я не хочу быть доктором наук, это неприлично! В этой продажной стране доктор наук ничего не значит, как тебе не стыдно защищать диссертацию!». Ничего подобного я никогда не слышала от Рыбакова.

У него изначально были две «льготы», которых не было у многих его коллег. Он был русский, и он был мужчина. На театроведческом небосклоне – редкое сочетание. Таким образом, как считалось, Юра взошел на первую профессиональную ступень, не приложив к этому особых усилий. Поэтому же к нему относились немножко снисходительно: то, что мы, мол, завоевывали кровью, унижением, анкетами, биографиями, Рыбакову далось легко. Ну, или легче, чем нам.

Все это теперь кажется мне отвратительным. Забыть бы это все, забыть! Забыть понятия «шестидесятники», «восьмидесятники», забыть искусственное деление на поколения, забыть про все время помнящих: кто, где, когда… Что вы делали до 1917 года? Что вы делали после 1917 года? А что вы делали до путча? А что вы делали после путча? Сколько можно терзать себя и страну, разделяя ее граждан на врагов? Сколько можно, опять и опять оглядываясь назад, видеть только, как Герцен ссорился с Огаревым, слышать, как неправильно высказался Белинский о Каратыгине, и мучиться всем этим – вместо того, чтобы просто увидеть свою великую страну целиком, единую историю, единую интеллигенцию, увидеть прекрасных людей…

Я бы, например, мечтала забыть навсегда (и мы с Юрой много об этом говорили) понятие «писатели-деревенщики». «Какие у нас прекрасные писатели-деревенщики! Федор Абрамов, Валентин Распутин, Василий Белов! Как честно они пишут о деревне!» Но неужели можно назвать «писателем-деревенщиком» Тургенева, который написал «Записки охотника»? Как-то рука не поднимается. А «деревенщик Абрамов» – вроде в самый раз. Я бы забыла и понятия «военная проза», и «военные стихи»… Но я никому такого не предлагала, меня бы просто не поняли. А с Юрой мы были в этом едины.

Он был мне другом еще и потому, что любил классику. Нежно, любовно – замечательно! – любил Островского. Как и я, только еще больше. И знал все лучше. Наши маленькие радости состояли, например, в том, что на каких-нибудь важных заседаниях, томясь и полузасыпая, мы писали друг другу записочки. Все думали, что это «по поводу», а в записке могло стоять: «Как звали Кабаниху?». Спрашивала я у Рыбакова, а он, ненадолго наморщив лоб, слал мне ответ в большом конверте с логотипом ЦК партии. Я открывала его дрожащими руками: неужели угадал, неужели помнит? А вот помнит! «Марфа Игнатьевна». «Ну, погоди», – думала я. «А как звали, – идет к нему следующая записочка, – приказчика купцов Барабошевых в пьесе “Правда – хорошо, а счастье лучше”»? Юра надевает очки, долго смотрит на выступающего Брежнева (Хрущева, Андропова… etc.) и пишет: «Никандр Мухояров». Ах ты, Боже мой!

То, что мы знали и помнили все эти имена, – выражало страстную нашу любовь. Мы постоянно размышляли над таким явлением, как Островский. Над этим феноменом, над этой вселенной! «Вот ты подумай, – говорил мне Рыбаков, – вот Чехов. Чего только он не обещал России! Что мы увидим небо в алмазах. Что мы отдохнем. Что через двести-триста лет жизнь будет замечательной и прекрасной. Что некая буря сдует пыль и равнодушие с нашего

общества. Что когда-нибудь жизнь будет красивой… И ничего не сбылось. Ни-че-го. Жизнь не стала лучше, буря ничего не освежила, а только нанесла лишнюю пыль. А то, о чем писал Островский, все сбылось. Почему же Чехова знает, обожает, ставит весь мир, а Островский – вроде как номер второй?! Ты подумай, – продолжал Рыбаков, – он предсказал, описал русский капитализм, и вот он тут как тут. Даже слово "фабрикант" именно он употребил в России первым, и вот они, новые фабриканты. Он написал портреты первых русских капиталистов – и страшных, и с "человеческим лицом". Вот рынок, вот капитализм, вот власть денег, от которой мы было освободились. Он же предсказал, что действительность будет ужасна. Он написал, что будет "темное царство". И как, – спрашивал меня Рыбаков, – сегодня ставить спектакли по Островскому? Он назвал это "темным царством", а мы сегодня говорим, что оно "светлое"». Как же это ставить сегодня? Чем испугать зрителя? А чем утешить?

Юра часто звонил мне по ночам. «А давай подумаем, – говорил он мне в час ночи, – с какой это стати Катерина стала "лучом света в темном царстве"? Изменила мужу, покончила самоубийством, презрела все христианские заповеди… Что он, этот Добролюбов, с ума сошел, что ли? А может, не сошел? Может быть, что-то в этом есть?» И я соглашалась: что-то есть. Это первая женщина, написанная в манере будущих образов Ибсена, Стриндберга, Чехова, новой драмы… Это женщина, которая физически свободна. Она хочет Бориса – и все тут! Она порочна и добродетельна одновременно. Она "луч света в темном царстве" – царстве забвения физиологии… А потом мы оба смеялись: чем мы занимаемся по ночам, не с ума ли сошли?

Юра очень интересно размышлял о классике, говорил о ней, как о музыке: каждое слово его было музыкально. А как он смаковал текст Хлестакова! А как любил цитировать героев Островского, говоривших о винах: лафит «Шато ля роз», «новый сорт, мягчит грудь и приятные мысли производит», «только недельку перегодить и на нутр цапцапарель принимать, все испарением выйдет, и опять сызнова можно, сколько угодно». Так я Юру иногда и называла – «цапцапарель»…

Его очень любил Товстоногов. Рядом с Товстоноговым (человеком властным, изысканным, интеллигентным, часто мстительным, иногда прощающим, режиссером – гениальным) было столько умных талантливых людей, но больше всех он, по-моему, любил Рыбакова. Я даже спрашивала у Товстоногова: «Чем он так мил вам, наш Юра?». И Г.А. неизменно отвечал: «Ему можно верить. Я могу ему довериться. Могу с ним по-человечески разговаривать. Могу не бояться, что мне скажут: вы устарели, вы не туда идете. Я не боюсь услышать от него все эти страшные слова. Он просто говорит со мной об искусстве». Мы подолгу разговаривали – Товстоногов, Рыбаков и я, – о том, что такое смех у Гоголя. Помню их знаменитые споры о «Ревизоре» и письмо Товстоногова ко мне о том, что такое гоголевский смех – смех сквозь слезы, а не ужас сквозь ужас…

Вместе с Рыбаковым мы работали в Институте искусствознания, на секторе истории русского театра, и каждый его приход на заседание сектора был мучителен. Мы, девицы, впархивали на заседание, сегодня в одном платье, завтра – в другом, и все нам было прелестно. Сегодня мы выступали «за», завтра боролись «против» и очень гордились своими «подвигами». Нам велено было за год написать восемь печатных листов «плана» – и мы писали. И только Юра мучительно курил в подъезде Козицкого, 5. Мы спрашивали: «Ну, что, почему так мрачно?» – «Какой кошмар эти восемь листов! Как можно заставлять человека писать? Писать надо, когда хочется. Писать надо по вдохновению. "Вы должны!". Кому я должен? Почему я должен? Почему я должен обязательно выступить "против"? Почему обязательно должен быть "за"?». Его угнетала размеренность, казенность этих мероприятий, и через некоторое время он из института ушел. Редчайшее дело! Почти никто по своей воле из Института искусствознания не уходил, это значило – потерять круг

общения интеллигентных людей, к которому ты вроде бы приписан пожизненно, потому что занимаешься наукой. Самому все это разорвать и уйти в никуда?! А Рыбаков ушел: не мог быть никому обязан, не мог выполнять чью-то волю. Он был свободным, милым, интеллигентным человеком.

В свое время мы все вместе писали «Историю советского театра». А в ней были и такие имена, как Корнейчук, Софронов, Мдивани, имена одиозные, мрачные, убийственные в истории драматургии. Но о них все равно нужно было написать. Нельзя было делать вид, что их не было, потому что они – тоже история нашего театра. Если была пьеса Сурова «Зеленая улица», которая повернула судьбу МХАТа, значит, была. И началось: «Да чтобы я да писала про "Зеленую улицу"?! Я – про Сурова?! Да как вы могли подумать!». А Рыбаков, лично пострадавший именно от этих людей, писал. Спокойно, взвешенно, трезво. Без брани, без криков, без унижения себя и остальных. Он написал главу о Корнейчуке, о Софронове, об этих страшных людях и страшных пьесах, и написал так критически взвешенно, как не смог бы никто из нас. Потому что он был человеком дела – и человеком души. Когда кто-то сказал: «Я не пойду на похороны Софронова!», именно Рыбаков ответил: «Как это можно? Перед смертью мы все равны».

Он долгие годы был телевизионным ведущим. У него была своя большая передача о театре, каждую неделю. Когда нам доводилось выступать, Боже мой, сколько было эффектов и аффектов! Мы готовились, мы старались, мы гордились. А Рыбаков и к этому относился спокойно, просто делал свою работу.

А сколько побед было у мужчины Юрия Сергеевича Рыбакова?! Приезжаем мы както на семинар в Ялту. И каждый, подъезжая к ялтинскому Дому творчества, вопрошает: «Как бы нам найти секретаря райкома? Надо с ним поговорить, прежде чем начать занятия. А как найти обком? А где находится Центральный комитет?» И только Юра спрашивал, приехав: «А где сестра-хозяйка?» В результате все красивые мужики, искавшие обком, сидят в садике и ждут, куда их поселят, а Рыбаков уже въезжает в двухместный номер, где все постелено, прибрано, и прелестная сдобная сестра-хозяйка смотрит на него влюбленными глазами. И так было всегда и везде. Как он достигал этого? Абсолютно непостижимо.

Мне стало скучно без него. Благодаря ему на земле было больше радости и света, покоя и нефанатизма.

Инна ВИШНЕВСКАЯ

ДРУГАЯ ЖИЗНЬ

Когда уходит человек, особенно остро чувствуешь дистанцию межу сутью и позой, лицом и маской. Рыбаков, прежде всего, был равен самому себе. Возможно, это мешало ему в жизни. Всякая поза, котурны, игра, которая свойственна многим крупным личностям, особенно в театре, способность обрастать важностью, спесью или какими-нибудь иными оборонно-бронебойными качествами, удобными для социальной жизни, – это в нем отсутствовало напрочь.

Будучи юной и амбициозной студенткой театроведческого факультета ГИТИСа, я связывала скромность Ю.С. с его профессиональными поражениями. Еще бы! Разве можно было себе представить, что главный редактор и строитель журнала «Театр» в его лучшие времена, собравший вокруг себя таких разных людей, как Наталья Крымова и Инна Соловьева, Владимир Саппак и Вера Шитова, Инна Вишневская и Нина Велехова, Борис Зингерман и Майя Туровская, мог так тихо и неамбициозно работать потом в «Советском экране»? Отлично, но без огня делая свое дело.

Годы спустя мне повезло узнать Ю.С., Рыба, лучше. В начале 1990-х, войдя в редакционную жизнь «Московского наблюдателя», а потом, став ассистентом Ю.С. на его курсе, набранном на театроведческом факультете в 1991 г., я увидела оборотную сторону его скромности, его человеческого смирения. Я отчетливо поняла, как дорого и мужественно – по всем счетам – он расплатился за очарования, восторги и иллюзии 1960-х годов. Если и было у него на лице некое подобие маски, то

это было выражение всезнающего, скептического мудреца из Экклезиаста. «Суета сует», точно говорили его всегда немного лукавые и печальные глаза.

Было видно, что, как бы он ни любил, за что бы ни боролся, кому бы ни помогал, он уже никогда не будет так беззабрально бесстрашен, так доверчив, счастлив и уверен в правоте своего дела, как в те пять лет, что он руководил «Театром».

С какого-то времени меня стала манить тайна, лежащая за мягкостью и осторожностью его оценок. Он был откровенен со мной и о многом говорил резче, чем на публике. Но я не раз слышала от него просьбу, предостережение, урок – быть сдержаннее в проявлении эмоций, высказывании мнений, мягче в оценках, терпимее в отношениях.

Я восхищалась тем, что, несмотря на свой непростой опыт, он вступил в худсовет «Творческих мастерских», организованных при СТД в 1987 году. И, будучи там, позволил проявиться мечтам и иллюзиям многих режиссеров, актеров, художников и критиков, которые связали с этой независимой лабораторией свои самые сокровенные надежды. Он мог относиться к ним по-разному, но, точно американский хиппи, исповедовал один принцип: пусть цветут все цветы.

И студентам он позволял проявляться совершенно по-разному, мягко и человечно принимая их всех. Мне кажется, что ни на каком другом курсе самым разным людям не было так комфортно. Он умел любить, но в рамках семинара никого не выделял своим особым отношением. С ним было прекрасно пойти после семинара в «Рюмочную» на Большой Никитской. Иногда к нам присоединялись студенты, иногда мы «секретничали» вдвоем. Он любил поразмышлять, кто каков, мы сравнивали наши впечатления от студентов. Но чаще всего говорили о театре и о жизни. Или о жизни и о театре. Он не разделял одно и другое, и всегда разговоры о сложных личных коллизиях и самых интимных переживаниях переходили в разговоры о театре и его людях. Мне нравилось в нем его джентльменство, его умение говорить тонкие и элегантные тосты. Он был в курсе всех моих сердечных тайн, а я, как и большинство окружавших его женщин, восхищалась его мужской харизмой и человеческим теплом.

На втором курсе Рыб предложил в качестве разгона к анализу драмы читать «Три сестры» по ролям. Мне это показалось ужасно несовременным. Но вот день за днем – сам он читал то за Соленого, то за Чебутыкина, то за Тузенбаха – пьеса открывала свои самые интимные тайны. Прежде всего – через интонацию, какую-то, на удивление, чеховскую.

Да, безусловно, Рыбаков владел тайной чеховской интонации. В ней были одновременно скрытая тоска, разочарованность, смирение, безнадежность, скептицизм, но и мягкий юмор, и глубокое приятие жизни, и любопытство к ее тайнам. Любивший и знавший Товстоногова, как мало кто, Рыбаков, казалось, сумел целиком воспринять и передать молодым театроведам лабораторию его режиссерских замыслов, тайну его утонченно-психологического чтения. Он читал и задавал вопросы, а мы пытались ответить на них. Но редко эти ответы могли соперничать с рыбаковскими. Он доподлинно знал, каким психологическим мотивом диктовалась та или иная реплика.

Уже после его смерти я оказалась в его кабинете и, увидев малознакомый мне портрет Чехова, спросила: «Разве Юрий Сергеевич носил бороду?» Думаю, он бы очень смеялся, но втайне был бы доволен, что я его перепутала с А.П.

Он был равен себе. Оттого театр в его мире был – и всего лишь, и прежде всего – театр. Театр был в центре его мыслей о мире, но мир был намного больше театра. Оттого все разговоры с Рыбом хоть начинались и кончались театром, но велись о жизни. Оттого в его мире все обретало удивительную соразмерность, столь редкую в наше время истерий и массовых гипнозов. Оттого когда на семинаре кто-то из нас мог неумеренно восхищаться каким-то новым режиссером или спектаклем, Рыб мягко и немного снисходительно улыбался на это и предлагал взглянуть на явление в

другой – более значительной – перспективе. И все становилось на свои места.

Тайну этого взгляда, как и тайну интонации, он оставил нам для разгадки. Несмотря на все чины и должности (он в тот период был еще и заместителем директора НИИ искусствознания), на всю мягкость и даже вальяжность, выражавшиеся в уютных, располагающих к нему жестах, в нем таился скрытый драматизм существования. Тень недовыраженного, недолюбленного, недосказанного иногда набегала на его лицо, и тогда казалось, что он прожил совсем иную жизнь, чем хотел. Но в силу почеховски сдержанного, интеллигентного, смиренного устройства души он никогда и никому не позволил себе об этом сказать.

Алена КАРАСЬ

РЫЦАРЬ СЕРГЕЕВИЧ

Наша дружба началась с пустяка.

Однажды, лет двадцать пять назад в Москве, в переходе метро «Пушкинская» жарким летом середины 1980-х меня вдруг окликнул педагог ГИТИСа: «Ольга, молодое дарование, посоветуй, кто может толково оппонировать на дипломе по современной драматургии?» Не скрою, молодое самолюбие молодого дарования было польщено. Тон легкой иронии старшего коллеги учитывался лишь отчасти, поскольку к тебе все-таки обращались за серьезным советом.

Я, помню, быстро назвала специалиста. Но Юрий Сергеевич, а это был он, мгновенно парировал: «Что ты мне сумасшедших называешь?!» Пожалуй, в диалоге с другим педагогическим авторитетом я бы обиделась на такую скоропалительную оценку своего коллеги и соратника по профессии. Однако тон, взятый этим старшим товарищем, был совершенно безобиден, беззлобен и доверителен. Он так легко отмахнулся от моей рекомендации, что потребность в какой-либо дискуссии тут же отпала. Не помню, куда вырулил тогда разговор, но с этой рядовой, в буквальном смысле, проходной встречи в метро, посреди жаркого лета в середине далеких 1980-х и началось наше, не скажу, устойчивое, но точечно-важное общение с Ю.С. Рыбаковым.

Увы, мы редко общались.

И все же банальные сетования на то, что многого не удалось спросить у человека, который вошел в историю русской театральной критики, в данном случае выглядело бы неуместной риторикой. Кроме того, Ю.С. не был человеком ответов. Он не слишком был расположен что-либо вспоминать и втайне, по-моему, не ждал ни от учеников, ни от коллег признания своих заслуг. Так, мои попытки вывести его на разговор о том, как разгоняли журнал «Театр», что он чувствовал тогда и что продолжает чувствовать спустя столько лет, кончались ничем. Ю.С. уходил от ответов: «Ольга, да брось ты! Вот жизнь, сидим, общаемся, коньячок пьем. Умей радоваться, ей Богу».

Куда больше рассказала мне о Рыбакове Наталья Анатольевна Крымова, в частности, о том, как он попытался отвести от нее удар в журнале «Театр». Оказалось, перед тем, как уйти самому, Ю.С. сделал хитрую должностную рокировку, которая должна была помочь Крымовой удержаться в журнале. И она на какое-то время удержалась. Хотя ей все равно пришлось уйти при А. Салынском, который не смог и не захотел мириться с тем, что в редакции существовал свой неформальный лидер. А вот Рыбаков не только мог мириться с авторитетом коллеги, но по благородству души естественно и открыто радовался таланту другого. Более того, по-рыцарски полагал, что способного человека надо защищать, а если бьют женщину, пусть даже сильную, надо защищать ее вдвойне.

Когда мне и моим коллегам пришлось уйти из журнала «Театральная жизнь», поскольку установки нового руководства заводили, как мы считали, дело в тупик, Ю.С. пошел к тогдашнему Председателю СТД РФ М.А. Ульянову. Мне неизвестно, о чем они говорили, но до сих пор считаю, что мы были правы, и жизнь это подтвердила: журнал стал стремительно терять завоеванную аудиторию (с таким трудом завоеванную!) и превратился в итоге в буклет комплиментов, перестав быть острой потребностью театрального общества в критике. Рыбаков так

никогда и не рассказал о содержании своего разговора с первым общественным лицом театрального Союза, но суть была понятна – защита прежнего курса «ТЖ», поскольку М. Ульянов нас все-таки принял и попросил меня рассказать о положении дел журнала на расширенном заседании Правления. Мы приободрились: нас наконец услышат, но…

Перед заседанием священного ареопага Ю.С. подошел ко мне и выдохнул: «Не выступай, ничего не будет». Я не послушалась и сдуру выступила. Сколько воды утекло, а до сих пор помню то обсуждение. И дело вовсе не в том, что Правление не приняло нашу сторону, – все уважаемое собрание явилось лицемерной фикцией. Решение приняли еще до дискуссии. Выступающие были подобраны так, чтобы лишь обслужить то, что уже постановил узкий круг новейшей перестроечной бюрократии. Постепенно обсуждение проблемы превратилось в судилище. Надо сказать, что к тому моменту мы, Геннадий Демин и я, уже делали газету «Дом Актера», где суждения порой не отличались толерантностью ни к представителям старого, ни к сотрудникам нового театрального «политбюро». Тогдашний секретарь по критике Нина Агишева, выступление которой даже люди нейтральные классифицировали, как предательское, вдруг обрушилась мимо повестки дня на газету, которая только-только вставала на ноги: «Эта газета никому не нужна!». И что? А то, что прошло двадцать лет с той минуты. Сама Нина почти перестала писать о театре, а газета «ДА» за эти годы выпустила 140 номеров, и закрылась не потому, что перестала быть нужна, а по воле нового театрального «политбюро», теперь уже Дома Актера, лишившегося М. Эскиной.

Но самым горьким разочарованием тогда, на Правлении СТД, стало выступление И.Н. Соловьевой. Неужели это она, наш кумир? Та, за статьями которой мы ездили к ней домой, автор, которого мы никогда не правили, критик, который из всей тогдашней редакции «ТЖ» общалась только с узким кругом доверенных лиц, то есть с нами, с теми, кто был уволен. Как ждали мы ее выступления! И что же? Она анализировала журнал на Правлении так, словно ничего не произошло. Бесстрастным тоном холодного знатока: вот эта статья неудачная, а вот эта удачная, и прочее в том же оценочном ключе мнимой бесстрастности. К букве нельзя было придраться, но куда подевался дух прежнего братства?

Даже наши оппоненты, по-моему, опешили от такого подарка.

Так наш Автор превратился в «авторитета».

Надо признать, что Рыбаков тогда был прав: на таких псевдособраниях ничего хорошего случиться не может. Он оберегал нас от унижения мастерами закулисных дел. Равно, как и помогал нашей новой работе: приводил авторов, забегал в нашу редакционную комнатку в ЦДА, непременно уводил нас в буфет, где рюмочка на стройной ножке оказывалась непременной помощницей дружеского общения. Он не делал обстоятельного разбора, просто делился впечатлениями, не выдавал оценок, и не сюсюкал, прекрасно понимая, что для людей, издающих газету, необходим свой читатель, а еще важнее – среда, благодаря которой и рождаются, и живут редакционные компании. Он нас хвалил за сбор информации. В начале сезона мы обязательно печатали репертуарные планы всех московских театров. Редкость по тем временам. И Ю.С. признавался, что вырезает и держит под рукой этот план для своей работы. Общение с мастером было прекрасным. А вот в буфете к Рыбакову подсаживается А. Ширвиндт, тень рюмочки удваивается, и оба, хохоча, вспоминают эфросовский период своей жизни, а ты сидишь, как большая, рядышком, под крылом их воспоминаний и приобщаешься к живой истории из первых рук. Это, собственно, и была та животворная среда, которая сегодня так стремительно обмелела.

Что еще?

В один из дней моего душевного «травматического синдрома», Рыбаков опять перехватил меня случайно на улице. Заметил мое настроение. На этот раз мы

долго общались, пожалуй, так долго и глубоко, как потом уже и не приходилось. Как водится, посидели в одной задушевной рюмочной, прогулялись по Тверскому бульвару. Тогда Ю.С. разговорился чуть больше обычного и рассказал, как в журнале «Театр» рассыпали набор «Самоубийцы» Эрдмана, как смелость редакции вконец возмутила идеологических надзирателей, после чего стало окончательно ясно – последуют репрессии. Грянуло увольнение. Рассказывал он с юмором, как его затем перебрасывали с должности на должность. Правда, все равно он оставался номенклатурной фигурой, без работы его советская власть не оставляла. И все же… Работа работе – рознь. Он говорил обо всем так спокойно и заурядно, что я не выдержала: «Неужели у вас нет боли, неужели вам не обидно?! Вас почти растоптали». Ю.С. засмеялся по-своему, по-рыбаковски, печальным хохотком: «Ольга! Живи сегодняшним днем. Вот смотри, я сейчас осваиваю компьютер, – последней нашей остановкой в тот вечер оказался его кабинет в НИИ искусствознания, – и это намного интересней. Успокойся ты. Вот, посмотри, как здорово!». Он подсел к экрану и стал на стареньком компьютере показывать мне простейшие операции новичка, наивно радуясь чуду техники, пусть и видавшей виды. Он видел, что мой социальный темперамент продолжал бушевать, но ему это не то чтобы не нравилось, а казалось ненужной тратой сил, и он тыкал и тыкал пальцем в клавиатуру…

Смею предположить, что он глубоко разочаровался в социуме, не верил в цеховую солидарность, знал цену людям, ничему и никому не удивлялся, поэтому и не возмущался. Устал от печальных истин. Правда, один раз он все-таки возмутился и не на шутку, когда журнал «Театр» в 1998 г. прекратил свое существование. Но это было на моей памяти один-единственный раз.

Что дальше?

Годы идут, мы становимся свидетелями совсем другой жизни театральной критики, по сути – умирания идеализма, как и исчезновения той среды с демократическими рюмочными отдушинами, вместо которых сегодня стоят суши-бары поддельной Японии. Исчезла потребность общаться, зато возникла другая, более мощная необходимость зарабатывать. Критическое сообщество, которое было способно выстроить иерархию профессиональных ценностей и определить цену профессионалу, набросать систему ориентиров, переродилось в кланы, управляемые рыночной конкуренцией, борющиеся за власть над общественным мнением. Что им движет? Поиск истины? Справедливости? Да полноте, это старомодный предрассудок.

Ю.С. знал, как говорили в детстве, «про себя», то есть не вслух, что критик должен искать эту истину, поэтому для него лично театр был не способом заработать, сделать карьеру, а образом жизни. Он полагал, что для нужд низкой жизни нужно совсем немного. У него и было немного. Ездил он на метро, даже когда уже тяжело болел. Помню вечером, входя в вестибюль на «Пушкинской», я увидела, как его, поддерживая, ведет жена Ванда. Она мужественно ставила Ю.С. на эскалатор. Вероятно, шли они из театра. Разумеется, никому и в голову не пришло дать им машину, а ему – попросить. Он сам привык помогать всем, не дожидаясь, чтобы его попросили. Живя тихо, смею сказать, смиренно, финансово скромно, тем не менее, он всегда находил деньги, чтобы на ходу угостить своего собеседника – не из хорошего к нему отношения (и уж, конечно, не из плохого), а из уважения к жизни как таковой. Такое общение увеличивало сумму бытия, как полагал Рыбаков. Его учитель П.А. Марков тоже наставлял молодых театральных критиков и рекомендовал: «Надо шляться». Рыбаков поддержал своим образом жизни эту традицию радушных застолий. Его душа унесла с собой эту теплую сердечность простых бесед, в которых больше слушали тебя, чем себя, в которых не решались глобальные вопросы, но на просторе которых становилось как-то легко, тепло, душевно.

С уходом Ю.С. образовалась пустота в и без того тонком слое сердечности в нашей среде. Эта пустота растет

и растет, поэтому мы будем все чаще и чаще вспоминать Рыбакова.

Ольга ГАЛАХОВА

РЫБАКОВ – ЭТО ИСТОРИЯ

Он всегда готовился к лекциям, до последнего часа, тогда как многие из его коллег и даже ученики, ставшие коллегами, давно забыли, что это такое. Он был скромен и талантлив, и никогда не подчеркивал ни то, ни другое. Он был благороден, но никогда не ставил себя выше других. Помню, как отказался от поездки из Плеса в Москву на персональной машине и поехал со всеми вместе на автобусе, а на машине уехали «фигуранты», куда менее значимые в нашем театральном бытии.

Помню его рассказы об учителях, которые, как он говорил, «взяли меня в ГИТИС в далеком 1948 году». Он рассказывал об их человеческих качествах гораздо больше, нежели об их творчестве. Для него это было важнее. Рассказывал тепло, чуть грустно и обязательно с юмором. Легкая ирония, не обидная, присутствовала в его интонации всегда.

Как-то мы долго беседовали с Вандой. Ему это порядком надоело, он уходил к себе в номер, возвращался, снова уходил и снова возвращался и, наконец, не выдержав, грозно сказал мне: «Ты, соблазнитель старолетних, верни жену!». Ну, кто бы еще мог так съязвить?! Меня он звал протопопом Аввакумом и сам радовался своему определению.

Мы оба были влюблены в Плес. Но без Ю.С., как-то так случайно получилось, мы стали жить и без Плеса. Мы оба любили рыбалку. Любили, правда, по-разному. Рыбачил, собственно, я один, хоть и не очень удачно, а он, посмеиваясь над моими «успехами», просто смотрел, как рыбачат другие. Смотрел на бегущую мимо Волгу, молчал, о чем-то думал, но никогда раньше других не уходил. Вот так молча был рядом. Видимо, среди своих ему не было скучно.

До обеда он обязательно звал нас с женой на салат, который готовить никому, кроме себя, не доверял. Этот ритуал был для него свят. Помидор, болгарский перец, лук, чеснок, зелень, три маленькие стопки водки, – и ничего вкуснее этого салата придумать было невозможно. Ровно за 15 минут до выхода на обед мы должны были сидеть в креслах в его номере и начинать… Когда по каким-то причинам «ритуал» откладывался, он бывал недоволен, стучал к нам в номер или звал с балкона: «Ребята, ну в чем дело!?!». Это был непорядок.

Не помню, чтобы он о комто сказал что-то дурное, даже, если этот «кто-то» был явно ему неприятен. Мы часто называем интеллигентами всех людей умственного труда. На самом деле, это не совсем одно и то же. Интеллигентом был Ю.С., причем, советским интеллигентом, а быть им было значительно сложнее.

В последний год своей жизни он не работал, меньше ходил в театр, то, что видел, часто называл «халтуркой», но жить вообще без театра не мог. Он мудро относился к нашей жизни, считал, что все утрясется.

Он был рыцарем театра и ушел от нас летом, когда театры обычно на гастролях или в отпусках, – ушел, никого не побеспокоив. Громкий уход – это тоже не для него.

Мое детство совпало с расцветом таланта Ю.С. О театре я (и думаю, не только я) начинал читать с журнала «Театр» под руководством Ю. Рыбакова. Формирование театрального вкуса произошло именно тогда, хотя в те годы меня мало волновала фамилия главного редактора. Много лет спустя, в Плесе, понимая дистанцию между нами, я поначалу страшно стеснялся с ним спорить, но он это быстро «просек» и пресек, выбрав удобную для обоих форму: он расспрашивал меня сам, еще до того, как высказывал свою позицию, – в том случае, если хотел ее высказать. В основном, все наши разговоры на профессиональные темы (а их было очень много) происходили по этой схеме. По восточному зодиаку мы оба козы, а по европейскому – оба рыбы. Я часто обыгрывал это совпадение по разным поводам, а он смеялся от души, так как не верил в астрологию. Он не верил и в Бога и не очень это скрывал. Перевертышем Ю.С. не был никогда и ни в чем, а стадное чувство было чуждо ему абсолютно. У него на все было свое мнение – тихое, но четкое.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова

Он был членом партии, и я уверен, что вступил в нее не из карьерных соображений. Конечно, он видел, как после «оттепели» многие его друзья и бывшие соратники продолжили жить с другой правдой. Но он никого не осуждал, умел прощать людям их слабости, не потерял до конца своих дней способности удивляться и восхищаться талантом. Помогал людям и делал это, как бы немного стесняясь, – еще одна черта подлинного интеллигента.

Он никого не осуждал, но, по-моему, сохранил некоторое недоверие к происходящему на его глазах в профессиональной театральной среде, а, может, и не только в театральной. При всей его огромной внешней коммуникабельности, он до конца своих дней производил впечатление довольно закрытого человека…

О театральном критике писать трудно. Эта профессия зеркальна, ибо рассказывает об искусстве других. От театра ведь мало что остается. Материального – почти ничего. Книги, ноты, кинопленка, скульптура, живопись – это все не сравнить с текстом пьесы, афишей, программкой, эскизом костюма, макетом декорации, фотографиями. Даже заснятый на кинопленку спектакль, увы, всего-навсего плохое кино. В этом – главная трудность и важность дела, которому посвятил свою жизнь Ю.С.

В справочной литературе о Ю.С. Рыбакове написано: советский театровед, кандидат искусствоведения (1974), заслуженный деятель искусств РСФСР (1988). Но не написано, что долгие годы «советский театровед» работал «не по профилю»: Советником Председателя Госкино СССР (1974–1986) и главным редактором журнала «Советский экран» (1986–1989), т.е. ученую степень и звание получил, когда основным местом его работы был уже кинематограф, а не театр.

Ю.С. родился в 1931 г., в не лучшее для нашей истории время. Ребенком застал 1937 г., подростком – войну, поступил в ГИТИС в период борьбы с космополитизмом. Заклеивание фотографий «троцкистов», переписывание истории, вырывание страниц из школьных учебников по требованию учителей – все это картины страны и театра его поколения. Мажор победителей войны – это слава другого, более старшего поколения. Достижения его поколения – это годы оттепели, разрушение сталинского ГУЛАГа

Он был учеником Павла Александровича Маркова. 27 июня 1953 г. получил диплом театроведа в ГИТИСе по специальности «история и теория театра». Об этом периоде написал так: «Мы закончили в рубежный – 1953 год. Смерть Сталина оплакивали в Большом зале, особенно горестных чувств не испытывал, но общая истерия подействовала, чуть не расплакался. Дома мама вполне отрегулировала мои нервы фразой: “Ну, наконец-то прибрал его Господь”.

Еще несколько дат из биографии Ю.С.

12 апреля 1954 г. он зачислен на свою первую работу – должность завлита саратовского Театра драмы им. К. Маркса.

С 1 марта 1955 г. – он консультант оргметодотдела ВТО. В этот же период происходит малоизвестное событие в его жизни: он просит своего товарища слетать вместо него в командировку, и самолет разбивается.

12 мая 1958 г. Ю.С. становится зав. отделом редакции журнала «Театр», а 9 сентября 1960 г. назначен уже заместителем главного редактора и членом редколлегии журнала.

2 сентября 1963 г. его переводят на партийную работу, инструктором идеологического отдела ЦК КПСС.

16 февраля 1965 года Ю.С. Рыбаков возвращается в журнал «Театр» главным редактором. А уже 15 декабря 1969 г. он снят с должности «в связи с переходом на другую работу».

Когда он был снят, Екатерина Фурцева, тогдашний министр культуры, очень хорошо к нему относившаяся, ждала от него покаяния, но не дождалась. В тот же день он становится сотрудником Института истории искусств, но ненадолго. В феврале 1974 г. уходит в Госкино СССР, где на разных должностях проработает до перестройки, пока в конце 1986 г. Э. Климов, вновь избранный секретарь Союза кинематографистов, не назначит его главным редактором журнала «Советский экран». Но, по собственному признанию Ю.С., искусство кино за эти долгие годы так и

не станет его второй любовью, душой он будет верен театру всю жизнь.

В 1977 г., по рекомендации В.С. Розова, Ю.С. примут в члены Союза писателей СССР. Но и писателем он тоже себя не считал, несмотря на то, что был автором целого ряда театральных сборников и книг.

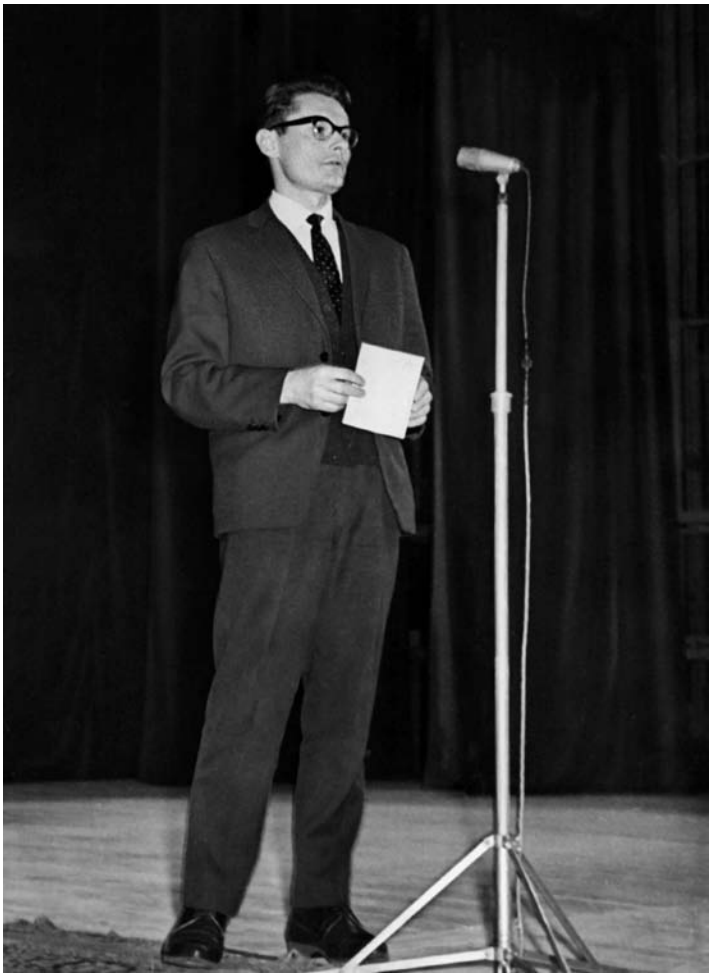
По-моему, он все-таки ждал, что его призовут к другому, главному, любимому делу – к изданию театрального журнала, но этого так и не произошло. А организовывать новое дело в новых экономических условиях, считал, уже поздно.

Справедливости ради надо сказать, что уже в июне 1970 г., т.е. через полгода после того, как его сняли, его статью публикует газета «Правда», хотя провинившихся перед властью авторов такая газета никогда не печатала. Скорее всего, так власть оценила сам факт тихого его ухода из журнала «Театр»: он не пытался бунтовать, разрушить редакцию, наоборот, сделал все, чтобы никто из его друзей и коллег не наломал в знак солидарности с ним дров.

В начале 1990 г. Ю.С. снова вернулся в Институт искусствознания, сначала – зав. сектором театра, а через два года стал зам. директора этого института. Конечно, он преподавал в ГИТИСе/РАТИ, конечно, ездил по стране, обсуждал спектакли, работал, как театральный критик, вел театральные передачи на телевидении… Иногда подписывал свои статьи псевдонимом «Сергей Латов», соединив в нем девичью фамилию матери и имя отца. В каких случаях и почему – останется его тайной. Но его взлет, по общему признанию, случился в 1965–1969 годы в журнале «Театр».

Сейчас театральные критики имеют возможность ездить по всему миру в поисках новых театральных идей, пьес, режиссеров. Ю.С. искал и, главное, находил все это в своей стране, будучи, между прочим, в те годы одним из немногих «выездных».

Однажды, говоря о новой театральной энциклопедии, Ю.С. рассмеялся: «Там нет Софронова, а он был». Он считал, что это неправильно. Хотя именно А. Софронов был одним из тех, кто участвовал в травле журнала «Театр» и снятии Рыбакова с поста главного редактора.



Юрий Рыбаков. 1960-е годы

А. Софронов оставался членом редколлегии журнала вместе с О. Дзюбинской. Г. Дубасовым, М. Кнебель, Н. Крымовой, П. Марковым, Б. Ростоцким, П. Тарасовым, Г. Товстоноговым, А. Штейном, но влияние его сильно ослабло. В 1967–1968 годах ни одна его пьеса не была напечатана в журнале, да и портреты его и некоторых других «правоверных» драматургов перестали мелькать в праздничных номерах. Но уже в 1969 г., когда участь Ю.С. была решена, очередная пьеса Софронова снова красовалась на страницах «Театра». Первый открытый удар по журналу был нанесен «Огоньком» (1968, № 33), где была опубликована статья Н. Толченовой «На эзоповском языке». Руководил журналом «Огонек» в те годы именно А. Софронов.

Это была целая политическая кампания. Одновременно были сняты А. Твардовский («Новый мир»), Л. Погожева («Искусство кино»), Е. Яковлев («Журналист»). Их трудно назвать в полной мере единомышленниками, достаточно, например, прочесть, как отвечал на страницах «Литературной газеты» Твардовский Рыбакову на критику спектакля «Теркин на том свете» в Театре Сатиры. Ю.С. не мог и предположить, что после его рецензии спектакль закроют и снимут. Власть всегда умела стравливать хороших людей для своей выгоды, манипулируя их принципиальностью.

Ю.С. ушел из редакции на оскорбительную для человека его положения и возраста должность – и.о. младшего научного сотрудника Института истории искусств. Причем, прошло еще три месяца, пока его утвердили в этой должности. Ему было тогда 38 лет.

Он никогда не боялся быть собой, что во все времена – самое трудное. Не отрекался ни от своих ошибок, ни от некоторых учеников, которых стыдился.

Наверное, это все слишком шумно для Ю.С. Вряд ли ему понравились бы и высокопарные слова в его адрес. Он этого не любил. Не любил крики и лозунги. Не любил диссидентов и карьеристов одновременно, так как считал и тех, и других выскочками. Не смог работать и в ЦК КПСС, потому что: «Ну, не могу я с ними!».

Но совсем жить без них в тот период, а тем более работать в идеологической сфере тоже было нереально, даже после ухода из жизни «отца всех народов».

Он был одним из создателей многотомной «Истории русского советского театра», единственного в своем роде труда, авторами которого были ведущие специалисты своего времени из разных республик бывшего ныне СССР. Он готовил с великой Алисой Коонен книгу «Страницы жизни». Это ему она говорила: «Давайте работать хоть ночью. В вашем возрасте мы вообще не спали». Именно он предложил Г.А. Товстоногову название книги «Зеркало сцены», которое тому очень понравилось (они вместе много работали). Он был лучшим автором книги о нем, которую так и не дописал. Он стоял у истоков модной сегодня Любимовки. Целый ряд современных молодых драматургов – его «крестники».

Рыбаков – это история русского советского театра, как бы громко это ни звучало. Уверен, что за эту фразу он бы меня сейчас побил. Но о скромных и талантливых людях, мне кажется, не надо бояться говорить возвышенно. Хотим мы этого или нет, но люди, которые когда-нибудь все-таки займутся нашим театром второй половины XX века, не смогут пройти мимо фигуры Ю.С. Рыбакова. Имена, казалось бы, более громкие, уже начинают забываться и со временем исчезнут совсем, а имя Рыбакова, я верю, сохранится.

Алексей НИКОЛЬСКИЙ

Наталья КАЗЬМИНА

ГЛАВНЫЙ ИЗ ГЛАВНЫХ

Этот разговор с Ю.С. Рыбаковым, состоявшийся в 1997 году, не был ни закончен, ни напечатан. Сохранился в двух фрагментах, почти не связанных друг с другом. Первый – касается современного театра, второй – факта личной биографии Ю.С. Разговаривать мы начали прицельно, для газеты, а потом ушли в сторону и назад. Разговаривать Ю.С. явно не хотелось. «Не вижу повода для катастрофических настроений», – иронизировал он, когда я упорно выспрашивала его мнение о рифмах XX и XXI веков: можно ли сравнить кануны двух веков и есть ли смысл сравнивать. Но про «обнуление счетчика», про «грядущий миллениум» тогда говорили все, от политиков до гламурных журналистов, и Рыбаков над этим откровенно посмеивался. Мне казалось, ему, человеку, прекрасно образованному и всегда увлекавшемуся не только театральной историей, но и «живым» театром, как все его поколение, увязать теорию с практикой будет раз плюнуть. Но наши гадания на кофейной гуще оставили его равнодушным.

То, что Ю.С. рассказал о своем назначении в журнал «Театр», он потом откомментировал еще резче: «Да ну, кому это сейчас интересно? Не надо, не печатай». Выходит, я нарушаю его волю. Но это уже не история одного назначения, а история.

ФРАГМЕНТ ПЕРВЫЙ. НОВОЕ И СТАРОЕ

Мы говорим про старый и новый театр, про театральную моду, про то, что критики стали более смело (невзирая на лица), но и более субъективно писать и смотреть на вещи.

– А критик вообще может достичь в своих суждениях объективности?

– Критик должен быть или, по крайней мере, должен стараться быть шире собственных пристрастий и уметь воспринимать всякое новое явление, искать ему ряд.

– Тогда, может быть, «новое» Мирзоева, например, – это просто хорошо забытое старое?

– Не думаю. Даже у Мейерхольда такого резкого отношения к пьесе вы не найдете. Мейерхольд мог бог знает что выдумывать, но он выдумывал в стиле эпохи, в логике пьесы, автора, которого изучал досконально. Мирзоев идет все-таки против логики. При всей широте моих взглядов – и амбивалентности, и плюрализме *(это сказано с язвительностью, которая всегда сквозила в речи Ю.С.; кто слышал, тот знает),* – я думаю так. Я ценю ту режиссерскую выдумку, которая вытекает из логики пьесы. А в том, что делает Мирзоев (при том что я отдаю должное его режиссерской и сценической фантазии), для меня никакого смысла нет. Художественного смысла – никакого. Кажется, что это жутко сложно, но на самом деле – это самый простой режиссерский ход. Знаешь, что мне вспоминается? Как описывают Ильф и Петров в «Двенадцати стульях» спектакль «Женитьба» с явным намеком на Мейерхольда. А вот ты поставь мне сейчас «Женитьбу» по-новому, как Эфрос когда-то или сейчас на Покровке Арцибашев… У Максима Суханова – грандиозный актерский потенциал. Но что он играет?

Для меня – бессмыслицу. То капустником запахнет, то какой-то интеллектуальной игрой, но тоже не имеющей ясного смысла… Так же, предположим, мне трудно получать радость от стихов Пригова.

– А искусство должно всегда приносить радость?

– Даже самое трагическое!

– Сегодня, в конце века, у вас нет ощущения тупика, в который зашел театр?

– У меня нет ощущения, что век режиссуры кончился. Я думаю, этого не произойдет. Хотя какое-то влияние конца века на театр, наверное, ощущается. Но я вообще-то не верю в конец света.

– Я же не сказала «конец света». Я сказала «конец века».

– А почему чисто условная календарная дата должна что-то многозначительное обозначать?! *(Ю.С. старается быть насмешливым, но, по-моему, злится.)* Многие в этом что-то ищут…

– …и многие находят.

– По-моему, это тоже интеллектуальная игра. Почему конец века должен тянуть за собой еще какой-то конец? Введи сейчас в обиход другой календарь, как это уже не раз бывало в истории, и все успокоятся. Даже в нашем обществе – не замечала? – мы живем по разным календарям. Разница в днях, но, если придавать этому мистический смысл, можно далеко зайти. Даже на встрече режиссеров по поводу 100-летия Художественного театра, помнишь, кто-то сказал, что вот Станиславский и Немирович-Данченко открыли новую страницу в истории театра, а теперь ее следует перевернуть, заглянув вперед. Все это, Наталья, журналистские забавы. Исследовать процессы конца

Юрий Рыбаков и Павел Александрович Марков, 1960-е

и начала века можно и даже нужно. Но привязывать их к календарю совершенно бессмысленно. Ничего не повторится в буквальном смысле слова. Ни-ког-да. Но, мне кажется, без режиссера театр уже не сможет существовать. Многие говорят, что нынешнее старшее поколение режиссеров, ярко выразив себя, устарело, устало, молодое пока представлено только одним именем – Сергей Женовач, а дальше – тишина. Ну что, это разве связано с концом века? Скорее, с обыкновенным кризисом режиссуры. Но теоретически этот кризис можно было предвидеть, еще с 1960-х годов. Мы – не предвидели. Это я задним умом сейчас крепок.

– Почему? Не почему «не предвидели», а почему «можно было предвидеть»?

– Потому что до 1960-х годов долгое время сохранялась монополия официально навязанного всем Станиславского, а потом эта система разрушилась, легализовали Мейерхольда, были реабилитированы и все другие художественные системы в режиссуре, которые мы знали прежде понаслышке: Вахтангов, Камерный театр, Мейерхольд, сбоку, но все-таки – Курбас на Украине, Ахметели

в Грузии… Идея многообразия театральных форм тогда, считай, и воплотилась. «Современник» был прямым наследником мхатовских традиций, Таганка – вахтанговских. И, когда мы видели лучшие режиссерские свершения и в «Современнике», и на Таганке, мы страшно этому радовались… «Кавказский меловой круг» Стуруа я до сих пор считаю одним из самых великих спектаклей, которые я видел на своем веку. С другой стороны, работал Вольдемар Пансо[1], который привозил в Москву брехтовского «Господина Пунтилу»… Тут жалко, конечно, что театральный Союз бывшего СССР распался. Пансо нас поразил, очаровал: вот как надо-то Брехта играть, я тогда это понял. Это было еще до любимовского «Доброго человека из Сезуана».

Когда режиссер все попробовал и всем уже сыт, вот, поди ж ты, придумай что-нибудь новое, найди какой-то иной художественный ход. Ты должен быть тогда уж совершенным гением. А гении рождаются редко. Может быть, еще народится, не знаю. Смена стилей и направлений в живописи выглядит более наглядно. И так в истории человечества, я думаю, было не раз. Просто сегодня ощущается некая исчерпанность всего: ты знаешь все, умеешь все, все можешь стилизовать, если владеешь ремеслом, а придумать что-то свое собственное трудно. Ни на Западе этого сейчас нет, ни у нас. Барро, Брук, Стрелер в каком-то смысле поставили точку в развитии режиссуры XX века. Кто-то придет после них, обязательно придет. Но кто, и когда, и где?.. Этого тебе сейчас никто ответственно не предскажет.

ФРАГМЕНТ ВТОРОЙ.
ВРЕМЯ СПЛОШНОГО СЧАСТЬЯ

– Мне давно хотелось узнать из первых рук, а как вы пришли в журнал «Театр»? И как вас снимали, за что конкретно?

– С чего бы начать тебе, Наталья, рассказывать эту грустную историю?.. *(Длинная пауза.)* В общей сложности в разных должностях я провел в журнале «Театр» 11 лет. Начинал с должности самой маленькой, хроникой заведовал. Ушел – с самой большой, с поста главного редактора. Вспоминаю журнал как счастье. Вот как сплошное счастье.

Ю.С. улыбается. И я невольно улыбаюсь в ответ. Самое смешное, что и я точно так же вспоминаю работу в журнале «Театр» как сплошное счастье. Хотя это была уже другая редакция, другие, увы, времена и совсем другие нравы.

– Еще когда я был студентом, нас позвал в журнал Николай Иванович Калитин[2], предложил попробовать свои силы. Я, помню, написал тогда две статейки: про актрису Ермоловского театра Раису Губину и про вахтанговскую актрису Ларису Пашкову[3]. Их напечатали, и с тех пор я стал «автором журнала».

Потом я уехал завлитствовать в Саратов, откуда посылал в «Театр» какие-то заметочки. Я был москвичом, но с распределением тогда было строго. Впрочем, я оттуда быстро вернулся, проработав там меньше двух лет. И, кстати, с доброй подачи Юлия Германовича Шуба попал в ВТО[4]. И опять чего-то пописывал в журнал «Театр».

Мне это нравится: «статейки», «заметочки», «пописывал». Типичный лексикон Ю.С., снижение пафоса в любом разговоре и в каждой фразе.

[1] Пансо Вольдемар Хансович (1920–1977), эстонский советский актер и режиссер, педагог, народный артист Эстонской ССР (1968), народный артист СССР (1977), кандидат искусствоведения (1964). В 1941г. окончил Таллинское училище сценического искусства, в 1955г. – режиссерский факультет ГИТИСа (курс А.Д. Попова и М.О. Кнебель). Много лет руководил таллинским Театром им. В Кингисеппа, инициатор создания эстонского Молодежного театра. С 1957г. преподавал на актерском факультете Таллинской консерватории. Друг Н. Крымовой и А. Эфроса.

[2] Калитин Николай Иванович (1902–1966), литературный и театральный критик, с 1950г. сотрудник отдела критики журнала «Театр».

[3] См.: На пути творческой зрелости. (О Раисе Губиной) // Театр, 1953. №3. С. 64–69; Лариса Пашкова// Театр, 1958. №5. С. 86–89.

[4] Шуб Юлий Германович (1920–2004), театровед, в 1945–1964гг. служил в ВТО в разных должностях, от консультанта до главного редактора издательства ВТО; в 1964–1973гг. – заместитель главного редактора издательства «Искусство»; в 1973–1992гг. – заместитель главного редактора журнала «Театр»; в 1992–1997гг. – главный редактор; в 2000–2004гг. – вместе с Ю.С. Рыбаковым – редактор-консультант журнала «Театр» под руководством В.О. Семеновского.

– Ерунду, но пописывал. Были тогда места, где можно было подработать: Союз писателей, Комиссия по делам драматургии… Владимир Федорович Пименов[5], с которым мы были знакомы еще по ГИТИСу, поручал мне иногда писать внутренние рецензии на графоманские пьесы. Тогда ведь формулировок, вроде «редакция в переписку не вступает и на пьесы не отвечает», не существовало.

– В 1980-е годы эти формулировки уже появились. И мы в редакции с радостью этим пользовались, чтобы не читать всяких «чайников».

– А нам надо было отвечать по существу и по всей форме. Примерно в это же время Пименова назначили заместителем главного редактора в журнал «Театр». Там как раз случился скандал с пьесой Володина «Фабричная девчонка». Тогда главным редактором в «Театре» был Николай Погодин[6]. Он, собственно, и создал тот тип журнала, который был жив еще до недавнего времени. Заместителем Пименова был тогда Анастасьев Аркадий Николаевич[7], а Марьяна Строева напечатала в журнале статью «Критическое направление ума», которая и вызвала начальственный гнев[8]. В результате Анастасьева «ушли», о чем он всю жизнь потом жалел. Работал в Институте искусствознания, его уважали и как критика, и как серьезного ученого, но по природе своей он был журналистом и тосковал о журнале всегда.

То же впечатление производил и сам Ю.С. Всегда при встрече спрашивал о журнале, интересовался его делами и планами, что-то советовал, а в глазах при этом всегда, по-моему, стояла тоска.

– Так вот, на место Анастасьева и назначили Пименова, а он уже пригласил в журнал меня. Про себя я тогда подумал, что, если дорасту в журнале хотя бы до должности ответственного секретаря, буду считать, что жизнь моя состоялась. А тогда – и еще долго потом – ответственным секретарем был Ефим Григорьевич Холодов, театральный критик, историк, блистательный человек, остроумец[9].

Потрясающей силы была тогда редакция! Профессионально – потрясающей. Марьяна Строева, Борис Зингерман, Елена Полякова, Владимир Саппак, Александр Свободин, Наталья Крымова, Ольга Степанова, чуть позже Ольга Дзюбинская, при этом еще Холодов и Погодин – интеллектуальный цветник! Помню, я написал очерк о Туркмении[10], где была фраза: «И он сказал, не разжимая губ». Погодин на полях написал: «Пусть автор попробует это сделать сам». *(Смеется.)*

– Эта погодинская традиция сохранилась и при нас. И меня так учили. «Попробуйте это показать», – любил говорить Шуб, указывая на какую-нибудь неудачную фразу.

– Когда Погодин скончался, на его место назначили Пименова. Некоторые сотрудники начали тогда уходить в Институт искусствознания, который уже приобрел свой нынешний облик и стал вербовать себе новых сотрудников. Уходили люди отчасти по сердечному влечению, отчасти, видимо, потому, что не сработались с Пименовым. Ушли из журнала Холодов, Зингерман, Полякова, Строева… Умер Саппак. А мы, значит, еще оставались.

Став главным (это еще при Холодове – ответственном секретаре),

[5] Пименов Владимир Федорович (1905–1993), советский театральный критик, главный редактор журнала «Театр» (1960–1964), ректор Литературного института (1964–1985).

[6] Погодин Николай Федорович (наст. фамилия – Стукалов) (1900–1962), сценарист, драматург, лауреат Ленинской (1959) и двух Сталинских премий (1941, 1951), главный редактор журнала «Театр» (1951–1960).

[7] Анастасьев Аркадий Николаевич (1914–1980), театровед и театральный критик. В 1939 г. окончил Институт истории, философии и литературы им. Н.Г. Чернышевского (ИФЛИ) в Москве.

[8] См.: Строева М. Критическое направление ума // Театр,1957, №6.С. 59–69. А также полемику по поводу этой статьи: Львов Б. Фарс или элегия // Театр, 1957, №7.С. 49–52; Холодов Е. Спор о трех спектаклях // Театр, 1957, №7.С.53–70; Софронов А. Во сне и наяву // Литературная газета, 1957, 7 декабря, №146. С. 2–3; 10 декабря, №147. С. 2–4; 14 декабря, №149. С. 2–4; Фролов В. Какими путями идти? Театральные заметки // Литературная газета, 1958, 14 января, №6. С. 1, 3; Соколова А. За партийную принципиальность в театральной критике. По страницам журнала «Театр» // Коммунист, 1958, №3. С. 101–109; Сурков Е. Женька Шульженко, ее друзья и недруги // Идеи и образы современности. М. 1959. С. 128–165; Рассадин Ст. Львов-Анохин // Театр, 1967, №7. С. 53–63.

[9] Холодов Ефим Григорьевич (1915–1981), театровед, театральный критик, историк театра. В 1937 г. окончил театроведческий факультет ГИТИСа. В 1939–1963гг. работал в редакции журнала «Театр» (в 1957–1963 – член редколлегии). С 1964г. – сотрудник Института искусствознания.

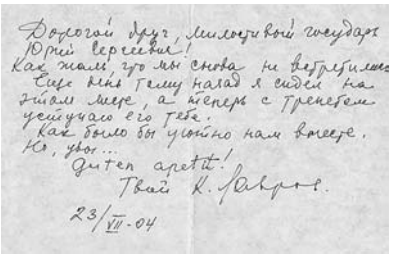
[10] Рыбаков Ю. Под небом Туркмении // Театр, 1959. № 1. С. 80–83.

Пименов вдруг предложил мне быть его заместителем.

Ситуация, надо тебе заметить, получилась щекотливая. Я должен был через живого Холодова перепрыгнуть. Этически это выглядело не очень красиво. Хотя современные критики эту щекотливость вряд ли поймут и почувствуют. Ефим Григорьевич, конечно, был тогда сильнее меня по всем статьям, но «пятый пункт» не давал ему ходу выше железно. Надо отдать ему должное, он идеально отреагировал на эту ситуацию, когда мальчишка (а мне было что-то лет тридцать), мизинца его не стоивший, ни профессионально, ни этически, через него перепрыгивал. Но потом и он ушел в Институт, где написал свои замечательные книги об Островском и о театре времен царя Алексея Михайловича…

И вдруг меня вызывают в ЦК, на Старую площадь. А я уже, конечно, член КПСС. Без этого (критики сегодня забывают и это) никакого карьерного движения тогда быть не могло. Там встречает меня замечательный человек (действительно, замечательный), Дмитрий Алексеевич Поликарпов[11], заведующий отделом культуры, и предлагает работать… в ЦК. Из журнала уходить не хотелось страшно! Хотя я понимал, что ЦК – это ЦК, и от этого не отказываются. Но такая там потом скукота была!..

Я начал отнекиваться. Мол, подумаю, молод еще, нет опыта партийной работы… Кинулся к Пименову: «Не отдавайте меня, прошу! Я не хочу уходить. Пойдемте к Поликарпову вместе». Он согласился, и мы пошли. Сидим, беседуем. Я делаю В.Ф. знаки: давай, мол, защищай меня, отбивай. А он молчит, как рыба. Тогда-то я не понимал,



Дорогой друг, милостивый государь Юрий Сергеевич!
Как жаль, что мы снова не встретились. Еще день тому назад я сидел на этом месте, а теперь с трепетом уступаю его тебе.
Как было бы уютно нам вместе. Но, увы…
Guten apetit!
Твой К. Лавров.
23/VII-04

К. Лавров и Ю. Рыбаков, 1960-е.
«Дорогой друг, милостивый государь Юрий Сергеевич!
Как жаль, что мы снова не встретились. Еще день тому назад я сидел на этом месте, а теперь с трепетом уступаю его тебе. Как было бы уютно нам вместе… Но увы… Guten apetit! Твой К. Лавров. 23/VII-04»

а потом сообразил, что́ такое партийная субординация. Если уж человеку предложили работать в ЦК, то ничья защита и ничья помощь уже не спасет. Пименов это прекрасно знал, а я ничего не понимал и, как попугай, все твердил, что у меня нет опыта партийной работы. Собственно, решение уже было принято, и Поликарпов мне только напомнил, что «для молодого коммуниста – это высокая честь».

– Ну и как это выглядело – первый день работы в ЦК?

– Когда 1 сентября я вышел на работу, первое, что меня поразило, – на кабинете уже висела табличка: «Ю.С. Рыбаков». В этой конторе был идеальный порядок. Сидел я вместе с Николаем Михайловичем Черновым[12], человеком добрым и милым. Он был родом из деревни, закончил Орловский педагогический институт, филологическое

[11] Поликарпов Дмитрий Алексеевич (1905–1965), окончил Московский областной педагогический институт, ВПШ при ЦК ВКП(б) и АОН при ЦК КПСС, кандидат исторических наук. С 1923г. на комсомольской и партийной работе. В 1939–1944гг. – заведующий отделом и заместитель начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), в 1941–1945гг. –председатель Всесоюзного радиокомитета, в 1944–1946гг. – секретарь правления Союза писателей СССР, в 1946–1954гг. – заместитель директора, директор Московского педагогического института им. В.И. Ленина, в 1954–1955гг. – секретарь Московского горкома КПСС, в 1955г. – секретарь правления Союза писателей СССР, в 1955–1962гг. – заведующий Отделом культуры ЦК КПСС, в 1962–1965гг. – заместитель заведующего Идеологическим отделом ЦК КПСС, в 1965г. – за-

отделение, а сделал типично партийную карьеру. Однако замечателен был не этим, а опытом, мудростью и невероятным книголюбием. Сам он был родом из Орловской губернии, а в Орле еще с XVIII века, когда власти разрешили создавать вольные типографии, существовала прекрасная типография, которая печатала самую разную литературу, в том числе, и художественную. Так вот Чернов собрал коллекцию изданий этой самой Орловской типографии бóльшую, чем в Ленинской библиотеке. Вот такой был сумасшедший книжник. Еще он занимался Тургеневым. Он лучше всех меня ориентировал в незнакомой обстановке. Объяснял, что можно, а чего нельзя. Учил даже, как говорить по телефону. Мы с ним часто спорили.

– Про что же?

– А про Театр на Таганке, например. Про Солженицына. Про «Новый мир»… Кричали иногда друг на друга страшно. Но только наедине. Оказалось, что и эта предосторожность не лишняя. Потом один человек, которому я как-то на банкете высказал свои критические соображения, донес на меня. А считался, между прочим, крупным ученым и «деятелем».

– Значит, и в ЦК можно было работать? И там встречались приличные люди?

– Были. Но скучно!.. Работы – на два часа. Я ведал театрами национальными и периферийными: жалобы, назначения, решения. Тоска смертная.

– Ну, хорошо, а какие-то нерабочие «радости» были?

– Сверхособых привилегий, как сейчас говорит молва, у нас не было. Были хорошие буфеты, сравнительно дешевые. Была недорогая столовая, которая первое время, кстати, помещалась в ресторане «Славянский базар». Еще можно было на выходные выехать всей семьей (я даже маму с собой брал) за город, в дом отдыха… Но скука перевешивала все.

Поликарпов, наш начальник, был коммунистом старой закваски. Ну, скажем, ему по должности полагалось заказывать обед в кабинет, но он никогда этим правом не пользовался. Ему по должности полагалась «Чайка», но он ездил на простой машине. Стоял вместе с нами в очереди в эти самые буфетики. При этом был, конечно, абсолютным коммунистом. Все понимал, но никогда этого внешне не показывал. Литературную камарилью во главе с Софроновым не принимал, но вынужден был с нею считаться. Когда впервые стали публиковать мейерхольдовские тексты, и они всякий раз проходили цензуру со скрипом, я в разговоре с Поликарповым однажды упомянул Царева: мол, он бы мог помочь, он же известный артист, когда-то работал у Мейерхольда. На что Поликарпов строго сказал: «Никакой он уже не артист, а политический деятель». Значит, должен и соображать не как артист.

…Вскоре я понял, что я здесь не жилец. Мой непосредственный начальник, заведующий сектором, Кухарский Василий Феодосьевич[13], музыковед, предложил мне поучиться в Академии общественных наук, повысить, так сказать, свой идейно-политический уровень. Я ответил, что не хочу, понимая, что, если соглашусь, застряну в этой партийной системе навсегда.

Вот тут Поликарпов и решил мою судьбу. Он необъяснимо хорошо ко мне относился, хотя я и

ведующий Отделом культуры ЦК КПСС.

[12] Чернов Николай Михайлович (1927–2009), партийный работник, писатель, литературовед, один из ведущих исследователей жизни и творчества Тургенева.

[13] Кухарский Василий Феодосьевич (1918–1985), в 1948 г. окончил теоретико-композиторский факультет Московской консерватории, с 1960г. –работник аппарата ЦК КПСС, в 1967–1983гг. – заместитель министра культуры СССР.

с ним спорил часто. По поводу Мейерхольда, например. А однажды был застигнут им с большого похмелья.

Не устаю удивляться, как все в этой жизни взаимосвязано. В это время умирает ректор Литературного института, и после некоторых размышлений туда назначают Пименова. Таким образом, должность главного редактора журнала «Театр» освобождается. Тогда заместителем В.Ф. уже был Герман Дубасов[14]. И начинаются длительные переговоры, кого назначить главным в журнал «Театр». А это орган Союза писателей и Министерства культуры. Тогда издавался и журнал «Современная драматургия», во главе которого стоял очень милый человек[15]. Обсуждалась и его кандидатура. Но он был астматик. И кто-то пошел к Поликарпову и сказал, что нельзя назначать на это место явно больного человека. Потом как-то при мне Поликарпов сказал Георгию Маркову[16]: «Ну, вот вам еще десять дней. Если никого не найдете, ни с кем не договоритесь, так и быть, отдам вам Рыбакова». Я стоял, как громом пораженный. По-моему, Марков тоже.

Опять проходит время, опять кто-то чего-то с кем-то согласовывает. И вот однажды идет какое-то идеологическое совещание, я сижу в зале сбоку, опоздавший Марков присаживается рядом и начинает меня утешать: «Ты не переживай, ты еще молодой, еще успеешь побыть главным». Я понял, что ничего не получилось. А в один прекрасный день захожу к Поликарпову, и он мне вдруг заявляет: «На тебя пошла бумага». Представляешь, какая была централизация? Подумаешь, журнал «Театр» какой-то, а вопрос решался секретариатом ЦК. «На тебя пошла бумага», мерси. Хотелось уйти из ЦК ужасно.

Поликарпов был человеком грубоватым, но добродушным. В зависимости от настроения к сотрудникам обращался по-разному. «Ну, ты, сэр из СССР!» – это когда настроение было хорошее. И вот утром встречаемся в буфете, и я слышу: «Ну что, сэр из СССР, есть на тебя решение. Но вот что я тебе скажу, – говорит он мне, заметь, в очереди в буфет, – или тебя съедят, или журнал съедят. А, скорее всего, и тебя, и журнал съедят». Как в воду глядел. Прозорливый был человек. Мне было тогда 34 года. Назначение было подписано Сусловым. А снятие – Брежневым. Вот так я вернулся в журнал «Театр»[17].

– И с чего начали?

– Не помню. Наверное, выпили. *(Усмехается.)* Это уж наверняка. Ну, а дальше всякие приключения начались…

– «Приключения» начались сразу или только в последние годы, когда вас «снимал Брежнев»?

– Брежнев – это был уже итог, результат долго копившегося раздражения, которое мы постоянно причиняли Союзу писателей. В этой истории, конечно, очень большую роль сыграл Софронов[18].

– Вы ощущали конфронтацию с той «Театральной жизнью»?

– Конечно, ведь Зубков[19] был на их стороне.

– Эта компания вас сразу приняла в штыки?

– Нет. Они сначала только насторожились. Поликарпов к этой шайке софроновской относился с подозрением, и мое назначение было, как я теперь понимаю, его тактическим ходом. К сожалению,

[14] Дубасов Герман Михайлович (1927–2009), окончил Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина, московский Полиграфический институт; работал редактором отдела театра и драматургии, заместителем главного редактора в издательстве «Искусство», заведующим отделом искусства в газете «Литература и жизнь», заведующим отделом искусства в агенстве печати «Новости», заместителем главного редактора в журнале «Театр», первым заместитель главного редактора газеты «Культура».

[15] Тут Ю.С. неточен. «Современная драматургия» тогда была еще не журналом, а периодическим сборником.

[16] Марков Георгий Мокеевич (1911–1991), советский писатель и общественный деятель, с 1956г. – секретарь, а в 1971–1989гг. – первый секретарь Союза писателей СССР.

[17] Ю.С. прослужил в должности главного редактора с 1965 по 1969гг.

[18] Софронов Анатолий Владимирович (1911–1990), советский писатель и драматург. В 1953–1986гг. – главный редактор журнала «Огонек», член редколлегии журнала «Театральная жизнь» и журнала «Театр». Не могу не процитировать то, что сегодня пишут об этом «пламенном русском советском патриоте». На вечере к его 95-летию (т.е. совсем недавно), когда его вспоминали известные писатели, артисты и политики, председатель московского Союза писателей России В. Гусев заметил, что «с именем Анатолия Софронова неизбежно ассоциируется слово и понятие "русский"» (интересно, что значит это «неизбежно»? – Н.К.). Оказывается, «Анатолий Софронов был одним из первых в Советском Союзе, кто предвидел грядущую трагедию русского народа, народа-интернациона-

после этого он очень скоро скончался. Иначе, может быть, эта история развивалась бы как-то иначе. Софронов даже пару раз приезжал к нам в журнал на заседание редколлегии. И я к нему в «Огонек» ездил говорить о чем-то. Он, помню, изображал из себя мэтра и, разговаривая со мной, все похлопывал меня по плечу: «Ну, что же вы сидите в приемной!? Впредь заходите сразу». Но очень скоро эта компания почувствовала, что у меня есть своя позиция. Хотя нет, я не могу так говорить. Это была не «моя» позиция, не «моя» воля – в журнале была тогда замечательная команда, очень умные работники, совестливые и честные люди. Промелькнул Юлик Смелков, Ольга Кузьминична Степанова сменила в отделе драматургии Ольгу Дзюбинскую, которая стала ответственным секретарем. Мне всегда помогала Ирина Николаевна Плужникова[20]. Замечательным человеком и «проверщиком» была Наташа Смолицкая[21].

Ю. Рыбаков и А. Аникст, 1960-е

– О! Это даже я помню. Смолицкую я уже не застала, видела только фотографию на столе у Ольги Сергеевны Дзюбинской. Невероятно красивая женщина. Но осталось ощущение, что я ее прекрасно знала. Когда я пришла в журнал «Театр», Смолицкую вспоминали часто и всегда хорошо… Как вы его делали тогда, журнал «Театр»?

– Как, как. Наверное, так же, как и вы потом. Все начиналось с планерки.

– Мне по рассказам казалось, что у вас все должно было быть иначе. Демократичнее, что ли. Было больше убеждений, а значит, и обсуждений, и споров. И обид, соответственно.

– Было ощущение дружественности. Хотя возникали и трения. Без этого никогда не бывает. Наташа Чернова[22], балетный человек, могла спорить с Наташей Аркиной[23], но это были творческие споры «своих». Странные вещи возникали чаще извне. Надвигается юбилей Льва Толстого, например. Как его отметить журналу «Театр», думаем мы? И придумываем: хорошо бы Аниксту написать статью об отношении Льва Толстого к Шекспиру и прокомментировать…

– … эти, мягко говоря, непростые отношения.

– Ну да. И он пишет замечательную статью «Лев Толстой – ниспровергатель Шекспира»[24]. Казалось бы, совершенно академическая тема. Нет, начальство придирается к этой статье страшно. Что они там вынюхивали, сейчас логически даже объяснить невозможно. Это надо вспоминать с текстами в руках.

Или, например, статья о декабристах[25]. Опять придирки, опять административный бред…

листа в лучшем смысле этого слова», и, как считает председатель Союза писателей России В. Ганичев, «был истинным советским патриотом-государственником. Наверное, по этой причине его имя и творчество замалчиваются как средствами массовой информации, так и "культурными" инстанциями» // См.: Жукова Татьяна. Московский литератор, 2006, февраль. Ничего не меняется в нашей стране. Или все возвращается на круги своя.

[19] Зубков Юрий Александрович (1914–1982), театровед, литературный и театральный критик. В 1954–1957гг. – заместитель главного редактора журнала «Октябрь»; в 1958–1988г. – главный редактор журнала «Театральная жизнь». В 1987 – фигура, не менее одиозная, чем А. Софронов.

[20] Смелков Юлий Сергеевич (1934–1996), театральный критик; Дзюбинская Ольга Сергеевна (1924–2010), театральный критик, закончила театроведческий факультет ГИТИСа, в 1954–1958гг. возглавляла литературную часть ЦАТСА, долгие годы заведовала отделом драматургии журнала «Театр»; Плужникова Ирина Николаевна была заведующей редакцией до 1997г.

[21] Смолицкая Наталья (1926–1976), театровед, сотрудник редакции.

[22] Чернова Наталья Юрьевна (1937–1997), балетный критик, сотрудник ГИИ, публиковалась в журнале «Театр» с 1960г.

[23] Аркина Наталья Ефимовна (1924–1993) – критик, театровед, в 1964–1973 гг. – заведующая отделом музыкального театра журнала «Театр».

[24] Аникст А. Лев Толстой – ниспровергатель Шекспира // Театр, 1960. №11. С. 42–53.

[25] Ст. о декабристах в журнале «Театр» мне обнаружить так и не удалось. Может Ю.С. имел в виду «Декабристов»?

Прочитал я тогда пьесу Эрдмана «Самоубийца» и решил, что надо попробовать ее напечатать, тем более, что Театр на Таганке собирался ее ставить[26]. Я даже ходил к Любимову согласовывать, какой текст они будут играть. Вхожу к нему в его знаменитый кабинет с расписанными стенами, а он мне так таинственно говорит: «Давайте выйдем». Вышли мы в зрительское фойе, я недоуменно оглядываюсь по сторонам, а он мне шепотом: «Там все прослушивается». Потом мы с ним вместе к Эрдману ходили, обсуждали это дело, водку пили, ветчиной закусывали. Николай Робертович понимал, что какие-то вещи в тексте придется снять заранее[27].

– Чтобы не дразнить гусей?

– Ну да. Например, историю про интеллигенцию и курицу[28]. Эрдман пошел на это. Он страшно хотел увидеть пьесу напечатанной. До сих пор у меня душа болит по этому поводу: а не сократил ли я Николаю Робертовичу жизнь, втянув его в эту авантюру. Пьесу ведь даже набрали, послали в цензуру, или «лит», как тогда говорили. И вот мне звонит цензор Ю.Д. Криушенко.

– Слышали, слышали. Он и при нас еще, по-моему, был цензором.

– Звонит Криушенко и говорит: «Получил номер, прочел пьесу… Я давно так не смеялся». Ну, думаю, уже хорошо. «Но…», – продолжает он. «Ну, – вторю я, – конечно, да…». «Зайдите». Иду. Свою верстку, конечно, вижу на столе, она вся в закладках. Заложена просто букетом закладок! Криушенко начинает листать рукопись. И я вижу, что вся она к тому ж еще и подчеркнута карандашами. Почему-то разноцветными. По степени опасности текста, что ли? Я понимаю, что дело наше хреновое. Но еще пытаюсь разыгрывать из себя такого энергичного дурачка. А заместителем самого главного цензора тогда был назначен человек из ЦК, которого я хорошо знал, и в ЦК на этом уровне было принято говорить на «ты». Криушенко тянет меня к этому человеку, а я думаю, что сейчас я разыграю и перед ним маленький спектакль. Вхожу эдак развязно в кабинет, говорю ему «ты»… Но это не помогло. Осталась у меня одна надежда – на человека из ЦК, который имел репутацию некоего либерала (и заслуженную, надо сказать), на Игоря Черноуцана[29]. Ему в заслугу ставилось, что с его помощью были напечатаны «Синие тетради» Казакевича, тогдашний бестселлер. Думал я, что, как интеллигентный человек и как человек, который что-то может решить, он мне хотя бы посочувствует. Но, к сожалению, и он нас не поддержал. Пьеса так и не была тогда напечатана. А мне на память осталась разрисованная верстка, которую я утащил домой, как раритет.

– Было ощущение, что в должности главного редактора вам все время надо на пупе вертеться?

– Все время.

– Если «все время», то во имя чего тогда?

– Во имя того!..

Ю.С., по-моему, опять злится, хотя подвоха в моем вопросе нет никакого.

– Я идею-то формулировал просто. Надо поддержать входившее тогда в жизнь молодое

[26] *Шел 1968г., поставить спектакль тогда Ю.П. Любимову не удалось, спектакль вышел только в 1990г. О сценической истории пьесы «Самоубийца» см.: Велехов Леонид. «Самый остроумный» // Театр, 1990, №3. С.90–96.*

[27] *Из воспоминаний Ю.П. Любимова о Н.Р. Эрдмане: «Он ожил, когда узнал, что я репетирую "Самоубийцу". Хотя он скептически отнесся и говорит:*
– Это все равно, Юра, не пропустят.
Я говорю:
– Ну давайте попробуем сделать <…>
– Нет, Й-ура, не поможет. Они умней, чем вы думаете. Они наши уловки понимают. Не заблуждайтесь». / Любимов Ю. Рассказы. старого трепача. М., 2001. С. 385.

[28] *Имеются в виду слова: «Много лет просидела интеллигенция на народе, как курица на утиных яйцах… Высиживала она их, высиживала… Утята вылупились, схватили курицу и потащили к реке. "Что вы делаете, – кричит интеллигенция, – я ваша мама, я вас высиживала!" – "Плыви!" – взревели утки. "Но я не умею!" – "Ну тогда сиди". И посадили…»*

[29] *Черноуцан Игорь Сергеевич (1918–1990), критик, партийный деятель. Окончил филологический факультет МИФЛИ (1941) и АОН при ЦК ВКП (б) (1951). В 1951–1964гг. и 1967–1982гг. – в аппарате ЦК КПСС: инструктор, зав. сектором, консультант, зам. зав. отделом культуры, в 1964–66гг. – руководитель кафедры литературоведения, искусствознания и журналистики АОН при ЦК КПСС.*

поколение драматургов и режиссеров: Любимова, Эфроса, хорошо начинавшего тогда Евгения Симонова, Володина, Розова, которого гнобили без конца, Арбузова. Вот это и была общая идея – дать им свободнее подышать… Хотя я тогда печатал и Зубкова! И Софронова печатал! Если сейчас нормально перечитать журнал «Театр», он весь состоит из компромиссов. Без этого меня бы съели в одну секунду.

– История с «Самоубийцей» Эрдмана была последним звонком?

– Одним из… Тогда все было странно. Неоднозначно. Ну, скажем, Фурцева каждый понедельник собирала у себя в девять утра всех начальников главков и руководителей подведомственных ей изданий. Давала, так сказать, установку на неделю. Даже не знаю, как еще это назвать.

– Инструктаж, наверное?

– То же самое случалось и перед каждыми праздниками. Это выдержать было для меня трудно, но я старался соответствовать.

И вот в 1967 году, перед ноябрьскими праздниками, – такая же планерка. А «Современник» ставит свою теперь знаменитую трилогию – «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики».

– Это известная история. Хотя – кому известная, а кто уже и забыл.

– Работают, как сумасшедшие, даже спят в театре, домой не уходят, а цензура им «Большевиков» запрещает. После планерки выхожу я в коридор и вдруг вижу ребят из «Современника» – Табакова, Шатрова, Ефремова… Ну, просто со слезами на глазах: сегодня 6 ноября, уже надо играть, а цензура не разрешает. Некто Романов был их цензором. Они мне быстро излагают суть дела, да я и сам по их лицам сразу все понимаю, и, пока народ выходит из кабинета Фурцевой, я раз – и к ней обратно. А то бы могла и не пустить. Я ей быстро все объясняю и говорю, что ребята из «Современника» просят их принять: Романов, мол, не разрешает спектакль, и начальник московского главка, Павел Андреевич Тарасов, тоже. Она меня слушает, потом хватает телефонную трубку, звонит Романову и разговаривает с ним очень решительно: «Да? А вы знаете, что меня на днях наградили Орденом Ленина? Ну, вот что, пока еще я министр культуры, и театры – в моем подчинении, так что сегодня спектакль пойдет!», – и швыряет трубку.

И спектакль пошел. Но мне при этом цензура так и не разрешила напечатать текст «Большевиков» Шатрова! Я уже напечатал и «Декабристов» Леонида Зорина, и «Народовольцев» Саши Свободина[30], а «Большевиков» не дают. И я опять пошел к Фурцевой. «Какая-то странная ситуация, – говорю, – у нас получается. Спектакль с вашего разрешения идет, а пьесу

Журнал «Театр» приветствует М.О. Кнебель. Слева направо: М.О. Кнебель, Г. Щербина, А. Свободин, Ю. Рыбаков, Н. Крымова.

[30] *Театр, 1967. № 12. С.124–185.*

почему-то не разрешают печатать». Я ей пообещал точно сверить наш текст с суфлерским экземпляром «Современника», и все, разрешили[31]. Так что, с одной стороны – ретрограды, а с другой…

– Может быть, дело было просто в том, что Фурцева «Современник» любила?

– Она и меня тоже, в общем, любила. Но почему-то считала, что я очень упрямый человек.

– Ну, Юрий Сергеевич, вы и в редакционных легендах фигурировали, как большой упрямец. Я тоже про вас слышала: если Рыбаков говорил «нет», значит, это было «нет». И иногда без всяких объяснений. Было такое?

– Да я и сейчас могу, когда нужно, сказать «нет». Это я такой мягкий с виду. *(Грустно усмехается.)* На самом деле, я очень жестокий человек…

Наступает длинная пауза. Ю.С. задумывается. А я сейчас уже задним умом понимаю, что надо было бы его расспросить тут поподробнее. Но тогда почему-то стало неудобно.

– А как все-таки конкретно кончилось ваше руководство журналом «Театр»?

– Начались выступления в прессе – «Огонек», «Московская правда»… То Софронов чего-то напишет, то Мдивани. Про то, что мы якобы идейно не выдержанные. Помню, напечатали мы тогда армянскую пьесу, просто потому, что она нам понравилась. Я сейчас даже имя автора не могу вспомнить[32]. Безотносительно к этому еду я в командировку в Армению, автор меня там разыскивает (я его лично не знал) и благодарит. Но ни в Москве, ни в Армении ни один человек не верил, что пьеса была напечатана просто так – не по блату и не по взятке. Никто не мог вообразить, что пьесу в журнале «Театр» можно напечатать просто так.

Этот абзац Ю.С. почему-то вычеркнул. Из скромности, что ли? Про то, что в журнале «Театр» можно было пьесу «напечатать просто так», знают все. Была похожая история и с Н. Крымовой, которая выудила из самотека пьесу Зори Дановской.

– Значит, открытого конфликта, полемики, идейного поединка, не было?

– Не было. Софронов просто перестал появляться на нашей редколлегии и меня к себе перестал приглашать.

– На чем же конкретно вы, по их мнению, споткнулись?

– Ни на чем. Вообще. Все раздражало. Не тех поддерживаем, не о тех пишем. Идеология, в сущности, была для них удобным прикрытием, а в основе-то лежали деньги. Если мы печатали пьесу и она получала распространение в театрах России, это для драматурга были конкретные – и немалые по тем временам! – живые деньги. Мы как получали свою зарплату, так и получали. А для Софронова, который бесконечно пек свою продукцию и пробивал свои пьесы сумасшедшим образом, или для украинских драматургов (очень злых!), это имело значение. Вовсе им было плевать на мои взгляды. Так я думаю сейчас. Это тогда мне казалось, что у нас – «идейная борьба». Потом состоялась коллегия Министерства культуры. Салынский[33] выступал, Софронов…

– Салынский – против?

– А ты как думала?! Хотя мы так возились с его пьесой «Летние

[31] Театр, 1968. № 7. С.143–171. Пьеса была напечатана под названием «Тридцатое августа».

[32] За то время, что Ю.С. был главным редактором, в журнале печатались две армянские пьесы: Арутюнян Ж.. За голову – пятьдесят миллионов // Театр, 1968, №5; Арутюнян С. Человек ходит прямо // Театр, 1969, №3. Скорее всего, Ю.С. имел в виду первую пьесу, т.к. вторую переводил вполне «официальный» драматург Н. Вирта.

[33] Салынский Афанасий Дмитриевич (1920–1993), советский драматург, секретарь правления СП СССР, главный редактор журнала «Театр» (1972–1982гг. и 1987–1991).

прогулки»[34]… Но я бы сейчас не взялся его судить.

– Он бывал разным[35]…

– Но тогда, на Коллегии, он был «против». Коллегия и решила, что Рыбаков Ю.С. «не соответствует занимаемой должности», и журнал «Театр» «надо укрепить». Окончательное решение принимало ЦК. Поликарпова, который меня защищал, уже не было в живых. Но, я думаю, дело было совсем не во мне. Уже случились Чешские события, и я просто оказался «одним из». Вернее, предпоследним. Последним стал Твардовский в «Новом мире»[36].

– Шестидесятников сегодня много критикуют. А вы как относитесь к этой критике?

– *(Длинная пауза.)* Понимаешь, шестидесятников можно критиковать с историко-философской точки зрения, разбирая наши взгляды, наши позиции, наши ошибки и наши заблуждения. Но никак не с моральной. Меня вот это задевает – что мы вроде бы были недостаточно революционными. Это еще самый слабенький упрек. Недостаточно радикальными, недостаточно решительными. Но это могут говорить люди, которые тогда не жили, а сейчас, наглотавшись воли – не свободы! – ничего не соображают. Не понимают, **что** тогда на самом деле было, **какова** была тогдашняя реальность и **как** узки были «коридоры», по которым можно было пройти да еще что-то свое протащить.

[34] В период с 1964-го по 1969 гг. в журнале «Театр» были напечатаны пьесы А. Салынского – «Камешки на ладони» (1965, № 4), «Мужские беседы» (1967, № 9), «Летние прогулки» ().

[35] А.Д., действительно, бывал разным: человеком идейным, партийным, очень «советским», но при этом (или как раз поэтому?) – и факты эти известны – мог отказаться обвинять А. Синявского и Ю. Даниэля, голосовать против исключения А. Солженицына из СП, защищал В. Розова в 1980-х, когда его громили за пьесу «Кабанчик»…

[36] Первым номером, подписанным Ю.С. Рыбаковым, стал №4 за 1965 г., последним – №11 за 1969г.

Мне важно было напоследок это спросить. И я услышала то, что хотела услышать. История с журналом «Театр», конечно, Ю.С. надломила: его навсегда оторвали от дела, которое он обожал и прекрасно умел делать. Так же хорошо, как, на мой взгляд, Е. Яковлев. Можно быть умным человеком, хорошо писать и обсуждать спектакли, но придумывать и вести журнал – совершенно особый дар, который и сейчас многие недооценивают. История с журналом «Театр» Ю.С. надломила, но не сделала другим. Он и после журнала всегда, кажется, служил в ответственных учреждениях и на больших должностях. Но власть его не испортила. На фоне сегодняшних игрищ, когда через пару лет после «перемены участи», бывает, человека не узнать, это впечатляет. Видно было, что в этих «ответственных учреждениях» Ю.С. так же скучно, как и в ЦК. Может, еще и поэтому он всегда с таким удовольствием сидел с нами в знаменитом буфете ВТО на ул. Горького и вел разговоры о живом театре и наших редакционных проблемах.

При том, что он был человеком определенных принципов, и человеческих, и эстетических, он редко вступал в спор или полемику, многое пропускал мимо ушей, на многое и тебе советовал махнуть рукой. Мнение о том, что «Рыбакову все равно», было довольно распространенным тогда, но неправильным. Я поняла это в последние годы. На собственном жизненном опыте он научился отличать главное от пустяка. И то, что нам казалось еще важным, в его глазах уже выглядело «мышьей беготней».

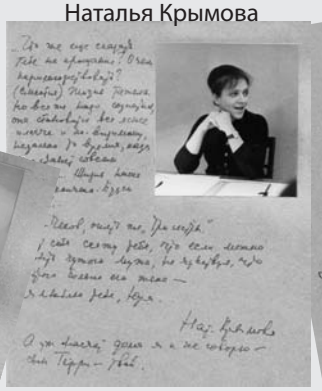
Перечитывая сейчас его тексты (лучшие из них – о Товстоногове и Цареве), я думаю, что мы и тут его недооценили или ценили мало. Он писал просто, без дамских завитушек, безо всякого желания себя показать, зато формулировал идеи точно и мысль выражал ясно и определенно. Очень по-мужски писал. Как настоящий шестидесятник. На него еще будут ссылаться.

ТЕАТР

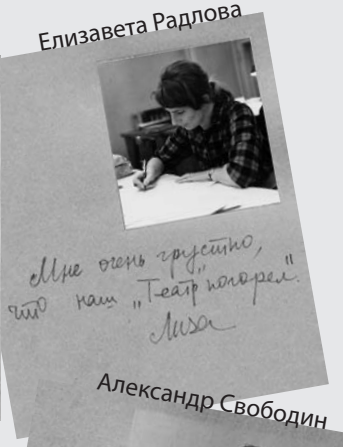
Страницы из «семейного альбома» редакции, заполнены накануне ухода Ю.С. Рыбакова из «Театра».

Фото – К. Александров

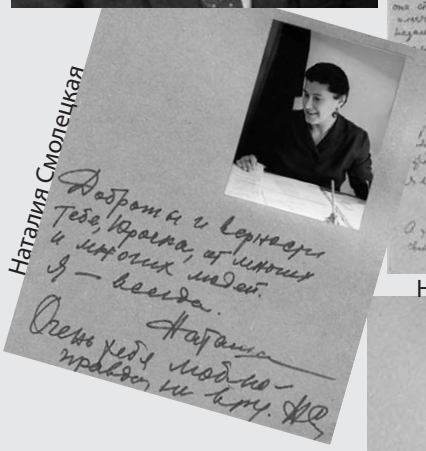
Наталья Крымова



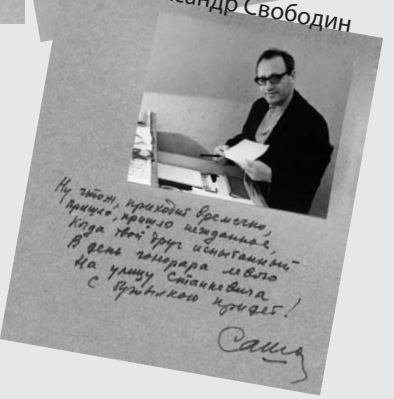
Елизавета Радлова



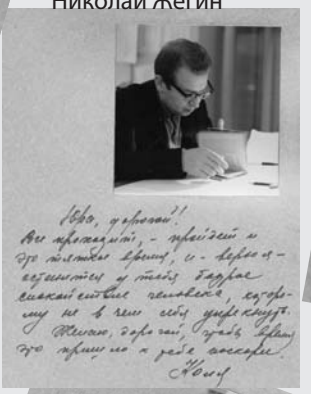
Наталия Смолецкая



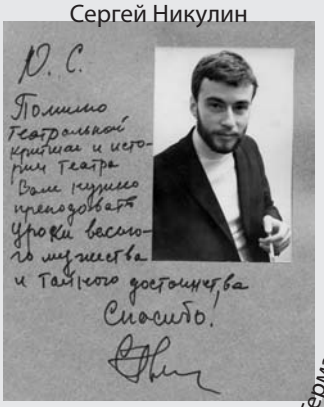
Александр Свободин



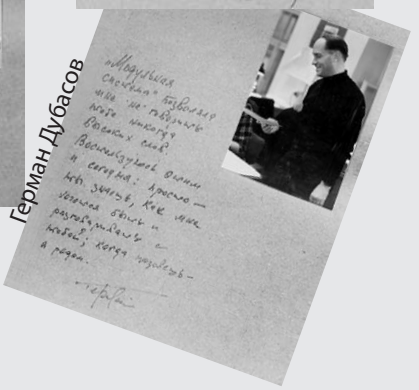
Николай Жегин



Сергей Никулин



Герман Дубасов



и Александр Демидов

Ирина Василишина

Юрий РЫБАКОВ

«МНЕ ВСЕ ВРЕМЯ ХОЧЕТСЯ ЯСНОСТИ…»

ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК И ДНЕВНИКОВ[1]

1992

15 декабря

Вечер А. Смелянского в связи с его 50-летием в Доме актера. Почти полный зал отборной театральной публики. Вел вечер М. Швыдкой. Начали его какие-то клоуны, которые ритмично двигались, стуча в тарелочки металлические, кои были у них в руках, а также прицеплены на костюмах. Потом А. Филиппенко читал из Гоголя, «Театральный разъезд». За ним сам А. Смелянский прочитал свою статью из «Московских новостей» о разделе МХАТ[2], о том, что МХАТ как индикатор показывает, что происходит в стране. Потом Г. Горин острил: «Демократы во главе с президентом выступили против оппозиции во главе с тем же президентом». Потом [А. Смелянский] рассказывал о С. Крамарове. Мол, народ не понимал, как это можно уехать такому человеку. Когда он в милицейской коляске въезжал на стадион, все ревели, а уехал – и забыли.

М. Ульянов тепло и хорошо сказал слово – приятно работать с умным, проницательным, дальновидным и т.п.

Сам А. Смелянский с талантом актера рассказал и показал сценку – Брежнев на спектакле «Так победим!». Увидел Е. Проклову и громко сказал – хорошенькая. И т.д. <…>

А. Смелянский рассказал о гастролях МХАТ с «Так победим!» в странах социалистических и в Вене. Массовку играли народные [артисты]. Каждый старался сделать что-нибудь, хотя играли безымянных наркомов. И. Смоктуновский так старался, что его заметили рецензенты и написали, что он играл Троцкого. На что актер в сердцах заметил: «Больше не буду играть незнакомых людей».

Как всегда смешно выступал Г. Хазанов. А. Смелянский говорил, что его не взяли в школу МХАТ. Хазанов: «Не расстраивайся, меня тоже не взяли, тот же папа Веня Радомысленский»[3]. <…>

Часто проскальзывала национальная тема. И Г. Хазанов заметил, что, мол, не бойся ехать [в Израиль], там М. Козаков приголубит.

Потом Г. Хазанов прочел смешное письмо некоего узбека приятелю в Израиль, с отчетом о том, как он готовится тоже ехать в Израиль. Купил гражданство, но только половину – по маме, на маму и папу денег не хватило. В финале письма ясно, что адресат – русский. Шутки на тему обрезания: записался в районную поликлинику под номером 2789.

Потом опять А. Смелянский смешно показал о гастролях МХАТ СССР в Казахстане и Киргизии, о том, как всякий раз дежурно выступал на встречах с начальством Смоктуновский. Благодарил, но потом с чем-то якобы не соглашался.

Уморительно смешно показал сценку о собаках на сцене

[1] *Записи предоставлены семьей Ю.С. Рыбакова. Даты и орфография унифицированы редакцией, сокращенные в тексте слова написаны полностью. В скобках <…> опущены либо личные детали, либо сведения, малоинтересные с исторической точки зрения. Часто фамилии Ю.С. записывает без инициалов, для удобства чтения они проставлены редакцией без всяких дополнительных обозначений.*

[2] *Смелянский Анатолий. Сто лет коров доили… // Московские новости, 1992, № 51–52, 20 декабря.*

[3] *Радомысленский Вениамин Захарович (1909–1980), театральный деятель, театровед, театральный педагог, ректор Школы-студии МХАТ (1945–1980).*

С. Юрский. Мастерски, точно показал, как собака, не успевшая схватить свой кусок мяса, соображает – а как бы это его схватить, и весь зал следит за ее переживаниями.

Столь же смешно Л. Дуров передал рассказ егеря, который организовывал охоты Хрущева и Хоннекера на зайцев. Зайцев завезли заранее, но они убежали. Хрущев в гневе топает ногами. «Сгною всех!», – кричит. Егеря придумали зашить кошку в шкуру зайца, мол, подвыпьют гости и не догадаются. Выпустили кошку – бах, трах, промазали, а кошка от испуга на дерево влезла. Хоннекер в обмороке, а Хрущев доволен: вот какая страна, даже зайцы по деревьям лазают.

В финале вечера выступили какие-то студенты с капустническими куплетами – очень плохо. Закончил вечер сам А. Смелянский словами Булгакова из «Театрального романа»: «прикован к этому театру, как жук к пробке…» и т.д.

Из объявленных в программке не были – А. Гельман (болен), О. Ефремов (болен), М. Жванецкий, М. Захаров, О. Табаков. Потом был банкетик, где и выпили. <…>

1993

Давно не записывал. Уже новый год наступил. Сегодня 5 января. Потом запишу подробнее, а пока чтобы не забыть. <…>

Видел «Возможную встречу» в МХАТ с О. Ефремовым–Бахом, И. Смоктуновским–Генделем, и третью роль играл С. Любшин. Первоклассные актерские работы при скромной, но точной режиссуре В. Долгачева[4].

Очень высокого актерского класса и вообще неплохой спектакль привезли украинцы. Богдан Ступка с сыном Остапом в спектакле «Записки сумасшедшего»[5].

27 января

<…> С 12-го по 18-е был в Костроме на разборке конфликта, бесконечного и безвыходного, как все театральные конфликты. Город симпатичен, Ипатьевский монастырь произвел очень сильное впечатление еще и за счет того, что поясняла какая-то очень симпатичная женщина, театровед-ленинградка, вернее, из ЛГИТМиКа, которая театр бросила и впала в религию. Но без показухи, с большим и свободным знанием истории, очень хорошо комментировала фрески. <…>

«Фигаро» в Ленкоме[6]. Шумный, внешне динамичный, с красивыми костюмами, музыкой, но вполне, кажется, пустой спектакль. Ползают и бегают революционеры. Что смешно, ибо революционеры французские, а действие – в Испании. Есть, правда, некоторая как бы самоирония в спектакле: вот, мол, балуемся с размахом, изображаем героев, не заботясь ни о чем, кроме того, чтобы динамика спектакля не затухала ни на минуту, а что до смыслов, то не взыщите. Жалко Марка. Энергетика спектакля – барабанный треск. Хорошие артисты, но с какими-то минимальными задачами. Хороши танцы, фейерверки в самом начале под Россини. А потом – бессмыслица и пустота.

Роскошные костюмы, гигантские по нынешним временам массовки. Пейзане и революционеры, в финале выползли еще какие-то волынщики. Откуда они взялись, неужели есть в пьесе? Человек не менее 12–13. Плучековский спектакль был изящнее и умнее, в нем было обаяние. И сейчас помнятся А.Миронов, А. Ширвиндт, В. Васильева,

[4] «Возможная встреча» П. Барца (1993). Долгачев Вячеслав Васильевич (р.1950), режиссер. С 2001г. – художественный руководитель Нового драматического театра. Работал во МХАТе с 1990 по 2000 гг.

[5] Ступка Богдан Сильвестрович (р. 1941), украинский актер; Ступка Остап Богданович (р. 1967), украинский актер. Спектакль «Записки сумасшедшего» поставлен в киевском Театре им. Ив. Франко (инсценировка Ю. Панича, режиссер В. Сечин). Понятно, почему Ю.С. пошел на этот спектакль: В. Сечин до эмиграции в Германию работал в журнале «Театр», они дружили. О. Ступка исполнил в спектакле роль санитара, поприщинского надсмотрщика и мучителя, двойника и соглядатая.

[6] «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), постановка М. Захарова. Спектакль посвящен памяти А. Миронова.

Н. Корниенко[7]. Там был французский шик, здесь – один треск. Но треску много, а потому спектакль будет иметь своего зрителя. Если у спектакля будет устойчивый успех, то это значит, что Марк что-то угадывает в потребности зрителя: не хочет серьезности, нужен отдых, но привычный, с музыкой, клипами и т.д. В этом есть некий цинизм, но, с другой стороны, это критики ищут глубокого смысла, трактовки и стиля, а зритель тем и отличается от критики, что может принять даже не очень глубокий, но внешне броский спектакль. Он, зритель, и хороший спектакль оценит, но может оценить и проходной, но броский.

8 февраля

В помещении театра «Эрмитаж» смотрел спектакль «Зангези» в постановке А. Пономарева, некогда состоявшего в «Творческих мастерских»[8]. Как ставить Хлебникова и можно ли его ставить, то есть найти его «сверхповести» убедительное сценическое решение? В целом сказал бы, что А. Пономарев нашел многое, что убеждает. Чувствуется сила Хлебникова-поэта, хотя подчас актеры читают так, что воспроизводится только звучание, но не смысл.

Очень важно, идя по «плоскостям», т.е. по частям авторского текста, находить им логически-контрастные монтажные стыки, которые извлекали бы более внятную, нежели сейчас логику. По спектаклю сейчас, в сущности, все равно, в какой последовательности они пойдут. Делаю скидку на свой вкус, все-таки этот театр мне не близок. Скажут, что и не нужно требовать логики и смысла, что нужно воспринимать цельно, как что-то эмоциональное и эстетическое. Согласился бы, если бы сам Хлебников не был столь содержателен. По-своему, не всегда для нас внятно, но ведь содержателен даже политически: тут тебе и Каледин, и Деникин, тут и революционные матросы.

Попросту говоря, Хлебников желал слить мирозданческие вопросы с судьбами людей, перемешать природу и человека, богов и людей.

Он литературен. И в том смысле, что не сценичен в обычном смысле слова, и в том, что в его текстах есть отсылки к литературным образцам. То к Ахматовой даже, то к «Гайавате» – в том, скажем, эпизоде (первом), где природа говорит голосами птиц. Так и слышится – «Эва-ия, мой совенок».

Очень выразителен Дм. Писаренко[9] – статен, красив, понимает, о чем говорит. Ему бы Каратыгина сыграть. В целом хороши и женщины, но разные эпизоды играют по-разному. Хорошо начало с птицами, видимо, это А. Торкиани[10]. Обе хороши в эпизоде «Лесная тоска». Тут пластика сливается с текстом и смыслом.

Удивило меня, что зал был почти полон.

По тексту изменен финал спектакля. В тексте Зангези заканчивает на словах – «неумная шутка», а в спектакле приделан еще кусочек текста (может быть, из вариантов), который заканчивается словами – «какая скорбная жизнь». Пожалуй, это неточность, в том смысле, что Хлебников не о скорбной жизни писал, а о жизни, мучительно сложной, жизнь же, насколько я его понимаю, деятельно воспринимал и по-своему любил.

В целом, конечно, у меня нет «языка» для анализа такого

[7] «Безумный день, или Женитьба Фигаро», постановка В.Н. Плучека в Театре сатиры (1969). А. Миронов–Фигаро, А. Ширвиндт–граф Альмавива, В. Васильева–графиня Розина, Н. Корниенко–Сюзанна.

[8] Премьера «Зангези» состоялась в октябре 1992г. Пономарев Александр Михайлович (р.1960), театральный и радиорежиссер. Закончил Школу-студию МХАТ (1981), работал актером в Театре им. К.С. Станиславского, в Театре «Эрмитаж». В 1988г. создал при «Творческих мастерских» СТД театр «Чет-Нечет», просуществовавший до 1993г. и закрытый в связи с ликвидацией «Мастерских». Здесь начал ставить В. Хлебникова, Д. Хармса, А. Введенского, Н. Гоголя, Н. Евреинова, потом продолжал пропагандировать любимых авторов и в других российских и зарубежных театрах.

[9] Писаренко Дмитрий Валентинович (р.1959), актер театра и кино. После окончания Щепкинского училища (1980, курс В. Коршунова) работал в Малом театре (1980–1995), в Новом драматическом при Б. Львове-Анохине, в «Школе современной пьесы».

[10] Торкиани Анна Алексеевна, актриса театра. Закончила Ярославский театральный институт им. Ф. Волкова (1990). Актриса Ярославского ТЮЗа (1986–1990), московского «Независимого театра» (1991), Театра «Чёт-Нечет» (1992–1994).

спектакля. Мне все время хочется ясности, логики, нарастания смысла, то есть смысловой динамики. Но отдаю должное спектаклю – он шел два часа без антракта (хотя в программке антракт указан) и смотрелся без особого напряжения. В нем много для «глаз», много какой-то пластической выдумки, хороши, необычны, выразительны костюмы, интригует звуковое оформление с его писками, лесными звуками и просто непонятными звуками.

Нужен ли такой театр, такое искусство? Глупый, вероятно, вопрос. Легко ответить – все нужно. Но если серьезно, то такой театр нужен не только как эксперимент, но и как направление, которое осваивает особую, не театральную литературу ради того, чтобы театр как искусство не закисал в традиционных рамках.

Актеры-мужчины играют, как и женщины, много ролей и в некоторых – убедительно и сильно, в других – не заражают, не интересны. Хуже других – Б. Репетур[11], которого ценю за выразительность актерскую, но все же он для меня комедийный, эксцентрический артист, а не философский. Да и другие на философию не очень тянут.

9 февраля

Сотрудницы периферийного отдела СТД под водительством Ольги Сенаторовой[12] создали некое частное агентство, которое будет заниматься организацией платных семинаров, лабораторий, культурных программ и т.п. Я «продал» им идею издания газеты, если они встанут на ноги и будут богатыми, суть которой в том, что это издание должно быть без позиции. По нашей привычке и традиции каждое издание занимает «позицию» и в зависимости от нее оценивает спектакли. В итоге получается, что для широкой публики это неинтересно, получается критика для критики. А идея в том, что газета прямо объявляет об отсутствии позиции и печатает два-три мнения о спектакле, ориентируя зрителя, имеющего определенный вкус: кому-то – Малый театр, другим – авангардисты, критик становится и оценщиком, и экспертом для определенной группы зрителей. Театры будут обижаться всегда и неизменно, но в этом случае у них не будет оснований упрекать издание в пристрастности, «заговорах» и т.п.

По-моему, очень хорошая идея.

15 февраля

Открывался «Дядей Ваней» новый театр под руководством А.А. Калягина. Театр называется «Эт цетера»[13]. Играли в помещении Театра им. Пушкина при большом стечении публики и не очень большого числа критиков. Были И. Соловьева, А. Бартошевич, Е. Полякова. Первым двум спектакль решительно не понравился. Мне же показался в чем-то любопытным. Прежде всего, в сильных актерах и кое-каких режиссерских решениях. Например, в сцене ночного гуляния Вани и Астрова плюс Телегин. Они хорошо, душевно поют народную песню. Мила́ Т. Ленникова, и совсем неплох В. Лановой[14], которого критики традиционно не любят. Ставил спектакль А. Сабинин, артист Таганки и преподаватель Щуки[15]. Главные недостатки режиссуры в том, что в спектакле очень много «штучек». При свете зала из него на сцену выходят Телегин и Астров. Почему и зачем – не ясно, но сразу наносится удар по атмосфере чеховской. Кое-какие тексты идут

[11] Репетур Борис Аронович (р.1958), актер театра и кино, телеведущий, «закадровый голос» многих телереклам. Один из главных актеров Театра «Чёт-Нечет». Помимо А. Пономарева работал в «Творческих мастерских» с Климом (Владимиром Клименко).

[12] Сенаторова Ольга, создатель и главный редактор газеты «Театральное дело».

[13] Театр «Et cetera» n/p А. Калягина открылся спектаклем «Дядя Ваня» 2 февраля 1993г.

[14] Татьяна Ленникова, актриса МХАТа им. А.П. Чехова, – няня Марина, Василий Лановой, актер Театра им. Евг. Вахтангова, – Астров.

[15] Александр Сабинин, Биненбойм Александр Исаакович (1932–2005), актер, режиссер, педагог, профессор Щукинского училища. Закончил это же училище (1961). Актер Театра на Таганке (1967) и участник многих знаменитых спектаклей Ю.П. Любимова. Как актер выступал под своей настоящей фамилией – Биненбойм. Как режиссер – под фамилией Сабинин. А. Калягин тоже закончил Щукинское училище (1965), поэтому естественно, что в первом спектакле своего театра он опирается на актеров родной школы.

посылом в зал: Елена говорит про талант в зал, Соня при этом качается на качелях[16]. Но есть моменты и точные: Соня патетически говорит об Астрове и лесах, как сценку разыгрывает, которая повторяется не первый раз, и ей аплодируют. Это точно и хорошо. Очень сильное актерское впечатление от В. Симонова[17], он, правда, играет очень уж запившего человека, но есть сцены очень сильного темперамента и силы. Очень ясно звучит тема напрасно прожитой жизни, хотя и тут есть лишний режиссерский курсив – вот, мол, и с нами так, Серебряков – это вроде прошлое, в которое мы верили, но теперь трагически разуверились. Стреляя, Ваня попадает в часы – расстрел прошлого времени.

В финале Соня спустится в зал и, дотрагиваясь до зрителей, будет повторять: «Мы отдохнем, мы отдохнем».

А. Грачев[18] играет ничтожного человека, действительно, такого можно возненавидеть. И тут некий перекос – у Чехова всегда силен сострадательный момент. Тут сострадания нет, ибо он ведь ненавистное прошлое… Смешную идиоточку играет Л. Дмитриева[19] в роли маман. В финале с каким-то клекотом обнимает Серебрякова, чуть голову ему не открутила. Хорош А. Кузнецов–Телегин[20], многие фразы он не говорит, а поет. Смешно и трогательно.

Чехов не терпит однозначных оценок, а потому, скажем, «плохой» и только плохой Серебряков – это упрощение. Чехов не разрешает конфликта, тянет жизнь дальше. В пьесе не все осталось, как было: профессор будет получать деньги, а Соня и Ваня – работать в имении. Мера чеховского суда основана на сострадании. Старость профессора нельзя ставить ему в вину, нельзя его за это унижать. В финалах его пьес утешение – нести свой крест, мы отдохнем и т.д.

В спектакле еще нет ансамбля. Вот так же было в «Игроках» Юрского[21]: много первоклассных актеров, но – не ансамбль. И тут – не держат атмосферу, спектакль не наполнен жизнью, шорохами, нюансами, перетеканием отношений. Он как бы дробится на отдельные эпизоды.

Завлит театра – Люба Гастынская[22].

После спектакля был фуршет. Театральной публики не очень много – из «первых» был О. Ефремов. Много публики «спонсорской» – уважающие себя мужчины средних лет, какие-то шустрые юнцы и много девиц.

18 февраля

Вчера был на заседании в ОЛЯ, где прослушал доклад акад. Апресяна о подготовке словаря синонимов[23]. Как бы пустое время препровождение, но было даже интересно, ибо Апресян – большая умница и все излагает просто и четко. Из тех людей, которые пробуждают и в тебе какие-то мысли. Не по поводу синонимов, а свои. Он сказал, кстати, отвечая на вопрос, а что такое языковая норма, что практически определить норму невозможно, она в человеке. Если сопоставить несколько мнений, то окажется, что будет много пересечений, но полного совпадения не достичь. Это к тому, что и в оценке искусства всегда остается нечто индивидуальное.

О синонимах говорил, что неверно считать, что синонимы – это взаимозаменяемые слова. Синонимы – это то, что объединяет толкование. <…>

[16] *Елена – Екатерина Беликова, Соня – Наталья Щукина.*

[17] *Владимир Симонов, актер Театра им. Евг. Вахтангова, – Войницкий.*

[18] *Анатолий Грачев, актер Театра на Малой Бронной, – Серебряков.*

[19] *Людмила Дмитриева, актриса МХАТа им.А.П. Чехова, сейчас – Театра «Et cetera» п/р А. Калягина.*

[20] *Алексей Кузнецов, актер Театра им. Евг. Вахтангова.*

[21] *Спектакль «Игроки-XXI» по Н.В. Гоголю (1992) в режиссуре С. Юрского игрался сборной командой артистов московских театров, был заявлен как копродукция МХАТа им. А.П. Чехова и «АРТели АРТистов Сергея Юрского».*

[22] *Речь о Театре «Et cetera».*

[23] *ОЛЯ – Отделение литературы и языка АН СССР. Апресян Юрий Дереникович (р. 1930) – российский лингвист, академик РАН, профессор, доктор филологических наук, глава московской семантической школы, составитель ряда словарей русского и английского языка.*

Вечером заседал на кафедре в ГИТИСе, после чего славно выпили и потрепались. Б. Любимов спросил – может ли он у нас защищать докторскую.

19 февраля

Смотрел «Трех сестер» в Театре не Покровке[24]. Так называется театр, хотя расположен он в плохоньком помещении около метро «Красносельская». Очень интересный и своеобразный спектакль. Начинается он в узком коридоре, актеры появляются из-за дверей. Сергей Николаевич Арцибашев (раньше его не знал и спектаклей не видел, кажется, он ставил на Таганке «Надежды маленький оркестрик»[25]) сказал, делая маленькое вступительное слово, что коридор напоминает Мелихово.

После того, как приглашают к праздничному столу, все зрители (их было человек сорок) идут вместе с артистами в зал, то есть большую комнату, и рассаживаются за накрытый стол. Почти все зрители уместились. Подают пирог, шампанское, закуски, потом чай. Пьеса вплотную приближена к тебе, актеры не злоупотребляют общением с тобой, все очень тактично и тонко сделано. Эдакое у артистов и зрителей публичное одиночество. Очень хорошо некоторые играют. Есть сильные драматические моменты – схватка Соленого и Барона, их разнимают, все натурально, и понимаешь, сколь велика ненависть Соленого. Артист играет несчастного человека, который из-за своего несчастья стал злым и нетерпимым. Есть момент (на реплику Наташи «Я по-домашнему»), когда она в пеньюаре прыгает Соленому на спину, и он уносит ее на себе. Показалось сначала, что это что-то лишнее, потом понял: он и она <…> нечистая сила. В финале сестры стоят со свечками, и Наташа их гасит[26]. Из сестер очень хороши Ирина и Маша, чуть слабее, суше – Ольга[27]. После стола все зрители рассаживаются на свои стулья по стенам комнаты. Никакого оформления, кроме стола и стульев, на стене висит распятие.

В финале сцены у стола герои неожиданно начинают читать пушкинские стихи – кажется, все читают, кроме Наташи и Соленого, – это очень верно. Доктор – «Безумных лет угасшее светило», Маша – «Дар случайный», Барон – «Храни меня, мой талисман», Кулыгин – «Что-то начинается. Как много». Эта пушкинская интонация очень важна в спектакле, дает ему поэзию. Как всегда бывает, когда спектакль глубок и верен автору, трудно определить одной фразой – о чем он?

У меня на программке написано: Ирина – «А счастье было так возможно» <…> Вот, пожалуй, об этом спектакль – о том, что счастье было так возможно, так близко, но не состоялось. Почему – неизвестно, то ли люди слабы, то ли злые силы вмешались и разрушили саму возможность счастья. Это настроение спектакля, в этом его драматизм. Близость актеров и зрителей дает спектаклю остроту, откровенность, заставляет артистов играть очень точно и очень тонко.

Спектакль играется без антракта, что создает дополнительную силу в ощущении реальной жизни, непрерывность процесса, динамику.

9 марта

1 марта уехал в Петербург на конференцию, где и пробыл до 5-го, 6-го уже был дома, и начались три праздничных дня.

На конференции выступал вяло, хотя в разделе, где говорил

[24] Театр на Покровке создан в 1991г. С. Арцибашевым. Премьера «Трех сестер» состоялась 14 сентября 1991г.

[25] Арцибашев Сергей Николаевич (р.1951), режиссер.
В 1980–1989 гг. – режиссер и актер Театра на Таганке.
В 1989–1991гг. – главный режиссер московского Театра комедии.
С 1991 г. – художественный руководитель-директор Театра на Покровке. С 2002 по 2011гг. – художественный руководитель-директор Театра им. Вл. Маяковского (одновременно с Театром на Покровке). Спектакль «Надежды маленький оркестрик» по новеллам А. Володина, С. Злотникова и Л. Петрушевской поставлен С. Арцибашевым в Театре на Таганке (1980). Пользовался большим успехом, был сыгран более 500 раз.

[26] Соленый – Валерий Ненашев, Барон – Виктор Поляков, Наташа – Татьяна Яковенко.

[27] Ирина – Наталья Гребенкина, Маша – Елена Стародуб, Ольга – Валентина Светлова.

о чеховских спектаклях, есть «пара мыслей».

Был в редакции «Петербургского журнала»[28], что напомнило мне Кузнецкий, и все те счастливые годы. Молодая редакция М. Дмитревской располагается в маленькой комнатке, куда нужно попасть через грязные лестницы – сначала идешь вверх, потом по черной лестнице вниз. Столы сдвинуты так же, как на Кузнецком, только их меньше. На конференции на журнал набросились за подборку, действительно, злую, но вполне серьезную про Додина. Особенно резко говорила Е. Алексеева[29] и артист И. Дмитриев[30], почему-то пришедший, явно специально, на конференцию, где артистов (кроме Л. Жвании[31]) не видел ни одного. А. Смелянский демагогически пытался защищать Л. Додина, говоря в заключительном слове, что, мол, за границу им ездить трудно, ибо народ сразу разлагается и уже работать не может. В чем-то он, может быть, и прав, ибо спектакли последние весьма холодны: – и «Бесы», и «Любовь под вязами»[32] – спектакли внутреннего холода, как бы равнодушные, несмотря на то, что вроде бы в них есть сцены темпераментные и страстные. О «Вязах» в БДТ[33] и у Додина нужно еще подумать и потом записать.

На конференции Е. Калмановский[34] пытался подкусывать А. Смелянского за слова «неудавшаяся книга» о «Работе актера над собой», А. Смелянский ответил, что фраза звучит не так: «великая, но неудавшаяся книга». И. Соловьева в сердцах закричала «убью» на Калмановского за фразу о том, что «Мою жизнь [в искусстве]» писала Л. Гуревич. В целом же был вполне заурядный театроведческий треп, хотя мне было приятно. Видимо, из-за нового их журнала. Сейчас эти девочки дружны, но, увы, скоро настанет у них время ссор и конфликтов, и это будет неизбежно, хотя и горько. Причиной будет игра самолюбий и расхождения во взглядах на искусство. У нас тогда это было смягчено единством взглядов, энергией противостояния «начальству» и всяким зубковым[35]. У них же этого, видимо, нет. Эстетическая же платформа, которая сейчас их связывает, – плохой объединитель.

Умерла Циля Андреева[36]. Уходят «мои» люди.

Согласился написать для этого журнала о З. Шарко[37]. Пока есть только мысль о том, что «Пять вечеров» были спектаклем надежды, и Шарко играла эту вставшую, как заря, надежду. Надежду на то, что все будет теперь хорошо, только бы войны не было. А фильм «Долгие проводы»[38] был уже разочарованием. Войны вроде нет, но и счастья нет. Личное-то счастье, оказывается, не зависит от политических обстоятельств. Вот это две роли, которые сделали Шарко большой актрисой, то есть такой, в игре, и облике, и даже личной судьбе которой отражается время.

10 марта

Вчера М. Неронский впервые собрал правление пенсионного фонда, куда включил и меня. Были В. Алентова, держится умно и тактично, Л. Хейфец и М. Неронский[39]. Была также Татьяна Александровна, технический там работник. Простодушно М. Неронский выразился в том смысле, что, выбирая В. Алентову, рассчитывали, на

[28] *«Петербургский театральный журнал» был создан в 1992 г. Бессменный главный редактор журнала – Марина Юрьевна Дмитревская. В доме на Кузнецком мосту до 1976 г. находилась редакция журнала «Театр», который возглавлял Ю.С. Рыбаков.*

[29] *Алексеева Елена Сергеевна, петербургский театральный критик, историк театра, создатель альманаха и издательства «Балтийские сезоны».*

[30] *Дмитриев Игорь Борисович (1927–2008), актер Театра комедии.*

[31] *Жвания Лиана Дмитриевна, актриса петербургского ТЮЗа им. А.А. Брянцева.*

[32] *«Бесы» по Ф.М. Достоевскому (21 декабря, 1991) и «Любовь под вязами» Ю. О'Нила (26 декабря, 1992) – спектакли Л. Додина в МДТ.*

[33] *«Любовь под вязами» Ю. О'Нила в БДТ (1992) ставил Т. Чхеидзе.*

[34] *Калмановский Евгений Соломонович (1927–1996), петербургский театральный критик, историк театра.*

[35] *См. в этом номере примечание 19 к ст. Н. Казьминой «Главный из главных». С. 97.*

[36] *Андреева Цецилия Семеновна (1921-1993), легендарная сотрудница Ленинградского отделения ВТО (СТД РФ).*

[37] *Шарко Зинаида Максимовна (р. 1929), народная артистка РФ, актриса БДТ. См.: Рыбаков Юрий. Марина Логинова. Зинаида Шарко// Петербургский театральный журнал. 1993, №4. С. 81–83.*

[38] *«Пять вечеров» (1959), спектакль Г.А. Товстоногова. «Долгие проводы» – фильм К. Муратовой с З. Шарко в главной роли. Снят в 1971г., вышел на экраны в 1987г.*

[39] *Неронский Михаил Арсеньевич, заместитель председателя СТД РФ, Хейфец Леонид Ефимович, режиссер, в те годы – главный режиссер Театра Российской Армии, Вера Валентиновна Алентова, актриса Театра им. А.С. Пушкина.*

ее знаменитость и женскую привлекательность для «разговоров» с возможными спонсорами. Пока у Фонда нет ничего – ни регистрации, ни счета, ни денег. Рассуждали о принципах выплаты пособий. М. Неронский предлагал давать до двух минимальных пенсий, что на сегодня – около девяти тысяч. Но при этом без доплат оставались те, у кого пенсия больше этой суммы. Я сказал, что с самого начала у СТД был неверный принцип. Перед государством мы не равны, а перед СТД равны все его члены. И давать нужно всем одинаково. В. Алентова меня поддержала, и этот принцип утвердили. Потом М. Неронский вытащил бутылку шампанского и бутылку зубровки, которые и были под яблочки выпиты.

29 марта

С 20-го по 26-е был в Туле на моем семинаре. Прошло тускло, спектакли не давали пищи для споров, вызывали раздражение и даже не очень ясную для меня ярость участников. Будто в их театрах лучше. Я сам не был подготовлен, участники друг другу надоели. О театре, впрочем, нужно позднее записать подробнее.

Не забыть записать про «Дядю Ваню» в Щуке. И там же – «Испанцы в Дании»[40].

<…> Нужно заставить себя написать статью о Чехове и – может быть – о провинциальных делах.

События политические на съезде весьма тревожны. От этого смутно на душе.

В 167-м номере «Экрана и сцены» (25 марта – 1 апреля) напечатана моя статейка к Дню театра о театральной литературе[41]. Назвал там много имен, но не всех, конечно. Будут обиды.

2 апреля

Вчера в Малом – «Горячее сердце» в постановке Б. Морозова[42]. Спектакль имеет определенный успех. Всякий, кто ставит эту пьесу, вступает в соревнование с мхатовским спектаклем, [хотя] его в целом мало кто помнит. Я его видел и «живьем», и многие фрагменты по телевидению, и в документальном кино. М. Тарханов, А. Грибов, М. Яншин, В. Станицын, Ф. Шевченко – это не перешибешь[43].

Сегодня режиссерская проблема – найти точный жанр, сложный состав из комедии, подчас почти буффонной, серьезной драмы и тихого сентиментального финала. Морозов это, во всяком случае, понимал и кое-что сделал. В самом финале на головы Параши и Гаврилы возлагаются трогательные веночки.

Не очень удачное оформление Э. Кочергина. На первом плане слева – домик, где живет Наркис, справа – дом Курослепова. Это просто стенки с дверями. Нет ощущения жилья с устоявшимся бытом и порядками. Чуть глубже – ряды заборов, которые по мере надобности раздвигаются. На заднем плане – церквушки и домики. Свисает нарисованное, как на детских картинках, солнце с глазами, щеками. Если ночь, то спускается луна. Дачи Хлынова вовсе нет, просто расстилают слуги ковер, на котором – букет, еда и стаканы.

Вторая проблема – актеры. Дело не только в том, что они должны быть талантливы, важно еще попасть в характер, в жанр, найти свой стиль исполнения. В. Езепов–Курослепов не попал, как актер, он слишком тонок и интеллигентен для этой роли. Нет ни наивности гомерической этого персонажа, ни

[40] *«Дядя Ваня» – дипломный спектакль курса А.Г. Бурова, режиссер Н.Н. Волков. «Испанцы в Дании» – дипломный спектакль того же курса, режиссер А.А. Ширвиндт.*

[41] *Рыбаков Юрий. Поэзия и правда// Экран и сцена, 1993, 25 марта-1 апреля. С. 7.*

[42] *Спектакль Б. Морозова вышел в 1992г.*

[43] *М. Тарханов и М. Яншин – Градобоев, А. Грибов – Хлынов, В. Станицын – Вася Шустрый, Ф. Шевченко – Матрена.*

темной силы. Потому не смешон ни он, ни текст в его устах. Е. Глушенко поймала суть Матрены. И выглядит соблазнительно, и комизм есть в ее «страстях», поцелуях. И с падчерицей она скандалит смешно, и в финале, в сцене разоблачения, хороша и смешна, ибо играет агрессию. Молодая Т. Рахвалова понравилась, чуть бы голос посильнее, звучнее, ниже, что ли. Но рисунок верен, и моментами она захватывает силой, что, на мой взгляд, тут очень важно. Мямлистая Параша – гибель для спектакля. Именно стихийная сила. Потом же будет то, что было любимым у Островского, тихого мудреца – «правда – хорошо, а счастье лучше». В данном варианте любовь – хорошо, но счастье лучше. Наркиса играет Б. Клюев: высоченный, дубинистый, почти по внешности хорошо, но мало «внутри», плоский характер – подлец и все. Он подлец, конечно, но добавить бы азарта, наивности, ибо наивность у Островского – знак его незлобивости к людям. Он видит их пороки, но снисходит, не то, что прощает, а смотрит чуть сверху и улыбается. Другие злятся, негодуют, как Щедрин, а этот улыбается. Как говорила мама – велик твой зверинец, о Господи. А. Коршунов – Гаврила. Актер очень славный, обаятельный и легкий, но тут все-таки ему недостает «красоты», уж очень с большой натяжкой принимаешь решение Параши сменить довольно красивого и видного Васю на этого заморыша. Вася – Д. Назаров. Все как бы на месте, есть и хорошая сцена трагического почти танца в сцене с Хлыновым, где пораженная Параша падает в обморок, есть и живые кусочки, но такое впечатление, что артисту лень играть.

Силан – А. Кочетков, артист редкостный, но тут ему тоже лень что-то играть.

Режиссер ничего не придумал, да и актер ничего не нашел. В сцене с Градобоевым – слишком уж правдолюбец, слишком серьезен, хотя тут вполне можно играть комедию, играть человека, который понимает все, знает все и позволяет себе поиздеваться всласть над этим городничим.

Лучшая работа спектакля – В. Павлов. С него начинается комедия, и без него спектакля, в сущности, не было бы. Удивительно смешон, точен, все репризы поданы, грим: усы, кошачья морда превосходны. Единственный, кто выдерживает сравнение с Яншиным. В. Бочкарев – прекрасный артист, но в Хлынове чего-то не добирает. Слишком шут гороховый – рыжий парик, рыжая борода. Местами смешон, но не страшен, а это где-то должно проскользнуть. Суетится, а надо бы – покой силы внутри. В. Потапов в роли Аристарха почти хорош, обаятелен, добр, без сусальности. Роль большого простора не дает, но поискать комедийность можно было бы.

Только что позвонил Б. Морозов. Рассказал ему свои впечатления. Он собирается где-то на периферии ставить «Чайку»[44], а в Малом С. Соловьев репетирует «Дядю Ваню»[45] – просто помешательство на Чехове.

В Щуке видел 28 марта «Испанцев в Дании» П. Мериме в постановке А. Ширвиндта. Много славных актерских штучек, но в целом – не очень смешно и не очень осмысленно, все ушло в штучки, игру интонаций, повторы текста и игру

[44] «Чайку» Б. Морозов ставил дважды – в Камерном театре (Тель-Авив, Израиль, 1991) и в Театре «Глобус» (Новосибирск, 1993).

[45] Спектакль вышел в мае 1993 года.

в пластику. Безусловно, очень хороша Н. Васильева[46] (нужно последить [за ней] дальше), которая играет тонко, изящно и очень смешно. Она же – Соня в «Дяде Ване».

13 апреля

В Доме актера вечер В. Жука из Петербурга[47]. Перед своим выступлением и его постоянных партнеров показал две сценки – некий театр из двух артистов играл сценку, как наши смотрят крутое американское кино. Под фонограмму они становились героями картины. Потом они же сыграли нечто кукольное. На груди у них прикреплены кукольные тельца, актеры «ведут» ножки и ручки кукол, а лица актерские. Обе сценки хорошо придуманы, но сыграны грубовато, в том смысле, что слишком много подробностей, нет отбора, есть суета. Тут подумал, что великий клоун отличается от обычного внутренним покоем и высочайшей экономией внешних средств. Одна деталь, но в яблочко. Потом сам Жук что-то очень плоско – о том, как мама Ленина сообщала папе Ленина, что будет ребенок. Потом та же ситуация у работяг. Шутки типа – «пособия не хватит, они прожорливые», в ленинской сценке шутили, что «он пойдет не тем путем», и папа осматривал маму, ища другой путь. Были забавные куплетики, но в целом и тут кризис. Острить сейчас над рекламой – были у них такие шуточки – плоско выходит. А как подняться юмористу над повседневностью и найти чистый юмор – где он, в чем? Но удивительно – вместе с потерей, так сказать, тематики, немедленно теряется вкус и изящество. Обидно, ибо этот коллективчик был очень симпатичен.

На днях И. Тартаковский[48] рассказывал, что он затевает арабский театр. У него в театре когда-то ставили дипломные работы студенты ГИТИСа из арабских стран. Кто-то тут задержался. И вот в разговоре с одним из них и возник этот фантастический замысел. Тартаковский связывался уже с посольствами, и ему обещали щедрую помощь. Проконсультировался с МИДом и его поддержали. Театр будет называться «1001» ночь. Почти нереальное дело, но Тартаковский деятелен, хороший организатор, глядишь, и получится что-то. К тому же, как он говорил, платить он будет валютой, а это, что ни говори, многих вдохновит.

19 апреля

В институте проходит конференция «Искусство и публика в европейских столицах». Я выступал в первый день, <…> говорил о театральной ситуации. О том, что театральную ситуацию сегодня определяют не только старые театры, но и вновь возникшие. Есть театры типа Трушкина[49], Юрского, Калягина, Виктюка, которые коммерческого успеха добиваются, стараясь не снижать творческих задач. Не говорил, но думаю, что это долго не удастся. Трушкин со спектаклем «Чествование»[50] это уже доказывает. Потом говорил о репертуаре, который складывается из классики и зарубежных пьес, о кризисе современной русской драмы. Об этом – вчера в статье В. Розова.

Ситуация в целом плодотворная, ибо театру возвращается его просветительское или художественное значение, уходит идеологическая заданность. Появилось много интересных творческих направлений (Клим), образовалось

[46] Васильева Наталья Юрьевна, актриса Театра им. Вл. Маяковского.

[47] Жук Вадим Семенович (р. 1947), актер, сценарист, поэт, автор знаменитых актерских «капустников» в ленинградском Доме искусств.

[48] Видимо, речь идет о Тартаковском Исидоре Михайловиче (1922–2000), 46 лет был директором Московского областного театра драмы, затем – Театра им. Евг. Вахтангова (1993–2000).

[49] Театр Антона Чехова, один из первых частных театров в постсоветской России, создан Леонидом Трушкиным и Евгением Роговым в 1989 году.

[50] Спектакль «Чествование» Б. Слейда поставлен в марте 1993 года Л. Трушкиным, с А. Ширвиндтом в главной роли.

реальное художественное многообразие. Есть, конечно, крайности – «Эротический театр»[51] или безнадежные в творческом отношении потуги. Не говорил, но ясно, что происходит смена поколений в режиссуре. Старых мастеров осталось по пальцам пересчитать. А. Гончаров, В. Плучек и все. Есть еще в педагогике – Б. Голубовский, но в целом поколение, начавшее до войны учебу или во время войны уходит.

Уходит политика, только очень единичные факты – «Фигаро» как изящная игра в политику, революцию, или откровенный выпад с «Батумом» в МХАТ им. Горького[52].

6 мая

Вчера смотрел в Театре Вахтангова «Без вины виноватых» П. Фоменко. Прелестный спектакль, говорила И. Соловьева и была права, хотя имеет, как и Н. Крымова, к спектаклю претензии. Спектакль неожиданно легкий, начинается он в тесном закутке – балконе над большим фойе. В прологе заняты молодые артисты, и это очень правильно. Они по правде полной, по «школе» играют это действие. Потом переходят в буфет, где стоит очень симпатичная декорация, главные элементы которой – круглые диванчики, на которые накинуты красивые театральные костюмы. Кручинина потом войдет и возьмет один из них, укоризненно посмотрев на Петю, который должен был ей костюм отнести. Букеты цветов, и разнообразными по цвету занавесками задрапированы окна, хотя иногда они отдергиваются, и тогда дневной свет. Использована как игровая площадка и буфетная стойка. Беспрерывно звучат романсы. Как фон, как аккомпанемент, как способ объяснения. Их бы записать, зафиксировать, они очень много значат для атмосферы спектакля. Романсовое начало всегда как бы подразумевалось в Островском. Э. Рязанов это обнаружил и явил явственно – «Жестокий романс»[53], Фоменко довел принцип до конца, хотя тут не жестокий, а нежный романс. Ю. Борисова играет превосходно. Спокойно, без изломанных интонаций, сосредоточенно. Она как бы полностью сменила свою манеру. Лихо играет Л. Максакова Коринкину. Но, видимо, правы те, кто говорит, что ее прыжков и ужимок излишне много. Это так, хотя делает это она симпатично и с огромным азартом. Коринкина, конечно, играет на сцене разные роли, но более всего любит водевиль. Интригу она ведет весело, легко, дурачась. В финале, когда актеры уже выпили, они и все другие исполнители, накинув разноцветные хитоны, несутся под звуки галопа (Оффенбах), ведомые Л. Максаковой, которая вскрикивает, побрасывает ноги. Чудо какой момент – и актерское тут, и вечер в богатом доме, и актерская удаль, и просто счастье жизни. Фоменко уловил это жизнелюбие Островского и режиссерски выразил его отлично. Неплох Ю. Яковлев–Дудукин, хотя остался в рамках своей манеры, где актера, очень хорошего, все-таки больше, чем образа, характера.

Едва ли не лучшая роль В. Шалевича, режиссерски развитая тем, что он, герой, в финале повторяет несколько раз смешно и чуть грустно: «Ну, что я ему сказал? Заметил только, что раньше молодежь была почтительнее, а он ответил – должно быть, старшие были значительнее». Что-то в этом роде. И потом Муров в этом спектакле

[51] Либо «Эротический театр» Кирилла Ганина, либо Эротический театр пластической драмы им. Александра Демидова (1944–1990), известного театрального и балетного критика, сотрудника журнала «Театр».

[52] «Батум» М. Булгакова поставлен во МХАТе им. М. Горького в 1991г. режиссером (а ныне политологом) Сергеем Кургиняном.

[53] Кинофильм «Жестокий романс», режиссер Э. Рязанов (1984).

продолжает играть, вести интригу – ясно, что все его предложения лицемерны: только для того, чтобы загасить интригу.

Весьма хорош Евг. Князев–Незнамов. П. Фоменко снял всякий романтический стиль, герой говорит бытово, подчас почти под нос, вслушивается и всматривается так, как делают психологические, а не романтические актеры. Но романтизм все-таки тут есть, ибо актер по внешности – черный, большой нос, неврастеническое лицо – несет в себе сам черты загнанного нервного человека. Не портит дела огромный В. Зозулин в роли Миловзорова. Привык, притерпелся, циник, каких много в актерской братии. Очень хорош Ю. Волынцев, который, как и Ю. Борисова, начисто отказался от «кабачковой» манеры[54], играет умно, тонко, с достоинством. Характер получился значительнее, чем привыкли думать. Фраза про буфет, конечно, правда, но правда и то, что этот Шмага знает цену этой браваде. Сострадает сам себе, умный и по-своему тонкий человек. Все понимает.

Коринкина раза три говорит с презрением о Кручининой: «Тоже мне, Сара Бернар». Посмотреть, есть ли в тексте Островского[55]. А. Казанская хорошо сыграла Галчиху. В прологе аплодисменты взяла М. Есипенко, очень красивая и острая характерная актриса, которая в «Турандот» последней играла героиню. П. Фоменко каким-то чудом соединил «вахтанговское», заметно обнищавшее изнутри в последние годы, с тонкостью своего рисунка, с точным жанровым решением. Спектакль многотемен: и актерское, театральное начало в нем есть, и человечность, и оптимизм. Нигде не педалировано мелодраматическое начало, но очень тонко, благодаря Ю. Борисовой, прежде всего, прочерчено начало человеческое. Пожалуй, можно сказать, что режиссерски тут есть какое-то сближение с Чеховым. Как ни странно, но на эту мысль меня навела какая-то аналогия между этим спектаклем и «Безотцовщиной» в Воронеже (спектакль там назывался по-другому, но тоже по романсу, и там же был как музыкальный ведущий мотив чардаш Монти)[56].

Чтобы не забыть: как и ожидал, в журнале М. Дмитревской назрели серьезные разногласия, студийность быстро себя исчерпала, ей, Дмитревской, нужно становиться «главным», то есть иметь право вето, право и обязанность если не приказывать, то настаивать, как начальнику.

15 мая

Смотрел в Саратовском театре «Додо» Клайва Пэтона[57], некую фантазию философско-абсурдистского толка о нелетающих птицах, первый акт – юность, любовь, немного Фрейда, они самоистязают себя мыслью и о том, что они последние в роду и нечего новых заводить, ибо род все равно вымрет. Но важна также и мысль о том, что они люди-птицы идеалов. Она не может без свадьбы по ритуалу. Чайка обманом их венчает. Герои – Чайка и Он – летают буквально, как в цирке. Публика сидит на кругу, и круг вращается, давая режиссеру и актерам хорошие возможности. Например, круг вращается, а герои победно или со страданием идут вдоль круга. Потом перемена мест действия: сзади круга есть игровая точка. А. Дзекун, конечно, режиссер-философ, он и театр

[54] В «Кабачке 13 стульев», знаменитой телепередаче 1970-х годов, Ю. Волынцев играл тупого пана Спортсмена.

[55] Для большого знатока А.Н. Островского замечание естественное. В тексте пьесы у Миловзорова есть реплика: «Говорят, Сара Бернар лучше». Реплика Коринкиной звучит иначе, чем в спектакле: «Я видала французских актрис, ничего нет похожего».

[56] Спектакль назывался «Прости меня, мой ангел белоснежный. . .» (1992, Театр драмы им. А.В. Кольцова, режиссер Анатолий Иванов). Был показан на пяти фестивалях, в том числе, в Москве, на Международном Чеховском фестивале (1996).

[57] Премьера – апрель 1992г. (Драматический театр им. К. Маркса, режиссер – А. Дзекун). Дзекун Александр Иванович (р.1945) с 1974г. работал очередным режиссером этого театра, в 1982г. стал главным режиссером. С 1991 по сентябрь 1997 гг. был художественным руководителем театра. На сцене этого театра поставил свыше 50 спектаклей. Время его руководства было взлетом и для театра, и для режиссера.

как зрелище чувствует хорошо, но философия – как в этой пьесе – мутна и, в конце концов, скучна. Особенно, второй акт, где герои уже в старости, и в финале их настигает смерть. Оглушительно звучат выстрелы сверху. <…> Во втором акте философия становится мутной окончательно. В первом – где рождение – есть человеческая трогательность: как рождается яйцо, как трогательно они его носят, гордясь и ликуя, появляется мальчик со скрипочкой.

Актеры сосредоточены, заразительны – особенно Она, Наталья Мерц[58], изящная и острая актриса. Хорош и С. Сосновский[59], выдвинутый на Государственную премию. Очень хорошо спектакль оформлен музыкально. Извержение вулкана (о нем идет речь в пьесе) изображено дымом, звуками и шариками, которые в изобилии падают сверху.

18 мая

Пошел на спектакль театра из Якутии, о котором (театр из Нюрбы) хорошо говорили в кабинете у А. Вольфсона[60]. Мол, шаманизм, талантливый режиссер и артисты[61]. Нет ни выразительного шаманизма, ни таланта. Скука смертная. Актеры якобы сосредоточены, двигаются нарочито медленно, но внутри пустота, и по сюжету, по «Олонхо», пустота тоже. То, что критики, бывшие там, чем-то очаровались, – это естественно, это эффект места. Я его наблюдал с юности. В Дагестане многое казалось естественным и замечательным, но, когда они приехали на декаду, многое оказалось не таким, каким виделось на месте. <…>

27 мая

Уехал с В. Семеновским[62] в Питер, где смотрели «Женитьбу» в Театре сатиры, который открывался в новом отремонтированном здании на Васильевском острове. Спектакль так себе – ставил А. Морозов, – почти нечего вспомнить. Потом был банкет. На другой день встречались с К. Лавровым, у которого В. Семеновский хочет взять интервью. Я говорил, что из этого ничего не получится, ибо в данной ситуации К. Лавров ничего сказать не может. У него нет своей художественной позиции, он не режиссер и, кажется, таких амбиций не имеет. Прикрикнуть на актеров он не может, ибо он сам из них, они говорят на «ты» и по именам, одно это уже лишает его начальственной силы. С Гогой мало кто был на «ты» и по имени. Актеры распустились, амбиции полезли. С. Крючкова в газете написала, что ее травят. Это верный симптом начала (и активного начала) распада театра. Кончается эпоха БДТ. «Вишневый сад» в постановке А. Шапиро вряд ли будет значительным, в такой атмосфере Чехова не сыграешь. К. Лавров зол на Е. Лебедева, который капризничает, и на О. Басилашвили, который, по словам К. Лаврова, тихо подзуживает других. Конечно, и на С. Крючкову.

Вечером – встреча в редакции у М. Дмитревской. Было опять, как и в прошлый раз, мне там славно, ибо что-то напоминает «Театр», даже столы стоят, тесно прижавшись, как они стояли на Кузнецком. Марина – молодец, энергична, работает и в журнале, и в ЛГИТМИКе, пишет. Как ее хватает? Но стало трудно из-за разногласий в редакции. Студийный период кончился. Нужно становиться «главным». На следующий день пришел туда днем, ибо в редакции ждали О. Ефремова (он играл в Питере «Возможную

[58] Мерц Наталья Ингольфовна (р. 1962), актриса театра. Закончила Горьковское театральное училище (1982). Была ведущей актрисой Саратовского театра им.Карла Маркса (теперь им. И. Слонова). В настоящее время – актриса русского драматического театра им. Л. Варпаховского (Монреаль, Канада).

[59] Сосновский Сергей Валентинович (1955), актер театра и кино. Закончил Саратовское театральное училище имени И.А. Слонова (1976). Работал в Саратовской драме и ТЮЗе им. Ю.П. Киселева. С 2004г. – актер МХТ им. А.П. Чехова.

[60] Вольфсон Анатолий Яковлевич (1926-1994), зав. кабинетом периферийных театров ВТО, потом СТД РФ.

[61] Видимо, речь идет о режиссере Юрии Макарове, чьи спектакли «Богом забытая земля», «В стране Уот Дьулустана», «Красный Шаман» в начале 1990-х гг. сделали его знаменитым за пределами республики Саха. Нюрбинский передвижной драматический театр основан в 1966 г. Сегодня ядро труппы составляют выпускники якутской национальной студии Щепкинского училища (1996). Художественный руководитель театра – Юрий Алексеевич Макаров, выпускник Театрального училища имени Б.В. Щукина.

[62] Семеновский Валерий Оскарович, театральный критик, историк театра, драматург. В 1990-е годы – главный редактор журнала «Московский наблюдатель».

[63] Спектакль А. Дзекуна (1991).

встречу»), и в редакции трепетали. Дмитревская попросила меня придти, чтобы помочь в разговоре с ним. Я пришел, и О. Ефремов пришел, начали разговаривать. Он был весьма мил, но говорил не очень интересно. Немного кокетничал, что в паре с банальностями и несколько менторским тоном было не очень приятно. Я наврал, что у меня встреча в СТД, и ушел обедать. Но в целом редакция, Марина остались довольны встречей. <…>

После «Додо» в Саратовском театре посмотрел у них же «Белую гвардию»[63]. Спектакль поставлен вопреки традиции. Тут нет милой жизни, а есть картины страшного времени. Это бы даже и хорошо было, если бы не вычурность инсценировки, в которую включены элементы романа – Рейсс, мать и дочь, Най-Турс, Жилин, который проходит мертвый, как не то вестник ужасов жизни, не то рок. Странная манера общения мимо глаз друг друга. Говорят как вещают. Живых людей нет. Хорош только Лариосик в исполнении В. Калисанова[64].

2 июня

<…> было заседание президиума комиссии по Государственным премиям. Я был там как заместитель М. Ульянова по секции. Он не пошел, сославшись на то, что его кандидатура выдвинута среди других актеров по трем фильмам С. Соловьева[65]. Однако Р. Быков, докладывая мнение секции кино, сказал, что, по их мнению, актеров следует из списка вычеркнуть, так как получается странно – нет С. Говорухина. Его, видимо, из-за «отношений» не вставил Соловьев в список. Мы по секции театра оставили С. Сосновского (он-таки сломал ногу, летая в «Додо»), хотя ничего он не получит, как, видимо, не получит по театру никто, за исключением, может быть, С. Бархина, ибо очень сильные кандидатуры есть по литературе и особенно по музыке[66]. Актер он [Сосновский] очень хороший, но таких много. Моя позиция – если давать артисту одному, без спектакля, премию, то это должно быть выдающееся событие: Б. Бабочкин в «Чапаеве», Е. Лебедев в «[Истории] лошади», Ник. Симонов в «Живом трупе» и т.п.

24-го видел «Чайку» в исполнении японского театра. Очень интересно. Попробую написать для «Московского наблюдателя»[67] – просил В. Семеновский.

5 ноября

Со 2 ноября был два дня в Петербурге. Смотрел «Ежевику вдоль плетня» в Чувашском театре[68]. Вечер в редакции. Весело и мило. Шутки-оговорки Марины Корнаковой[69]: «Московский набредатель», «Валерий Оскалович», т.е. В. Семеновский, «балет “Шизель”».

1994

4 февраля

Долго не писал.

Вчера, 3 февраля, – прогон у Губенко «Чайки» С. Соловьева[70]. Много народу, хорошие аплодисменты по ходу и в финале. Но в целом это скучновато, прежде всего, по актерской части. Никакого внятного общения, кто в лес, кто по дрова. Треплев совсем не интересен, без внутренней жизни, ходит, что-то вяло говорит. Губенко–Тригорин ищет очень простую интонацию. Монолог о писательском деле интонационно почти не окрашен, нет ни кокетства, ни подлинной за себя боли. Так – информирует.

Огромное пространство сценическое – большая площадка <…> водная ванна, в воде бродят работники, Тригорин и Треплев, играют

[64] Калисанов Владимир Виленович (р.1964), актер саратовского Театра им. К. Маркса, с 2005г. – актер МХТ им. А.П. Чехова.

[65] «Асса» (1987), «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989), «Дом под звездным небом» (1991). С. Говорухин сыграл Крымова в «Ассе», М. Ульянов – Башкирцева в «Доме под звездным небом».

[66] Предсказание Ю.С. сбылось. Государственную премию России ни С. Сосновский, ни С. Соловьев не получили. Получил С. Бархин, в области литературы – Ф. Искандер, Д. Лихачев, О. Чухонцев, в области музыки – Ю. Башмет, В. Гергиев, Н. Петров, М. Плетнев. Действительно, «очень сильные кандидатуры».

[67] Рыбаков Юрий. Чайка по-японски // Московский наблюдатель, 1993, № 11–12, С. 52.

[68] «Ежевика вдоль плетня» Б. Чиндыкова (1990, режиссер Валерий Яковлев), Чувашский драматический театр им. К.В. Иванова. Спектакль – лауреат многих российских фестивалей.

[69] Корнакова Марина Евгеньевна, театровед, директор-распорядитель премии и театрального фестиваля для детей «Арлекин», заместитель директора по творческим вопросам Детского музыкального театра «Зазеркалье», научный сотрудник РИИ. В начале 1990-х – сотрудница редакции «Петербургского театрального журнала».

[70] Премьера спектакля Театра «Содружество актеров Таганки» состоялась 5 февраля 1994 г. Театр основан в 1993 г. после раскола Театра на Таганке Ю. Любимова. Тригорина на премьере помимо Н. Губенко играл Л. Филатов. Спектакль идет до сих пор.

много за окнами огромного, в три этажа дома, кабинет Треплева – справа, не используемая веранда перед входом в дом, мостик – слева, да еще кое-что играют в проходе за декорацией с аппликациями деревьев. Так, например, Нина там говорит финальные слова монолога, повторяя текст пьесы. Текст перед этим на мосту почти спиной к залу, что странно. Пространство растянуло актеров, затрудняет общение. Сорин говорит с Аркадиной, когда просит денег для Треплева из окна, а она на улице. Финальная игра в лото разорвана – начинают в кабинете Треплева, потом он уходит в сад, а другие показываются в окнах. Треплев стреляется в лодке, которая в воде, из охотничьего ружья. Важная деталь. Мы видим, как Дорн проверяет пульс, но главное и концептуальное – к телу подходит Тригорин, трогает не то тело, не то ружье и застывает, глядя на свою ладонь, на которой – кровь Треплева. Стоит долго, сначала один, а потом на сцену собираются все герои.

Очень неприятная музыка[71]. Квакающая и скрежет: под нее, например, в начале второго акта – по пьесе – Треплев сжигает рукописи. Сорин имеет на шее бинокль. Смотрит в него на Нину в пьесе и иногда вдаль. Джабраилов играет почти опереточного паралитика. Шамраев его носит в дом на руках и один раз роняет. Сорин скатывается по ступенькам. В другой раз Сорин падает в открытый чемодан, Нина приехала на спектакль на велосипеде. Дорн вытер голову платком после поцелуев. Сорин смешно бунтует про лошадей, Аркадина после лошадей выбрасывает из окна шляпы, какие-то платки. Разговаривая с Ниной, пьет пиво, его же пьет на рыбалке Тригорин. Мотает червяком перед носом Нины, когда говорит о себе в молодости. Нина достала из воды после разговора с Тригориным букет ревности, который туда бросила Полина и положила его себе на голову.

В начале третьего акта Нина делает какой-то пластический этюд на романсовую музыку. Работники почему-то ходят до пояса голые, даже по дому. В четвертом акте идет настоящий моросящий дождь. От воды весь спектакль идут по стенам блики. Нина по саду в финале бродит под зонтиком. Во время диалога с Костей – резкая раздражающая музыка.

Смешки в зале вызывает чайка, какая-то смешная, ненатуральная или слишком, может быть, натуральная. Смешки на то, что Тригорин три раза повторяет фразы из своей книги. Показалось, что режиссер вводит в спектакль какую-то иронию. Во всяком случае, героев режиссер явно не любит, и не видно, чтобы он сострадал их страданиям. Позиция возможная, но не только концептуально, но и чисто сценически она не выигрышна. Если не любить и даже не уважать героев, то смысл просмотра спектакля теряется. И тогда Треплев прав – «обедают, носят пиджаки» и все.

17 февраля

Вчера приехал из Петербурга, где был юбилей – 75 лет БДТ. Играли «Мудреца»[72], потом выступали А. Собчак, О. Ефремов и М. Ульянов. Потом банкет, с которого я быстро ушел на поезд, ибо утром следующего дня был отчет в ОЛЯ. Прошло чинно, но некая дама из разлоговского института[73], Орлова, кажется, сильно поносила наш сборник, который делала Н. Зоркая[74]. <…>

[71] Автор музыки – Сергей Курехин. С. Соловьев: «Сергей Курехин написал к спектаклю, на мой взгляд, волшебную музыку. Это высокой зрелости и ясности неоклассическое сознание».

[72] «На всякого мудреца довольно простоты», спектакль Г.А. Товстоногова (1985).

[73] Российский институт культурологии. Разлогов Кирилл Эмильевич (р.1946), российский киновед и культуролог, возглавил институт в 1989г.

[74] Установить, кто это, не удалось.

В Петербурге смотрел «Тартарена из Тараскона» в Комедии, режиссер Д. Астрахан. В заглавной роли – А. Равикович. Местами смешно, но в целом растянуто и очень вяло актерски, как повинность отбывают.

25 февраля

Утром на просмотре «За зеркалом» Е. Греминой с Г. Вишневской в роли Екатерины Великой[75]. В Любимовке эту пьесу В. Долгачев показал с молодыми актерами в выставочном павильоне практически без декораций и костюмов, но спектакль-набросок соответствовал пьесе-наброску, миниатюре, милой и лукавой. Тогда режиссер не педалировал ни трагедию, ни мелодраму. Роль Екатерины была подана с юмором, и в нем было ей сочувствие как женщине, которая могла все, но всегда была лишена естественных к ней чувств. Она любила, а ее – только делали вид, притворялись. Сейчас сыграли мелодраму, тяжелую, Вишневская не лишена дара драматической актрисы, но начисто лишена юмора по отношению к самой себе, а, стало быть, и к образу, с которым она себя отождествляет. Некоторые моменты сыграны по-оперному, не только интонационно, но даже в жестах, плавных, замедленных, подчеркнутых. Лаврова играет злодейку чистой воды, играет хорошо, но слишком злодейски. Мальчик почти хорош, если бы еще мог совместить некоторую иронию, которая мне мерещится в пьесе, с живым чувством, которое у него есть. С. Бунтман по «Эхо Москвы» сильно и во многом справедливо изругал спектакль, остроумно заметив, что Вишневская – это Солженицын в юбке, и смысл спектакля для нее в том, чтобы еще раз, на это раз устами Екатерины поучать народ.

Это справедливо, такой пафос есть в спектакле. Самая большая слабость Вишневской в том, что – кажется – она попросту актерски и человечески стесняется играть откровенную любовь.

4 марта

«Опера нищих» в Театре Вахтангова в постановке Черняховского[76]. Ждал, как радости, вспоминал «Трехгрошовую» в Театре Станиславского – одна из самых больших театральных радостей в жизни. В. Анисько, Н. Салант, Л. Савченко, Е. Леонов, Г. Рыжкова, даже Е. Никищихину помнишь в маленькой роли проститутки[77].

9 марта

Похороны Толи Вольфсона. Вечером – отъезд в Питер на совещание по критике, по театральным изданиям и на семинар критиков.

В Питере все прошло успешно. Макарова и Остропольская зело меня хвалили[78]. Посмотрел в Александринке «Трактирщицу» – чисто, ловко, с идеей карнавала[79]. Но больше, чем «профессионально» сказать нечего. Публики много. В Молодежном смотрел «Лунные волки» Н. Садур[80]. Третья часть «Ехай» понравилась. Тут есть естественное сочетание абсурда и быта, из чего рождается и нечто большее, какое-то инфернальное свойство, которого нет, когда во второй части, где, собственно, что-то про волков, не ощущается явственно.

В Ленсовете (теперь он как-то поиному называется) – «Самодуры» Гольдони[81]. Хорошие актрисы – все с иронией, отвагой, остро, мужчины прямолинейны.

21 марта

Сообщили о назначении А. Комеча с 28 марта[82]. Посмотрел «Волки и овцы» у П. Фоменко. Как и

[75] Спектакль МХАТа им. М. Горького (до раздела), режиссер В. Долгачев.

[76] Спектакль по «Трехгрошовой опере» Б. Брехта. Премьера – 3 марта 1994г.

[77] Спектакль 1963г. Режиссер Семен Туманов. Владимир Анисько–Мэкхит, Николай Салант–Браун, Людмила Савченко–Полли Пичем, Евгений Леонов–папа Пичем, Генриетта Рыжкова–Люси (10 лет спустя играла и Полли), Елизавета Никищихина – Виксен.

[78] Макарова Элеонора Германовна, Остропольская Людмила Евгеньевна, сотрудницы Отдела критики СТД РФ.

[79] Спектакль Владимира Воробьева.

[80] Режиссер Владимир Туманов. Премьера – февраль 1993г.

[81] В те годы Театр Ленсовета назывался Открытый театр. Спектакль 1994г. Режиссер Татьяна Казакова.

[82] Комеч Алексей Ильич (1936–2007), искусствовед, архитектурный критик, автор более 80 научных трудов по истории византийской и древнерусской архитектуры X–XV столетий, истории и теории реставрации памятников архитектуры. Оставил пост директора Государственного института искусствознания незадолго до ухода из жизни в связи с тяжелой болезнью, сохранив звание научного руководителя института.

предвидел, спектакль в критике – особенно [у] Крымовой с ее жаждой кого-то возносить и опекать – перехвален. Конечно, прелестны сестры Кутеповы, особенно Полина в роли Евлампии [Купавиной]. Тут такое жеманство, кокетство, такие тонкие и разнообразные интонации, что просто восторг. Хороши все женщины. Мужчины, кроме Ю. Степанова–Лыняева, да и то с оговорками, никуда не годятся, особенно Беркутов. На всем лежит печать очень хорошего, но вполне школьного спектакля. Много «игры», сделанного, отдрессированного[83].

Понравился спектакль В. Фокина[84]. А. Леонтьев играет отлично, да и придумано все ловко. К Гоголю «Мертвых душ» добавлен Гоголь «Ночи перед Рождеством». Какие пугающие персонажи неожиданно являются, выскакивают сбоку, из подпола. Одинокий Чичиков, суета сует, пустые хлопоты. Играют в Манеже, где специально построен некий павильон, в котором и зал мест на 60, и сцена.

На семинаре приводил примеры движения искусства к простоте: «Телемахида» Тредьяковского и Бродский – «Мой Телемак. Троянская война окончена. Кто победил – не помню. Должно быть, греки: столько мертвецов вне дома [оставить] могут только греки».

Потом – Державин. Оды к Фелице эстетически мертвы, а его «Приглашение к обеду» живо. Его «На смерть Суворова» живо и вновь отзывается у Бродского. Может быть, такая перекличка, такая отзывчивость современного искусства на старую интонацию – признак живого в старом и знак преемственности традиций. Современное искусство не все берет, в каких-то линиях традиция рвется.

У Державина: «Что ты заводишь песню военну/ Флейте подобно, милый снегирь?/ С кем мы пойдем войной на Гиену?/ Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?»[85].

У Бродского последние строки:

«Маршал! поглотит алчная Лета
эти слова и твои прохоря.
Все же, прими их – жалкая лепта
родину спасшему, вслух говоря.
Бей, барабан, и военная флейта
громко свисти на манер снегиря»[86].

Надо приводить все стихи полностью.

Прогресс в искусстве или движение или развитие: нарушение эстетических или моральных табу – «Гроза» Островского и реакция Щепкина. Отмена трех единств. Взять цитаты из Щепкина. Режиссер и литература. Дискуссия в журнале «Театр» и «Покупка меди». Взять цитаты. Нынешний перекос в режиссуре от тех лет, когда была нивелировка. И от того, что Станиславский навязывался, а Мейерхольд замалчивался. И, конечно, от естественного хода истории, от потребности в поиске.

О режиссуре – художественная цельность. Решение – это способ привлечь внимание к рассказу. Жанр – прежде всего, переключение в иной жанровый, стилистический режим.

Историческое мышление критика. Критик вписывает явление в историю, рецензент дает локальную сегодняшнюю оценку спектакля. <…>

27 марта

В Молодежном театре «Капитанская дочка» Ю. Еремина. <…>

Спектакль «чистый», неплохо играют Гринева, Савельича, Пугачева, Миронова[87]. <…>

[83] *«Волки и овцы», один из дипломных спектаклей первых «фоменок», еще не ставших Мастерской П.Н. Фоменко. Ксения Кутепова–Анфуса Тихоновна, Беркутов –Карен Бадалов.*

[84] *«Нумер в гостинице города NN» по Н.В. Гоголю («Мертвые души»), художник –А. Великанов. Авангард Леонтьев–Чичиков. Официальная премьера состоялась 2 октября 1994г. Однако впервые, несмотря на то, что создатели спектакля считали его не вполне готовым, его сыграли, как и предполагалось, 10 февраля, в 120-ю годовщину дня рождения Вс. Мейерхольда.*

[85] *Строки из стихотворения Г. Державина «Снегирь» («На смерть Суворова»,1800). Ю.С. цитирует по памяти. Исправлено.*

[86] *Бродский И. Стихотворение «На смерть Жукова» (1974).*

[87] *Гринев – Борис Шувалов, Савельич – Владимир Калмыков, Пугачев –Александр Хотченков, Миронов–Юльен Балмусов.*

Евг. Дворжецкий в роли Швабрина безлик. То ли режиссер уводит его в тень, чтобы не педалировать мелодраматические ноты, то ли – скорее – от актера идет некая вялость. Хорош Пугачев – страстный, сильный, жестокий. Хорошо сбалансировано по акцентам – ранее бы показали бунтовщиков благообразными, а теперь страхолюды Хлопуша и Безбородко (так, кажется)[88], хотя Пугачев остался и страшным, и благородным. Без нажима подана и главная мысль, как понимаю, о русском бунте, бессмысленном и беспощадном. Посмотреть «Капитанскую дочку» – это слова Гринева. Казалось, что они из иного источника.

Сегодня первый день Комеч в своем кабинете. <…>

15 сентября

День рождения К. Лаврова, его не широко, но тепло приветствовали и люди театра, и со стороны. При мне пришел ген. директор ЛОМО с замами. В будущем году симпатяге Лаврову – 70 лет. О двух «Садах» попробую написать[89]. Сяду завтра, а то 22-го уже еду в Ростов-на-Дону.<…>

Первый спектакль в сезоне смотрел 9 сентября в Театре Маяковского. Попробуем сосчитать – сколько за сезон будет спектаклей.

1.«Жертва века»[90]. 2. «Вишневый сад» в Малом драматическом. 3. «Вишневый сад» в БДТ. 4. «Призраки» в БДТ, реж. Т. Чхеидзе. 5. «Месье Жорж» в Александринке в пост. Праудина.

22 сент. уехал в Ростов-на-Дону, на фестиваль «Русская комедия». Там посмотрел: 6. «Пестрые рассказы» в Липецком театре; 7. «Панночка», Драматический театр Ростова; 8. «Цветные сны о черно-белом», Театр Армии, Москва; 9. «Крыша поехала», Ставропольский театр; 10. «Слон», Мурманский театр; 11. «Фиктивный брак» В. Войновича (то же, что «Путем взаимной переписки»), Омск, «Пятый театр»; 12. «Ревизор», Театр на Покровке; 13. «Резвые крылья амура» (т.е. «Волки и овцы»), Воронежский театр; 14. «Чайка» в Ленкоме. Смотрел 1октября. 15. «Женитьба» Иркутского театра в Театре Вахтангова. Один акт. Смотрел ради В. Венгера, который выдвинут на Государственную премию. Играл вяло. Спектакль сумрачный. Подколесин–Венгер как бы Гоголь, что глупо. Не смешно. Актерски очень вяло[91].

В этот же день и вечер – презентация французского номера «Московского наблюдателя»[92]. Суматошно и бессмысленно.

16. «Любовью не шутят» в Моссовете, «Под крышей»[93]. Вычурный, много пробежек, приплясок, сюжет играют только молодые герои, остальные выпендриваются без всякого смысла. 17. «Таланты и поклонники» в «Красном факеле»[94]. Играли в ефремовском МХАТе. Смотрел ради комиссии по Государственным премиям в связи с выдвижением Анны Покидченко[95]. Очень славная актриса, играет тут тонко и точно, с массой психологических подробностей. Играет не Домну Пантелеевну, а скорее Хариту Игнатьевну Огудалову из «Бесприданницы». Спектакль ровен по актерскому строю, выделяется резко И. Белозеров в роли Великатова[96]: сосредоточен, умен, обаятелен, с хорошей энергетикой. Правда, на всем спектакле лежит печать подстройки под современность, что и так по пьесе

[88] Хлопуша – Анатолий Поползухин, Белобородов (Ю.С. ошибся, героя Безбородко в спектакле не было) – Владимир Василенко.

[89] Видимо, речь о «Вишневом саде» А. Шапиро в БДТ и «Вишневом саде» Л. Додина в МДТ.

[90] «Жертва века» («Последняя жертва» А.Н. Островского). Театр им. Вл. Маяковского, режиссер А. Гончаров (18 марта, 1994).

[91] «Пестрые рассказы» А.П. Чехова, Театр драмы им. Л.Н. Толстого, режиссер Владимир Пахомов; «Панночка» Н. Садур, Театр для детей и молодежи, режиссер Борис Гранатов; «Цветные сны о черно-белом» О. Данилова, режиссер Сергей Вальков; «Фиктивный брак», режиссер Сергей Рудзинский; «Ревизор», режиссер С. Арцибашев; «Резвые крылья амура», режиссер А. Иванов; «Чайка», режиссер Марк Захаров. В. Венгер Государственную премию получил в 1995г.

[92] 1994, №7–8.

[93] Режиссер спектакля – Марк Вайль. Вайль Марк Яковлевич (1952–2007), театровед, режиссер, создатель и бессменный художественный руководитель театра-студии «Ильхом» в Ташкенте (1976). В Театре Моссовета поставил, кроме «Любовью не шутят» А. Мюссе, спектакли «Премьера» Л. Росеба (1983), «Человек есть человек» («Что тот солдат, что этот») Б. Брехта (1984), «Двенадцатая ночь, или Все равно что» У. Шекспира (1999), «Дамская война» Э. Скриба (2003).

[94] Режиссер Алексей Серов.

[95] Покидченко Анна Яковлевна, народная артистка СССР, актриса Театра «Красный факел» с 1958 г.

[96] Белозеров Игорь Афанасьевич, народный артист РФ, актер театра «Красный факел» с 1977 г.

очевидно. Великатов в шляпе на глаза, как бы «крутой» нынешний. <…> то мизансцена Негиной и Пети – она лежит на кушетке (что само по себе невозможно для того времени и ситуации), то вдруг, придя в дом к Негиной, Бакин раздевается до трусов, то Великатов входит дважды в дом к Негиной с бутылкой, при этом бутылку тащит в руках. Все это к тому, что, мол, пьеса уж очень современная.

21 октября

«Балаганчик» в постановке модного ныне Ивана Поповски из мастерской Фоменко. Играли на большой сцене Моссовета, очень много публики. Спектакль прекрасно оформлен[97], чудесно одет, по нашим меркам превосходно освещен, но холоден, как собачий нос. Как кукла Барби – все как у людей, но мертвая. Почему-то молодым нравится. Поддаются моде, или я чего-то не улавливаю?

Спектакль не без мысли, но мысль расплывается <…> Жизнь наша и мышление стали очень конкретными, не так, как во времена Блока. И потом ведь есть три рода литературы от века – лирика, драма, эпос. Лирику играть нельзя. Можно только экспериментировать, но для узкого круга эстетов, да и то придумавших сами себя.

Фестиваль в Ростове-на-Дону.

Очень славно прошедший фестиваль, с хорошей организацией, ежевечерним актерским клубом с капустниками и шутками, с чтением стихов. Кстати, отлично прочел совершенно замечательный рассказ Зощенко 37 г. Игорь Кашинцев. Рассказ о том, как выпившая компания решила позвонить в Кремль и вызвать самого главного. Позвонил один. Ему что-то ответили. Наступила тяжкая в компании пауза. Потом он вышел, и тут раздался звонок. Кашинцев акцентом показал, что звонит Сталин. Все расползлись в ужасе. Оказывается, ушедший пошутил, позвонил из автомата.

Фестиваль очень неплохо подобрался – нужно написать обязательно.

29 сентября

Первое (после ознакомительного) занятие с первым курсом заочного. В ходе разговора как-то сформулировалось положение о том, ЧТО И КРИТИК И ХУДОЖНИК РАВНЫ В СВОЕМ ПРАВЕ. Один – на свою художественную правду, а критик – на свою точку зрения. Это к тому, что нет общего безличного критерия. Он вырабатывается каждым самостоятельно, равно как и художник имеет право на индивидуальную художественную правду.

К записке в комиссию по премиям. Государственная премия отмечает явления, имеющие общенациональное значение. Но бывают явления, которые не тянут на общенациональное значение, но в своей области являются чрезвычайно значительными событиями. Государством, или от имени государства, или от имени Президента они должны бить замечены и отмечены. Например, издание старой русской драматургии в пяти томах, или издание, текстологическая подготовка и комментарии к собранию сочинений Чехова. Или отдельные книги по искусству, литературе, другим видам искусства.

29 октября

Уехал в Ленинград на юбилей театроведческого факультета. Пробыл два дня в Молодежном, а потом три дня в городе. Жил в БДТ. Кое-что накопал в архиве. Вернулся в Москву 4 ноября.

[97] *Художник – Владимир Максимов, художник по костюмам – Александр Шешунов, художники по свету – В. Максимов и Жерар Гийо.*

На второй семестр дать студентам задание – портрет современного драматурга: Петрушевская, Коляда, Галин, Арро, Рощин, Радзинский, Арбузов, Розов, Шипенко, Разумовская, Зорин.

Борис Любимов предложил сделать сборник избранных, как бы эталонных статей П.А. Маркова по всем жанрам критики и написать о Маркове. У меня была статья о нем. Можно что-то добавить и отдать в этот сборник. В «Культуре» – кусок воспоминаний Зорина, и там – о Маркове (газета от 5 ноября): «Когда-то Булгаков охотничьим взглядом увидел в глазах его грусть и усмешку. Грусть в них осталась, а усмешка потухла». Наверное, драматург прав, добавлю лишь, что грусть в его глазах могла приобретать трагический оттенок. У Булгакова – «он убил друга на дуэли в Пятигорске». Не знаю отношений Маркова и Булгакова, но легко себе представить, что они не были легкими (посмотреть дневники Е. Булгаковой), если учесть судьбу драматургии Булгакова в Художественном театре, Марков не все мог сделать, обстоятельства были сильнее его, но тень, пусть несправедливая, падала и на него. Во всяком случае, израненный Булгаков мог так чувствовать. Ранило это и самого Павла Александровича. За долгую его жизнь таких «сюжетов» накопилось немало, было от чего загрустить. Впрочем, сила его духа была в том, что он этим драматическим настроениям особого хода, как мне кажется, давать не любил. Потому и усмешку в его глазах можно было видеть довольно часто.

Может быть, сделать как бы вступление и перепечатать ту старую статью?

<…> в Сатире смотрел 19-го «Укрощение строптивой». Молодой, легкий, ироничный спектакль Плучека. <…> Остались на «вечер», где были А. Гончаров, В. Андреев, П. Хомский, И. Тартаковский, Л. Лосев, Ю. Шуб с женой, Н. Крымова, В. Этуш, некоторые актеры Сатиры, О. Аросева, к примеру.

Смотрел 20-го «Дачников» в Станиславского[98]. Плотно по театральной структуре, очень хорош Б. Невзоров, да и другие недурны, но очень раздражает горьковское отношение к интеллигенции. Откуда и почему он выкопал интеллигентов-обывателей, когда вокруг него были и Толстой, и Блок, и Мережковский, И Гиппиус, начинался Серебряный век, меценаты Щукины, Морозов, Мамонтов, Елисеев, тысячи других деятельных людей. <…>

11 декабря

28 ноября смотрел (по счету 21, кажется, спектакль в сезоне) у Райхельгауза «Без зеркал», пьеса Н. Климонтовича[99]. Кто таков – не знаю, кажется из журналистов[100]. Скучно очень, бессмысленно. Сюжет – на дачу приезжает сын известного человека (ученого-врача) и с ним его молодая подружка. Туда же приезжает некая Анна (играет Ольга Яковлева) и, ошибаясь, узнает в сыне отца. Тот ей подыгрывает. Это все неправдоподобно до края. Можно было бы дать как игру, лучше было бы. Она вспоминает молодость, «молодеет», помазав себя какой-то мазью. Тут хоть есть чуть игры. Яковлева однообразна. Мих. Ефремов (молодой человек) напросит без смысла. А. Филозов хорош, но роль пустая. Рядом сидела Л. Максакова, плевалась. Мы с ней подсчитывали мотивы, взятые

[98] *Театр им. К.С. Станиславского, реж. Виталий Викторович Ланской (1927–1997).*

[99] *Театр «Школа современной пьесы».*

[100] *Климонтович Николай Юрьевич (р.1951), писатель и драматург, в 1990-е годы широко известный в театральных кругах. Был заведующим московским бюро нью-йоркской газеты «Новое русское слово», колумнистом газет «Коммерсантъ-Daily», «Русский телеграф», «Общей газеты» и «Независимой». Его пьеса «Снег. Недалеко от тюрьмы» шла в Театре им. М.Н. Ермоловой (реж. А. Житинкин), пьесы «Бесноватая» (по «Идиоту» Ф.М. Достоевского) и «Карамазовы и ад» ставил В. Фокин (соответственно, в Центре им. Вс. Мейерхольда и в «Современнике»).*

из других пьес. Омоложение – Булгаков, старый дед (его играет В. Качан) – Фирс, Филозов, вспоминая, поет буги-вуги – «Дочь молодого человека», декорация – дом в разрезе на две стороны зрителей – «Серсо»[101]. Еще что-то. Почему нужно брать очевидно плохую пьесу?

22-й спектакль – «Таланты и поклонники» у Сергея Ник. Арцибашева[102].<…> Играют в комнате на 30 человек. Тонкий, изящный спектакль. Времена связаны не назойливо, как у А. Гончарова, а ненавязчиво. Любопытно, что деятели новой формации у Островского как правило не монстры, а сильные, но деликатные люди: здесь – Великатов, в «Волках» – Беркутов, в «Деньгах» тоже. Даже Кнуров не противен, во всяком случае, его можно игрой облагородить.

При всех достоинствах спектакль, что я называю, школьный. Он, несомненно, потеряется на большой сцене. А тут – милая студийность, простота, органика предельная. Театр в его естестве.

23-й спектакль. «Белые столбы» в постановке Н. Губенко в Содружестве актеров Таганки. По Салтыкову. Понадергали цитат про реформы, грубо изображают Ельцина. Характеров нет. Позиция неясная, скорее, раздраженно-ретроградная, против всего. Политический театр сегодня невозможен, ибо всякая крайняя позиция будет лживой, если ее утверждают, как единственную. Чего хочет Губенко – понять трудно. Политик выжег в нем художника. Второй после «Чайки» спектакль и второй неуспех. Гибель театра близка, если в самое короткое время они не найдут успех.

На секторе 9 декабря говорил о статье Н. Звенигородской про раннего херсонского Мейерхольда. Ст. в целом хороша, много накопано фактического материала, плохо лишь то, что автор очень сближает времена на тему «искусство и коммерция» и пользуется при этом стандартными публицистическими фразами.

1995

6 января

29 дек. слушали оперу «Мария Стюарт» у Е. Колобова[103]. 24-й спектакль. Сильное впечатление чего-то талантливого, хотя особых голосов нет. Однако все умно, чисто, непосредственно, без оперной пышности. Сам вид Колобова артистичен – поджарый, сухо худой, изящный. В жестах сдержан и не играет на публику.

В «Экране и сцене» некая Рена Шейко публикует симпатичное эссе о встречах с Тарковским и Ростроповичем, Маквалой Касрашвили. В нем она приводит свое письмо некой критикессе, которая выступила против Тарковского. В письме – точные слова о критике и критиках: «<…> Он толкователь. Это не уничижение. Это его место. Мера его свободы и дистанции. Неукоснительность его «на Вы» с художником. Конечно, есть высокая творческая критика, которая столь же блистательна и ценна, как и произведение, которое она исследует. <…> Осените почтением свои уста, когда обращаетесь к великому художнику»[104].

По наводке Голубовского звонила из будущей газеты «Стас» некая совсем юная и – судя по всему – ничего в театре не знающая Юлия Вячеславовна Фролова. <…> Назвал 10 режиссеров и 10 артистов. Потом запишу, сейчас тороплюсь на день рождения Карася[105].

Назвал режиссеров – М. Захаров, Л. Додин, В. Плучек, С. Арцибашев,

[101] «Взрослая дочь молодого человека» (1979), «Серсо» (1985) – спектакли А. Васильева. Художник обоих спектаклей – И. Попов. Художник спектакля «Без зеркал» – Борис Лысиков.

[102] «Таланты и поклонники» (14 сентября, 1994), спектакль Театра на Покровке.

[103] «Мария Стюарт» Г. Доницетти. Театр «Новая опера», режиссер Станислав Митин (3 декабря, 1992).

[104] См.: Шейко Рена. Мы. Рождественская история с отступлениями // Экран и сцена, 1994, 29 декабря. С. 5, 14–15. В 1980-е годы «некая» Рена (Ирэн Павловна) Шейко была известной журналисткой, автором нашумевшей книги «Елена Образцова. Записки в пути» (1984). Книга была многократно переиздана.

[105] Алена Карась, театральный критик, ученица Ю.С. Рыбакова.

А. Иванов (Воронеж), В. Ланской, В. Фокин, Г. Волчек, Б. Морозов, Л. Хейфец, П. Хомский, П. Фоменко, Р. Виктюк, Ю. Погребничко. Артисты – В. Сошальский, В. Гаркалин, В. Гафт, Ю. Борисова, К. Райкин, Л. Максакова, Б. Невзоров (в спектакле «Дачники» у В. Ланского), В. Стукалов (роль Великатова в «Талантах и поклонниках» у С. Арцибашева), Евг. Лебедев, Т. Шестакова. <…>

10 февраля

Спектакль «Уходил старик от старухи»[106], два старика – Мария Миронова и Михаил Глузский. Он вполне хорошо играет, хотя текст и сюжет довольно дурацкий, она же, как была Капа, так и осталась. Общения нет совсем, все в зал, так уж привыкла. И образ получился мелкий, неумная женщина, хотя по сюжету должна хорошо и тонко понимать мужа, который на старости лет, подобно Толстому, которого он изучает, решил все раздать и уйти из дома. <…>

21 февраля

Уехал в Питер. Вернулся 26-го утром. Смотрел очень хороший, плотный по внутренней проработке, студийный по духу и актерской отдаче спектакль «Преступление и наказание»[107]. Детектива нет, сцены убийства нет. Есть психологическое расследование и покаяние. Оно у Раскольникова, но в какой-то мере у Свидригайлова, у Дуни (ее очень хорошо, а в последней сцене со Свидригайловым просто превосходно играет М. Лаврова, дочь Кирилла). Есть статья Б. Тулинцева в «Наблюдателе»[108]. Очень хорош Раскольников – И. Латышев. Тонкое, нервное лицо, непрерывная нить мысли и настроения. Внутренняя подвижность. Самопознание и глубокое раскаяние. Самосжигание героя. Не очень удалась Соня, суетливая, и почти все время ходит в ночной рубашке. Хорошо, но ожидал по разговорам большего от А. Девотченко–Порфирия. К концу несколько однообразно по актерскому приему, фиглярничает, но однообразно. Больше понравился Дм. Бульба–Свидригайлов.

6 марта

Бенефис А. Свободина в Доме актера. Довольно много народа, не только критики, – Н. Жегин, В. Калиш, В. Семеновский, Т. Шах-Азизова и др. Нет Н. Крымовой, В. Максимовой, И. Соловьевой. Видимо, он не хотел. Много артистов – И. Кваша, Люд. Иванова, А. Балтер, Евг. Лазарев, Виктория Лепко, Борис Львович, Б. Львов-Анохин, Авангард Леонтьев, В. Коренев. <…> Сергей Арцибашев с тремя артистками, которые пели куплеты, – они быстро ушли. На столах – водочка, блины и немного закуски. Прошло веселее, нежели ожидал.

7 марта

«Великодушный рогоносец» в Башкирском театре[109]. Очень много народу, много критиков. Спектакль заранее хвалили, особенно О. Ханова в главной роли. Спектакль неплох, но несколько жирен. У Ханова явно мало природного комизма, а потому он жмет, «потеет», много внешнего. Р. Исрафилов поставил фарс и сделал это в целом славно, с множеством трюков, например, вся конструкция качается, когда Стела удаляется с офицером, а герой с недоумением на это качание реагирует. <…>

12 марта

«Бовари» в Моссовете[110]. <…> Очень хорош Е. Лазарев в роли Шарля. Из зануды сделал славного, доброго, по-своему деятельного

[106] *Театр «Школа современной пьесы», пьеса С. Злотникова, режиссер И. Райхельгауз.*

[107] *Театр на Литейном, режиссер Григорий Козлов. Два года назад Г. Козлов стал художественным руководителем собственного театра; Иван Латышев не работает в театре вообще, Алексей Девотченко, поработав в штате и на Литейном, и в Александринском театре, и в МДТ, и в БДТ, с этого сезона стал актером МТЮЗа. Дмитрий Бульба по-прежнему работает в Театре на Литейном, Мария Лаврова сегодня – ведущая актриса БДТ.*

[108] *Борис Тулинцев. Сентиментальный вальс //Московский наблюдатель, 1994, №9–10. С. 3–11.*

[109] *«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка., реж. Р. Исрафилов. Башкирский Театр драмы им. М. Гафури (Уфа). В марте 1995г. спектакль гастролировал в Москве. Ханов Олег Закирович (р.1951), актер и режиссер. После того, как в 1997г. Р. Исрафилов возглавил Оренбургский драматический театр им. М. Горького, спектакль с тем же исполнителем возник в репертуаре этого театра.*

[110] *Спектакль «Мадам Бовари» вышел в январе 1995 года, режиссер – Ю. Еремин, художник – М. Рыбасова.*

человека, с активной внутренней жизнью. О. Остроумова в целом хорошо, но добиться соединения сексуальности и романтичности удается не всегда. Часто остается секс. А потому весь спектакль назидателен и постен. Хорошее оформление, с массой мест действия.

15 марта

«Идиот» на Бронной. Первый спектакль из задуманной С. Женовачом трилогии. Очень хороший первый акт и провален второй. Сцена рассказов о дурных поступках посадила акт. И актеры тут поблекли, и режиссер не нашел атмосферы нервного и тревожного ожидания. По режиссуре это спектакль без опознавательных знаков – просто говорят много текста, играют в реалистической манере, чуть как Л. Дуров, подкрашивая. От этого ощущение нарочитого отказа режиссера от идеи спектакля, трактовки. Тяжелое оформление под «Петербург», колонны с золотыми капителями, высоченные окна за драпри, в целом холодное оформление, такой бы замысел требовал большего быта. Главная дырка спектакля, конечно, И. Розанова–Настасья. Эффектна по внешнему виду и платьям, но без чар, без тайны и приманки природной[111]. <…>

22-го улетел в Красноярск – 28-го утром вернулся. <…>

Два хороших спектакля – «Грехопадение» по «Камере-обскуре» Набокова в Драме и «Женитьба» в Минусинском театре. Написать для «Экрана и сцены».

Кроме того видел – «Алиса в стране чудес» в Драме, «Утиная охота» в Канском театре, «Летучая мышь» в Музкомедии.

Оставил для Н. Лордкипанидзе текст про Товстоногова, а она уехала в Питер.

31 марта

Редколлегия в «Наблюдателе». В. Семеновский активно делает справочное приложение и верит, что оно спасет журнал за счет рекламы[112]. Сомнительно, но ничего не говорил, не хотел охлаждать и скепсис вносить. Предложил ему помещать литературные материалы. Он согласился, и я в понедельник принес ему три рассказика Горбунова, три из Коровина и «Татьянин день» В. Дорошевича.

5 апреля

В квартире Мейерхольда – вечер памяти П.А. Маркова в связи со столетием со дня рождения. Организовала Мария Алексеевна и Анаит[113]. Стол, закуска, водочка, пирожки. Были Б. Львов-Анохин, Н. Крымова, А. Михайлова, А. Соколянский из последнего курса Маркова, Е. Полякова, Марина Иванова, Олег Фельдман и много мне неведомых.

Ко второму акту с Вандой пошли на «На дне» Феликса Григорьяна[114], который он поставил вместе с норвегами. Играют на русском и норвежском. Забавно, есть очень сильные моменты: Настя про Рауля – разыгрывают как спектакль, подают фату, револьвер. Финал – лежат вповалку пьяные, потом песня – «Солнце всходит и заходит», общая дикая пляска, на словах об Актере застывают.

6 апреля

В МХАТ «Тойбеле и ее демоны»[115]. Ушли после первого акта – очень тягуче и скучно. Е. Майорова играет обыкновенно, и вообще весь спектакль без острого решения, что, видимо, свойственно В. Долгачеву. <…>

22 апреля

Начался семинар. Вместе с А. Свободиным. Прошло обычно, чуть

[111] Трилогия по «Идиоту» Ф.М. Достоевского, спектакли «Бесстыжая», «Рыцарь бедный», «Русский свет». Театр на Малой Бронной (1995). Художник – Ю. Гальперин.

[112] Приложение к журналу «Московский наблюдатель», журнал «Разгуляй», был одним из первых в Москве журналов-гидов наподобие сегодняшнего «Вашего досуга».

[113] Валлентей Мария Алексеевна, внучка Вс.Э. Мейерхольда; Оганесян Анаит Вачеевна, искусствовед, зав. кабинетом сценографии СТД РФ (1983–1989).

[114] Григорьян Феликс Григорьевич (1937–2009), режиссер, педагог; работал в Свердловском и Казанском ТЮЗе, Мурманской драме, был главным режиссером Томского театра драмы, период его руководства театром (1975–1984) легендарно известен.

[115] «Тойбеле и ее демоны» И. Башевиса Зингера (МХАТ им. М. Горького), режиссер В. Долгачев. Одна из лучших ролей Елены Майоровой (1958–1997). Ее партнером был Сергей Шкаликов (1963–1998).

вяло, но в целом хорошо. В рамках семинара посмотрел «Женитьбу» В. Мирзоева и «Оффенбаха» у Г. Яновской[116].

26 апреля

В редакции «Экрана» – встреча по случаю 70-летия журнала. Бывшие редактора – Голубев Анатолий Дм., Даль Орлов и я. Вдова Демина, Б. Пинский, Лукьянова, В. Орлова, Н. Сосина, Н. Ртищева[117]. Завтра – вечер в Киноцентре.

<…>

27 апреля

В Киноцентре вечер в связи с 70-летнем «Советского экрана». Выступил А. Медведев. Потом С. Ростоцкий, А. Прошкин и В. Глаголева. Все очень коротко. Мне и Орлову вручили цветочки и значок.

<…>

17 мая

Сегодня в квартире-музее Мейерхольда (организует Анаит) – вечер памяти Н.Н. Чушкина. Буду говорить. Он и Зограф – первые живые театроведы, которых я увидел. Во многом они, плюс библиотека Зографа подсказали мне путь в театроведы.

В записной книжке остались какие-то обрывки, записанные во время семинара, который мы вели со Свободиным.

Художественно – это в том числе и целесообразно.

Театр и искусство часто находятся в оппозиции. Во время оно – часть в оппозиции к власти, в том числе, и эстетической, коли власть присваивает себе право директивно устанавливать норму эстетики. В других условиях искусство находится в оппозиции к принятым в обществе нормам, в противостоянии косности, в борьбе за новый художественный язык, новое содержание. Прогресс или движение – в нарушении нравственных или эстетических норм.

Возникновение и утверждение – как системы не только организационной, но и художественной – «маленьких» театров. Тут уже своего рода классика складывается – «Без вины»[118], спектакли Фокина[119]. Но рядом и «большие проекты» – «Война и мир» Фоменко, трилогия С. Женовача по Достоевскому, «Преступление» в Питере у Г. Козлова. <…>

20 мая

В Центральном детском – спектакль Казанского ТЮЗа «Буря»[120]. На планшете сцены художник Хариков – восходящая звезда, хотя работает, видимо, не первый год, – построил из материи шатер, здесь – остров. Небо, звезды иногда зажигаются. Зрители сидят на специальных пуфиках. После антракта места меняются: то смотришь справа от входа на площадку, то слева. На последнем актеры все сидят в ряд. Открывается очень красивая и ловко сделанная перспектива моря, накат волн – колеблется пленка, по ней бегут световые волны. Очень эффектно.

Пьеса, конечно, сильно переработана. Смысл – игра в театр. В этом есть переборы – по три раза повторяют с разными интонациями некоторые моменты. Это начинает напоминать школьные упражнения. Другой смысл, донесенный изящно и тонко, – игра реальности и воображения, фантазии и прагматизма. Тут все колеблется в пределах вкуса, ничего не навязывается. Прелестно обрывает Просперо объяснение в любви Миранды и принца, вытанцовывает на сцену под аккорды первого концерта[121], надев херувимские крылья. Принц в обалдении. Потом принц

[116] «Женитьба» Н.В. Гоголя (февраль, 1994, режиссер В. Мирзоев), Театр им. К.С. Станиславского, Агафья Тихоновна – Е. Никищихина, в роли Подколесина – В. Симонов, актер Театра им. Евг. Вахтангова; «Жак Оффенбах, любовь и тру-ля-ля» Г. Яновской (17 февраля, 1995) – в МТЮЗе.

[117] Голубев Анатолий Дмитриевич (гл. ред. журнала «Советский экран» с 1975 по 1978гг.), Орлов Даль Константинович (гл. ред. с 1978 по 1986гг.), Демин Виктор Петрович (гл. ред. с1989 по 1993гг.), Пинский Борис Владимирович (гл. ред. с 1993 по 1998гг.), Орлова Вера Владимировна, Сосина Наталья Михайловна, Ртищева Наталья Владимировна, кинокритики, работали в журнале «Экран».

[118] Видимо, «Без вины виноватые» П. Фоменко (1993, Театр им. Евг. Вахтангова).

[119] «Нумер в гостинице. . . », «Еще Ван-Гог», «Бесноватая», «Последняя ночь последнего царя».

[120] Режиссер Борис Цейтлин, художник Юрий Хариков. Просперо – Роман Ерыгин, Миранда –Елена Крайняя, Шут Тринкуло–Галина Юрченко, Калибан –Сергей Мосейко.

[121] Первый концерт П.И. Чайковского.

в телогрейке зека будет таскать воображаемые бревна (первый раз пронесет «настоящее» бревно). Это внесет в спектакль еще одну щемящую ноту. Третий акт – до развязки – очень хорошая сцена лирического объяснения Миранды и принца. Правда, чуть подпорченная тюзятской интонацией.

Прекрасны все Ариэли. Фантастичны костюмы. Очаровательно нагл и трусоват Шут, ругается матерно, но не противно, а очень смешно.

Тема Калибана – как она трактуется в трудах ученых, т.е. варварство противопоставлено просвещению, или это, мол, у Шекспира отголоски колониального мышления – вот так, противно изобразить туземца, у которого отняли остров. Ничего этого тут не просматривается. И Калибан попросту кажется лишним в этом спектакле. К тому же исполнен он слишком жирными натуралистическими для этого спектакля красками. Р. Ерыгин–Просперо – актер отличный, тонкий и интеллигентный. <…>

В казанском Русском театре «Ревизор»[122]. Реалистично, хорош Городничий. В целом – вяло и скучно. Хорошо придумали петь – кажется, из Бальмонта – песенку. Поют, когда встречают Хлестакова, на выходе маменьки дочки.

1июня

Вынули швы из-под глаза.

2 июня

В Доме актера – встреча с немецким критиком. Хорошо, умно, но очень демагогично говорил А. Смелянский, я же ушел в НИИ, где был экзамен аспирантов.

6 июня

Общее собрание в Институте искусствознания. А. Комеч говорил о формировании программ, что вызвало некоторую панику у народа, но, на мой взгляд, это просто министерские забавы.

В ГИТИСе немец Бернд Зухер проводил с моими студентами [семинар] по инициативе Карася[123]. Вернее, при ее участии, а инициатива – Гете-института. Он прагматик, в том смысле, что дает конкретные журналистские задания. Это стоит использовать. Попробую с первым курсом.

7 июня

Вручение Государственных премий в Георгиевском зале. Потом очень хилый по закускам прием в бывшей «Октябрьской». <…>

10 июня

Вручение премий Станиславского, был там среди экспертов, потом – шикарный ужин в «Пенте». За большим круглым столом сидел с М. Захаровым, его женой и дочерью Сашей, А. Свободиным, С. Спиваком из Питера, В. Кореневым, который играл «Человек-амфибия» и оказался очень приятным и умным человеком, В. В. Уриным с женой, режиссером от А. Васильева и Надей, женой Васильева. Подходили М. Швыдкой и В. Розов.

14 июня

Смотрел в МХАТе спектакль Нового театра «Героическая комедия» Ф. Брукнера[124] в постановке Б. Львова-Анохина с нынешней – на мой взгляд, чуточку раздутой – «звездой» Оксаной Мысиной. Правда, не видел спектакль Камы Гинкаса «К.И.», где она играет. Спектакль «Героическая комедия» как всегда у Львова чист, но чуть скучен, рассчитан, красив, но холоден. Это публицистика в формах театра. Мысина – очень хорошая актриса, ей только не хватает естественности. Она очень «сделана».

[122] Театр драмы им. В.И. Качалова. Режиссер А. Славутский. Городничий – Александр Калаганов.

[123] Бернд Зухер, известный немецкий театральный критик; Алена Карась, театральный критик, педагог на курсе Ю.С. Рыбакова.

[124] «Героическая комедия» Ф. Брукнера (1995).

17 июня

Уехал в Любимовку[125]. 20-го на день приехал. <…>

20 июня

Разговор о «Творческих мастерских».

27 июня

Вернулся из Любимовки. <…> На семинаре были талантливые ребята, но готовых пьес нет, может быть, за исключением К. Драгунской и Ивана Савельева, пьесу которого я не слышал и не читал[126].

30 июня

В Институте: читал и обсуждал диссертацию корейца о Станиславском в Корее. Написал отзыв на реферат Е. Езерской. Нужно написать о К. Лаврове. Похож на Н. Хмелева. Чистый герой, характерности не любит.

30-го же отдал Л. Лебединой[127] статью о Челябинском театре. <…>

7 августа

К вечеру вернулись из Плеса в Москву. Я купил у С. Никулина «Театр» и «Наблюдатель», где напечатана после больше чем годового лежания статья о Волгоградском театре[128].

11 сентября

Взял пенсию. <…>

20 сентября

Заболел. Бросил курить.

Сегодня понедельник – 9 октября. Завтра иду закрывать бюллетень. <…>

10 октября

Утром – у врача, потом – у другого в тубдиспансере. Сказала, что есть, по ее мнению, процесс или начало. <…>

20 октября

Обсуждал на секторе работы Л. Стариковой – на докторскую и М. Гаевской о «Чайке»[129].

27 октября

На курсах читал о комедиях 18 века, кроме Фонвизина.

29-го уезжаю в Питер на юбилей К. Лаврова и порыться в архиве.

3 ноября

Вернулся из Питера. М. Заболотняя, Ю. Барбой, М. Дмитревская, Натэла Александровна [Товстоногова]. <…>

5 ноября

В Ленкоме второй раз смотрел «Королевские игры»[130], Н. Лордкипанидзе просит написать.

7 ноября

В театре Табакова – «Последние» А. Шапиро[131]. Нет социального Горького, психолог. Хороший О. Табаков, Петр, местами О. Яковлева очень трагична. Смотрел в связи с тем, что спектакль, а, может быть, и ряд работ театра выдвигается на Государственную премию. <…>

19 ноября

Идем на «Смертельный номер»[132].

1996 год

25 марта

<…> С начала года посмотрел (может быть, что-то не вспомню): 1. «Лекарь поневоле» в театре Калягина; 2. «При чужих свечах» в т-ре Станиславского; 3. «Буря» (второй раз) в Казанском молодежном; 4. «Бельведер» в гастролях украинской драматургии с А. Роговцевой. 5. «Карамазовы и ад» в Современнике. 6. «Гроза» в МХАТ. 7. Башкирский театр <…>[133].

29 или 30 марта

Позвонила М. Дмитревская и сказала, что ее уволили из журнала. Сделал это совет учредителей, а организовали бывшие единомышленники. Главным согласился стать Леня Попов. Это, видимо, конец журналу[134].

[125] Независимый фестиваль молодой драматургии в Любимовке организован в 1990г. ведущими российскими драматургами, среди которых М. Рощин, А. Казанцев, В. Славкин и др. Ю.С. Рыбаков был также в числе организаторов Любимовки.

[126] Видимо, речь о пьесе Ивана Савельева «Путешествия на краю». Ею 19-летний драматург дебютировал и прославился в те годы.

[127] Лебедина Любовь Владимировна, театральный критик, заместитель главного редактора журнала «Театральная жизнь».

[128] Рыбаков Юрий. НЭТ. Опыт Отара Джангишерашвили// Московский наблюдатель. 1995, №3–4. С. 50–52.

[129] Старикова Людмила Михайловна, ведущий научный сотрудник Отдела театра ГИИ, Гаевская Марина, театральный критик, защитила кандидатскую диссертацию в Отделе театра.

[130] «Королевские игры» Г. Горина (12 октября, 1995), спектакль М. Захарова. Лордкипанидзе Нателла, театральный критик, многие годы работала в «Известиях» и «Неделе». В 1990-е годы – зав. отделом театра газеты «Экран и сцена».

[131] Спектакль Театра-студии п/р О. Табакова. О. Табаков – Коломийцев, О. Яковлева – Коломийцева, С. Безруков – Петр. Государственную премию получила только О. Яковлева.

[132] «Смертельный номер» О. Антонова (1994, режиссер В. Машков, «Табакерка»), спектакль знаковый

К 80-летию Ю.С. Рыбакова

1 апреля

Застолье в «Московском наблюдателе» в связи с 5-летием журнала. Официальный вечер был 27 марта в большом зале Дома актера. Вели тот вечер Юлия Рутберг и Сергей Маковецкий. Редколлегия была в финале вызвана на сцену и нелепо там топталась. 1 апреля, кроме редакционных, были Н. Крымова, А. Свободин, В. Гаевский. Зашла и Ю. Рутберг – умненькая актриса.<…>

9 апреля

Похороны Халиды Дустовны Устабаевой[135]. Поминки в институте. Вечером – «Женитьба» у Арцибашева, славный спектакль со «звездами» – Костолевский, Джабраилов, Инна Ульянова. После – маленькая выпивка. Эдуард Степанович Кочергин. Приглашал в Питер, жить в его мастерской. К дому, до «Баррикадной», нас подвез Игорь Матвеевич Костолевский (в машине была и Инна Ульянова). Он по-человечески очень славный, доброжелательный. <…>

17 апреля

В книге С. Дурылина о М.Н. Ермоловой: «В 39 году, когда кладбище во Владыкине было закрыто, прах Марии Николаевны Ермоловой был перенесен в Москву и погребен на кладбище Ново-Девичьего монастыря».

Нигде, однако, нет никаких свидетельств – ни документальных, ни в прессе – об этом переносе. Скорее всего, кладбище срыли, а потом спохватились и установили могилу и памятник.

28 апреля

В Театре Армии – «Много шума из ничего», первый спектакль Б. Морозова в этом театре. А. Карась заметила в передаче по радио «Эхо Москвы», что это «большой сталинский стиль» и что, мол, это знамение времени. Спектакль в целом обыкновенен, хотя есть симпатичные актерские работы: Бенедикт – Д. Назаров, неожиданно из плохой роли Леонато А. Михайлушкин сделал хорошую работу. Кое-что в спектакле следовало бы сократить. <…>

17 мая

<…> Вечером – «Пиковая дама» в Вахтанговском[136]. Сложное впечатление. Ванде было скучно, она считает, что спектакль иллюстративен. Она во многом права, особенно по части Германна, в котором Е. Князеву не хватает живого чувства, а без этого нет трагедии. Л. Максакова блистательно играет, но, полагаю, тоже без глубины. Внешне спектакль красив и режиссерски выстроен, построен идеально. <…>

16 июня

Ушел от нас Женя Калмановский. При нем стыдно [было] писать и говорить всуе, играть словами, в чем мы, критики, так грешны. Где-то его называли театральным писателем. Запомнилось, потому что верно сказано. Филологическое образование отличало его от театроведов строгой основательностью суждений. Он хотел докопаться до сути, его бесила неопределенность, приблизительность суждений. Недаром написал он брошюру о театральной терминологии. Его ума и острого слова побаивались. Однако и начальную театральную школу он получил первоклассную. Мы одновременно начинали службу театру. В те молодые наши годы он был завлитом саратовского ТЮЗа, я – завлитом Саратовского Театра драмы им. К. Маркса. Мы посмеивались, но гордились, что нас в городе только двое, больше

и очень популярный в те годы. Молодые актеры Андрей Смоляков (Черный), Виталий Егоров (Белый), Сергей Беляев (Толстый), Андрей Панин (Рыжий), занятые в этом спектакле, мгновенно стали известными.

[133] «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера, Et cetera, режиссер А. Калягин; «При чужих свечах» Н. Птушкиной, Театр им. К.С. Станиславского, режиссер В. Ланской; «Бельведер» А. Дьяченко, театр «Бенефис», Киев, режиссер Константин Волоховский; «Карамазовы и ад», «Современник», режиссер В. Фокин; «Гроза», МХАТ им. А.П. Чехова, режиссер Роман Козак.

[134] История этого конфликта внутри «Петербургского театрального журнала» – слишком сложна, эмоциональна и деликатна, чтобы излагать ее в двух словах да в примечаниях. История в чем-то типична и напоминает любой театральный конфликт, когда демократическая студия равных вдруг меняет и статус, и направление, и превращается в театр, или журнал, где вместо демократии возможна только монархия. Леонид Попов, талантливый театральный критик, никогда не производивший впечатления интригана и захватчика, больше думавший о деле, которому служил, чем о себе, ушел из жизни молодым (1966–1999). Марина Дмитревская до сих пор возглавляет «Петербургский театральный журнал».

[135] Ученый секретарь ГИИ.

[136] Режиссер Петр Фоменко, Людмила Максакова – Графиня.

таких славных должностей не имел никто. Ему повезло больше: театр юного зрителя и тогда и сейчас руководимый Юрием Петровичем Киселевым, был знаменитым театром. Можно было бы сказать, что это был театр «Современник» в провинции, но ефремовского театра тогда еще не было. И было очень естественно, что спустя годы Женя и стал завлитом возникшего московского «Современника». Был он театральным мыслителем, мучился в поисках смысла жизни и театра. Размышлял о природе театральности. Мы все явно недооценивали его труд, его «Книгу о театральном актере», единственную в своем роде попытку теоретически подойти к анализу современного актерского искусства. Эту книгу стоило бы внести в список обязательной литературы для студентов театральных академий. Так же, как и рекомендовать всякому, размышляющему об искусстве и о науке, последнюю книгу Евгения Соломоновича Колмановского, где он бесстрашно собеседуя сам с собой, с русскими классиками являет образец смелости и совестливости суждений о жизни в искусстве. Свою жизнь Женя прожил с величайшим достоинством и память о нем – навсегда[137].

21 июня

1. Продолжал сбор материала и работу над текстом по плановой теме: «Жизнь и творчество режиссера Г.А. Товстоногова». 2. Продолжал сбор материала и работу над текстом по плановой теме: «Пьесы А. Корнейчука военных лет». 3. Подготовил и в рамках конференции «Мой XIX век» прочитал доклад о драматургии А.С. Хомякова. 4. Опубликовал в журналах «Московский наблюдатель» и «Театральная жизнь», а также в газетах несколько статей о текущих театральных событиях. 5. Принимал участие в проведении фестиваля тюркоязычных театров в г. Уфа. 6. Являюсь профессором РАТИ (ГИТИС) и веду там семинары по театральной критике. 7. Являюсь членом комиссии по Государственным премиям. 8. Министерством культуры назначен председателем ГЭКа в петербургской Академии театрального искусства. <…>

22 июня уехали с Анной в Питер, где очень славно провели время. 25-го и 26-го я заседал в театральном институте, где был на защите дипломов у театроведов. Уровень хороший, может быть, даже чуть выше, чем у нас. Хотя и там есть слабые работы. Для «Московского наблюдателя» – у дипломницы Сорвачевой Марии Михайловны диплом на тему «Амплуа клоуна в театре Мейерхольда», и там раздел о Зайчикове – можно сделать статью. Руководитель – Галина Владимировна Титова. Питерцы дают задание на описание спектакля – можно попробовать. О «На дне» в БДТ: Е. Полякова – Театр, 88, 8, Т. Москвина – Искусство Ленинграда, 89,1, Б. Тулинцев – ТЖ, 89, 24, Е. Вестергольм – ТЖ, 91, 7[138]. <…>

7 июля

Были у нас Аскольдовы[139]. Он может говорить только о себе. Говорит, что начнет снимать в Германии фильм, но что-то мне в это не верится. <…>

12 июля

Доделал наконец вариант статьи о Товстоногове для «Дружбы народов», в понедельник отнесу. Отнес, но журнал рукопись не принял. <…> Был сектор, обсуждали

[137] *Напечатано в «Московских новостях». Некролог Е. Калмановского, подписанный Ю.С. (текст другой, суть та же), опубликован: «Московский наблюдатель». 1996, №5–6. С. 33.*

[138] *См.: Полякова Е. Живые, вопрошающие, неотступные. . .// Театр, 1988, № 8. С. 96–103; Тулинцев Борис. Сатин и другие // Театральная жизнь, 1989, № 24; Вестергольм Елена. Зеркало треснуло. Несколько слов о старых спектаклях БДТ и не только о них// Театральная жизнь, 1991, № 7. С. 14–15. Очевидно, Ю.С. просматривает статьи о последнем спектакле Г.А. Товстоногова для работы над книгой.*

[139] *Аскольдов Александр Яковлевич (р.1932), российский кинорежиссер, автор фильма «Комиссар».*

диссертацию А. Колесникова о Тургеневе. Вечером и утром в субботу читал рукопись Марины Аскольдовой о Твардовском. Нужно написать письмо-отзыв.<…>

5 августа

Вернулся из Плеса. Ребята привезли котенка, но он выпал из окна. Срочно с Вандой поехали искать другого и нашли. <…>

2 октября

Уехал в Брест на фестиваль. Вернулся 7-го. Фестивали (и «Белая вежа» показала это вполне отчетливо) дают наглядную картину художественных поисков, подчас режиссерских метаний, ничем не ограниченных в условиях свободы. Делай, что хочешь, никто тебе не указ. Брестский фестиваль еще не имеет биографии и авторитета, подобно Торуньскому в Польше, который в Бресте знают и поминают ежечасно. В Брест приглашали без выбора, без селекции, приехали те, кто смог и хотел, но тем не менее почти случайно выбранные спектакли из Белоруссии, Украины, Польши и России отразили почти все важнейшие приметы современного театрального искусства.
<…>

20,21,22 октября

Съезд СТД. Выбрали секретарем. <…> Приглашение в Питер, 27-го вечером позвонил А. Чепуров и сказал, что оплачивается поездка. Тема – Товстоногов и Чехов. <…>

6 декабря

Отмечали в ЦДРИ 85-летие Ю. Дмитриева. Было много народа, практически полный зал. Смешно и хорошо говорила И. Вишневская. Б. Брунов вел прилично, но затянул и свои байки и весь концерт был затянут. <…>

9 декабря

Презентация в Библиотеке иностранной литературы шекспировского номера «Театральной жизни». Издан при участии Британского совета. Говорили Б. Морозов, В. Рецептер, и стихи читал. Были В. Коренев, С. Арцибашев, Н. Жегин <…>

17 декабря

В ДА отметили столетие библиотеки СТД. Длинно, но симпатично.

28 декабря

Смотрел в театре Ермоловой «Жизнь моя, иль ты приснилась мне» Н. Голиковой[140]. Не пьеса, конечно, а монтаж, хотя и ловкий. С. Безруков в целом хорош, но есть кокетство, особенно яркое в поклонах. О. Селезнева–Дункан играет с отдачей и местами сильно, но нет артистического изящества, натужно.

1997 год

В Литературной газете» от 22 января 97 года Ю. Буртин, полемизируя с И. Виноградовым и Е. Бершиным, защищая шестидесятников, перечисляет много имен и названий из области литературы. Далее пишет: «Приведенный перечень, разумеется, ужасно неполный, относится лишь к литературе. А между тем интереснейшие и разнообразные процессы происходили тогда и в живописи, и в кино (десятки первоклассных лент), и в театре. Ефремовский “Современник” на Маяковской. Товстоноговский Большой Драматический в Ленинграде – что ни спектакль, то событие. Любимовский Театр на Таганке, в жаркой, наэлектризованной атмосфере которого зритель чувствовал себя чем-то вроде декабриста…»

Подготовка к печати и комментарии Н. Казьминой

[140] Режиссер – Ф. Веригина. С. Безруков играл Есенина. Единственный из постановочной команды получил за эту роль Государственную премию.

Юрий РЫБАКОВ

Г.А. ТОВСТОНОГОВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ГЛАВЫ ИЗ НЕДОПИСАННОЙ КНИГИ

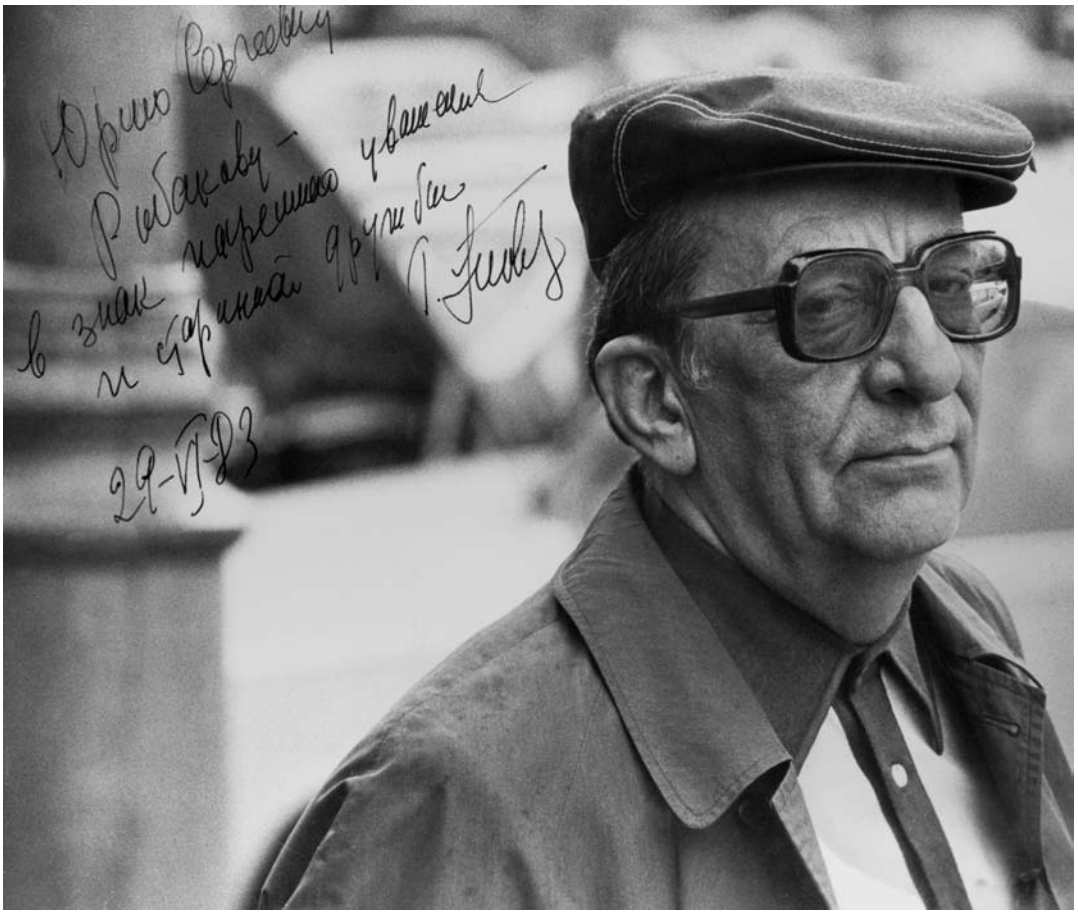
В день смерти – 23 мая 1989 года – Георгий Александрович Товстоногов, после просмотра прогона спектакля «Визит старой дамы» Дюрренматта (его ставил ученик Товстоногова В. Воробьев), после долгого перерыва, вызванного болезнью, сам сел за руль своего любимого «Мерседеса», купленного на гонорары от спектаклей за границей, и поехал с Фонтанки на Петровскую набережную, домой. Его верная помощница И. Шимбаревич настояла на том, чтобы рядом сел профессиональный шофер. Что-то предчувствуя, она направила вдогонку администратора театра. Необходимые предосторожности не помогли. У светофора на Марсовом поле машина остановилась, и остановилось сердце великого режиссера, последнего в плеяде великих советской эпохи. Похороны состоялись 26 мая на кладбище Александро-Невской лавры.

КАКОГО МАСШТАБА ЧЕЛОВЕК ТОВСТОНОГОВ?

Машины любил всю жизнь. Рассказывал, что однажды в юности без всякой подготовки сел на мотоцикл и поехал, посадив к тому же за спину будущую знаменитую актрису Сесилию Такаишвили. Теперь кажется, что завершить свой жизненный срок он мог только на сцене или в машине. Любовь к машинам, конечно, лишь штрих характера, но очень показательный, к лицу ему: ощущение скорости и независимости. Ездил уверенно и быстро. Совпало так, что с его смертью закончилась целая историческая эпоха, в которой люди искусства то поднимались к высочайшим творческим вершинам, то шли на тяжкие компромиссы с властью, выдавая черное за белое. Мучительная душевная раздвоенность не миновала, кажется, никого из крупных художников. Не миновала она и Товстоногова. Он и его единомышленники – режиссеры, драматурги, критики – в чрезвычайно неблагоприятных, подчас попросту враждебных обстоятельствах, когда властям всюду мерещилось инакомыслие, добивались художественных результатов мирового уровня и сохранили достоинство театрального искусства. История отвела Товстоногову это, а не иное время. Он не избежал и не мог избежать его влияния. Парадокс времени, впрочем, еще и в том, что даже те художники, которые сознательно и старательно усваивали рекомендованную идеологию, в моменты творчества забывали обо всем и создавали произведения, подтверждавшие вечную мысль о том, что искусство выше всех идеологий.

Товстоногов обладал чувством истории, искренне, а не декларативно уважал предшественников, ощущал традицию, метод и школу как трамплин для прыжка вперед. Почти сорок лет его искусство, его спектакли и его суждения по теоретическим вопросам – а он был одним из самых «пишущих» режиссеров – служили творческими ориентирами для сценического искусства всего тогдашнего Союза ССР. Как бы он отнесся к тому, что

К 80-летию Ю.С. Рыбакова



«Юрию Сергеевичу Рыбакову – в знак искреннего уважения и старинной дружбы. 29–VI–83. Г. Товстоногов»

его родина, Грузия, теперь другое государство, заграница? Наверное, порадовался бы тому, что Грузия обрела независимость, о которой долго мечтала, и огорчился бы: как ему разделить между двумя государствами свое родословие, мать – грузинка, отец – русский, как поделить культурную принадлежность, в которой российское и грузинское неделимо перемешаны. Он чурался политики сознательно, борьбы не искал, хотя изредка подписывал письма в защиту гонимых. В партии не состоял, но честно ставил спектакли ко многим юбилейным датам. Его отношение к советской истории было сложным, менялось со временем. Он понимал, что в так называемых «историко-революционных» пьесах она фальсифицирована, но знал, что вера в справедливость, в идеи равенства и братства у многих деятелей революции была искренней.

Циником он не был, точно знал, что цинизм убивает творчество на корню. Воспитанное чувство историзма, равно как и серьезные познания в истории, литературе, музыке, архитектуре, изобразительном искусстве, питали его творчество. Его режиссерское новаторство облекалось в традиционные формы

реалистического, психологического театра, но при этом он чутко улавливал плодотворные идеи из иных театральных систем и дозированно использовал их по мере художественной надобности.

Он твердо знал, что опыт предшественников плодотворен и высоко чтил учение К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, понимал величие Вс.Э. Мейерхольда, уважал своих непосредственных учителей, А.М. Лобанова и А.Д. Попова, и помнил, что первые театральные восторги он получил от спектаклей Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели. Человек большой гуманитарной эрудиции, Г.А. Товстоногов свободно чувствовал себя в пространстве мировых театральных идей и сам обогатил это пространство.

«Успех в театре, – заметил С. Юрский, говоря о Товстоногове, – это доказательство правды». («Какого масштаба человек Товстоногов?» – это вопрос С.Ю. Юрского. – ***Ю.Р.***) Успех его спектакли имели почти всегда, а его театры – ленинградские театры им. Ленинского комсомола и Большой драматический знали счастье непрерывного успеха, пока он стоял во главе их. Он обладал невероятно обостренным чувством зала, духовных запросов и потребностей зрителей. Неколебимо верил в истины психологического театра и знал, что главное в сценическом искусстве – человек, характер человека, противостояние людских намерений. В истории остаются имена и деяния. Имя Товстоногова останется долго, войдет в легенды русской сцены. Шелуха отлетит, зерно останется. Он воспитал поколения артистов, режиссеров, художников, воздействовал на стиль драматургов, уровень его спектаклей подтягивал критику. Опыт его педагогической работы привел к созданию своеобразной системы преподавания режиссуры и актерского мастерства, которая дает право говорить о «школе Товстоногова».

В Большом драматическом он собрал и воспитал труппу артистов неслыханной в наши дни популярности, создал единый по духу и стилю ансамбль исполнителей, в котором никто не растерял ни грана своей артистической индивидуальности. Противоречие между артистической индивидуальностью и требованиями ансамбля, проклятием висевшее над сценическим искусством со дня возникновения МХТ, Товстоногов в Большом драматическом снял. Критики говорили также о режиссерской миссии Товстоногова и видели ее в том, что он непринужденно связывал коренные традиции русского искусства с новейшими течениями современного театра. Суммируя мнения критиков, К. Рудницкий, внимательный зритель спектаклей Товстоногова, писал, что в его искусстве «синтезируются театральные идеи Станиславского, с одной стороны, Мейерхольда – с другой, Товстоногов прививает к мощному стволу реалистической образности в духе Немировича-Данченко изысканность таировского рисунка, или вахтанговскую праздничность, или брехтовское “остранение”, умеет солидную академическую приверженность традиции в меру приправить перцем новаторства»[1]. Феноменальный успех Большого драматического, который в течение десятилетий не знал непроданных билетов, объясним еще

[1] *Рудницкий К. О режиссерском искусстве Г.А. Товстоногова // Товстоногов Г. Зеркало сцены: в 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 4.*

и этим структурным, жанровым, стилистическим разноцветьем его спектаклей.

Как теоретик, Товстоногов в острых дискуссиях отстоял достоинство театра психологического реализма, защитил режиссерские позиции, которые во главу угла ставят литературу, пьесу, из которых извлекается режиссерский замысел и отбираются постановочные приемы. Г.А. Товстоногов оказал духовное влияние на огромное число людей не только своими спектаклями, но и своей личностью. Можно найти сотни свидетельств признательности Товстоногову артистов, режиссеров, зрителей за приобщение к настоящему искусству, за причастие к манящим, неведомым тайнам творчества. 4 мая 1986 г. выдающийся искусствовед А.Д. Чегодаев пишет Георгию Александровичу (они познакомились в поездке по Америке, когда им было уже немало лет), что был знаком со многими выдающимися людьми, «но, если бы меня спросили, кто из таких людей оказал самое глубокое, решающее, могущественное влияние на мой духовный мир, на всю систему моих идейных, моральных, эстетических принципов – я, не задумываясь, назвал бы пять имен: Борис Пастернак – Владимир Фаворский – Мария Бабанова – Федерико Феллини – и Вы». Сегодня жизнь человека и художника перед нами: в его спектаклях, документах, письмах, воспоминаниях его коллег и близких…

ТБИЛИСИ – ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ[2]

Мальчик, которого нарекли Георгием, а близкие всю жизнь на грузинский лад звали Гогой, родился 28 сентября 1913 г. в Петрограде, в семье железнодорожного инженера Александра Андреевича и его жены Тамары Григорьевны Товстоноговых. После Октябрьской революции семья перебралась в Тифлис. В анкетах в графе национальность писал «русский», но тут же неизменно указывал: «мать – грузинка». На вопрос советской анкеты о социальном происхождении отвечал – «из дворян». С датой рождения долгое время была путаница, театральная энциклопедия указывает 1915 г., этой датой руководствовалась и Р.М. Беньяш, автор первой книги о режиссере Товстоногове[3]. Товстоногова как театрального человека, как режиссера породил Тбилисский ТЮЗ. «В ТЮЗе <…> была сильная труппа русских артистов и отличная режиссура, – вспоминает Анатолий Гребнев, уроженец Тбилиси. – <…> Во главе ТЮЗа стоял умный и талантливый режиссер Николай Яковлевич Маршак, впоследствии Товстоногов назовет его своим первым учителем; оформляла спектакли художница Ирина Штенберг, музыку писал Владимир Бейер. Песни из тюзовских спектаклей мы, тогдашние зрители, помним по сей день.

Могу сказать, что все поколение наше прошло через ТЮЗ, было в поле его притяжения. Я мог бы назвать М. Хуциева, Л. Кулиджанова, Б. Окуджаву<…>»[4].

Атмосфера города, в котором наряду с ТЮЗом были прекрасные грузинские театры – теперь им. К. Марджанишвили и им. Ш. Руставели, еще блистали Ахметели и сам Марджанов, был [русский] Театр им. А.С. Грибоедова, спорили Паоло Яшвили и Тициан Табидзе, художники. Из этого «детства» вышли и С. Параджанов, и О. Тактакишвили, и Г. Товстоногов.

[2] *Материалы этой и нескольких следующих глав использованы Ю. Рыбаковым в статье о первых режиссерских опытах Г. Товстоногова. См.: Рыбаков Юрий. Молодой Товстоногов // Театр, 2003, № 4. С.148–156. – Прим. ред.*

[3] *Беньяш Р. Георгий Товстоногов. Л.; М., 1961.*

[4] *Гребнев Анатолий. Рядом с Товстоноговым // Цит. по: Гребнев Анатолий. Записки последнего сценариста. М., 2000. С.180–181.*

Увлечение театром началось еще в школе, где был драмкружок, судя по тому, что к спектаклям выпускались печатные программки, дело было поставлено солидно. Первый школьный спектакль с участием Товстоногова был сыгран в ноябре 1930 года. Была представлена пьеса «Перископ с правого борта» (автора пока установить не удалось). Это самый первый выход будущего режиссера на сцену. В школьном театре он не последний человек, его имя – в числе членов Совета драмкружка. В семье никто театром не увлекался, отец не поддерживал желание сына профессионально посвятить себя сцене, и по его настоянию юный Товстоногов поступил в Тбилисский институт инженеров железнодорожного транспорта, в котором, однако, проучился всего год. Факт сам по себе малозначительный, но приведем его, чтобы показать отношение Товстоногова к почтенному институту. В начале 1980-х г.г. он получил письмо от своего школьного товарища, с которым учился и в институте. Автор письма (Акакий Котария) вспоминает: «Не забуду один эпизод. Арчил Кириллович Харадзе, профессор высшей математики, читая лекцию, сделал в формуле какое-то преобразование, добавив при этом, что "этим мы убиваем двух зайцев". На это последовала твоя реплика мне на ухо: "А на … нам зайцы?"»[5]. Ясно, что при таком отношении к точным наукам, театр не мог не победить в душе молодого человека. Обычно очень сдержанный в выражении чувств, Товстоногов отвечает школьному товарищу взволнованным письмом от 31 января 1983 г.: «Дорогой мой Акакий! Ты не можешь себе представить, какую радость доставил мне своим письмом. Нахлынуло такое количество воспоминаний из нашей школьной и студенческой жизни, что я несколько дней находился в каком-то странном состоянии. Память стала выбрасывать огромное количество людей, названных и не названных в письме, которые, казалось, навсегда ушли из моей жизни. И вот ты всколыхнул это во мне и спасибо тебе за это и за память обо мне. Будешь ли ты в Ленинграде или я в Тбилиси – надо обязательно увидеться! Еще раз спасибо, желаю тебе всего самого лучшего, привет всем твоим близким».

В школе [он] учился хорошо, и школа была хорошей, «немецкой», как бы сказали теперь. От школы – отличное знание немецкого языка и очень приличный французский. Кроме того, как на родном, [он] говорил на грузинском. По-русски с детства писал очень грамотно, в его школьных сочинениях – ни одной грамматической ошибки.

Он нежно любил город своей юности. Однажды, дело происходило на юбилейном вечере в Театре им. Ш. Руставели, С. Юрский брал у Товстоногова шутливое интервью и задал вопрос: «Как вам нравится город Тбилиси?» Товстоногов ответил серьезно и даже с некоторой патетикой: «Это странный вопрос, – сказал он. – Я не могу восхищаться городом Тбилиси как иностранец. Это мой город. Это все равно, как спросить, нравятся ли вам ваши родители, ваш брат, ваша сестра. Это не может нравиться или не нравиться. Это – мое».

С детства Товстоногов органично впитывает две мощные художественные культуры – грузинскую и русскую, хорошо знает западную литературу. Широкий культурный

[5] *Архив Г.А. Товстоногова в БДТ, папка № 451.*

кругозор будет отличать его режиссуру, его теоретические и педагогические работы.

Очень любил грузинскую поэзию, особенно Николоза Бараташвили. Его стихотворение «Синий цвет» в переводе Б. Пастернака часто читал публично.

Не будет преувеличением сказать, что в театр юного Товстоногова потянул грузинский театр того времени, другого он просто еще не видел, а в Грузии тогда было что посмотреть и чем навсегда увлечься.

Сама сценическая жизнь Грузии конца 1920 – начала 1930-х была театральна и драматична. Маститый Котэ Марджанишвили в острой борьбе обновляет грузинскую сцену, воспитывает плеяды замечательных артистов: Верико Анджапаридзе (много лет спустя в фильме Т. Абуладзе «Покаяние» [она] произнесет многозначительную и прекрасную фразу о дороге к храму), Ушанги Чхеидзе, Акакий Хорава, Васо Годзиашвили…

Гремят спектакли Марджанишвили – «Овечий источник», «Затмение солнца в Грузии», «Гамлет». Под его руководством растет режиссер Сандро Ахметели. По его инициативе и при поддержке Мастера, как именуют Марджанишвили, создается актерская корпорация, чтобы продолжить реформы грузинской сцены. Корпорацию называют по названию реки на родине Мастера – «Дуруджи». Еще один превосходный артист публично, по ходу спектакля зачитывает манифест корпорации: «Грузинский театр, всплывающий из тины болотной», «Артист пламенный, артист сумасшедший, мятежный, гордый, артист на вздыбленном коне». Скандал в зале. Поэт Паоло Яшвили громогласно тут же поддерживает корпорацию. Статьи в газетах, споры в публике. Чуть позже дороги Мастера и Ахметели разойдутся, и сам бывший ученик станет Мастером, и прогремят его спектакли «Разлом», «Анзор», «Ламара», «Разбойники», которые войдут в историю театра и которые увидит юноша Товстоногов. Можно ли было не увлечься таким театром с таким накалом творческих страстей.

В феврале 1978 г. дочь Ахметели Манана прислала Товстоногову только что вышедший сборник материалов о жизни и творчестве отца. Благодаря ее за это, Товстоногов написал: «Я чрезвычайно чту его память, и хотя по возрасту не имел счастья никогда с ним общаться, но прекрасно помню его спектакли как зритель»[6].

Товстоногов не оставил развернутых воспоминаний о своих юношеских театральных впечатлениях. Какими они могли быть, можно представить по книге Михаила Туманишвили, преданного ученика Товстоногова. «Тысяча девятьсот тридцать четвертый год, – вспоминает он. – Мне всего тринадцать лет (Товстоногову – двадцать один. – ***Ю.Р.***). Театр имени Руставели, “Разбойники” Шиллера, “Ин тираннос!” – так это называлось на грузинской сцене. Сила впечатления была настолько большой, что все остальное отодвинулось на второй план. <…> Мою театральную Америку <…> открыл <…> человек-герой из моего детства – режиссер Сандро Ахметели»[7]. Под этими словами Товстоногов бы подписался.

Основы его знаний и духовной культуры закладывались со школьных лет. Видимо, хорошие

[6] Архив Г.А Товстоногова в БДТ, папка № 451.

[7] Туманишвили М. Режиссер уходит из театра. М., 1983. С. 15–16, 18.

педагоги научили его читать много и – главное – внимательно. Сохранились тетрадочки с его школьными сочинениями, разборами литературных произведений, входивших в программы старших классов. Аккуратным почерком, явно с интересом к предмету разбираются «Отцы и дети» и «Новь» И. Тургенева, «Вишневый сад» и «Мужики» А. Чехова, «Олеся» А. Куприна, «Книжка чеков» Г. Успенского, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского. Разборы эти отражают тогдашние излишне социологизированные подходы к литературе, но одновременно в них достаточно ощутимо сказывается эмоциональное, личное впечатление от литературного текста. Школьник Товстоногов отмечает, что русская литература много писала о разложении дворянства, считает что «Чехов произнес надгробное слово над свежей могилой. Правда, – продолжает школьник, – автор подошел к процессу умирания дворянства не с классовой точки зрения, а скорее общечеловеческой, выразив свою жалость к персонажам пьесы, но картина вымирания дворянских гнезд и появление буржуазных хозяев получилась полная». Текст датирован 12 декабря 1928 г. От детства тянутся театральные мечты. Всю жизнь Товстоногов мечтал поставить «Вишневый сад», но предъявлял какие-то особенные требования к будущей исполнительнице роли Раневской, которую так и не нашел.

В 1927 г. Н.Я. Маршак, брат знаменитого поэта и переводчика С. Маршака, и К.Я. Шах-Азизов (при участии М. Барутчева и М. Вахнянского, как сообщила Т.К. Шах-Азизова) создали в Тбилиси театр юного зрителя, который имел «русский сектор». Судя по афишам, театр менял наименования, чаще его называют Тбилисским Театром юного зрителя, но был он и имени Кагановича, носил и причудливое название «имени 1-го ЗАКСЛЕТА». Видимо, это какой-то Закавказский слет. В этот театр и поступил Товстоногов в 1931 г. «в качестве актера и ассистента режиссера». Как Н. Маршак угадал во вчерашнем школьнике задатки режиссера – чудо и тайна.

В декабре 1931 г. он уже играет в пьесе популярного тогда тюзовского драматурга Н. Шестакова «Путь далекий» роль злодея Камертонова. На сохранившейся фотографии и рисунке неизвестного художника герой Товстоногова имеет обвислые усы и обмотанный вокруг шеи шарф – типичный «не наш человек». Спектакль шел довольно долго, есть программка 1933 г., в которой Товстоногов обозначен прозрачным псевдонимом – Г. Ногов. Сопоставление двух программок показывает, что пьеса и спектакль явно перерабатывались: исчезли некоторые персонажи, введены новые исполнители. Сыграл он и в пьесе «На полюс» роль храброго генерала Альдобрандини – на рисунке герой в меховом шлеме и с трубкой во рту. В спектакле «Сказка о купце и работнике его Балде» играет Роль писаря и удостаивается первого упоминания в прессе. «Из исполнителей, – пишет газета “Заря Востока”, – необходимо отметить работу Турманина (Балда), Глобенко (Купчиха), Бубутейшвили (Пульхерия) и Ногова (писарь)».

На сохранившемся рисунке писарь выглядит очень смешно – стоит в подобострастной позе, под

мышкой – толстая книга, на голове – игривый хохолок.

В пьесе того же Н. Шестакова «Аул Гилже» играет роль Мусы Хаджиева: бородка – клином, на голове – шапочка вроде сванской, в руке – маленькая трубка, взгляд – одновременно решительный и грустный. Роли ему доставались сплошь характерные – на героя не тянул и в будущем актерских амбиций не имел, но режиссерски, как отмечают все без исключения его актеры, показывал гениально.

Н.Я. Маршак и К.Я. Шах-Азизов, тогда директор Тбилисского ТЮЗа, ставший на всю жизнь добрым гением Товстоногова, разглядели в юноше именно режиссерский дар и направили его на учебу в Москву в Театральный институт на режиссерский факультет. Случилось это в 1933 г.

МОСКВА И ТБИЛИСИ – ТЕАТРАЛЬНЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ

В Москве, в институте открывался удивительный театральный мир. Небольшой, но реальный сценический опыт, обретенный в тбилисском ТЮЗе, подвергался проверке и пересмотру. В мае 1938 г. группа студентов режиссерского факультета ГИТИСа смотрела в Оперно-драматической студии К.С. Станиславского «Три сестры» в присутствии самого Мэтра и потом имела с ним беседу. Некоторые участники просмотра и беседы, а среди них были Б. Покровский, Г. Товстоногов, М. Рехельс, А. Некрасова, Ю. Поличинецкий и другие, оставили свои воспоминания.

Удивил студентов-режиссеров «туалет» артистов, то есть сумма особых упражнений, «разминавших» актерский аппарат.

«Спектакль начался как-то легко, – вспоминает М. Рехельс, – незаметно, без перехода: вот такими мы были, а такими стали. …Это были те же студийцы. Те же, но совсем не те! Или это чеховские герои появились перед нами совсем не такими, какими представлялись? Может быть, и оттого, что декораций, костюмов, гримов не было, за окном был май и солнечные лучи, а не театральные софиты освещали происходящее, нам казалось, что присутствуем мы не на спектакле, а на дне именин в доме Прозоровых…»[8].

Вспоминает Б. Покровский: «В студии явно творилось театральное чудо. Мальчики и девочки, прыгающие вокруг Станиславского, вызывающие в нас зависть, а значит и неприязнь, сыграли Чехова так, как не играли в то время нигде. Мхатовские спектакли после их показа казались устаревшими и фальшивыми. Это был новый театр! Куда делись эти великие достижения? Почему не укрепились, не развились? Почему, наконец, не отразились на деятельности Художественного театра? <…> [Станиславский] предугадывал новую манеру игры, новую стилистику театра. <…> Конечно, многое, найденное Станиславским в последние годы его жизни, помогло движению нашего театра в современность, но, увы, коэффициент полезного действия его открытия был все же обидно мал»[9].

Товстоногов жадно смотрит спектакли московских театров, в год окончания института – 1938-й – вспоминает их и составляет список.

Большой театр – «Пиковая дама». Филиал Большого – «Риголетто». МХАТ-I – «Таланты и поклонники», «Егор Булычов», «Женитьба

[8] Цит. по: И Виноградская. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: в 4 т. М., 1976. Т. 4. С. 526.

[9] Покровский Б.. Ступени профессии. М., 1984. С. 19–20.

Фигаро», «Воскресение», «Гроза». Филиал МХАТа – «Дядюшкин сон», «В людях», «Дни Турбиных», «Хозяйка гостиницы», «Пиквикский клуб». МХТ-2 – «Свидание», «Испанский священник», «Часовщик и курица», «Униженные и оскорбленные». Театр им. Евг. Вахтангова – «Егор Булычов», «Принцесса Турандот», «Интервенция», «Человеческая комедия», «Дорога цветов», «Коварство и любовь». Камерный театр – «Гроза», «Негр», «Укрощение мистера Робинзона», «Жирофле-Жирофля», «Машиналь», «Оптимистическая трагедия», «Египетские ночи». Малый театр – «Ревизор», «Бешеные деньги», «Скутаревский», «Бойцы». Театр им. Вс. Мейерхольда – «Список благодеяний», «Последний, решительный», «Лес», «Свадьба Кречинского», «Дама с камелиями». Театр Революции – «Недоросль», «Улица радости», «После бала», «Мой друг», «Личная жизнь». Новый театр – «Без вины виноватые», «Уриэль Акоста». Театр МОСПС (Театр им. Моссовета) – «Вздор». Театр п/р Р. Симонова – «Эллен Джойс», «Таланты и поклонники», «Вишневый сад». ТРАМ – «Продолжение следует», «Чудесный сплав», «Бедность не порок», «Соло на флейте». Театр ВЦСПС – «Матросы из Катарро», «Вздор». Театр Красной Армии – «Шутники», «Гибель эскадры», «Чужой ребенок». Театр п/р Ю. Завадского – «Любовью не шутят», «Простая вещь», «Волки и овцы». Реалистический театр – «Бравый солдат Швейк», «Мать», «Аристократы».

Посещает также Театр оперетты, мюзик-холл, в Еврейском театре смотрит спектакль «Миллионер, дантист и бедняк», в гастролировавшем Большом драматическом театре – «Слугу двух господ», а в Театре п/р С. Радлова – «Вечер водевилей».

Начавшийся в школьном драмкружке процесс формирования художника-профессионала вступил в решающую фазу. Восхищают педагоги по режиссуре – А.М. Лобанов и А.Д. Попов. Последнего он глубоко уважал, а Лобанова боготворил, называл «режиссером из будущего». И написал о нем слова, которые поразительным образом сегодня можно отнести и к самому Товстоногову, ученику Лобанова: «Он принадлежит к тем фигурам в истории искусства, значение которых все возрастает по мере того, как время их уходит в прошлое. Таких в нашем театре немного. Их работа и судьба освещены отблеском событий, наложивших свой отпечаток на эпоху. Драматическое напряжение их жизни, а оно непременно у таких людей, возникает не из повседневного соперничества или соревнования с другими направлениями в искусстве, но из драматизма самого времени»[10].

Многое в будущем искусстве Товстоногова идет от Лобанова, который «был человеком великой русской культуры. Культуры отношения к искусству, к делу, к человеку и просто культуры»[11]. Из этого постулата Товстоногов вывел и метод подхода к решению спектакля: «Я все знаю и именно поэтому свободен в своем подходе к пьесе!»[12]. От Лобанова идет и товстоноговский принцип подхода к классической пьесе: «Когда я теперь ставлю классическую пьесу, то рабочая формула такова: мы ставим пьесу о прошлом, написанную сегодня»[13].

Класс актерского мастерства вел Н.С. Плотников. Сохранилась

[10] *Товстоногов Г.А. Режиссер из будущего //Андрей Михайлович Лобанов. Документы, статьи, воспоминания. М., 1980. С. 388.*

[11] *Там же.*

[12] *Там же. С. 390.*

[13] *Там же. С. 391.*

программка зачета по актерскому мастерству на третьем курсе. Как режиссер Товстоногов ставит отрывок из «Дней нашей жизни» Л. Андреева, как актер играет Порфирия в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского. Отрывок ставит известный впоследствии режиссер М. Рехельс. Параллельно с учебой Товстоногов ставит спектакли в своем родном тбилисском ТЮЗе.

Первым своим спектаклем считал «Предложение» А. Чехова, который был поставлен в 1934 г., а не в 1933-м, как ошибочно указано в сборнике «Зеркало сцены». Никаких свидетельств об этом спектакле не сохранилось, есть лишь основание полагать, что ставился он вместе с Н.Я. Маршаком. Творческая биография Товстоногова опровергает распространенную мысль о том, что режиссура – это профессия зрелого возраста. Он стал профессионалом удивительно рано и быстро, но так же быстро почувствовал, что между понятиями «профессионал» и «творец», «художник» есть серьезная разница. В определенный момент он драматически ощутит эту разницу.

Пока же, не покладая рук, работает, учится и ставит спектакли. В списке его работ, который приложен к двухтомному сборнику «Зеркало сцены» указано, что он поставил в 1935 г. «Музыкантскую команду» Д. Дэля и в 1936 г. – «Голубое и розовое» А. Бруштейн. Это не совсем точно. Спектакли ставил Н. Маршак при активном участии Товстоногова. Из газетной заметки о «Голубом и розовом» узнаем, что «художественный руководитель театра Н.Я. Маршак и молодой режиссер Г. Товстоногов прекрасно раскрыли замысел автора и сумели донести его до юных зрителей»[14]. Это ставит под сомнение и данную в «Зеркале сцены» датировку спектакля – 1936 г.. Вряд ли репортерская заметка в вечерней газете могла выйти только через три месяца после премьеры.

РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ

Первая полностью самостоятельная работа – «Женитьба» Н. Гоголя. Судя по эскизу афиши, спектакль шел под названием «Совершенно невероятное событие». На эскизе рукой Товстоногова написано – «Октябрь, 1935. Первая самостоятельная режиссерская работа». Сохранилась и небольшая, в три странички, рукопись, озаглавленная «К постановке “Женитьбы” в тифлисском ТЮЗе».

Постановщик считает, что основная тема спектакля – «моральное разложение класса, изжившего себя экономически». Видимо, такое определение темы самому кажется скучным, говорится по тогдашней привычке оперировать социальными категориями, а потому он больше о «классе» не говорит, а переходит к стилю и жанру спектакля. Ключ для поиска стиля спектакля он видит в подзаголовке «Совершенно невероятное событие» и находит достаточно выразительный образ: «Гоголевский Петербург, – пишет молодой режиссер, – похож на поверхность большого взбаламученного болота. Герои “Женитьбы” укрывались где-то на дне этого болота и тихо прозябали в своей укромной луже. И вот в жизнь этих никчемных, нелепых и смешных людей врывается вихрь “совершенно невероятного события”. Герои лужи завертелись в карусели необычайного, в

[14] «Вечерний Тбилиси», 1937, 12 марта.

них проснулись “самые сильные страсти”».

Это уже точное режиссерское видение спектакля, тут угадан ритм, есть чем поманить актеров, показать направление в развитии характеров. Товстоногов считает пьесу «реалистической комедией», но не согласен «с традиционной точкой зрения на “Женитьбу”, как на бытовую комедию», потому, по его мнению, «гипербола, комическое несоответствие, абсурдное умозаключение, гротеск – вот особенности стиля данной комедии».

Режиссерская экспликация говорит о стремительном приобретении молодым режиссером профессиональных навыков, но представить спектакль в его конкретности сегодня невозможно. Сохранилась только одна рецензия, да и назвать так газетную заметку можно лишь с большой натяжкой. 1 ноября 1935 г. «Тифлисский рабочий» пишет, что «классическая комедия Гоголя “Женитьба” рассчитана на детей старшего возраста, учеников 7–8 классов. Театр остается верен своей традиции. Уже с начала сезона он шагает в ногу со школой, являясь ее чутким помощником». Далее следует великолепный пассаж в духе того времени: «Широко используя метод социалистического реализма, театр в “Женитьбе” дает яркий анализ каждого образа бессмертной комедии». Автор заметки Э. Миль сообщает, что «неудержимый смех несется из зрительного зала, когда безынициативный, нерешительный Подколесин, влекомый чужой волей, чужим желанием, убегает через окно на грани реального осуществления своей мечты – женитьбы. Как в калейдоскопе, проходят перед зрителями образы. Отставной моряк Балтазар Балтазарович, у которого осталось от многолетней службы только бахвальство и застарелая подагра. Экзекутор Яичница – тупое и глупое существо, один из тех, кто вошел в историю русской литературы типизированным образом – низкопоклонника и дельца». По этой, хотя и не очень внятной рецензии видно, что спектакль имел успех, вызывал, как положено в комедии, смех. Нашлась всего одна фотография: по лестнице спускается Кочкарев (играл его артист М. Смирнов), держа в правой руке цилиндр и белые перчатки. На лице его блуждает счастливая и лукавая усмешка, кок на голове взбит, на шее – большой шарф, а самое главное, что, видимо, и означало «гротеск» в спектакле и вызывало смех, – у него явно увеличен нос, а левая бровь нарисована дугой вниз. Похож он больше на Хлестакова, а не на современных Кочкаревых, в которых непременно ищут чертовщину. Сейчас, конечно, можно только гадать, но если режиссер сознательно сближал Хлестакова и Кочкарева, то в этом был серьезный сценический смысл, хотя и не бесспорный.

МОСКВА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

За время учебы Товстоногов обошел практически все московские театры и познакомился с творчеством всех ведущих режиссеров того времени. С К.С. Станиславским и Вс.Э. Мейерхольдом виделся лично.

К Мейерхольду пошли группой однокурсников – Г. Товстоногов, М. Рехельс, Б. Покровский и А. Бакалейников (последний долго и плодотворно работал в периферийных театрах). В 1974 году М. Рехельс опубликовал воспоминания об

этой встрече[15]. Пошли наугад, без приглашения. Позвонили в дверь квартиры, и великий режиссер их принял и, по словам мемуариста, говорил с ними долго и о многом. Было это в июне 1938 года. М. Рехельс считает также, что «Беседа со студентами-выпускниками» Вс. Мейерхольда, опубликованная в двухтомнике «Статьи. Письма. Речи. Беседы»[16], представляет собой запись разговора именно с ними.

Мастер говорил о том, что материалом творчества режиссера является его воображение. «Разбудить воображение, – говорил Мейерхольд, – растормошить фантазию можно после постоянного тренажа». И предлагал четыре основных, наиболее эффективных способа достичь этого: изучать биографии великих людей, путешествовать, изучать произведения великих мастеров искусства и читать композиционно острую литературу. Товстоногов все эти советы принял к исполнению – альбомы с репродукциями мастеров живописи занимают в его личной библиотеке огромное место, музыку чувствовал тонко (уже в последние годы жизни взаимная дружеская привязанность связывала его со скрипачом и дирижером оркестра «Виртуозы Москвы» Владимиром Спиваковым). Читал много и разнообразно. Любил читать биографии великих людей. «Сердечно благодарю тебя, – пишет писателю Г. Гулиа, – за “Омара Хайяма”. Мне эта книга чрезвычайно интересна: неплохо зная его как поэта, очень мало попадалось сведений о нем самом, а здесь исчерпывающе. Еще раз благодарю»[17].

Путешествия обожал и ездил за границу много (по тем временам), то как член какой-либо делегации, то как постановщик спектаклей. Напомним попутно, что выезды за «железный занавес» строго регламентировались, контролировались и дозировались начальством. Оно требовало от подведомственных организаций сведений о количестве дней, проведенных человеком в капиталистических странах за год. Выезды в страны социалистического лагеря не учитывались, кроме Югославии. Эта бюрократическая причуда позволяет теперь точно знать – где и сколько времени провел Товстоногов за рубежом. С 1966 г. по 1984 г. он побывал в 15 капиталистических странах и суммарно прожил в них 795 дней, то есть более двух лет.

Москва, ГИТИС, встречи со Станиславским и Мейерхольдом, несомненно, дали Товстоногову профессиональные знания, обогатили эрудицию, но процесс учебы внутренне был драматическим: с болью и кровью ломались первоначальные, тюзовские театральные пристрастия, рушилась любовь к определенному виду театра, к конкретному театру, где он уже пробовал свои силы и не без успеха, к стилю, разительно не похожему на то, что видел он в студии Станиславского или на спектаклях Мейерхольда.

Зная сегодня всю творческую биографию Товстоногова, ясно видишь, что в его жизни было несколько переломных моментов, творческих и психологических, а, может быть, и мировоззренческих кризисов, которые всегда были плодотворны, двигали его художественную мысль и практику вперед.

Годы учебы – первый такой переломный момент. Он внутренне

[15] Рехельс Марк. Штрих к портрету // Театр, 1974. № 2. С. 33–44.

[16] Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 503–506.

[17] Архив Г.А. Товстоногова в БДТ, папка № 457.

от чего-то отказывался под «влиянием Москвы» – от ТЮЗа, Маршака, от обаяния грузинского театра. Это был сложный процесс – кое от чего отказался совсем, а что-то осталось в творческой душе навсегда, хотя и в переплавленном виде. Осталась любовь к обаятельной грузинской культуре, блистательно отразившаяся через многие годы в спектакле «Ханума». Останется открытость к иным театральным системам – и отзовется интересом к Вахтангову, Брехту, Мейерхольду, при неизменной верности духу, не букве Станиславского.

К концу его пребывания в ГИТИСе жизнь в стране окрасилась в трагические тона. Жизнь, ее горькая реальность не могли не сказаться на формировании внутреннего мира Товстоногова. В 1937 г. семью Товстоноговых, как многие тысячи других, настигла горькая беда – безвинно арестован и вскоре расстрелян отец. Много позже в телевизионной беседе Товстоногов скажет: «У меня был репрессирован отец. Меня исключили из института как сына врага народа. Потом Сталин сказал, что дети за отцов не отвечают, и меня восстановили обратно. Как я это сегодня понимаю, так и в 37 понимал. Ничего не изменилось в оценке этих событий. Мне было все ясно тогда. Я к 70-летию Сталина поставил "Из искры" (пьеса Ш. Дадиани) о молодом Сталине. Нам приказали. Поставил и получил Сталинскую премию. Булгаков тоже написал пьесу "Батум" о молодом Сталине. Если я не выполнял – меня снимают. Тирания такая была, что и говорить не приходится»[18].

Году в 1976-м Товстоногов получил письмо (оно не датировано, но автор сообщает свои впечатления от «Истории лошади», стало быть, после 1975 г.) от некоего В.А. Чинчаладзе, который рассказывает Товстоногову интересную историю. «Совсем недавно, – говорится в письме, – в возрасте 90 лет умер довольно маленький писатель Родион Коркия. Незадолго перед смертью его посетил хорошо ему знакомый поэт. Умирающий, но еще находящийся в здравом рассудке, признался ему в следующем: "Из искры" Ш. Дадиани – моя пьеса". Не удивляйтесь. В тридцать седьмом Берия вызвал Шалву к себе и сказал: «Вот в России граф Алексей Толстой написал "Хлеб". Цена этого "Хлеба" для нас особенно ценна тем, что его написал граф, пусть даже бывший. И нам очень хотелось бы, чтобы князь Дадиани написал о революционной деятельности товарища Сталина в Грузии». Ш. Дадиани, как сказано далее, отказался, и тогда Берия вызвал Коркию и велел писать ему, но автором будет значится Дадиани. Берия обещал его щедро отблагодарить. Слово сдержал – «преподнес вот эту 4-х комнатную барскую квартиру, и это в то время, когда даже большие писатели ютились в клетушках». Ни опровергнуть, ни подтвердить эту историю нельзя, но можно себе представить, что, получив это письмо, Товстоногов почувствовал укол в сердце от напоминания о его пусть подневольном участии в прославлении «вождя народов».

Впустить в себя то новое, что дала Москва, закрепить его в творческой душе можно, только отрешившись от старого опыта, от впитанных с детства театральных взглядов. Эту внутреннюю перестройку своего художественного организма Товстоногов проделывает сознательно.

[18] *Программа Ленинградского телевидения. Эфир 29 июня 1990 г. Записано автором на пленку с экрана.*

БОРЬБА С РОМАНТИЗМОМ

В 1934 г. он пишет режиссерский план «Разбойников»[19], в следующем – составляет план «Коварства и любви». Выбор не случаен, тут просматривается явная, хотя не объявленная полемика со знаменитым спектаклем Ахметели «Ин тираннос!» («Разбойники»), премьера которого состоялась в феврале 1933 г. Молодой режиссер как будто хочет самостоятельно пройти путь романтического искусства, попробовать этот стиль на свой зуб, примериться к нему, а, может быть, проверить универсальность той новой системы, которая ему открывается на занятиях Попова и Лобанова, в спектаклях Художественного театра. В спектакле Ахметели видели «революционное выступление новых социальных сил против феодальной деспотии, узурпирующей права свободной личности»[20].

Товстоногов в своей разработке режиссерского плана отделяет идею пьесы от идеи своего воображаемого спектакля.

В разделе «Идея произведения» он пишет, что Карл Моор, «олицетворение молодой интеллигенции революционного бюргерства, жертва травли и клеветы, обездоленный и нищий, поднимает знамя восстания и делается главой разбойничьей банды».

В разделе «Идея спектакля» он задает вопрос: «Насколько приемлема для нас эта идея индивидуалистического бунта против феодализма? Имели ли место события, описанные Шиллером, в реальной действительности? Да, имели. Отдельные восстания вспыхивали, как искры, то в одном, то в другом уголке тогдашней Германии, происходящие в форме разбойничьих налетов и бывшие явлениями не редкими. Итак, приемлема ли для нас идея автора? Нет, неприемлема. Неприемлема потому, что Шиллер заставляет Карла Моора добровольно отдаться в руки правосудия. Карл Моор до конца честен и благороден. Он идеал добродетели. Это сам Шиллер, вернее, его мечта».

Странная мысль разделить идею пьесы и идею спектакля, противопоставить их пришла Товстоногову от Ф. Энгельса, которого он основательно проштудировал в связи с работой над экспликацией «Разбойников». На Энгельса он ссылается неоднократно, цитирует его, в том числе, следующий пассаж: «Это была одна гниющая и разлагающаяся масса[21]. Ремесло, торговля и промышленность были доведены до самых ничтожных размеров. <…> Все было скверно, и в стране господствовало общее недовольство. Не было образования, средств воздействия на умы масс, свободы печати, общественного мнения. Везде только мерзость и эгоизм. <…> в народе не было такой силы, которая смогла бы смести разлагающиеся трупы отживших учреждений».

Таким образом, как пишет Товстоногов, это экономическое состояние страны породило "революционность" в умах, в литературе, в идеологической надстройке, в сознании людей. Обратим внимание, что слово «революционность» поставлено [Товстоноговым] в кавычки. Бунт шиллеровского героя Товстоногов, опираясь на Энгельса, революционным не признает, а стало быть, считает бессмысленным. Далее в экспликации следует фраза, которая в кавычки не взята, но выглядит цитатой: отсутствие

[19] *Архив Г.А. Товстоногова в БДТ, папка № 267. Ед. хр. 1003. Опубл. в: Георгий Товстоногов. Собирательный портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. СПб., 2006. С. 447–452. Текст Г.А. Товстоногова, цитируемый Ю. Рыбаковым, выверен по этому изданию. – Прим.ред.*

[20] *Урушадзе Н. Сандро Ахметели. М., 1990. С. 216.*

[21] *Речь идет о населении Берлина. Раздел экспликации называется «Эпоха. Германия 60–90 гг. XVIII века». – Прим. ред.*

экономических предпосылок для ведения конкретной революционной борьбы, сама сущность класса мелкой буржуазии повели ее не к реальным целям переустройства человеческого общества, а к созданию общих форм протеста, общего пафоса борьбы, индивидуалистического, бунтарского и стихийного восстания, которое в реальной действительности либо разбивалось о военные штыки феодалов, либо простиралось только «до удовлетворения мелких, мещанских и часто личных интересов своих вождей».

«Карл Моор, – продолжает Товстоногов свое исследование, – уже не олицетворение благородства, а один из этих вождей». Несколько странная концепция, возникновение которой объяснимо не только влиянием Энгельса, хотя его нельзя сбросить со счетов, еще долго молодой режиссер будет находиться под влиянием школьного марксизма. Кроме влияния классика марксизма, серьезное значение имело желание противопоставить свое решение спектаклю С. Ахметели. И тут молодой постановщик идет до конца. Товстоногов считает, что Карл по Шиллеру остается честным и благородным человеком, просто классовая сущность не позволяет ему поступать иначе. «Внешне, – пишет Товстоногов, – это сам Шиллер». Уходя от романтического, ахметелевского решения, от «типичного романтика», «образа революционера», Товстоногов пытается найти решение, которое продиктовано его крепнущей верой в школу Станиславского, в реалистический метод и стиль.

Естественно, что и жанр спектакля он, вопреки романтизму Ахметели, определяет по-иному: «Понимая “Разбойников” не как романтическое произведение, а [как] реалистическую драму, мы достигаем следующее:
1. Правильно вскрываем историческую действительность.
2. Доносим нужную и живую на сегодняшний день идею.
3. Переносим образы с романтических облаков на конкретную почву». Заключает экспликацию Товстоногов уверенностью, что поставленные им задачи выполнимы, но при этом понимает, что текст пьесы будет сопротивляться его трактовке и предусматривает сокращения, перестановки и даже хочет ввести в спектакль свой пролог и эпилог.

Пролог он видит так: «Карлова школа. Строй юнкеров <…>. Барабанная дробь. Герцог Карл-Евгений объявляет строгий выговор слушателю Карлшуле Ф. Шиллеру за написание кощунственной драмы “Разбойники”. Темно. Казарма. За свечой Шиллер. Он только что прочел своим товарищам эту трагедию. Он призывает их к борьбе. Он говорит: “Закон не породил еще ни одного великого человека, а свобода [рождает] великанов и гениев”. Гонг. Начало первого акта».

Эпилог молодому режиссеру видится так: «Через сто лет. Мраморная статуя Шиллера с четырьмя нимфами в городском сквере. Бюргер и его маленький сын. Сын (у отца): “Папа, кто этот человек?” Отец (сыну): “Этот великий человек сказал, что счастье и добродетель всегда в борьбе, но счастье всегда побеждает”».

Трудно сказать, что получилось бы, будь у Товстоногова тогда возможность реализовать свой

замысел. Скорее всего, пьеса начала бы сопротивляться, встала бы на дыбы, уж очень умозрителен режиссерский замысел. Сама же экспликация показывает нешуточную работы мысли, самостоятельность суждений, готовность бросить вызов и пьесе, и авторитетным режиссерам. Молодой постановщик как бы проверяет осваиваемый им реалистический метод на оселке классика романтизма.

Шиллер не сразу его отпустил. В 1935 г. в школьной тетрадочке он пишет режиссерский план пьесы «Коварство и любовь». На обложке как эпиграф: «Вновь строй тиранов воцарился, люди друг другу снова противостоят. Когда все остальные средства тщетны, решает дело обнаженный меч!».

В Режиссерском плане «Коварства и любви» Товстоногов подробно сравнивает два варианта пьесы и отдает предпочтение первому, то есть «Луизе Миллер», много пишет об условиях жизни Германии, вновь ссылаясь на Маркса и Энгельса, снова пытается бороться с шиллеровщиной. «Первая проблема, которая встала передо мною, это была проблема “шиллерщины”… И вот, я поставил себе задачей “шекспиризировать” Шиллера средствами театра. Работая над “Разбойниками”, я ставил себе эту же задачу, но пошел по ложному пути».

Правильный путь он видит в следующих трех пунктах. Первая его задача – «найти такой внутренний смысл действий того или иного героя (именно внутренний), который бы заставил зрителя поверить, что данный герой только так и никак иначе действовать не может». Вторая его задача – «спрятать тенденцию и, тем самым, лучше донести ее до зрителя». И, наконец, третья режиссерская задача – «избавить драму от сладкой сентиментальности, которой она не в малой степени подвержена».

Режиссерские разработки совсем юного режиссера содержат много литературного анализа, против которого впоследствии Товстоногов будет предостерегать своих учеников, и очень немного собственно постановочных элементов. Это естественный этап в творческом становлении, это и поиски пути к тому, чтобы личностно выразить себя в спектакле. Шиллеровские разработки Товстоногова показывают, что соотнести себя, свой душевный опыт с непредвзятым взглядом на драматургический материал он еще не может. На него сильно давит авторитет классиков марксизма. Тогда так учили, ничего с этим не поделаешь. Нужно было время и опыт, чтобы уйти в подходе к пьесе от «классового подхода».

Товстоногову на это понадобился совсем небольшой срок.

ДАТА РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА

В архиве Товстоногова в Большом драматическом театре лежит потертая папочка с записями, относящимися к студенческой поре. Товстоногов выписывает на память цитаты: «Играя Эрика 14, ищи, где он 16-й. Вахтангов»; «Не играйте мысль – мыслите, не играйте жизнь – живите. Станиславский»; «Гаррик в роли Яго ел виноград. Морозов». Записана притча: «Англичанин приучает селедку к жизни на суше. Вынимает ее из воды на короткий срок, постепенно его увеличивая. Через какой-то промежуток времени сельдь дышит на воздухе в течение получаса.

Однажды, гуляя с сельдью по городу, англичанин, переходя мост, уронил ее в воду. Сельдь утонула».

Не видел ли молодой художник в судьбе селедки и свою художественную судьбу? К этому времени он уже научился «жить на суше», принял от учителей новый для себя взгляд на искусство, навсегда поверил в его истинность.

От этих ученических записей – неожиданный переход к серьезному и сокровенному, первый, видимо, прорыв ученика в искусство.

В одной из тетрадочек есть датированная – 1935–1936 гг. – запись: «Мысли по поводу… А.С. Грибоедов "Горе от ума"»[22]. [Эпиграф:] «Человек небольшого роста, желтый и чопорный, занимает мое воображение. Ю. Тынянов». Режиссерский план «Горя от ума» посвящается соученице по ГИТИСу Надежде Сергеевне Ветровой.

Товстоногов основательно готовился к работе. Приводит довольно обширную библиографию, вспоминает спектакль Мейерхольда и по пунктам записывает – что ему понравилось, а что не понравилось. Записывает в столбик:

«Не нравится –
спектакль в принципе,
сцена с декабристами,
танец с шалью и бубном,
Софья стреляет из ружья,
ввод дополнительных действующих лиц,
Софья, Лиза и все гости».

Нравятся же молодому режиссеру:

«Загорецкий, Хлестова, Скалозуб, Чацкий, Молчалин,
"Чуть свет уж на ногах" – к роялю!
поцелуй, Скалозуб застает Софью с Молчалиным,
Фамусов – "к императору" – на "цыпочках",
диалог Чацкого с Молчалиным,
сплетня, съезд гостей».

Товстоногов-студент проявляет самостоятельность суждений, дерзко спорит с великим мастером, которого много позднее назовет титаном и отметит, что «сегодня <…> Мейерхольд воскресает едва ли не в каждом хорошем спектакле»[23].

Спектакль Мейерхольда не нравится ему в принципе, ибо Товстоногов, как он не раз говорил, был воспитан «в иной, не мейерхольдовской школе». Он предлагает свое решение бессмертной комедии.

«В начале прошлого столетия, – пишет Товстоногов, – в эпоху Александра и Николая, Бенкендорфа и Нессельроде, Пушкина и Чаадаева, Пестеля и Рылеева, одним словом, в самую страшную в истории России эпоху, <…> жил человек громаднейшего ума и ослепительнейших способностей, музыкант, математик, дипломат, писатель, стилист, психолог. Он представлял собой единственное явление. Может быть, рядом с ним никого нельзя поставить.

Этот человек был – Грибоедов.

Это самая двойственная фигура в литературе и наиболее характерная для этой эпохи. "Какая страна! Кем она населена! Какая нелепая у нее история!" – восклицает Грибоедов.

"Везде чиновники одинаково гадки". Под чиновниками он имел в виду режим.

И этому же режиму он служил и служил блестяще».

В 1982 г. на одном из первых занятий с новым режиссерским курсом в ленинградском Театральном институте Георгий Александрович вспомнил свою встречу с Всеволодом Эмильевичем: «Он дал

[22] Цитируется, видимо, по Архиву Г.А. Товстоногова в БДТ. Режиссерский план «Горе от ума» также опубликован в: Георгий Товстоногов. Собирательный портрет. С. 453–458. Рукопись Ю.С. Рыбакова выправлена по этому изданию. – Прим. ред.

[23] Товстоногов Г. Слово о Мейерхольде // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 2. С. 41.

нам такое задание – пройти мысленно по улице Горького и рассказать весь свой путь».

По контексту понятно, что Мастер хотел, чтобы рассказ студентов был бы одновременно точным и образным. Кое-какие, подчас и прямые отголоски мейерхольдовского решения грибоедовской пьесы обнаружатся и в спектакле Товстоногова. Например, маски. Пока же молодой режиссер подмечает в спектакле Мастера острую, сценически выразительную и психологически точную деталь: Фамусов при слове «император» приподнимается на цыпочки. Таких деталей в его будущих спектаклях будет множество. Товстоногов обладал особой восприимчивостью к различным театральным течениям и идеям, его художественный мир принимал в себя все, что было значительного в театральной действительности, и так основательно это перерабатывал в горниле своей индивидуальности, что впоследствии разглядеть источники влияния было практически невозможно.

Грибоедов, продолжает размышлять Товстоногов, «внутренне, как гений, сознавал свою трагическую вину. Последний раз, уезжая в Персию, он прекрасно знал, куда он едет, что его ожидает. Он говорил о том, [что] там его могила. Будет ли это удар тайного убийцы из-за угла или ярость народной толпы – это не так важно. Это – Немезида. Взявший меч, от меча и погибнет. Кто является [надсмотрщиком] в соседней стране, тот должен знать, что пользуется всеобщей ненавистью. И Грибоедов знал это. И здесь двойное поражение его ума, – не только тем ятаганом, который сорвал его гениальную голову, но и морально, поскольку он понимал сущность своего времени и своего [“сардаря”]: о нем он обыкновенно отзывался с подозрительной сдержанностью, за которой скрывается немалое количество (негодования) и ненависти. И вот “Горе от ума” – в результате этого внутреннего сдерживаемого негодования».

Следующий раздел, помеченный цифрой 2, предваряет эпиграф: «Идея – это вертел, на который нанизывается Спектакль». Далее Товстоногов пишет: «“Горе от ума” – так называется это произведение. О чем говорится в этой пьесе? Комедия “Горе от ума” – это драма о крушении ума в России, о ненужности ума в России, о скорби, которую испытал представитель ума в России. Это точный, совершенно точный самоотчет, как умирает в России умный человек. Это можно назвать темой спектакля. Откуда пришел этот ум, откуда он взялся и что это за ум?». Далее не очень разборчиво, но в том смысле, что и Фамусов не глуп, а Бенкендорф – просто умный человек, и Генри Форд, а вот не могут понять простых вещей.

Далее Товстоногов дает свою формулу ума: «Здесь важно понять одно, – пишет он, – что ум – не просто биологическое явление, а прежде всего проявление прогрессивного классового миропонимания». Он подчеркивает эту фразу, видимо, придавая ей особое значение. И продолжает: «Когда мы говорим об уме в этой пьесе, мы говорим о Чацком. Чацкий говорит о том, о чем всю жизнь не говорил Грибоедов. И ум Чацкого есть результат процессов врастания в Россию капитализма».

Очевидное влияние тогдашней идеологии, некоторый

налет вульгарного социологизма, но мысль идет глубоко и выражена очень эмоционально. Далее по тексту: «Это идеология, которая определила социальные условия, в этом трагическая роль такой идеологии. Это, прежде всего, сам Грибоедов, это Пушкин, который восклицал: "Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом", это Чаадаев, написавший самую умную книгу в тогдашней литературе и провозглашенный безумцем. (В первоначальной редакции Чацкий был – Чадский.) Эта трагическая роль выявлена в письме Бенкендорфа Пушкину: "Его величество при сем заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным (это слово в тексте автографа пропущено. – ***Ю.Р.***) основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее вас самих на край пропасти и повергшее в оную толикое число молодых людей. Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному"»[24].

Следующие строки Товстоногов подчеркивает и отмечает сбоку двумя чертами: «Возникновение прогрессивного ума в сердце гибнущего класса, из его же собственной среды, видящего, с чем нужно бороться, но не знающего, как бороться, – есть, прежде всего, симптом гибели этого класса, а во-вторых, ум этот обречен на гибель, если не на физическую, то на моральную. Такова идея спектакля. Отношение мое к Чацкому <…> становится очевидно положительным. И всякое иное отношение к нему будет, на мой взгляд, не историческим и, стало быть, неверным. А если встать на такую точку зрения, что Чацкий – это донкихотствующий болтун, смешной в своих методах борьбы, то в этом случае надо отказаться от постановки этого спектакля, т.к. тогда выпадает основной стержень драматического действия, конфликт, в данном случае, конфликт между Чацким и обществом. Говоря сегодня о "Горе от ума", нельзя обойти (тут чернила расплылись, и три слова не прочитываются. – ***Ю.Р.***) как Мейерхольд, над этой пьесой.

Вопрос о декабризме Чацкого. Мне кажется ошибочной трактовка Мейерхольда. Даже отбрасывая и такой момент, как отсутствие каких бы то ни было оснований, исторических или автобиографических, для такого рода толкования, сама по себе наклейка такого ярлыка на Чацкого ровно ничего не дает. Надо усилить его действенно-активную роль в пьесе, а не доводить до сведения зрителя, что Чацкий принадлежал к тайному обществу. От этого только поднимутся требования к нему, а действует он в сценических условиях так же, как и не декабрист. Т.о., вместо усиливающего фактора такая трактовка становится ослабляющей!».

Тут вторая часть экспликации заканчивается, и начинается третья.

[Эпиграф:] «Я – веселый писатель? Я создал веселую комедию? Это Фамусова-то? Скалозуба?» [А.С. Грибоедов.]

На музейном автографе первого списка "Горе от ума" написано два слова: "Горе уму" – и между этими двумя словами другими чернилами вписано третье слово "от", а буква "у" переделана на букву "а". В итоге, вместо пламенного, эмоционального, уничтожающего, страстного восклицания, после которого

[24] *Переписка А.С. Пушкина: в 3-х т. СПб., 1906–1911. Том 1. С. 394.*

хочется поставить восемь восклицательных знаков, – холодная и рациональная констатация факта – “Горе от ума”. Дело, конечно, не в названии, но мне хочется больше верить первому Грибоедову, который еще не обмакнул свое гусиное перо в красные чернила страха перед цензурой и III отделением.

Один из первых вопросов, который возник передо мной, это был вопрос жанра. Комедия ли это? Первое впечатление после прочтения пьесы, а оно бывает самым правильным, (как впечатление) было не веселым, а мрачным. Начнем с названия. Пусть не “Горе уму”. Пусть даже “Горе от ума”. Разве это название для комедии?

Мы настолько свыклись с этим названием, и настолько точно у нас вызывается ассоциация с произведением, которое мы всю жизнь привыкли называть комедией, что этот вопрос даже не возникает перед нами. Название, по-моему, никак смех не вызывающее. Что же за названием в этой комедии? Горе уму, который был провозглашен безумием, уму, от которого все отвернулись, уму, которому лучшая, красивейшая, наиболее самостоятельная девушка из тех, которые фигурируют на сцене, предпочла подлую натуру. Это все не комическое впечатление создает. Это с точки зрения сюжета. [Теперь] с точки зрения текстового материала. В самых больших по объему ролях Чацкого и Софьи вы не найдете ни одного смешного места. Откройте любое место “Ревизора”, и вы будете смеяться.

Почему все-таки “комедия в 4 актах”?

Когда Горький впервые ознакомился с развратом, эксплуататорской гнилью Франции, он написал: “Хочу в твое прекрасное лицо харкнуть желчью и кровью”.

“Харкнуть желчью и кровью” хотел Грибоедов в лицо тогдашней официальной России, в лицо тогдашних правящих классов, правящей бюрократии. Но для этого надо было придумать форму. Это не так легко. Ну-ка харкни не только желчью, а просто хорошим плевком! Мы знаем, что так плюнул Чаадаев и погиб, если не физически, то политически и граждански. Значит, нужно было взять такой тон, в котором можно было и царям, и подцаренкам говорить правду. Давно известна для этого шутовская форма, в которую можно кое-что протащить. И вот в итоге [нрзб.] – комедия.

“Коли цензура ваша не пропустит ничего порядочного из моего “Горя”, пусть укажет на сомнительные места, я бы как-нибудь подделался к общественной глупости, и тогда весь III акт можно поместить в альманахе”. (Из писем Грибоедова)

И, наконец, самое главное, то, что должно дать ключ к пониманию этой “комедии”».

Следующая фраза подчеркнута. «”Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его”. (Из черн. набросков “Горя от ума”.)

Так давайте поможем Грибоедову харкнуть так, как он сам того хотел, но что до конца ему сделать не удалось.

Давайте поднимем комедию до того, “высшего значения”, о котором мечтал автор. <…> Комедийные элементы так или иначе налицо, а раз они налицо, то, значит, налицо и смех. Значит, найти такой характер

смеха, который бы не противоречил основному, на наш взгляд, драматическому звучанию спектакля, соответствующему той большой идее, которую необходимо пронести через него, – вот та задача, которая передо мной на очереди.

Блаженной памяти экс-студентка нашей группы Драновская говорила когда-то: “Смеха бывают разные”, и надо отдать ей справедливость: в этом она была права. Можно смеяться с широко раскрытым ртом, далеко откинувшись на спинку театрального кресла, и никакая мысль не скрывается за тем комическим явлением, которое вызвало в нас этот смех. Этот ли смех должен вызываться в советском театральном зале, когда на театральных подмостках идет спектакль “Горе от ума”? Конечно, нет. Можно смеяться издевательски, так, как можно смеяться над еще не побежденным, но уже не страшным врагом, смехом разящей сатиры, политического гротеска, острой и злой шутки.

Это ли нужный нам смех? По-моему, тоже нет, хотя, может быть, пьеса и дает для этого материал. Когда человек чувствует полную победу воли, тогда появляется легкий юмор, чувство [нрзб.] иронии над чудаком, обывателем чеховского типа, который, конечно, гадок, – но можно ли брать его всерьез? Он заслуживает только того, чтобы его посыпать далматским порошком, так (как) это в конце концов только – клоп.

Но когда до этой победы еще далеко, когда бюрократическая николаевская машина еще долго и верно работала, и эксплуататорский [строй] еще твердо упирался в русскую почву, когда Фамусовы и Скалозубы являются правителями страны и их режим [есть] длящееся преступление, – не место свободному, легкому и даже сатирическому смеху.

Разве когда-нибудь, даже через 100 лет, фашизм, дикое варварство, средневековая мораль, звериный шовинизм, расовая теория, стерилизация будут смешными?

У Грибоедова не было другого выхода, ну а мы, если не конгениальны ему, то свободны в своем искусстве, и мы умнее его на 100 с лишним лет, которые отделяют нас от дня его смерти, и нам нужно найти сегодняшний характер его смеха. Потому что смех все-таки – факт, с которым нельзя не считаться, и характер его, по-моему, в том, чтоб зритель сказал, “ты смешон, но ты страшилище”. Смех над объектом, который вызывает презрение, но за презрением следует чувство отвращения, а за отвращением – негодование!

Это смех. Когда после взрыва смеха в сознании проносится мысль, что так ведь было, что это прошлое, но реальность, объективная норма, – от этой мысли становится страшно.

“Смешно по форме и страшно по содержанию” – так коротко бы формулировал я то решение комической грани пьесы, которое находилось бы в полном соответствии с основным драматическим решением спектакля».

На этом заканчивается режиссерская экспликация «Горя от ума». Однако в этой же тетрадочке есть еще страничка, на которой Товстоногов набрасывает конкретный план спектакля. Вверху страницы как бы эпиграф: «Утро, чуть день брезжится…

В полной темноте скрипичное звучание медленного,

меланхолического, почти московского (грибоедовского) вальса. Полное пианиссимо. Скрипки в оркестре постепенно убираются, и остается одна флейта. Она настойчиво выводит все время повторяющийся однообразный мелодический рисунок. Часы бьют 8. Медленно идет занавес.

С левой стороны – белая мраморная лестница, сквозь голубой шелковый занавес виден <…> уютный женский будуар с небрежно разбросанными вещами. Спальня Софьи. Она видна как бы через голубую дымку. Софья сидит за фортепьяно спиной к публике. С раскрытием занавеса мелодия вальса переходит в звуки фортепьяно. Вальс играет Софья. Ладонью подпирая подбородок, задумчиво облокотившись на рояль, стоит Молчалин. Их освещает мерцающий свет свечей, стоящих с двух сторон ламп в бронзовых вычурных подсвечниках. Свечи стоят за ними (за Софьей и Молчалиным. – ***Ю.Р.***), и они освещены контражуром <…> силуэты двух фигур и золотое облако волос Софьи. На первый план [дана] проекция окна, падающая на пол, и захватывающая часть голубого занавеса, [все охвачено] чуть-чуть розовым светом рассвета. По лестнице, держа в руках свечу и закрывая ее ладонью со стороны публики, спускается медленно Лиза. С тем, как она спускается, в противоположную сторону, по кругу, уходит лестница. С ходом действия проекция окна становится все ярче, постепенно становясь из розовой – желтой и, наконец, белой. Молчалин за занавесом тушит свечи. Там темно. Замолкает музыка.

“Светает!.. Ах! Как скоро ночь минула!”

Разговор через занавес.

“Зашла беседа ваша за ночь”.

“Который час?”

С правой стороны сцены – высокие часы. Лиза заводит их и пританцовывает под булькающие звуки часовой музыки, копируя фигуры, танцующие классический менуэт. Сцена с Фамусовым. Выходят Софья с Молчалиным».

На этом запись обрывается. На отдельных листах Товстоногов записывает наброски режиссерского плана по актам:

«3 акт. Как эпиграф: “Паноптикум печальный. Там кости лязгают о кости…”

1. Горичи. 2. Тугоуховские с 6 дочерьми. 3. Хлестова. 4. Мазурка. 5. Начало сплетни (между прочим). 6. Снежный ком. 7. Четкость переходит в гул».

По этим отрывочным записям (так же расписан и последний акт) можно довольно отчетливо представить себе спектакль, понять, что в нем для режиссера главное. Товстоногов всегда славился умением выстроить внутреннее и внешнее действие напряженно и упруго. Даже по отдельным фразам можно представить, как режиссер решает сцены сплетни: сначала так, невзначай, походя, «между прочим». Потом нарастание – «как снежный ком». Потом – обвал, уже отдельные фразы понять невозможно, и «четкость переходит в гул».

Зрители первых спектаклей «Горя от ума» 1962 года в БДТ видели на занавесе знаменитую строчку из письма А.С. Пушкина к Наталье Николаевне: «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!».

Надпись вызвала начальственный гнев, в ней оно справедливо усмотрело намек на положение

художника в современной жизни, и ее пришлось снять. Для тех лет такая идиотская придирка не удивительна. Удивительно другое: в той давней тетрадочке Товстоногов записывает: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом». Пишет явно по памяти, пушкинские слова уже живут в нем. Стало быть, не данью оттепельному времени была эта фраза, а существом замысла, который не давал покоя художнику в течение четверти века.

Работа над «Горем от ума» нечаянно открыла молодому режиссеру главное: в искусстве нужно идти от себя, от своих, а не навязанных суждений, от своих чувств. Не бояться искренности. Может быть, сыграл свою роль в этом таинственном процессе рождения художника и чисто личный, лирический момент. Экспликация посвящена студентке ГИТИСа, которая училась одновременно с Товстоноговым. Невольно, подсознательно, молодой режиссер отождествляет себя с героем комедии и с ее автором, примеряет свою жизнь на гражданскую судьбу поэта, прикидывает судьбу своего ума и таланта.

Странички из школьной тетради документально фиксируют момент рождения художника. Товстоногов хотел, видимо, поставить «Горе от ума» в Театре им. А.С. Грибоедова, где, как говорится, сам Бог велел иметь эту пьесу в репертуаре, но дело в том, что в декабре 1935 г. пьеса была в театре поставлена (режиссер А. Рубин[25]), и не было репертуарных оснований ее возобновлять. Лишь однажды, работая в Тбилиси, он прикоснулся к пьесе. К 150-летию со дня рождения автора театр для торжественного вечера приготовил второй акт. Режиссировали А. Рубин и Г. Товстоногов, сыграли 15 января 1945 г. на сцене Театра им. З. Палиашвили.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ТБИЛИСИ

В 1938 г. Товстоногов окончил ГИТИС и свой дипломный спектакль – по пьесе «Дети Ванюшина» С. Найденова – ставил в тбилисском Русском театре им. А.С. Грибоедова. В официальном отчете о работе над дипломом он так объясняет выбор пьесы: «Репертуар на 1938–39 гг. был к моменту моего приезда уже сверстан, и пьесы были распределены между режиссерами театра. Мне было предложено подумать о пьесе, которая отвечала бы следующим требованиям. 1. Пьеса должна быть западного классического репертуара. 2. Она должна быть оригинальной, еще не шедшей на советской сцене. 3. По жанру предпочтительнее комедия».

В течение месяца дипломант ищет пьесу, но за это время планы театра корректируются, и ему предлагают выбрать из тех пьес, которые уже утверждены в репертуаре. Выбор был невелик – либо «Генеральный консул» бр. Тур и Л. Шейнина, либо «Дети Ванюшина» С. Найденова. Товстоногов выбрал последнюю, резонно решив, что этот драматургический материал, хотя и не входит в классику русской сцены, но стоит близко к ней, а в сценическом смысле пьеса доказала свою выигрышность сотнями постановок. Правда, нужно было попытаться сломать стереотипы, но, видимо, Товстоногов уже тогда понимал, что крепко сложившиеся в театрах представления о том, как играть эту пьесу, ломать нужно с большой осторожностью.

[25] *В то время главным режиссером Театра им. А.С. Грибоедова. – Прим. ред.*

Далее в отчете он рассказывает о ходе работы над спектаклем: «1 декабря (1938 г.) художественная коллегия заслушала мой доклад о пьесе, и 15 декабря началась моя работа с коллективом и продолжалась два месяца. 5 марта 1939 года прошел спектакль. Репетиций было около 80 при почти полном двойном составе». В отчете Товстоногов пишет о весьма доброжелательном к нему отношении со стороны администрации театра, которая не ограничивала его ни «временем, ни средствами», и упоминает о том, что спектакль смотрел Д.Л. Тальников[26]. В то время московские критики не часто посещали Тбилиси, а тут приехал маститый критик, из самой столицы. Тальников посетил тогда Грузию и Армению, в нескольких статьях в «Литературной газете» рассказал о своих впечатлениях, но ни словом не обмолвился о «Детях Ванюшина».

Однако в Москве спектакль все же заметили. В статье в газете «Правда» известный режиссер С. Радлов выделил двух молодых режиссеров, которые были сокурсниками, – Бориса Покровского и Георгия Товстоногова. Последнего как постановщика «одного из лучших спектаклей в Тбилисском театре Русской драмы: “Дети Ванюшина” – дипломная работа культурного и одаренного молодого режиссера»[27]. Фотографии свидетельствуют, что никаких внешних новаций в спектакле не было. Декорации точно соответствуют авторским ремаркам. Нужно, впрочем, заметить, что Товстоногов никогда особенно не пытался во что бы то ни стало изменить планировку, указанную автором. Единственно, что можно отметить, разбирая немногочисленные фотографии тбилисского периода, это явное пристрастие к лестницам. Что говорить, выигрышный и для режиссера, и для артиста элемент оформления. Лестницы – в «Детях Ванюшина» (правда, по автору), в «Женитьбе», в «Голубом и розовом», массивная дубовая – в «Лисичках», дачная лесенка – в «Страшном суде».

Известная актриса Екатерина Александровна Сатина, практически всю жизнь проработавшая в Тбилиси, оставила свои воспоминания, изданные в Грузии. Там она вспоминает о работе над «Детьми Ванюшина»: «Запомнился мне день первой репетиции (она играла, видимо, жену Ванюшина. – ***Ю.Р.***). Перед нами молодой человек, очень взволнованный, но отлично владеющий собой. Экспозиция спектакля, его правильное идейное раскрытие, интересная обрисовка характеров сразу показали, что перед нами очень умный и творчески одаренный человек. В его режиссерской работе уже тогда чувствовалась уверенная рука»[28].

Теперь только по трем сохранившимся рецензиям, к тому же весьма неконкретным, можно себе представить, каким был дипломный спектакль Товстоногова. Критики отметили, что режиссер не дал себя «увлечь внешней стороной спектакля, отказавшись от всякого рода эффектов и трюков (столь свойственных молодым режиссерам)», «создал глубокий спектакль», «яркий и стройный, наполненный живым стремительным ритмом». Спектакль имел успех, отмечались актерские работы К. Гарина (Ванюшин), Д. Иванова (Алексей), это было важно, но еще важнее, что молодой режиссер

[26] *Давид Лазаревич Тальников (литературный псевдоним Дельта, настоящая фамилия Шпитальников; 1882–1961) – российский и советский театральный критик, историк театра, литературовед, журналист. – Прим. ред.*

[27] *«Правда», 1939, 9 июля.*

[28] *Сатина Е. Воспоминания. Тбилиси, 1964. С. 159.*

«прошел» у очень сильной труппы и был оставлен в театре на должности «режиссера второй категории».

В работе над спектаклем была маленькая, чисто театральная «изюминка», которая – может быть – несколько сдерживала молодого постановщика в традиционных рамках в подходе к пьесе. К. Гарин, игравший старика Ванюшина, был довольно известным артистом. В молодости он играл в Москве и Петербурге, работал у Суворина и Корша, а потом, в основном, в провинции. Он был участником первого представления пьесы в Театре Корша в 1901 г., играл тогда маленькую роль Щеткина. Можно с полным основанием предположить, что он рассказывал коллегам о том, как режиссировал Синельников, как играли Остужев (Алексей), Леонидов (Константин), Светлов (Ванюшин).

Может быть, молодой режиссер ощутил тогда живую связь с историей русского театра.

Та же Е.А. Сатина с явным удовольствием вспоминает, что «поставленная Г.А. Товстоноговым пьеса Островского “Бешеные деньги” (премьера состоялась 13 апреля 1943 г.– ***Ю.Р.***) с успехом прошла на нашей сцене сто с лишним раз. Из исполнителей центральных ролей И. Бодров – Васильков, А. Смиранин – Телятев и Е. Сатина – Чебоксарова сыграли бессменно все 108 спектаклей. Лидию играла Л. Врублевская, а после ее отъезда из Тбилиси Е. Ковальская и Т. Белоусова»[29].

После защиты диплома Товстоногов попал в очень крепкий, можно сказать, первоклассный актерский коллектив, но весьма сложный: молодому столичному выпускнику противостояла труппа провинциальных артистов, имеющих весьма высокое, и не без оснований, о себе мнение. Подчинить их своей режиссерской воле было достаточно трудно, если иметь в виду, что режиссура в то время еще не завоевала непререкаемого авторитета на провинциальной сцене. Актерского гонора было предостаточно. 108 представлений – это своего рода сенсация, рекорд, начало того успеха, который именно с этого момента будет, нарастая, сопровождать Товстоногова практически всю жизнь. Много позже, уже после смерти Товстоногова, С. Юрский скажет, что «Успех в театре – доказательство правды. Товстоногов принадлежит к тем людям, которые всю жизнь имели успех. Успех не бывает непрерывным, он имеет сдвиги. Товстоногов имел такой талант художественный и талант организатора, чтобы не дать успеху упасть». Однако, как продолжает С. Юрский, такого всеобщего успеха никакими художественными и организаторскими талантами достигнуть невозможно, «для этого должно быть движение к истине, к вечности».

В том же 1939 г. Товстоногов ставит в ТЮЗе «Белеет парус одинокий» В. Катаева и в следующем году – «Беспокойную старость» Л. Рахманова. Вряд ли можно говорить о том, что тут уже началось «движение к истине, к вечности», для этого нужно было еще пройти ряд суровых испытаний, многое открыть для себя в искусстве, накопить опыт, созреть духовно, но о том, что Товстоногов быстро завоевал художественный и общественный авторитет, говорит красноречивый для тех лет факт – ему

[29] *Там же. С. 159–160.*

поручают ставить «Кремлевские куранты» Н. Погодина[30].

Как тогда и полагалось, спектакль приурочивается к очередной годовщине Великой Октябрьской революции. Премьера состоялась 5 ноября 1940 г., а 3 ноября газета «Заря Востока» печатает статью Товстоногова о замысле спектакля, о работе над ним. Первая статья в обширной библиографии его публикаций. Лексика статьи – стандартная для того времени, но творческое решение изложено ясно: «Сила гениального ленинского предвидения, – пишет постановщик, – лучезарная ленинская мечта – вот что с особой силой выступает в ленинском образе, нарисованном Погодиным в “Кремлевских курантах”. Такое идейное звучание обязывает к монументальности и обобщенности формы нашего спектакля. Он должен быть свободен от бытовизма, он должен быть романтически приподнятым спектаклем. Романтическое повествование о великой ленинской мечте – так задуман нами этот спектакль».

Роль Ленина играл артист К. Мюфке, впоследствии довольно известный создатель образа вождя революции, в роли Сталина – артист В. Брагин. Спектакль имел успех, был высоко оценен грузинскими газетами. Однако кое-какие нападки на спектакль все же были, хотя и не в прессе. Накануне премьеры 6 ноября 1940 г.[31] в театре прошло обсуждение спектакля, на котором Молчалин (позже он будет главным редактором газеты «Советская культура») выступает с довольно резкими замечаниями, которым он придает принципиальное значение. Он говорит о том, что распространилась концепция, согласно которой вождей нужно показывать как очень скромных людей. По его мнению, «эта ошибочная концепция нашла свое последовательное отражение» в спектакле Театра им. А.С. Грибоедова. Эту концепцию критик считает «ошибочной». Конкретно концепция воплотилась в том, что кабинет Ленина «дается в приглушенных тонах, с чрезвычайной скромностью обстановки. Режиссер и художник пренебрегли историческим кабинетом Ленина. Та строгость, которая характеризует обстановку работы Ленина, здесь подменена подчеркнутой бедностью и нарочитой скромностью. Я бы сказал, что это, скорее, кабинет председателя волисполкома». «Стремление подчеркнуть простоту, – продолжает критик, – находит себе выражение в сценическом поведении актера. Когда крестьянин назойливо и много говоривший о мякине, бросает шапку на пол, Ленин подходит, поднимает ее и передает ему». Далее Молчалин критикует артиста Смиранина (Забелин), который играет столь ярко, что заслоняет вождей. Товстоногов, не соглашаясь ни с одним замечанием, довольно резко отвечает критику.

Эпизод со злосчастной шапкой Товстоногов объясняет психологически: «Ленин, довольный тем, что ему удалось перестроить психику этого человека, поднимает ее». С режиссером солидарен директор театра К.Я. Шах-Азизов, который «целиком согласен с Товстоноговым». Директор высказывает весьма здравое суждение, несколько даже неожиданное для тех лет, что в «пьесе никаких исторических вещей нет. Это художественное произведение. Здесь Ленин выведен и философом,

[30] Спектакль был поставлен в Театре русской драмы им. А.С. Грибоедова. – Прим.ред.

[31] В оригинале так. Видимо, Ю.С. Рыбаков ошибся с датой. – Прим. ред.

и мыслителем, и человеком с творческой мечтой, и человеком простым»[32].

Судя по всему, Молчалин критиковал спектакль на всякий случай – дело-то политическое, – перестраховывался. Товстоногов и Шах-Азизов это прекрасно понимали и играли в привычные игры.

В апреле 1945 г. «Кремлевские куранты» были возобновлены, что может свидетельствовать не только о конъюнктурных репертуарных потребностях, но и о прочности режиссерской конструкции спектакля. В связи с десятилетним юбилеем театра, который отметили в сезоне 1943–1944 гг., Г.А. Товстоногов получил свое первое почетное звание – заслуженный деятель искусств Грузинской ССР.

ТОВСТОНОГОВ-ПЕДАГОГ

Художественный авторитет молодого режиссера возрастал стремительно, и всего через год после окончания ГИТИСа его приглашают преподавать в только что открытом Театральном институте им. Ш. Руставели актерское и режиссерское мастерство. Товстоногов был единственным тогда в Грузии дипломированным режиссером, ведь и сам он – из первых выпускников режиссерского факультета, основанного в 1930 г.

Товстоногов принимается за преподавание с азартом, ему явно нравится передавать молодым так неожиданно обретенную методику. ГИТИС дал ее, внес в чисто интуитивное дело порядок, метод, системы. Молодой педагог как бы проверяет сам себя, свою подготовку. Конечно, Станиславского в Грузии уже знали, о его методе писали, пытались изучать и применять, но только Товстоногов знал учение Станиславского системно. «Очень важно, – писал один из первых учеников Товстоногова М. Туманишвили, – кто дает тебе знание, из чьих рук ты его берешь. <…> У Эфроса были Попов и Кнебель, а у меня был Товстоногов. <…> Я хорошо помню те счастливые дни и своего учителя – вдохновенного, всегда точного и безукоризненно логичного в доказательствах, влюбленного в свою театральную веру»[33].

М. Туманишвили вел подробные записи занятий, репетиций «Мещан». Все сведения о первых опытах Товстоногова в преподавании, которому он и впоследствии уделял много времени и внимания, мы знаем сегодня из дневника преданного и внимательно ученика, выросшего в выдающегося деятеля грузинской и советской сиены.

Роли в «Мещанах» распределились так: Бессеменов – Шота Карухнишвили, Акулина Ивановна – Натела Лашхи, Петр – Валико Квачадзе, Татьяна – Натэлла Урушадзе, Венера Непаридзе, Нил – Гоги Гегечкори, Перчихин – Веничка Сакварелидзе, Поля – Нинель Чиковани, Елена – Лиля Зверева, Тетерев – Эроси Манджгаладзе, Шишкин – Юрий Какулия, Цветаева – Амалия Чахава, Мадлена Донадзе, Степанида – Люба Кобешавидзе, доктор – Тенгиз Абуладзе. Да, тот самый, который стал замечательным кинорежиссером, закончившим свой творческий путь фильмом «Покаяние». Он знал, конечно, о судьбе отца своего учителя, и, может быть, память о нем влилась в фильм о тирании, о беззащитности людей, о трагедиях художников, которые острее других переживают насилие и несправедливость.

[32] *Театральный музей Грузии. Фонд Театра им. А.С. Грибоедова. Ед. хр. № 5974.*

[33] *Туманишвили М. Указ. соч. С.25, 24–25.*

Товстоногов учил одновременно актеров и режиссеров, а потому в работе над «Мещанами» была занята и группа будущих режиссеров: Г. Лордкипанидзе, Л. Двалишвили, А. Гамсахурдия, М. Туманишвили. Все стали знаменитыми деятелями грузинской сцены[34]. Конечно, никогда не бывает так, чтобы весь курс актеров был ровен по таланту, всегда кто-то впереди. Театральная судьба складывается подчас трудно, зависит от случайностей, а иногда и просто от везения. Не стала актрисой Натэлла Урушадзе, но зато стала прекрасным историком театра, перу которой принадлежат многие статьи и книга о Сандро Ахеметели. Она, кстати сказать, считает[35], что школьные спектакли Товстоногова были тоньше, глубже, изящнее, нежели его работы в Театре им. А.С. Грибоедова, ибо в институте были «свобода и любовь». В это вполне можно поверить.

Большинство учеников Товстоногова достойно прожили жизнь в искусстве, а некоторые заняли выдающееся положение на сцене Грузии, достаточно назвать имена Эроси Манджгаладзе и Георгия (Гоги) Гегечкори. В книге «Режиссер уходит из театра» М. Туманишвили вспоминает неповторимую атмосферу молодых лет, первый восторг приобщения к искусству. Его самого буквально за руку привела в Театральный институт замечательная актриса Елизавета Черкезишвили.

Однажды кто-то из студентов спросил Товстоногова, кто, по его мнению, из актеров грузинского театра удовлетворил бы Станиславского? Товстоногов ответил, что Елизавета Черкезишвили, которая «на сцене <…> так же естественна, как дома или на улице»[36]. Вот эта актриса протянула М. Туманишвили «маленькую руку и повела в институт – пешком, через весь проспект Руставели. В свои семьдесят лет она легко взобралась по очень крутой и высокой лестнице на третий этаж, разыскала Акакия Пагаву, который тогда был завучем, и представила меня ему такими словами:

– Мы уходим, мой Акакий, и должны уступить дорогу молодым. Посмотри, какого солдата я тебе привела, с орденами и медалями»[37].

Молодой учитель строго придерживается методики, усвоенной в ГИТИСе. «Ни в коем случае не надо быть нарочито ласковым, – советует он исполнителю роли Бессеменова. – Вы делаете все спокойно, просто, а я хочу, чтобы вы нашли правду жизни, а это не то же самое, что “просто”». Постоянно напоминает: «Живите все время от действий, а не от текстов. Никогда не попадайте в плен слов. Не плывите по тексту. В театр зритель приходит для того, чтобы следить за развитием человеческих взаимоотношений, скрытых за текстом».

Через много лет, репетируя «Мещан» в Большом драматическом, Товстоногов вспоминал, конечно, тот школьный спектакль, своего рода ранний эскиз к совершенной по художественному строю работе. Школьный спектакль также имел успех, причем, у избранной публики – писатели, артисты, ученые, – которую собирал на студенческие спектакли директор института, великий артист и хороший организатор Акакий Хорава.

На премьеру спектакля «Голубое и розовое» в январе 1942 г.[38] Акакий Хорава собрал великолепную

[34] В группу входили также Р. Чхеидзе и Л. Иоселиани, впоследствии известный кинорежиссер и известный педагог. – Прим. ред.

[35] Из личной беседы автора с Н. Урушадзе.

[36] Туманишвили М.Указ. соч. С. 30.

[37] Там же. С. 31.

[38] В книге «Зеркало сцены» ошибочно указано, что это спектакль (русского) Театра юного зрителя.

публику, которая после спектакля сфотографировалась на память: В. Качалов, А. Хорава, М. Климов, М. Тарханов, В. Массалитинова, Н. Литовцева, С. Кочарян, Н. Вачнадзе, Н. Шенгелая, В. Анджапаридзе и ряд других видных деятелей грузинского театра[39]. Таких зрителей не видела, видимо, ни одна премьера в самых прославленных театрах. Кроме тех, что запечатлены на фото, в зале еще были – Ю. Шапорин, К. Игумнов, М. Чиаурели.

Присутствие в Тбилиси большой группы эвакуированных туда видных деятелей тогдашнего театрального искусства создало, пусть на время, обстановку повышенной требовательности и особой праздничности, не взирая на очень трудное военное время. Успех был большим, пресса особенно отмечала, кроме режиссера-педагога, «творческие дарования» М. Чахава, С. Канчели, М. Кутателадзе, которые стали впоследствии известными артистами грузинской сцены. В институте работали истово, много, очень тщательно. Спектакль «Много шума из ничего» имел 14 прогонов. Хорава не упустил случая и пригласил на спектакль 4 мая 1941 г. каких-то «представителей партии и правительства», что, видимо, подтолкнуло газету «Заря Востока» дать отзыв о школьном спектакле, где было отмечено, что «молодые исполнители продемонстрировали понимание стиля и духа шекспировской комедии»[40].

Товстоногов и Туманишвили, учитель и ученик, на всю жизнь сохранили добрые отношения. Встречались, правда, не очень часто, переписывались изредка, но известные два письма Товстоногова к М. Туманишвили говорят об исключительно сердечных отношениях.

В первом письме[41] Товстоногов дает ему советы по поводу постановки пьесы А. Миллера «Все мои сыновья». «То, что сейчас вас увлекает, – это “добавочный ассортимент”, от которого никто не отказывается, это как гарнир к зайцу. Но – сначала должен быть заяц! Я надеюсь, вы меня поймете верно. Я не призываю вас, не дай бог, к натурализму, к скучному МХАТ, к отказу от театральности, острой формы и пр. Конечно же, нет. Но сначала займитесь человеком (слово подчеркнуто Товстоноговым. – ***Ю.Р.***), его внутренним миром, а потом найдется остальное…»[42].

Много позже, году примерно в 1984-м, Товстоногов, прочитав книгу М. Туманишвили, пишет ему о своих впечатлениях: «Эта книга – исповедь настоящего художника и честного, доброго, искреннего человека. За всем этим трагическая нота одиночества художника, за всем этим талант истинно режиссерский в высшем смысле этого слова. И получилось это помимо Вас, как бы независимо от Вас, потому что по тексту Ваша книга изобличает еще удивительно скромного человека». В это время Товстоногов уже тяжело болен, и слова об одиночестве художника, и грусть следующей фразы выдают его нелегкое состояние: «Мне очень жаль, что столько десятилетий, всю жизнь по существу, мы с Вами не общались, не встречались при таком взаимном влечении друг к другу. Сколько потеряно для нас обоих»[43].

В тбилисском Театральном институте закладывались основы педагогической системы Товстоногова, которая впоследствии обретет

[39] Фото хранится в Театральном музее Грузии.

[40] «Заря Востока», 1941, 15 мая.

[41] Отрывки из него М. Туманишвили опубликовал в книге «Режиссер уходит из театра». С. 38.

[42] Фотокопия этого письма хранится в Театральном музее им. А.А. Бахрушина (ф. 537, ед. хр. 404.), написано оно на бланке с грифом «Художественный руководитель театра», датировано 3 сентября 1948 г. В нем есть и следующие слова, характерные для творческой натуры Товстоногова: «Умейте рисковать. Это свойство утеряно многими крупными мастерами и вот от этого такая неприглядная серость в наших лучших театрах». Забавная мелочь – письмо, вернее, конверт, подсказывает московский адрес Товстоногова: Большой Козихинский переулок, дом 15, кв. 4.

[43] Архив Г.А. Товстоногова в БДТ. Папка № 497.

законченность и сделает его одним из ведущих учителей сцены. Пока же он набрасывает примерный план преподавания режиссуры: «а. Замысел спектакля – 10 часов. б. Композиция спектакля (соотношение целого и отдельных частей) – 10 часов. в. Рисунок спектакля через режиссерские куски – 20 часов». Не забыт стиль и жанр спектакля.

В Театральном институте он ставит еще «Хозяйку гостиницы» и «Лжеца» К. Гольдони, «Много шуму из ничего» У. Шекспира. Работает в этот период напряженно и много. Успевает поставить в ТЮЗе «Сказку» М. Светлова. Будущий драматург Д. Храбровицкий, тогда ученик 10 класса тбилисской школы, писал в республиканской комсомольской газете, что «ребята забывают, что все это происходит на сцене, что все это "невзаправду"»[44]. Второй отклик дала московская «Пионерская правда», юный корреспондент Матвей Топкачников сообщает из Тбилиси, что «недавно в Русском театре юного зрителя состоялась премьера "Сказки" М. Светлова (постановщик-режиссер Товстоногов). С большим интересом встретили ребята "Сказку". В этом спектакле они увидели себя и свои мечты. В спектакле играли любимые артисты ребят. Новиков (Ваня), Бубутейшвили (Катя), Гутманович (Таня), Энгельгардт (Моисей). Роли двух чудесных стариков – Нерясов и Юдин. Декорации художника Локтина и музыка композитора Бейера всем очень понравились».

Можно поверить автору, ибо спектакль репетировали тщательно: репетиций за столом было 22, в выгородке – 12, сценических – 24. Премьера – 1 января 1940 г. В своем грибоедовском театре после «Кремлевских курантов» [Товстоногов] ставит «Парень из нашего города» К. Симонова и «Полководец Суворов» С. Бехтерева и А. Разумовского. Война еще не началась, но ее предчувствуют, к ней готовятся. Военно-патриотическая тематика властно входит в репертуар театров.

В мае 1941 г. Товстоногов набрасывает крошечную экспликацию пьесы о Суворове, а в августе, когда уже идет война, проходит премьера. Драматической основой спектакля режиссер считает судьбу Суворова. «Живя и действуя в эпоху расцвета крепостничества, – пишет постановщик, – Суворов, подчиняясь интересам феодального дворянства, укреплявшего свое господство, показал всему миру, что представляет собой русский солдат».

Пьеса давала ряд разрозненных картин из жизни великого полководца, не отличалась драматургической цельностью, была откровенно иллюстративной. Суворову противопоставлялись откровенно глупые австрийские генералы, недалекая принцесса Екатерина и царь-дегенерат Павел. Отлично понимая слабости пьесы, Товстоногов явно не хочет делать Суворова антагонистом этих ничтожных персонажей и ищет конфликт в другом. «Основным, центральным конфликтом спектакля» ему представляется внутренний конфликт самого Суворова.

Судя по отзывам, спектакль имел незаурядный успех, чему, конечно, способствовал общий патриотический подъем. Автор книги о Театре им. А.С. Грибоедова Елена Шапатава, которая могла видеть спектакль, пишет: «В спектакле была показана реальная

[44] Цит. по: Беньяш. Р. Указ. соч. С.30.

историческая расстановка сил эпохи: беззаветный патриотизм русской армии противопоставлялся реакционным действиям клики царедворцев. Актер Б. Вяземский создал впечатляющий образ гениального полководца. Суворов в его исполнении раскрывался как человек острого ума и несгибаемой воли. <…> Осмыслив спектакль как большое историческое полотно, режиссура добилась того, что даже небольшие роли зазвучали ярко и интересно. Таковой была, например, роль Прохора Дубасова, сыгранная актером театра К. Добжинским. <…> тема веры Суворова в русского солдата и безграничной любви русского солдата к своему великому полководцу была конкретизирована <…> в образе Дубасова»[45].

Театр в годы войны жил весьма напряженной жизнью. Было и холодно и голодно, но темпы работы не только не снижались, а возрастали. В 1942 г. Товстоногов выпускает четыре спектакля: «Школу злословия» Р. Шеридана, «Голубое и розовое» А. Бруштейн, «Ночь ошибок» Дж. Голдсмита и «Бабьи сплетни» К. Гольдони[46]. Крен в сторону комедийного, развлекательного репертуара очевиден, хотя в театре в постановке других режиссеров идут и военно-патриотические пьесы, которые в то время ставили все театры, – «Русские люди» К. Симонова, «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева, «Олеко Дундич» М. Каца и А. Ржешевского. Внешне жизнь Товстоногова в это время, при всех тяготах военного времени, кажется благополучной, во всяком случае, с точки зрения профессиональной. Он признанный режиссер, преподает в Театральном институте, обласкан критикой, уважаем в коллективе. Но именно в это время его постигает жесточайший внутренний кризис, глубокое разочарование в своей работе, в творчестве.

Он ищет и не находит ответы на важнейшие для него вопросы художественного творчества. Настолько важные, что ответы на них он связывает со своей дальнейшей профессиональной судьбой. Он, видимо, скрывает свое состояние от коллег и близких и открывается только человеку, который был для него высочайшим и непререкаемым авторитетом – Вл.И. Немировичу-Данченко, который в это время в Тбилиси, в эвакуации.

ТВОРЧЕСКИЙ И ЖИТЕЙСКИЙ КРИЗИС. ОТЪЕЗД В МОСКВУ

Ему он и пишет отчаянное письмо. Оно сохранилось в архиве БДТ и было опубликовано в журнале «Московский наблюдатель» Д.М. Шварц, многолетним завлитом БДТ, литературным сотрудником Товстоногова[47].

Сохранившаяся рукопись не датирована, но, ориентируясь на книгу «Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко», можно с достаточной степенью точности определить время, когда писалось письмо. В город своей юности Вл.И. Немирович-Данченко приехал 28 октября 1941 г. и уехал, вернее, вылетел на самолете, 2 сентября 1942 г. Можно более точно определить время написания письма. В нем Товстоногов упоминает спектакль «Отелло» с Акакием Хоравой в заглавной роли, который Немирович видел. День посещения Театра им. Ш. Руставели известен точно – 27 ноября 1941 г. Вот это письмо, приведем его полностью:

[45] Шапатава Е. Тбилисский государственный Театр русской драмы им. А.С. Грибоедова. Тбилиси, 1958. С. 29.

[46] Спектакли «Голубое и розовое» и «Бабьи сплетни» сделаны в Театральном институте, «Школа злословия» и «Ночь ошибок» – в Театре им. А.С. Грибоедова. Почему-то не упомянут сделанный там же в 1942 г. спектакль «Собака на сене» Л. Де Вега. – Прим. ред.

[47] См.: Г.А. Товстоногов: «. . . был бы счастлив встретиться с Вами». Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко // Московский наблюдатель, 1994, № 5–6. С. 49--51.

К 80-летию Ю.С. Рыбакова

«Многоуважаемый Владимир Иванович!

Будучи молодым режиссером Русского драматического театра здесь, в Тбилиси, и зная, что в настоящее время Вы никого не принимаете, я решаюсь обратиться к Вам письменно, с надеждой на то, что Вы поможете мне разобраться в некоторых вопросах театрального искусства, конечно, при условии, что поставленные мною вопросы окажутся заслуживающими Вашего внимания.

Для меня эти вопросы глубоко жизненные, жгучие вопросы, и Ваш ответ на них, быть может, решит мою дальнейшую судьбу на театре.

Проучившись в течение 5 лет в Москве, в ГИТИСе, у актеров и режиссеров Художественного театра, смею думать, что я понимаю и даже ощущаю смысл и глубину метода Художественного театра в области работы режиссера с актером, насколько это возможно без непосредственного соприкосновения с Вами или К.С. Станиславским.

В течение 5 лет нас, группу молодых людей, искренне и беззаветно любящих театр, воспитывали и растили в духе традиций Художественного театра, прививали нам любовь к подлинной правде искусства. Спектакли Художественного театра были для нас высокими образцами приближения к этой правде.

Верно, к "кухне" Художественного театра нас подпускали не очень близко, но мы довольствовались тем, что старались постичь ее тайны на нашей маленькой сцене под руководством Ваших учеников – актеров и режиссеров Художественного театра.

Но вот учеба кончена, начинается самостоятельная творческая жизнь. Каждый из нас оказался в более или менее крупном периферийном городе в качестве режиссера, руководителя театрального организма.

4 года назад я начал работать в Тбилиси, в Русском драмтеатре. И вот наступает глубокое разочарование… Разочарование не в данном театре. Он, очевидно, такой же, как десятки других периферийных театров в городах масштаба Тбилиси. Может быть, в определенном смысле он даже лучше этих театров. Разочарование наступает в другом. Оказывается, что стремиться к тому идеалу, ради которого стоит служить искусству, невозможно. Оказалось, в этих новых условиях нужно учиться заново. Но чему? Учиться ремесленно-профессионально "сколачивать" спектакль в полтора-два месяца, создавать внешнее правдоподобие искусства, ничего общего с подлинным искусством не имеющее. Пятилетнее пребывание в Москве, общая театральная культура создали предпосылки, чтобы быстро овладеть этими "режиссерскими навыками". Такие спектакли, а я их поставил уже 7 штук (именно штук), (к этому моменту он поставил гораздо больше спектаклей, но в счет включает только спектакли Театра им. А.С. Грибоедова. – ***Ю.Р.***) пользуются и успехом у зрителя и хорошо оцениваются прессой. Больше того, мне удалось завоевать авторитет у труппы… Искусство театра воздействует, оказывается, на зрителя и без подлинного актерского мастерства. В этом и сила и несчастье этого искусства. Эта мысль не нова, но для меня это вторично открытая Америка.

Такая работа, кроме короткого ложного чувства успеха в первые дни

после премьеры, оставляет горький осадок неудовлетворенности, а главное – бесперспективности.

В самом деле, а что же дальше? Еще ряд таких спектаклей? Начинает казаться, что такой режиссурой может заниматься всякий относительно театрально культурный человек, имеющий некоторый опыт работы на театре. Ведь нет никаких условий проверить свои собственные (быть может, кажущиеся) потенциальные возможности на практике.

Разве можно думать о создании настоящего спектакля в труппе, где каждый артист – это новая "система", это новый "метод" или не понятая и не осмысленная "система Станиславского"?

В лучшем случае можно стремиться к внешнему сглаживанию театральных штампов, к приведению к общему уровню "приличного" ремесла. Этим я по мере сил занимаюсь.

Я понимаю, что Художественный театр и несколько близ к нему стоящих театров не могут вместить всех желающих в них работать. Да это и не решение вопроса.

Три года назад я занялся педагогической деятельностью в грузинском Театральном институте под руководством Хоравы. (Я наполовину грузин и знаю грузинский язык.) Я начал свою работу с людьми девственными в области актерства, и здесь стараюсь обрести то, что я потерял, встав со школьной скамьи, и не нашел в театре. В течение первых двух лет обучения я старался передать своим ученикам то, что сам усвоил за годы своей учебы. Старался научить их подчиняться в своей сценической жизни органическим законам поведения человека в жизни. На отдельных упражнениях, этюдах, наконец, на драматургическом материале (отрывках) тренировал и воспитывал в них элементы актерского мастерства. От этой работы я получил бóльшую радость, чем от всех поставленных мной спектаклей.

Но вот наступил 3-й год обучения. Я должен со своими учениками поставить спектакль, в котором они должны проявить все, накопленное за два года, применить в работе над образом. И здесь передо мной всплыл вопрос, который я сам не могу решить и который заставил меня обратиться к Вам.

Работая над отрывками, начиная с учеником добиваться правильного самочувствия в предлагаемых обстоятельствах, заставляя его действовать "от себя" и со своим текстом (максимально стараясь приблизить его к тексту автора), я в этом периоде, как мне казалось, достигал известных положительных результатов. Природа ученика обнаруживала неожиданно острые, а порой и тонкие выявления внутренней жизни образа. Правда, все это порой было недостаточно сценично или театрально, ученики действовали только "от себя", был только намек на характерность, на образ. Речь звучала по-комнатному, без должной сценической выразительности. Но, несмотря на все эти минусы, я старался беречь секунды подлинной жизни в своих учениках. Но наступает второй период работы. Ученик переходит от своих слов к словам автора и… наступает тот разрыв, который сводит на нет все достигнутое. Начинают исчезать долгим кропотливым трудом накопленные достижения. Появляется ряд новых факторов, которые нельзя не учесть в работе над спектаклем. Но, когда

начинаешь их учитывать, теряешь главное – правду. Вот эти факторы: жанр, стиль, эпоха, особенность и специфика данного автора. Все эти элементы "театральности", формы, выявляющей содержание драматургического произведения, нельзя отбросить, работая над спектаклем. Ими можно пожертвовать в работе с учениками ради главного, ради их верной жизни в отрывке или в пьесе (что я и делал), но ведь нельзя же пренебречь театральностью на театре? Но в то же время нельзя терять за театральностью – правду, быт.

И вот еще одно мое наблюдение: чем ближе драматургический материал к жизни, чем он "бытовее", чем он реалистичнее (в непосредственном смысле этого слова), даже чем он натуралистичнее (не в дурном понимании, а в смысле приближенности к жизни), тем меньший разрыв между первым периодом работы и вторым. Тем действеннее метод Художественного театра. Скажем, в Чехове. И уже труднее в Островском. Еще труднее в Грибоедове. И, наконец, очень сложно в Шекспире. А ведь всех этих драматургов называют реалистами. Но реализм каждого их них глубоко отличен. И в то же время их роднит нечто общее. Это нечто – громадная правда жизни, но выявляется она у каждого по-своему, в зависимости от жанра, в котором тот или иной драматург писал свое произведение, от эпохи, в которой он сам жил или в которую окунал своих героев, от личных особенностей дарования и прочее, прочее, и, конечно, от идейного миросозерцания автора.

Вот как выявляется эта правда у Шекспира и у Чехова? Совершенно различно. И, очевидно, необходимо найти соответствующее внешнее выражение этим особенностям автора и конкретно данного произведения на театре не только в общей театральной форме, но, главным образом, в актерском исполнении, но так, чтобы при этом не потерять правду, быт.

МХАТ, стараясь никогда не идти на компромисс с правдой, с бытом, очень часто подминает "под себя" автора.

Чем ближе художественный прием автора (его стиль, его "метод выявления правды") к методу Художественного театра, тем более блестящи результаты. Яркий пример – "Три сестры".

Чем дальше этот прием, тем хуже. Пример – "Тартюф". И я не удивился, что наиболее яркое и, на мой взгляд, верное исполнение в этом спектакле роли Оргона Топорковым, по мнению ближайших учеников К.С. Станиславского, им не было бы одобрено. Потому что это талантливое проникновение в прием Мольера не укладывается в общий прием спектакля, имеющего мало общего с Мольером.

Есть ряд хороших режиссеров в Москве, которые достигают очень многого в нахождении интересной, верной, соответствующей данному произведению формы. Эти режиссеры находят эту форму во всех компонентах спектакля – в оформлении, в музыке, в свете и так далее, но никогда не могут обнаружить ее в актерском исполнении.

Более того, эта интересная форма поглощает актера. Актер делается беспомощной куклой, выезжает на привычных приемах. Это происходит не потому, что эта интересная форма спектакля вообще не нужна. А это значит, что прежде

всего эту форму нужно искать в актере, найти не просто жизненные приспособления, а такие жизненно важные приспособления которые выражали бы данного автора, данную пьесу, ее отличительные особенности, потом уже подкрепить это общей формой, пластикой.

Метод Художественного театра в области работы с актером вырос и окреп на чеховской драматургии. Я не делаю вывод, что он применим только к Чехову или к драматургам, сходным с ним.

В этом методе обнаружены общие законы, без которых немыслимо никакое настоящее произведение театрального искусства. Это безусловно. Но метод этот требует доразвития в следующем этапе – нахождении единственно верного для каждого драматического произведения актерского приема, манеры исполнения.

Мне кажется, что так же, как в драматургии общая, большая человеческая правда выявляется по-разному, так же по-разному она должна выявляться в актере.

Я слышал, что Вам очень понравилось исполнение роли Отелло Хоравой. Стало быть, правомерно и такое выявление правды, очень мало общего имеющее с методом Художественного театра, за исключением все той же правды, лежащей в основе каждого художественного произведения. Художественный театр нашел общие законы актерского искусства и конкретизировал их в метод на драматургии Чехова. Необходимо эти общие законы применить и в другой драматургии. Это, видимо, дело будущего, дело новых деятелей театра, будущей драматургии.

Мне хочется спросить Вас, самого крупного авторитета нашего времени, верно ли ставится мною проблема. Если верно, то как приблизиться к ее решению?

Очень прошу Вас извинить меня за то, что мысль высказана сумбурно и, может быть, не совсем ясно.

Если же Вы найдете, что эти сумбурные мысли заслуживают какого-то внимания, был бы очень счастлив встретиться с Вами лично».

Судя по всему, личная встреча не состоялась, Немирович болел, был очень занят не только делами МХАТа, но и обязанностями председателя Комитета по Сталинским премиям. Наверняка можно утверждать, что Товстоногов слышал публичные выступления Немировича, который дважды выступал в Тбилиси. 23 декабря 1941 г. Немирович читал лекцию в Театре им. Ш. Руставели, где педагог Театрального института не мог не быть. Слова патриарха русской сцены из этой лекции, приведенные в книге «Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко», практически впрямую отвечают на вопросы 29-летнего режиссера: «Какое бы ни было направление спектакля, форма спектакля, актер должен создавать живого человека, становиться им. Искренность до дна. <…> Поэзия в искусстве – награда за честное и глубокое проникновение в правду»[48]. Немирович как бы поддерживает засомневавшегося коллегу в истинности выбранного им пути.

Видимо, письмо Товстоногов не отправил. Выплеснул на бумагу наболевшее, облегчил слегка душу и подумал, наверное, что посылать письмо не стоит, ибо вопросы, которые он задает, – вопросы серьезные, но никто, даже сам Немирович, ответить на них не сможет. Нужно либо менять театральную веру,

[48] *Л. Фрейдкина. Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 567.*

либо искать ответы самому. В архиве Вл.И. Немировича-Данченко, который его секретари собирали весьма тщательно, письма Г. Товстоногова нет.

Письмо – знак глубокого психологического и творческого кризиса, исчерпанности возможностей в рамках Театра им. А.С. Грибоедова. В этот момент возникает, видимо, и первая мысль о том, что из Тбилиси нужно уезжать, что в Театре им. А.С. Грибоедова у него нет перспективы художественного роста.

В этом письме Товстоногов набрасывает для себя программу творческих поисков на много лет вперед. Недаром он вспоминал об этом письме в момент работы над статьей «О природе чувств»[49]. Это итог его поисков в преодолении противоречия между правдой, органикой актерского существования в образе и выразительностью, театральностью формы. Это его личный вклад в развитие идей и методов К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. К конечным выводам он шел долго, непросто, то утверждаясь в каких-то идеях, то сомневаясь. Он почти ничего не знал в те годы об опыте мирового театра, в который позднее будет вглядываться пытливо, с профессиональным интересом.

На него давит, конечно, практика «омхачивания» всех театров под гребенку. Он пытается вырваться из своих сомнений и навязываемых эстетических пут. Тогда еще он не смеет «покататься» на «систему», после окончания института она кажется законченной, монолитной и стройной во всех своих частях. В письме к Немировичу – первые сомнения, пришедшие в результате столкновения с практикой. Не только с актерами, который каждый – сам по себе «система», но с самим собой.

Авторы не поддаются механистическому приложению «системы», оказывается, что в каждом отдельном случае нужно искать особый художественный прием. Это было для молодого режиссера открытием первостепенной важности, революцией художественного сознания. Конечно, для Товстоногова Немирович – высший авторитет. Разумеется, пребывание патриарха в Тбилиси могло ускорить, спровоцировать решимость обратиться [к нему] с письмом. Удивительна неожиданная точность, с которой Товстоногов выбирает адресата: Владимир Иванович сам озабочен тем же. Разница лишь в том, что сам он давно прошел этот кризис и мудро знает, что бороться за подлинное искусство нужно с терпением и молитвой. В письме к О.С. Бокшанской (конец апреля – начало мая 1940г.) с привычной иронией пишет о «коллективе» артистов МХАТ, который, «добиваясь мастерства в “правденке”, будет все так же пренебрегать и стилем автора, и напряжением фантазии для создания образа и – тем менее – об укрупнении и обобщенности его»[50].

Много позднее, накопив огромный творческий опыт, заработав почти непререкаемый авторитет, Товстоногов обретет смелость и право сказать, что «связь природы чувств пьесы с природой чувств актерского воплощения, связь, которая на практике скрепляла все поиски гениального режиссера, в теории не нашла развернутого выражения»[51] и предложит свое решение вопроса.

Путь к этому был долог и имел свои этапы.

[49] Впервые статья опубликована в № 10 журнала «Театр» за 1979 г., вошла в сборник «Зеркало сцены». С. 50–62.

[50] Цит. по: Немирович-Данченко Вл.И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. М., 1989. С. 506.

[51] Товстоногов Г.А. О природе чувств // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 2. С. 52.

Через год после письма Немировичу он ставит пьесу Л. Леонова «Ленушка». Выбор пьесы вполне закономерен, ее главная мысль о войне как всенародном отпоре захватчику не могла не привлечь режиссера, да и всех участников спектакля. Несомненным было и сценическое своеобразие, и высокий литературный уровень пьесы. Затерянное где-то в самой глухомани село Кутасово – место действия «Ленушки» – воспринималось как символ исконной Руси.

Свидетельств о спектакле сохранилось совсем немного: есть рецензия на него Н. Новицкого[52], есть некоторые описания в книге Р. Беньяш, основанные на этой же рецензии и, может быть, еще на каких-то свидетельствах. Рецензент «Зари Востока» считает, что «режиссер Г. Товстоногов и художник Вяч. Иванов <…> правильно раскрыли идею пьесы, идею народной войны против немецких захватчиков. Но, стремясь по-леоновски прочесть пьесу, театр порой пытается превзойти самого Леонова в изображении дремучей лесной глухомани. Отдельные эпизоды разыгрываются словно мистерии, например, эпизод с героем Перемышля, Георгиевским кавалером Туркиным…». Критику «непонятно стремление придать спектаклю сусальную красоту – бревенчатый накат партизанской землянки выкрашен серебром».

Р. Беньяш вторит тбилисскому автору: «Мерцал серебром бревенчатый накат партизанской землянки, облитой лунным светом. <…> Аллегорична была и кульминационная сцена спектакля – разоблачение предателя Дракина. На остро срезанном наклонном станке сцены глухонемой танцор бешено отбивал русскую плясовую. Тусклые языки пламени одинокой “летучей мыши” снизу освещали танцора, то погружая его во мрак, то высвечивая неровным таинственным светом. В разгар пляски, захваченный ее повелительным ритмом, в круг вступал Дракин. Срывая шапку, чтобы заслонить свет, он невольно показывал ее дно. И тогда перед всем залом освещалась беспощадно сконцентрированным светом кроваво-красная подкладка картуза – решающая улика измены»[53].

В «Ленушке» Товстоногов явно пробует какой-то новый для себя творческий подход к литературному материалу, к работе с актерами. Это следствие тех сомнений, которые выразились в письме Немировичу. Опыт этого спектакля остался полезным на всю жизнь: никогда более в работах Товстоногова не встречались прямые аллегории. По тональности критических отзывов нет оснований считать эту работу Товстоногова неудачей, скорее, это проба, игра «на чужом поле», работа непривычным и инструментами. Это поиск выхода из творческого тупика.

Кажется, что его жизнь в этот период течет – во всяком случае, профессионально – безоблачно. Он много работает: с 1942 по 1946 год Товстоногов практически равно делит свое время и внимание между Театром им. А.С. Грибоедова и Театральным институтом: восемь спектаклей в театре и шесть в институте. Практически все имеют успех. Однако тучи сгущаются…

Первый биограф Товстоногова Р. Беньяш, дружившая с ним все ленинградские годы его жизни, в своей книге о нем пишет, что из

[52] См.: «Заря Востока», 1943, 28 ноября.

[53] Беньяш Р. Указ. соч. С. 39–40.

Тбилиси он уехал «совсем не потому, что там ему было плохо»[54].

Увы, но это было не так, совсем наоборот. Было очень плохо и очень трудно, и дома, и в театре, и в институте.

О плохом вспоминать неприятно, человек самолюбивый и достаточно закрытый, он никогда ни с кем не делился воспоминаниями об этом времени и о причинах отъезда из Тбилиси. Всю правду знал только один человек (не считая родных), который и помог ему перебраться в Москву. Человек этот – К.Я. Шах-Азизов. До переезда в Москву он долго был директором Театра им. А.С. Грибоедова[55].

Бывает так в жизни, что неприятности наваливаются скопом, приходят разом.

В конце 1942 или начале 1943 г. Товстоногов женится на актрисе Саломэ Канчели. В 1944-м появляется сын Александр, в следующем – сын Николай, но очень скоро супруги расстаются. Положение было отчаянно трудным. Слухи, пересуды, сплетни, ранившие самолюбие мужчины, роились в маленьком тбилисском театральном мирке, но он вышел из этой истории с высоко поднятой головой: дети остаются у отца, и вся забота о них, совсем крохотных, ложится на плечи мамы Товстоногова, а, главным образом, сестры Натэлы (вскоре она выйдет замуж за артиста Евгения Алексеевича Лебедева), которая и воспитывала их до их совершеннолетия вместе с собственным сыном Алексеем. Брат и семья сестры практически всю жизнь жили вместе, одним хозяйством.

Что-то происходило в театре и вокруг. Критика обычно была весьма добра и благожелательна к Товстоногову, если и делались замечания, они не носили заушательского характера. Нет оснований предполагать, что спектакль «Офицер флота» А. Крона был намного ниже по уровню, нежели остальные, но тон критика А. Костанова неожиданно резок: «Театр не помог преодолеть слабость пьесы, а даже усугубил…», «спектакль требует переработки»[56]. Теперь трудно во всех подробностях восстановить всегда сложные внутритеатральные отношения. Ясно лишь, что против Товстоногова была интрига, кому-то не хотелось видеть его в театре, а, может быть, и в городе.

Кто-то завидовал, кто-то не желал тянуться до уровня его требований. 6 апреля 1946 г. К.Я. Шах-Азизов пишет из Москвы: «Гога, дорогой! Зря ты впал в такое пессимистическое настроение. Лишить тебя, честного человека, твоих прав на работу никто не может. По-моему, тебя просто запугивают. Бояться этого не надо. Ты честно работал и честно жил. Мне ясно, что и ты, и Абрам (видимо, режиссер А. Августов. – ***Ю.Р.***) совершили ошибку, подав заявления. Вы не учли, что меня нет в Тбилиси, вот на вас и ринулись все наши “друзья”! Защиты у вас не оказалось, и матч вы проиграли. А, может быть, все и к лучшему. Во всяком случае, ты веди себя скромно, спокойно, не поддавайся на “дружеские” провокации и крепко поговори с Мишей, чтобы отпустил тебя из театра, и оставайся только в институте, а потом спокойно уйдешь оттуда и приедешь сюда. После твоего письма я говорил с Акакием Хорава (конечно, не раскрывая ему сущности твоего письма), и он дал мне слово, что в обиду тебя не даст. Для меня это

[54] *Там же. С. 41.*

[55] *Приказ о его переводе датирован 24 августа 1945 г.*

[56] *«Литература и искусство», 1944, 24 ноября.*

он сделает, а потом я уговорю его отпустить тебя из института, когда будет что-то реальное в Москве. Так что, дорогой мой, не волнуйся и спокойно работай. В обиду я тебя не дам, но не делайте больше никаких тактических ошибок».

Сам К.Я. Шах-Азизов был великим стратегом и гениальным театральным тактиком. Вышло все по его расчетам, что, разумеется, не исключает неприятностей, которые пришлось пережить Товстоногову. 16 июня 1946 г. К.Я. Шах-Азизов снова шлет письмо в Тбилиси. «Гога, дорогой! Итак, ты свободный гражданин! А, может быть, все это и к лучшему. Во всяком случае, не унывай, ты еще молод, здоров, а это главное в нашей жизни. Поздравляю тебя с очередным успехом. Слышал, что ты поставил очень хороший спектакль. Молодец! <…> В итоге твоей работы ты, за сезон, сделал два спектакля и оба хороших. (Шах-Азизов имеет, видимо, в виду “Лисички” и “Давным-давно”. – ***Ю.Р.***). Это на прощанье неплохо! Пусть тбилиссцы тебя поминают по-хорошему! Таким образом, ты можешь сказать, что МАВРЫ (я, Абрам и ты) сделали свое дело, и они же могут удалиться (в Москву)».

К сожалению, в архиве К.Я. Шах-Азизова, который хранится в Музее им. А.А. Бахрушина, писем Товстоногова нет, и нет возможности в деталях восстановить историю отъезда Товстоногова из Грузии. Товстоногов высоко ценил А. Хораву, был, конечно, благодарен ему за приглашение преподавать в Театральном институте, считал, что он обладает «великолепным талантом и поразительной интуицией», но за годы работы под руководством Хоравы накопились, видимо, некоторые раздражители. Старые тбилисские театральные деятели вспоминали о конфликтах, вспыхивавших между Товстоноговым и Хоравой. Оба люди были горячие. Рассказывали, что Хорава назначал студентов в массовку спектакля, срывая занятия, что вызывало протест со стороны Товстоногова. Говорят, что отношения выяснялись весьма бурно.

В «Автобиографии», которую следовало по кадровым правилам тех времен приложить к анкетному листу, Товстоногов пишет 27 августа 1946 г.: «15 июля 1946 года освобожден от работы в театре для повышения квалификации в Москве». В таком же документе 1958 г. сообщает, что «в 1946 году был переведен в Москву на должность художественного руководителя Московского гастрольного реалистического театра». Разночтение не случайно, ибо из Тбилиси он уезжал, а – может быть – бежал, на авось, а не на конкретное, заботливо припасенное место, хотя и знал твердо, что поддержку от К.Я. Шах-Азизова он получит. Перелом в жизни свершился, и предстояло либо пропасть в безвестности, либо победить.

Он победил.

Памяти Марии Скорняковой

Впервые я встретил Машу Скорнякову в конце 1960-х годов, когда она, выпускница Московского университета, пришла в ГИТИС, чтобы встетиться с Григорием Нерсесовичем Бояджиевым. Она занималась тогда историей итальянской драмы XVI века и писала работу о позднеренессансной пасторали. Пройдя в МГУ филологическую школу, она почувствовала, что должна научиться подходить к драматической литературе как к театральному тексту, воспринимать драму как часть истории сценического искусства. В университете этому не учили, и она пришла в ГИТИС. Кто лучше Бояджиева, с его ярким артистизмом, блестящим талантом педагога и способностью всей душой отдаваться сцене, мог дать ей ощутить театральную природу пьесы, преподать первые уроки театроведческой профессии. Она стала брать у него консультации ходить на его лекции и семинары: пройденная Скорняковой бояджиевская школа наложила печать на всю ее будущую судьбу. Она училась у него не так уж долго, но можно с уверенностью сказать, что Бояджиев был первым ее театральным учителем.

Мария Скорнякова вообще была счастлива в своих учителях. Когда она по совету (и с помощью) Бояджиева поступила в аспирантуру Института искусствознания, руководителем ее кандидатской диссертации стал Александр Абрамович Аникст.Третьим и, без сомнения главным, ее учителем стал Борис Исаакович Зингерман. Они работали вместе на секторе современного западного искусства, и Маша сделалась его верной ученицей – не только в работе, но и в жизни: она приходила к нему и с вопросами профессиональными, и с личными проблемами – и мудрый Борис Исаакович, как всегда, давал проницательнейшие советы.

Мария Скорнякова быстро сложилась как личность сильная и целеустремленная, как профессионал самого высокого разбора. Одажды избрав в качестве предмета своих занятий итальянский театр, она осталась верна этой теме до последних дней – только из XVI века переступила в век XX. Она стала самым крупным в России театроведом-итальянистом, а применительно к истории современного театра Италии – единственным. Героями ее книг стали великие личности итальянской сцены – Эдуардо Де Филиппо, Лука Ронкони, Кармело Бене, Джорджио Стрелер. Ее прекрасно знали и высоко ценили в Италии. Я помню, с каким пиететом говорил о ней Ронкони, человек скептический и вовсе не склонный к восторженности. Итальянцы прекрасно чувствовали глубину и всесторонность ее знаний, зоркость ее театрального глаза , а главное – ее самозабвенную и нежную любовь к дорогой ее сердцу Италии, к ее театру, старому и нынешнему, к людям итальянской сцены – от эпохи Тристано Мартинелли до времен Марчелло Моретти и Феруччо Солери.

Последняя книга Скорняковой – о Стрелере. Она много лет – начиная от первых гастролей Пикколо – посвятила изучению пути гениального волшебника театра, магических тайн его режиссуры, она оставила нам вдохновенные и безукоризненно точные описания его спектаклей и репетиций. О Стрелере у нас писали много. Но никто с такой поэтической страстью и глубиной не проникал в самую суть его искусства и его личности, как это смогла сделать Мария Скорнякова. Ее тексты о стрелеровских «Арлекине», «Кампьелло», «Вишневом саде». До завершения ее главной книги оставалось совсем немного: всего две-три главы. Но судьба распорядилась иначе. Жизнь Марии Скорняковой оборвалась на взлете. Наш, ее коллег и друзей, прямой долг – опубликовать те части книги Скорняковой , что были ею написаны на протяжении последних лет ее жизни. Эти страницы дадут читателям возможность ощутить высоту ее прекрасного дара.

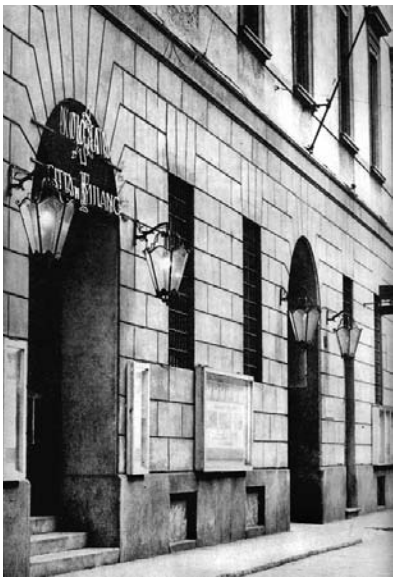
А. Бартошевич

Мария СКОРНЯКОВА

ПОД ЗНАКОМ ЛЬВА

Мы всегда стремились творить такой театр,
Который мог бы изменить мир.
Дж. Стрелер

В конце апреля 1945 г. ремонтные работы в палаццо Бролетто завершились, и новый театр готовился принять первых зрителей. Его назвали «Пикколо», что означает «Малый». Название говорило о размерах театра, который и в самом деле был очень небольшим (первые годы в нем было всего 500 мест). В имени нового театра скрывался и намек, понятный лишь посвященным: он был назван в честь одного из известных европейских театров – московского Малого. Вместе с тем, в названии театра заключался и еще один смысл. В годы, когда все только и говорили о массовом зрителе, о необходимости нести искусство в народ, к самым широким народным массам, миланский «Пикколо» названием своим заявлял, что количество зрителей не есть цель театра, во всяком случае, далеко не главная его цель: «После призывов создавать театры на десять тысяч зрителей <…> настало время поработать “в глубину”. Добрать в “ширину” можно будет и потом. Может быть группа наших зрителей в будущем станет ядром публики театральных залов»[1]. Некоторые итальянские исследователи полагают, что театр таким образом, заявлял о своем намерении ориентироваться на лабораторные задачи, на узкий круг только своих зрителей. Однако весь путь «Пикколо», вся его программа, каждый спектакль говорят совсем о другом: это всегда обращение к самому широкому зрителю, стремление быть понятым и понятным всем и везде. Поэтому говорить о задачах лабораторного характера в данном случае вряд ли уместно. Кроме того, не будем забывать, что маленький зал на улице Ровелло не был сознательным выбором Джорджо Стрелера и



Эмблема театра «Пикколо»

Вход в здание театра «Пикколо» на улице Ровелло

Зал театра после реконструкции. 1952

[1] *Стрелер Джо. Указ. соч. С. 24.*

Труппа театра «Пикколо». 1947

Паоло Грасси. Они получили то, что им могли тогда предложить, поэтому свою культурную политику вынуждены были строить исходя из сложившихся реалий.

К середине мая все было готово. На суд зрителей выносился новый спектакль, новый во всех отношениях, – пьеса, никогда ранее в итальянском театре не ставившаяся. Несмотря на серьезность и ответственность события – открытие первого в Италии муниципального общедоступного театра, – подготовкой спектакля пришлось заниматься в авральном режиме: на репетиции было отпущено всего 12 дней. Работали день и ночь, на пределе возможностей. И вот наступил торжественный день – 14 мая 1947 года.

В тот день весь театральный Милан устремился на улицу Ровелло. Дамы в драгоценностях и норковых накидках, мужчины в смокингах. Все как всегда. Обычная буржуазная публика, которая в те времена имела обыкновение посещать спектакли драматических театров. Но никто из купивших билет и пришедших на премьеру даже не подозревал, что́ им предстояло увидеть на этой новой миланской сцене. На открытии перед публикой выступил Грасси, оркестр театра Ла Скала исполнил «Маленькую серенаду» Моцарта. И открылся занавес.

Темная сцена подвального помещения, тесного и душного, в котором не повернуться. Бедный люд, разношерстный, одетый в жалкое тряпье, выброшенный на самое дно жизни. Пьеса М. Горького «На дне» шла под названием «Ночлежка».

Первоначально руководители «Пикколо» предполагали открыть театр национальной

классикой – комедией Макиавелли «Мандрагора». А Горький значился вторым. Однако спустя даже 300 лет после своего создания в демократической стране, которой к тому времени уже считалась Италия, Макиавелли все еще внушал недоверие и страх. Департамент цензуры, где были сильны позиции христианских демократов, наложил запрет на исполнение комедии, мотивировав отказ «богохульством ее содержания». И только после этого театр обратился к М. Горькому.

Выбор этот говорит о многом и, прежде всего, о преемственности – идейной, эстетической – с русской школой психологической игры, с Московским Художественным театром, одним из первых спектаклей которого и была горьковская пьеса «На дне» (1902). Выбор был продиктован и политической позицией руководителей театра, убежденных социалистов П. Грасси и Дж. Стрелера. Проблема униженных и оскорбленных, протест против социальной несправедливости, когда люди оказывались на самом дне жизни, – важнейшие темы спектакля. Это был горький спектакль о беспросветном существовании, о разбитых мечтах. Но вместе с тем он был полон веры в человека, в его лучшее будущее. Оптимистическая вера в будущее тогда была частью идеологии нового театра.

Сказать, что спектакль имел успех, – не сказать ничего. Он стал крупнейшим событием театрального сезона и событием для всей страны. В «Пикколо» он прошел с аншлагом 37 раз подряд. Почти сразу театр получил признание и на национальном уровне: 16 августа того же года труппа была приглашена в Венецию на

Сцена из спектакля «Ночлежка». 1947

Международный театральный фестиваль «Биеннале», где спектакль «Ночлежка» с большим успехом был показан на одной из самых престижных сцен страны – в оперном Театре «Ла Фениче»[2].

Следующему спектаклю «Пикколо» суждено было занять в истории театра и творческой судьбе режиссера особое место. «Арлекин, или Слуга двух господ» К. Гольдони, впервые сыгранный 24 июля 1947 года, вошел в репертуар театра и, многократно возобновляемый, прожил очень долгую жизнь – до конца XX века. Он стал эмблемой «Пикколо», его символом и символом театра вообще. Первый «Арлекин» «Пикколо», спектакль-праздник, с удивительной ясностью сумел передать незабываемую атмосферу счастья первых послевоенных лет, – полных надежд, любви к жизни и веры в будущее.

«Многие думают, что поставить эту комедию было просто, что все дала сама традиция, что сама природа наградила итальянского актера всеми знаниями о комедии дель арте, – говорил Стрелер. – Все обстояло как раз наоборот.

[2] В Италии показателем значимости театра служит предоставление ему той или иной сценической площадки.

Спектакль был чистым безумием, отчаянной авантюрой. Тогда не существовало (как не существует и теперь) традиции исполнения комедии дель арте. Мы ничего не знали – ни как носить маску, ни как импровизировать. Ведь не случайно комедия «Арлекин – слуга двух господ» до того не ставилась в Италии, по крайней мере, лет пятьдесят. Мы начали с нуля. И мне очень помогли все мои учителя, которых я знал и с которыми не мог быть знаком, учителя далекие и близкие: Станиславский, Мейерхольд, Таиров, а также Дюллен, Бати, Жуве, Брехт, а до него еще Fehling (Фехлинг), Kortner (Кертнер), Heinz Martin (Мартин Хейнц). Очень многие. Все те, кто создали свои театры, свои школы, каждый, кто выработал свою методологию и создал великие спектакли. И я горд, что могу отдать должное каждому из них» [3].

В этом спектакле произошло, казалось бы, невозможное: была воссоздана сценическая жизнь комедии дель арте – ее особый условный язык, пластика масок с неповторимым для каждой из них тембром голоса, ритмом, интонациями, дефектами речи. Арлекин, Бригелла, Доктор, Панталоне, Влюбленные, Серветта… вновь обрели плоть и кровь, вновь заиграла, заплясала, запела anima allegra, веселая душа артиста. Был ли спектакль «Пикколо» точным повторением искусства исторической комедии масок? Наверное, нет. О чистоте стиля или его аутентичности в данном случае, скорее всего, говорить не приходится. Но чудо, тем не менее, произошло, новое рождение итальянской народной комедии состоялось. Традиция явилась вновь, преображенная, прошедшая через испытание временем, но все же подлинная и живая.

Как это стало возможно? «Италийская кровь», конечно, сыграла свою роль и, быть может, определяющую. Работа в архивах, изучение древних сценариев, иконографического материала, документов и свидетельств современников великого театра для всех создателей спектакля также имели большое значение, помогая понять, почувствовать и прочувствовать многое. Огромную роль сыграл и Амлето Сартори, великий мастер, сумевший разгадать секрет изготовления старинных кожаных масок, которые смогли носить актеры. Но без Жана Лекока, возможно, результат не был бы столь впечатляющим. Именно он обучал итальянских актеров тайнам искусства комедии дель арте, учил жесту, пластике, характерным реакциям каждого персонажа, умению общаться с маской. Вообще роль французского мима Лекока в итальянском послевоенном театре трудно переоценить. Ему обязаны очень многие – и весь первый состав «Арлекина», с каждым из которых он занимался отдельно, а также другие исполнители, среди которых и один из самых блистательных актеров послевоенной Италии, также работавший в технике комедии дель арте (хотя и иначе, чем актеры «Пикколо»), другой ее северный дзанни – Дарио Фо.

Итак, традиция вернулась. В сущности, произошло, быть может, не только возрождение театра масок, но и в чем-то возвращение театра после долгих странствий на историческую родину. Итальянская традиция, некогда «вывезенная» за пределы страны,

[3] Meridiani // «Milano». Nov. 1990.

во Францию, прошла там долгий путь (от comedie-italienne к ярмарочному театру, через искусство Дебюро к Ж. Копо, а от него к мимам Ж. Лекоку и Э. Декру). И вот круг замкнулся: после долгих «скитаний» на чужбине театр масок вернулся в Италию, туда, где родился и откуда вышел в свет. Так Франция отдала долг. И так завершился этот своеобразный круговорот традиции в европейской культуре нового – новейшего времен.

Впоследствии «Арлекин» стал основой для целой школы, которая систематизировала все наработанное, вновь обретенное, вернувшееся с генетической памятью, чтобы обучать молодых актеров навыкам исполнения в духе традиции комедии дель арте. В настоящее время актерская группа в составе Феруччо Солери, Стефано Де Лука и других актеров «Пикколо», исполнителей разных ролей в этом спектакле, проводит мастер-классы по всему миру, обучая начинающих актеров носить маску, двигаться, говорить, прыгать, танцевать – так, как это могли бы делать актеры далекого прошлого, исполнители многочисленных арлекинов, панталоне, докторов, коломбин, влюбленных…

Возможно, именно «Арлекин» стал яркой иллюстрацией главного тезиса программы «Пикколо»: художественный театр для всех. В специальной программе, подготовленной к открытию нового театра, была изложена позиция руководителей, и заявлены задачи, которые они ставили перед собой. Там, в частности, говорилось: «Мы не считаем театр частью светского обихода или отвлеченной данью культуре. Мы не хотим предлагать зрителю только развлечение или праздное пассивное созерцание: мы любим отдых, а не праздность, праздник, а не времяпровождение <…> Театр остается таким, каким его намеревались сделать самые дальновидные создатели: местом, где сообщество людей познает себя; местом, где это сообщество внимает слову, которое оно может принять или отвергнуть»[4]. «Пикколо» объявлял себя свободным и независимым от любого давления извне, как со стороны рынка, так и со стороны какой бы то ни было политической партии. Он ставил задачу продолжать в своем искусстве исторические традиции культуры Милана и региона Ломбардии. Современный театр самого высокого художественного уровня, способный преодолеть пропасть между культурой высокой и низовой, народной, способный объединить их, так виделся «Пикколо» в будущем. Театр намеревался открыть свои двери самому широкому зрителю и особенно тому, кто в силу возраста или условий своего развития был от театра

Сцена из спектакля «Арлекин, или Слуга двух господ». 1947

[4] *Стрелер Джо. Указ. соч. С. 25.*

далек. При этом цены на билеты должны были быть значительно ниже, чем в частных театрах, чтобы люди даже низкого достатка могли позволить себе роскошь прийти в театр. Введение абонементной системы и скидки на билеты в выходные дни должны были помочь привлечь новых зрителей. «Мы по мере возможности будем набирать своих зрителей из рабочих и молодежи, на заводах, в учреждениях, школах, предлагая им спектакли максимально высокого художественного уровня по оптимально низким ценам. Это будет не экспериментальный театр и тем более не театр для избранных, доступный узкому кругу посвященных. Это будет художественный театр для всех»[5].

Реализована задача не была. Не осуществились и надежды привлечь в театр большие массы рабочего класса. Однако для своего времени эти слова стали программным лозунгом и весьма привлекательным. Пример Милана оказался заразителен. Муниципальные театры, тесно связанные с территорией, где находились, с городом, который должен был поддерживать их экономически, постепенно стали появляться и в других местах. В течение менее 10 лет – с 1947 г. по 1955 г. – на севере Италии, в так называемом индустриальном треугольнике, Милане, Генуе и Турине, возникли первые репертуарные театры (стабиле).

Система итальянских Стабиле формировалась на общих для всех трех принципах: во главе каждого стояли директор-организатор и художественный руководитель. В Милане это были Грасси и Стрелер, в Генуе – Иво Кьеза и Луиджи Скуарцина, в Турине – Нуччо Мессина и Джанфранко Де Бозио. Первый из этой пары занимался организаторской работой и выстраиванием отношений с властями города; его политические взгляды можно было бы охарактеризовать, как умеренные, в отдельных случаях даже правые, он всегда старался поддерживать хорошие отношения с муниципалитетом. (В послевоенные десятилетия муниципалитеты состояли преимущественно из членов партии христианских демократов.) Второй – занимался непосредственно искусством, ставил спектакли и обычно придерживался более левых или даже марксистских взглядов.

Сложностей самого разного толка у итальянских Стабиле с первых дней существования было немало. И, прежде всего, проблема помещения, общая для всех государственных драматических театров. Лучшие сценические площадки в Италии всегда находились в частных руках. Стабиле обычно получали то, что осталось: маленькие, тесные, неудобные залы и сцены – такие, как миланский «Пикколо» или туринский «Гобетти».

И Грасси, и Стрелер первоначально ставили задачу создать театр с реально действующей постоянной труппой, настоящий Стабиле. Однако и эта важнейшая цель так и не была достигнута. Теперь уже трудно точно определить причины. По одной из версий, не получилось достичь необходимого соглашения с профсоюзами. Как бы то ни было, но итальянский театр Стабиле стал постоянным лишь частично – «finto stabile» (ненастоящий стабиле), как говорят об этом сейчас некоторые руководители «Пикколо». Постоянными стали здание, где можно было

Афиша спектакля «Арлекин, или Слуга двух господ». 1947

[5] *Там же. С. 24–25.*

играть свои спектакли, репетировать, работая над новыми проектами. Постоянной стала и группа сотрудников, обеспечивающих деятельность театра: дирекция, технический персонал (рабочие сцены, портные и т.д.), работники архива, преподаватели школы при театре. Все они и всегда имели ежемесячную зарплату. (Когда-то этот аппарат был совсем небольшим, теперь же он разросся до огромных размеров.) Постоянной труппы как не было, так и по сей день нет. Конечно, у «Пикколо» всегда была группа своих актеров, из числа которой, главным образом, и набирались исполнители для каждого спектакля. Но все актеры всегда работали только по контрактам, которые заключались лишь на время конкретной постановки. Поэтому в перерывах между спектаклями они много работали в других театрах и с другими режиссерами. Хотя основным делом жизни большинства из них оставался «Пикколо». Тем не менее, то, что государственные драматические театры в Италии все-таки появились, несомненно, большой шаг вперед. Это можно считать почти чудом. Воодушевляющая атмосфера середины 1940-х, энтузиазм поколения, прошедшего войну, его неколебимая вера в справедливое будущее – основные причины этой удачи. «Мы были Дон Кихотами», – говорили они о себе. И, наверное, были правы. В своей книге «За человеческий театр», опубликованной в 1974 году, Джорджо Стрелер напишет: «…только благодаря нашей наивности, благодаря тому, что мы не понимали ситуации, мы создали «Пикколо» театро» <…> Если бы Паоло Грасси и я отличались холодной рассудительностью, разве нашли бы мы в себе силы <…> подарить театр городу, который этого не хотел, у которого было столько неотложных нужд, помимо театра? <…> Нас увлек за собой вихрь 1945 г. <…> Мы <…> были утопистами»[6].

Д. Стрелер и П. Грасси. 1955

Послевоенное время – это время больших надежд, когда все казалось возможным. Именно тогда вновь вернулась к жизни идея народного театра. Рожденная в освобожденной Европе, полнившейся самыми невероятными планами (во многом не осуществившимися), она несла в себе мечты о новом справедливом мироустройстве и новом прекрасном

[6] *Там же. С. 16.*

искусстве, доступном каждому, искусстве, способном объединять людей и страны. Народный театр мыслился как театр единения людей, собирающий в своих стенах, как в античные времена, огромные массы зрителей. Спектакли должны были играться в очень больших залах. «Собирается сообщество людей, чтобы отметить праздник своего единения, торжественно разыграть свои мифы и трагедии, свою жизнь и смерть и обрести себя в этом "гражданском обряде", происходящем под звуки "Марсельезы" или "Интернационала", в этом едином порыве, который готов разрешиться коллективным танцем или общим пиром», – писал Стрелер[7]. Коллективный танец или общий пир. Финалы некоторых спектаклей режиссера значительно более позднего времени (как, впрочем, и фильмы его великого современника Ф. Феллини) несли в себе этот праздник единения людей, выражавшийся во всеобщем танце или карнавальном шествии. И звучало это порой, как память об одной из эстетических утопий XX в.

Идея народного театра увлекала в 1940-х и 1950-х годах в Европе многих, среди которых почтчи все начинающие режиссеры послевоенной Италии – Джорджо Стрелер, Луиджи Скуарцина, Джанфранко Де Бозио, Лукино Висконти… Само понятие «народный театр» – трудно определимое, и такого определения, всеми признанного, не существует. Все, однако, и всегда сходились на том, что народный театр должен быть обращен к самым широким зрительским слоям, быть близок и понятен каждому. То есть это должен быть театр для всех. Огромные размеры дворца Шайо Ж. Вилара, где и была впервые в новейшее время провозглашена эта идея, казался местом идеальным, близким по масштабам к античным амфитеатрам (в нем было около 3000 мест). Хотя количество зрителей, что стало ясно очень скоро, проблему не решало. С другой стороны (и это тоже ни у кого не вызывало сомнений), такой театр должен быть очень высокого художественного уровня. Известна формула, предложенная в свое время А. Витезом, быть может, наиболее удачная из тех, что существуют, с которой соглашались многие, в том числе и Д. Стрелер: «народный театр – это элитарный театр для всех».

Народный театр, как предполагалось, должен был ориентироваться особым образом на воспитанную публику. «Пикколо», как и театр Лукино Висконти, как «TNP» Ж. Вилара, да и другие европейские театры послевоенной Европы, ставили задачу воспитания своей публики, открытой современным идеям, воспринимающей и принимающей язык нового искусства. И, наверное, многое из поставленных задач на самом деле удалось достичь: своя публика, приверженная идеям нового театра, действительно, появилась и в Италии, и во Франции. Однако, как почти полвека спустя с определенным разочарованием признавался Стрелер, изменения, если они и произошли, оказались минимальными. «Наша публика мало изменилась со дня основания "Пикколо" Театро в 1947 году»[8].

Сам проект народного театра (если так можно выразиться), как он задумывался – с привлечением огромных масс людей, необходимостью всегда выдерживать

[7] Там же. С. 14.

[8] Meridiani // «Milano». Nov. 1990.

высокий художественный уровень спектаклей – осуществить не удалось. Много лет спустя, в 1973 году, Стрелер назвал мечты о народном театре «прекрасным сном». «Этот сон был прекрасен и необходим, и я счастлив, что мне довелось пережить его»[9]. Однако было бы несправедливо умолчать о некоторых спектаклях европейских режиссеров второй половины XX века, которые, пожалуй, и можно отнести к народному театру. Это единичные случаи, но количественный показатель в искусстве далеко не всегда может считаться критерием существования какой-либо тенденции, наличия стиля или его чистоты. Очень разные спектакли и самых разных режиссеров, но все они без труда соответствуют витезовской формуле «элитарный театр для всех». Назовем лишь некоторые из них: «Сид» П. Корнеля и «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера в постанове Ж. Вилара, «Рабле» Ж.-Л. Барро, «Мистерия буфф» Д. Фо, «Неистовый Роланд» Ариосто в постановке Л. Ронкони, «Золушка» и «Пьедигротта» Р. Де Симоне… И, конечно, в первую очередь, следует сказать об «Арлекине» Д. Стрелера. Тем более, что он был и по времени создания первым.

Репертуар самых первых лет жизни «Пикколо» был не только очень насыщенным, но и довольно пестрым. Главным образом, ставилась мировая и национальная классика, с редким включением современных пьес, как отечественных, так и иностранных. Это Гольдони, Горький, Кальдерон, Луиджи Пиранделло и Стефано Пиранделло, Мольер, Достоевский, Гоголь, Сартр, Шекспир, А.Н. Островский, Уго Бетти, Чехов, Ибсен, Камю, Гоцци, Бюхнер, Элиот, Толлер, Будзати, Дзарди, Софокл, Луиджи Скуарцина, Моравиа, Верга, Альфред де Мюссе, Жироду, Ануй, Лорка, Бертолацци, Бонтемпелли, Торнтон Уайльдер, Салакру, Брехт… Здесь, кажется, есть почти все. Но определить предпочтения театра, особенности его художественной программы сложно. Не случайно Стрелера все хором упрекали в эклектизме. Да он и сам признавал это. Однако в тех исторических условиях такой набор авторов легко объясним: после войны «Пикколо» стремился показать своему зрителю все самое лучшее и самое интересное, что было создано мировым театром. Стрелер позднее вспоминал, что «первые послевоенные годы мы набросились на произведения, до того недоступные нам из-за политики, из-за войны, из-за границ… Мы делали свои открытия со страстью, мы жаждали вновь вписаться в ход истории, из которого были так долго исключены».

В те первые годы все спектакли в «Пикколо» ставились одним режиссером – Д. Стрелером. А всегда мечтавший о режиссуре П. Грасси был вынужден подавить в себе тягу к творчеству. Большим режиссером он стать не мог, это было ясно всем, и это понимал он сам. Не мог он стать и выдающимся театральным критиком, к голосу которого прислушивались бы остальные. Быть же посредственностью, середняком, одним из многих он не мог и не хотел. Грасси стал организатором театрального дела, «человеком театра», чрезвычайно успешным, высоко ценимым и уважаемым. Именно в этой сфере его талант развернулся во всю ширь, здесь он достиг выдающихся

[9] *Ronfani U. Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani. Milano, 1986. P. 224.*

результатов – и на посту директора «Пикколо», и когда возглавил оперный театр Ла Скала, и как глава итальянского телевидения (RAI).

С самого начала жизни театра, уже весной 1947 года, в нем появился еще один персонаж, которому суждено было сыграть важную роль в истории миланского Стабиле, – Нина Винки, в течение нескольких десятилетий державшая в своих руках финансы театра, «третья несущая колонна «Пикколо». Как только ее еще не называли: «великая маленькая женщина», «душа «Пикколо», «служанка-госпожа «Пикколо», «рулевой «Пикколо», «мамаша Кураж «Пикколо» Театро»… Это лишь заголовки посвященных ей статей, публиковавшихся в разные годы. Уроженка Ломбардии, она казалась живым воплощением лучших качеств человека Милана – города, особенного во всех отношениях. А это, прежде всего, четкость позиции и конкретность действий, организованность, обязательность и чувство ответственности.

Нина Винки оставалась с театром на протяжении всей его истории, в самые трудные и драматичные времена, даже тогда, когда мужчины, его основатели, уходили из театра, она была с «Пикколо» всегда. Грасси и Стрелер познакомились с ней в клубе «Диоген», и сразу оценив ее редкие качества, пригласили на должность секретаря. И за короткое время она заняла в театре одно из главных мест. Ее профессионализм, умение вести дела, находить выход в самых трудных, порой безнадежных ситуациях неизменно вызывали уважение коллег. «Мы с Джорджо Стрелером, – говорил Грасси, – никогда не стали бы теми, кем являемся сейчас, если бы рядом с нами, между нами, с самого начала не было бы этого незаменимого и в высшей степени бесценного человека – Нины Винки»[10]. Она не только всегда успешно вела дела театра, но и служила своеобразным буфером между двумя мощными и чрезвычайно сложными личностями основателей «Пикколо». Оба взрывные, упрямые, всегда уверенные в своей правоте, они ладили с трудом. Грасси – блестящий администратор, Стрелер – творец. Но договориться им было нелегко. Какую пьесу ставить? Сколько времени репетировать? Где? Когда? Стоимость декораций, величина оркестра, сроки премьеры, гастроли – все могло вызывать несогласие и бурные споры, порой переходившие в потасовки. Когда они в бешенстве кидались друг на друга, яростно работая ногами и руками, вцеплялись друг другу в волосы, Винки встревала между ними, стараясь разнять и успокоить. И покидала поле боя нередко в синяках. Во время одной из таких стычек Грасси сумел так порвать свои единственные ботинки, что пришлось взять пару туфель на прокат из гардеробной театра, чтобы добраться в тот день домой.

Отношения основоположников – также часть истории «Пикколо», его мифология, фольклор, вошедший в сюжеты рассказов и анекдотов (впрочем, всегда основанных на истине). Однажды Нина Винки, чье рабочее место находилось рядом с кабинетом Грасси, услышала оттуда неистовые вопли. Стрелер и Грасси в очередной раз ссорились. Распахнулась дверь, и из кабинета с криком «Я убью тебя!» выскочил Стрелер. На пороге тут же появился Грасси, очень

[10] Gran Milan, maggio-giugnio, 1987.

Н. Винки

встревоженный и возбужденный. «Быстро закрой дверь, – крикнул он – Джорджо пошел покупать пистолет!» «Какой пистолет! Успокойся. У него в кармане ни гроша», – невозмутимо отвечала Винки. Через некоторое время она нашла их вместе, весело и непринужденно беседующими, как если бы ничего не произошло. «Наши ссоры были похожи на грозы. Они вспыхивали, когда скапливалось слишком много энергии…. Но потом наступал мир. А Нина Винки всегда улаживала наши отношения»[11]. Впоследствии она стала женой П. Грасси, а после его смерти в 1981 году вплоть до своего выхода на пенсию работала в руководстве «Пикколо». В театре ее звали Ла Винки[12].

Когда еще только шло обсуждение вопроса о создании стационарного театра, постоянно работающего в одном и том же месте, у многих итальянских актеров возникали сомнения. «А в самом ли деле это хорошо все время играть для одной и той же публики? А не рискуем ли мы закостенеть, утратить живое чувство театра? Ведь мы можем и надоесть. Публика перестанет ходить в наш театр, разлюбит нас»[13]. Страхов было очень много. Но жизнь показала их неосновательность. Создавая свой театр, Грасси и Стрелер думали не только о пользе искусства, но, будучи социалистами, стремились изменить условия жизни и работы итальянского актера, дать ему постоянный кров над головой, возможность посылать, как и все люди, детей в школу (в Италии актерские дети, как правило, почти не учились, поэтому и в середине XX века среди них было довольно много неграмотных). Стрелер на собственном опыте хорошо знал о невзгодах и тяготах актерской жизни. По его глубокому убеждению, необходимо было изменить статус актера, вернуть ему чувство собственного достоинства, социальную уверенность и покой, дать нормальные стабильные условия существования и покончить с «бродяжничеством», когда вся подготовительная работа к спектаклю шла, в буквальном смысле слова, на колесах, а репетиции проходили, в лучшем случае, в гостиничных номерах.

Жизнь таких актеров, вечно кочующих и вечно нищих, весьма выразительно показана в некоторых комедиях Эдуардо Де Филиппо.

Теперь все должно было стать иначе. «Все вместе обсуждают готовящийся спектакль, участвуют в его постановке, репетируют. Мы ориентируем его на нашу публику, которая нас знает. Именно до нее мы хотим донести наши мысли и мечты. Это наша публика, а не какая-то масса людей, мужчин и женщин, о которых мы забудем завтра»[14]. И все же, несмотря на то, что постоянной труппы не было, жизнь актеров, принимавших участие в спектаклях (а это были, как правило, одни и те же люди), во многом переменилась. Особенно это было заметно в первые годы существования «Пикколо», когда театр вынужден был выпускать до 12 премьер в год. Тогда некоторые актеры получили возможности и преимущества, о которых раньше не могли и мечтать. «Я работаю актером, – с гордостью говорил один из ведущих актеров театра Тино Карраро, – моя жизнь почти такая же, как и у служащего. В определенный час я выхожу из дома, где живу вместе с семьей, иду по улицам моего города и прихожу в

[11] *Ronfani U. Op. cit. P. 188.*

[12] *Нина Винки умерла летом 2009 г. на 98 году жизни, о чем в программе новостей сообщили все каналы итальянского телевидения.*

[13] *Ronfani U. Op. cit. P. 109.*

[14] *Ibid. P. 108*

"Пикколо". А вечером я возвращаюсь домой»[15].

Однако далеко не все легко, сразу и без тени сомнений приняли новые правила жизни и работы. Не только страх потерять публику, которая могла бы заскучать, пресытившись одними и теми же лицами, беспокоила актеров. Постоянное пребывание на одном месте психологически давалось с трудом. Цыганская натура итальянского актера не давала покоя. Дорога манила, побуждала бросить все и двинуться в путь – сегодня здесь, завтра там, как это было всегда, 100 и 200 лет назад. Стремление к перемене мест было в крови, было сильнее их. Поэтому порой возникало беспокойство, перераставшее в раздражение. «Пора кончать с одной и той же публикой! – требовала первая звезда «Пикколо» Лилла Бриньоне – Мы друг другу надоели»[16]. Привязанность к месту казалась неволей. Хотелось свободы, а свобода – это дорога. Обрести свободу можно было только в движении, взяв баул и сев в повозку, двинуться в путь. «Неужели можно войти в искусство без баула Кавалотти?» – иронизировал Стрелер[17]. Кавалотти был знаменитым на всю Италию мастером по изготовлению чемоданов и баулов, без которых не мог обойтись ни один актер.

Расставание с прошлым оказалось долгим и трудным. Необходимость менять застарелые привычки многим давалась нелегко. Одной из самых острых проблем нового послевоенного итальянского театра явилась проблема суфлера. Первый, кто сделал решительный шаг в этом направлении, был Лукино Висконти: суфлера в своем театре он отменил почти сразу. В «Пикколо» проблему решали постепенно, в течение нескольких лет. Поначалу играть спектакли без суфлера не мог никто из ведущих актеров театра – ни Лилла Бриньоне, ни Тино Карраро, ни Франко Паренти. Драмы порой случались страшные. Чезаре Фриджерио, первый легендарный суфлер «Пикколо», работал без устали. Ни один спектакль не мог состояться без самого деятельного его участия. Декорации строились так, чтобы надежно спрятать Фриджерио от глаз публики где-нибудь в самом центре сцены, но дать возможность каждому актеру хорошо слышать его голос. Лишь на пятый или шестой год жизни театра очень осторожно и постепенно стали пробовать отказываться от суфлера. Помогло телевидение. Однажды «Макбет» должен был транслироваться по телевидению в прямом эфире, и тогда актерам впервые пришлось выучить наизусть свои роли. Фриджерио в тот день пришлось умолкнуть – иначе его подсказки могла бы услышать вся страна. Это стало началом конца: актеры стали, наконец, учить и запоминать свои тексты.

Но суфлер, неотъемлемая часть жизни сцены, без которого в прошлом не мог состояться ни один спектакль итальянского театра, драматического или оперного, не спешил расставаться с театром. И не только потому, что репетиции без него по-прежнему были невозможны, где он всегда был на месте. Дух суфлера, подобно доброму домовому, охраняющему покой своего жилища, так и поселился в «Пикколо». Вскоре после того, как суфлер все же должен был покинуть его сцену, и спектакли уже шли без него, неожиданно

[15] *Ibid. P. 109*

[16] *Drammaturgia 1997, N. 4. P. 50–51*

[17] *Strehler. G. Lettere sul teatro. A cura di Stella Casiraghi. Milano. 2000. P. 69*

он явился вновь, всеми узнанный, открыто выйдя на сцену в своем традиционном обличье. Суфлер стал персонажем в пьесе, где его никогда не было, в спектакле, без которого теперь нельзя представить не только «Пикколо», но и весь европейский театр второй половины XX века. На протяжении нескольких десятилетий он открывал главный спектакль театра «Арлекин». Кряхтя, охая, кашляя, жалуясь на боли в спине, старик-суфлер в очках и потертом кафтане не спеша выходил на сцену, с трудом шел вдоль авансцены, зажигал одну за другой огромные свечи рампы, стучал своей палкой, объявляя о начале спектакля. Почти постоянно находясь на сцене с текстом комедии в руках, он честно исполнял свою работу, подсказывая нерадивым актерам слова их роли, то приходя в восторг от их игры, а то и негодуя. Но порой, сморенный усталостью, он мог задремать. И тогда начиналась уморительная мимическая игра: актер делал знаки, бурно жестикулировал, таращил глаза, топал ногой, стараясь разбудить суфлера и узнать, наконец, что он там должен говорить. Все остальные также включались в игру до тех пор, пока перепуганный и пристыженный суфлер не просыпался. Роль эта, как память жанра, недавнего и все же такого милого прошлого, всегда игралась с особым чувством, полным теплоты и мягкой иронии. Суфлер с первых секунд спектакля располагал к себе зрителей, с легкостью устанавливал этот первый столь важный контакт с залом. А дальше спектакль уже шел по накатанной. Роль эта всегда вызывала живейшую реакцию публики, была очень выразительна и весьма почетна для исполнителя.

Стрелера иногда упрекали, что он не любит актера, не щадит его, что театр его направлен против актера, что он требует от актера невозможного. Действительно, Стрелер боролся против премьерства в театре, стремился разрушить традиционную итальянскую систему mattatoriato. Но актера он любил. А театр свой строил, как дом – общий дом для всех своих актеров, всех своих детей. «Дети мои» – именно так он нередко обращался к актерам на репетициях. Своих детей у Стрелера не было, поэтому всю свою нерастраченную любовь он отдавал актерам. В определенном смысле он действительно был их отцом, хотя отцом, порой, и весьма суровым.

За несколько десятилетий существования «Пикколо» через него прошло множество актеров: 1000, 1500 или даже, возможно, больше. Многие формировались и делали свои первые шаги здесь, в театре Стрелера. А потом уходили. В свое плавание. До сих пор немало бывших актеров «Пикколо» успешно работают самостоятельно, ставят спектакли, играют в них, а некоторые смогли возглавить и свои театры. Джулио Бозетти, Лука Ронкони, Габриэле Лавиа, Джанкарло Кобелли, Марио Миссироли, Джорджо Де Лулло, Ромуло Валли, Марина Дольфин, Розелла Фальк, Акиле Милло, Анна Проклемер – вот наиболее громкие имена тех, кто начинал здесь. Школу Стрелера (в качестве помощника режиссера) прошли француз Патрис Шеро и немец Клаус-Микаэль Грюбер. «Стрелер – тот учитель, которого я себе выбрал. Это был театр во всей своей совокупности, это был

человек, который сознавал ответственность театра перед миром и обществом. Он был тем, кто научил меня всему: театральному пространству, работе над чувством, умению передать историю через поэзию театра, умению сопрягать легкость и основательность» (П. Шеро)[18]. «Ведь сегодня все лишь придумывают и никто никого ничему не учит. А я имел счастье начинать свою деятельность в театре, где еще можно было научиться профессиональному ремеслу» (К.М. Грюбер)[19].

Однако по прошествии времени многие актеры нередко возвращались, вновь приходили в дом, где росли и взрослели. И Стрелер всегда и всех принимал обратно. И тут тоже можно назвать немало очень известных имен итальянских актеров, особо любимых режиссером, с которыми ему в свое время было очень трудно расстаться. И, быть может, первыми, о ком стоит сказать, это Джанни Сантуччо, Франко Паренти, Памелла Виллорези… Они, как и многие другие, тоже уходили, бросали своего мастера. Стрелер кричал им в след, ругал последними словами, называл предателями. Но «Пикколо» оставался их домом, и они знали это. «Пикколо» всегда был домом, откуда уезжают и куда возвращаются. Трамплин для взлета и причал после долгих путешествий. И это – не могу отрицать – то, чем я могу гордиться»[20].

И хотя сам Стрелер всегда стремился освободить актера от тягот кочевой жизни, дать ему стабильность и покой, образ именно странствующего комедианта неизменно притягивал его. Незримый, он всегда шел рядом с режиссером. Парадоксально, но театр, с которым он боролся, от которого хотел уйти и недостатки которого хорошо знал, так до конца и не отпускал его. Эта тайная привязанность, возможно, и безотчетно, рождала образы некоторых его спектаклей, подобных незабываемому суфлеру из «Арлекина». В них время от времени появлялись то персонаж – бродячий актер, то повозка со странствующими комедиантами, у которых нет, никогда не было и не может быть дома.

Тема комедиантства влекла людей искусства и в далеком прошлом, и в наш неспокойный век. Стала она и одним из лейтмотивов

К. Пилотто,
Л. Бриньоне,
Дж. Сантуччо
в спектакле «Горные великаны». 1947

[18] *Strehler, G. Gli spettacoli che ho amato di piu. Milano, 2008. P. 6*

[19] *Griiber K.M. Un teatro in cui vivere con gli altri // Il Piccolo teatro di Milano. 1997. P. 34.*

[20] *Ronfani U. Op. cit. P. 51.*

творчества Стрелера. Для него странствующий актер – существо загадочное, способное рассказать о мире и человеке больше, чем кто-либо еще. Символ искусства и символ жизни, находящийся на своеобразном пограничье между реальностью и фантазией (иллюзией), для режиссера он становился обобщенным образом человека со всей бесконечной гаммой его мыслей и чувств. Подобно циркачам с полотен Пикассо, бродячие комедианты в спектаклях Стрелера вызывали противоречивые чувства: притягивали, очаровывали, вызывая то улыбку, то сострадание. В их легких фигурах всегда ощущалось что-то бесприютное и неприкаянное и, несмотря ни на что, свойственное лишь им жизнелюбие: торжество жизни, но и вызов ей, презрение к невзгодам, чувство победы над судьбой и все же смирение перед ней. Все они, эти обреченные на скитания дети искусства, несли в себе радость и печаль бытия, и всегда брели куда-то, никогда и нигде не зная покоя.

Несмотря на то, что Стрелер, как режиссер, всегда творил свой спектакль, исходя из единства всех его составляющих, разработки партитуры, в которой были равно важны пространственные, световые, звуковые решения, центром его исканий оставался актер. С моделирования сценического пространства обычно начиналось рождение каждого спектакля, однако работа с актером над ролью являлась ядром художественной практики режиссера. Не зря про Стрелера всегда говорили, что он – создатель актеров, а не режиссеров. Ему обязаны очень многие итальянские актеры разных поколений, начинавшие у него в

П. Грасси, Б. Брехт, Дж. Стрелер

театре и воспринявшие от него основы мастерства. Быть может, поэтому он всегда мыслил свой театр вместе со студией, где бы начинающие актеры могли обучаться своей профессии. Стрелер всю свою жизнь чувствовал призвание к педагогике. Его работа с актером в театре, во время репетиции есть наиболее яркое, конкретное и плодотворное выражение этих его устремлений. Уже через четыре года после основания театра, в 1951 году, Стрелер открывает свою первую студию – Миланскую школу Драматического искусства при «Пикколо» Театро. Здесь в течение нескольких лет он вел курс по актерскому мастерству. Вместе с ним здесь преподавали французские мимы Ж. Лекок и Э. Декру, позже среди педагогов студии появится Мариза Флаш, которая будет рядом со Стрелером до конца 1990-х и ставить сценическое движение практически в каждом его спектакле. Школа просуществует под крылом «Пикколо» несколько лет, а потом отойдет от него. Сейчас она носит имя одного из основателей миланского Стабиле – Паоло

Грасси и по-прежнему является городской муниципальной театральной школой. Позже Стрелер откроет при своем театре еще одну школу, которая успешно работает и поныне.

Лучшие спектакли «Пикколо» 1940-х и начала 1950-х годов поставили его в ряд первых театров Европы. Такие спектакли, как «Арлекин, или Слуга двух господ», «Дачная трилогия» (1954) К. Гольдони, «Вишневый сад» А.П. Чехова (1955), «Наш Милан» К. Бертолацци (1955), «Трехгрошевая опера» Б. Брехта (1956), стали крупнейшими событиями послевоенной итальянской (и не только итальянской) сцены. А всего за эти годы были поставлены десятки спектаклей. Театр уже хорошо был известен за пределами Италии, много выезжал на гастроли за границу, принимал участие в международных фестивалях. Мечта Стрелера и Грасси – поднять итальянский театр до уровня лучших сцен Европы и мира – была достигнута.

В начале 1950-х произошло событие, во многом определившее дальнейший творческий путь Стрелера и линию развития «Пикколо» на долгие годы вперед. Встреча с Б. Брехтом стала судьбоносной. Стрелер был захвачен искусством немецкого драматурга и режиссера, неоднократно приезжал в ГДР, присутствовал на репетициях, изучал его метод. И только спустя несколько лет Стрелер решился поставить его первую пьесу. Театр Брехта оказал на итальянского режиссера огромное влияние. И теперь все свои спектакли Стрелер будет ставить иначе. Эстетика брехтовского театра войдет в плоть и кровь искусства Стрелера: его спектакли наполнятся новым содержанием, приобретут эпический масштаб, станут менее приземленными, более поэтичными, хотя в них останется и даже усилится их острая социальная направленность, но театральная форма при внешней простоте и легкости, наполнившись множеством смыслов, «научится» мерцать. Скажется это на всех постановках мастера как драматического театра, так и оперного.

Брехт вошел в репертуар «Пикколо» надолго. Театр начал ставить Брехта тогда, когда в Италии о нем почти ничего не знали. «Мы были первопроходцами», – спустя годы с гордостью скажет Грасси[21]. Однако «Пикколо» пришлось преодолеть немало трудностей, в том числе и политического характера: выбор такой драматургии не только не приветствовался церковью, которая в те годы была еще очень сильна, но и властями страны, и воспринимался как провокация. Из-за Брехта театр несколько раз оказывался на грани закрытия. «Пикколо» рисковал быть уничтоженным полностью»[22]. Грасси приходилось прилагать невероятные усилия, чтобы в очередной раз уладить до крайности обострившуюся ситуацию.

Кроме Брехта, из современных авторов на афише театра значились имена Салакру, Т. Уильямса, Ж. Жироду, Ф. Дюрренматта, Адамова и некоторых других современных зарубежных авторов. Но до тех пор, пока в «Пикколо» работал Грасси, имена Э. Ионеско и С. Беккета здесь не появлялись. Поговаривали, что Грасси их недолюбливал, а его слово при выборе репертуара значило очень много, а он нередко занимал весьма

[21] Грасси П. Мой театр. Беседы, Записанные Эмилио Поцци. М., 1982. С. 224.

[22] Meridiani. Nov. 1990. P. 46.

жесткую позицию. Грасси вообще был мало расположен к современной драматургии, его больше привлекала классика. Однако имена современных итальянских авторов все первое десятилетие жизни «Пикколо» появлялись на его афишах достаточно часто. Государственный муниципальный театр, каким являлся «Пикколо», в то время был обязан ставить пьесы победителей конкурса современной итальянской драматургии (IDI), который проводился регулярно. Но, как правило, театральными событиями такие спектакли не становились. Исключением (хотя в несколько ином, не эстетическом смысле), пожалуй, стала трагикомедия А. Моравиа «Маскарад». Об этом спектакле даже говорили, что его постановка в «Пикколо» стала вехой, знаком примирения между итальянскими писателями и итальянской сценой, отношения между которыми почти всю вторую половину столетия оставались достаточно напряженными.

Как бы то ни было, но факт остается фактом: кроме Э. Де Филиппо[23], послевоенная Италия не смогла предложить миру большую драматургию, сопоставимую с современной драматургией французской или английской. И хотя пьес было написано немало, большинство из них кануло в Лету, не выдержав даже небольшого испытания временем. Стрелер видел в таком «снижении творческого потенциала» или просто молчания кризис драматургии, порожденный условиями общественной жизни в стране. Он был убежден, что положение современной итальянской драматургии (малоинтересные пьесы или их отсутствие) отражает общую ситуацию в стране,

Э. Де Филиппо и П. Грасси

является следствием «постоянных поражений и разочарований», пришедших вслед за подъемом, высокими идеалами и энтузиазмом первых послевоенных лет – времени великих ожиданий и больших надежд[24]. И хотя современная итальянская пьеса занимала в репертуаре театра весьма скромное место, именно «Пикколо» был лучше других готов к тому, чтобы принять новую драматургию и работать над ней. «Театр, который не говорит о проблемах современности своим современникам, рискует впасть в формализм и эстетизм, – утверждал Стрелер. – Но также верно, что можно прекрасно говорить о нашем времени словами и образами прошлого. Поэзия и правда не имеют времени»[25]. Конечно, Стрелер мечтал о близком ему современном итальянском драматурге, всегда надеялся, что он все-таки появится. Хотел строить свой театр не только на национальной классике, на лучших произведениях зарубежных драматургов прошлого и настоящего, но и найти своего драматурга, такого, какого

[23] Пьесы Эдуардо Де Филиппо в 1950-х и 1960-х годах широко ставились за границей и особенно много в Советском Союзе, но по давно заведенной традиции все первые послевоенные десятилетия в Италии их мог ставить только сам автор.

[24] Ronfani U. Op. cit. P. 190.

[25] Ibid. P. 187.

встретил когда-то Станиславский. Как говорил Стрелер, – «своего Чехова». Но этого не случилось. Своего Чехова миланскому «Пикколо» так и не суждено было обрести. Поэтому основу репертуара театра составила классика. На драматургическом материале классики и были сделаны главные открытия театра. Как и у любого режиссера, у Стрелера были свои особенно любимые драматурги, к которым он обращался постоянно. «Несущие колонны репертуара театра, – спустя много лет подведет итог деятельности «Пикколо» Д. Стрелер, – это Шекспир, Гольдони, Брехт, Пиранделло, Чехов»[26].

Что же касается художественных особенностей спектаклей первых сезонов нового театра, то, как позже скажет Стрелер, то было время открытия натурализма. В большинстве постановок с максимальной точностью воспроизводились приметы исторических реалий, приметы времени и места, а социальные проблемы выносились на первый план. И, подчиняясь ветрам времени, Стрелер настойчиво искал подходы к народному театру, ставя национальную классику, главным образом, пьесы К. Гольдони и Л. Пиранделло. Правдиво рассказать о жизни своего народа, показать истинные его характеры, его настоящий язык – задача, которую режиссер ставил перед собой. Диалектальные комедии в значительной мере позволяли воплощать идею в жизнь. Уточним, диалектальные венецианские комедии и ломбардские, поскольку именно этот драматургический материал Стрелеру был ближе всего. Как-то рассуждая о своих склонностях и пристрастиях на лингвистически многообразной карте Италии, Стрелер уточнил: «Я считаю себя одновременно и венецианцем и ломбардцем (букв. – “венециано-ломбардцем”)»[27].

Тема Милана – города, в котором он прожил почти всю свою жизнь, занимала в творчестве Д. Стрелера все же особое место. Поэтому в программу уже первого театрального сезона «Пикколо» 1947–1948 г.г. была включена драма Карло Бертолацци «Наш Милан» (1893). «Гольдони миланских каналов» (Goldoni dei Navigli) – так Грасси и Стрелер называли автора этой пьесы[28].

По разным причинам спектакль тогда не мог состояться. Прошли годы, и только после того как Стрелер поставил вначале «Лулу» Бертолацци, а потом его же «Эгоиста», он вернулся к произведению, с которого когда-то хотел начать, к признанному шедевру драматурга – диптиху «Бедный люд» и «Наш Милан». Первые репетиции начались уже летом 1955 года и с перерывами продолжались около двух месяцев. Премьера состоялась лишь к концу года, в холодные и туманные дни декабря – времени, когда и происходят события этой народной драмы.

Мысль поставить пьесу К. Бертолацци сразу после войны возникла все же не случайно. Когда смолкли пушки и наступила тишина, миланцы взглянули на свой лежащий в руинах город и ужаснулись. Их глазам открылись невероятные бездны – и не только обычных разрушений. Казалось, возвратилось их прошлое. Бомбардировки обнажили до того скрытые от глаз страшные углы старого Милана, который, как думалось, уже давно исчез, забыт и похоронен. Жуткие подвалы,

[26] *Meridiani. nov. 1990.*

[27] *Запись автора с репетиции спектакля «Великая магия» Э. Де Филиппо.*

[28] *Ronfani U. Op. cit. P. 198.*

чердаки, покрытые железными сетками тайные ходы, черные лестницы… Это был Милан, знакомый по картинам художников конца прошлого века и описанный некогда в драмах Бертолацци[29].

К. Бертолацци – самый крупный драматург Ломбардии, живший в Милане на рубеже веков, сформировавшийся под влиянием веризма и писавший как на итальянском языке, так и на менегино (meneghino), миланском диалекте. К середине XX века об этом авторе почти забыли и забыли несправедливо. Произведения К. Бертолацци, полные жестокой жизненной правды и вместе с тем горькой и суровой поэзии, открыли дорогу «Пикколо», по словам Стрелера, к «самому беспощадному реалистическому анализу» и к национальному народному театру[30].

«Художник нищеты» – так его называли. Как и других итальянских писателей его эпохи, сицилийцев, неаполитанцев и тосканцев[31], Бертолацци интересовал «сам голый и жестокий факт выживаемости людей, находящихся <…> между жизнью и смертью, на грани материальной и моральной гибели <…> Он обращает свои взоры к самым низшим слоям обществ, неимущим, лишенным всего <…> стоящим у самой пропасти, за которой нищенство, воровство, проституция…»[32]. Спектакль «Наш Милан (Бедный люд)» сам режиссер ценил особенно, поэтому и включил его в составленный им список самых любимых и дорогих своих творений[33].

«Весь старый Милан на улице Ровелло», «Люди миланского дна», «На дне Милана»… – таковы были заголовки первых статей, посвященных новому спектаклю. Лучано Дамиани создавал декорации, вдохновляясь произведениями миланских художников, бытописателей и пейзажистов, и, прежде всего, Анджело Морбелли, с фотографической точностью живописавшего на своих полотнах Милан рубежа веков – серый, нищий, бесприютный и отчуждающий. Милан начала индустриальной революции северной Италии конца позапрошлого века, когда в город хлынули обедневшие крестьяне из провинции, без средств, без жилья и почти без надежды на будущее. В первые годы после второй мировой войны ситуация повторилась: в город вновь потянулись люди из провинции, бежавшие от голода и нищеты, по большей части южане, неимущие, безработные, отчаянно боровшиеся за выживание. Вскоре после спектакля Стрелера о таких новых миланцах расскажет Л. Висконти в одном из самых трагических своих фильмов «Рокко и его братья».

«Наш Милан» прозвучал отчаянным «криком с самого дна миланской жизни – из чрева городского люмпен-пролетариата»[34]. Спектакль был воспринят, как продолжение театром горьковской темы: жизнь низов, но не далекой Москвы, а промышленной столицы Италии – Милана. Позже Стрелер скажет, что решение взять пьесу К. Бертолацци его побуждали разные мотивы, среди которых интерес к истории города, к культуре региона Ломбардии, к народному театру. Но были в их числе и причины политические: «Найти корни нашего социализма – вот политическая задача, которая стояла передо мной и Грасси»[35]. Стрелеру пришлось собрать для спектакля всех лучших актеров миланского диалектального театра того времени.

[29] *Карло Бертолацци (1870–1915). В Милане диалектальный театр выдвинул драматурга, близкого веризму, писавшему как на диалекте, так и на литературном языке. В его пьесах даны широкие картины жизни Милана конца XIX в.: ночлежки, доходные дома, лавочки. Им написаны такие пьесы как «Наш Милан» , «Джибиджана», «Эгоист» и др.*

[30] *Стрелер Дж. Указ. соч. С. 33.*

[31] *Джованни Верга (роман «Свобода»), Матильда Серао («Чрево Неаполя»), Марио Пратези («Наследство»).*

[32] *El nost Milan. La povera gent. Carlo Bertolazzi. Stagione 1979/80. Programma di sala. P. 36.*

[33] *В драме Бертолацци четыре действия; Стрелер, сохранив все основные мотивы и сюжетные линии, произвел некоторые изменения: соединил второй и третий акты, что придало пьесе большую стройность и завершенность.*

[34] *Strehler G. Gli spettacoli che ho amato di piu. P. 12.*

[35] *Ronfani U. Op. cit. P. 197–198.*

«Наш Милан» был исполнен частично актерами диалектальной сцены, среди которых первое место принадлежит Эмилио Ринальди, самой яркой звезде Ломбардии середины века, сыгравшего одну из главных ролей, Эль Пеппона, а также актерами «Пикколо», по происхождению миланцами, свободно говорившими на менегино, Тино Карраро (Тогаццо), Валентиной Фортунато (Нина) и некоторыми другими.

История, рассказанная в спектакле, проста и почти банальна. Да и не в ней дело. В двух словах фабула пьесы сводится к следующему: дочь уличного актера, глотателя огня Эль Пеппона, красавицу Нину, соблазняет местный щеголь и бандит Тогаццо, порабощает ее, жестоко издеваясь и отбирая деньги. Оскорбленный отец убивает Тогаццо. Но Нина не принимает эту жертву, она не хочет возвращаться к прежней жизни в нищете и уходит в мир богатых – на содержание.

Обычная криминальная мелодрама из жизни нищих или, как сказал один из критиков, «грошовая мелодрама»[36]. Так кажется на первый взгляд. В пересказе, впрочем, исчезает главный смысл пьесы. Сюжет здесь второстепенен. Все дело – в деталях и общей атмосфере драмы К. Бертолацци, «того мира, который еще остался в глубине нашей коллективной памяти»[37], Милана в облаках дыма первых индустриальных труб, зимний город в тумане, с бледным газовым освещением на его узких улицах, по которым снуют темные фигуры в широкополых фетровых шляпах, да бредет уныло конка, первый городской общественный транспорт. Атмосферу почти забытого, исчезнувшего города, каким был когда-то Милан, режиссер воссоздал достоверно, реалистично и вместе с тем пронзительно поэтично. Стрелер показал себя здесь мастером атмосферы, которая в его спектакле возникала как бы из ничего, из мельчайших, порой неуловимых деталей и нюансов – игры приглушенных красок, плывущего дыма, неожиданных контрастов света и теней, особенным образом расположенных и порой едва заметных предметов, силуэтов движущихся фигур, перепадов ритма, гудящих сирен, музыкальных фраз, оборванных и недоговоренных… Жизнь большого города присутствовала здесь незримо, она чувствовалась и ощущалась во всем, «жизнь города с его холодным туманом, усталостью и звуками заводских гудков»[38].

Э. Ринальди, Дж. Стрелер, В. Фортунато на репетиции спектакля «Наш Милан»

…Спектакль начинался со сцены в Тиволи, миланском луна-парке, некогда расположенном вблизи древней арены и исчезнувшем еще в конце XIX века[39]. Поздняя осень. Вечер. Городской парк развлечений для бедных. Зажженные газовые фонари, тонущие и исчезающие в тумане. Холодно. Павильоны, балаганы,

[36] Ibid. P. 199.

[37] Ibid. P. 100.

[38] La patria. Milano. 04.12.1955.

[39] По странному совпадению парк Тиволи находился приблизительно в том месте, где сейчас расположены две сцены «Пикколо» – новое здание и театр Студио.

тир для стрельбы из пистолета, в глубине сцены – подмостки театра варьете… Каждый из павильонов подсвечен изнутри мягким розоватым светом. Всюду люди – веселые, мрачные, смешные, нелепые, обычные и постоянные посетители, пришедшие отдохнуть и развлечься. Кого здесь только нет: женщины в простеньких шляпках эпохи и теплых накидках, мужчины в черных пальто и больших шляпах, актеры, хироманты, полицейские, берсальеры, трубачи, акробаты, владельцы развлекательных заведений, бродячие продавцы мелких товаров, сторожа, воры, проститутки… «Населенность» спектакля поражала, только в первом действии участвовало более сорока исполнителей.

Слева, на переднем плане, – ствол высоко поднимающего свою крону дерева, под одной из низко висящих веток колеблется связка воздушных шаров. Правее – небольшое возвышение, широкая лавка или наскоро сооруженный помост. На нем – двое акробатов (мужчина и женщина) в обтягивающем трико, пытаясь привлечь скучающую публику, исполняют акробатические номера. На помост поднимается молодой циркач в костюме Пьеро с грустным набеленным лицом. Обращаясь к нескольким прохожим, он что-то декламирует. В своем огромном белом балахоне с большими черными пуговицами он медленно поднимает и опускает руки, и кажется то странной птицей, то легким облаком, и как будто даже парит в дымном осеннем тумане. Звучит негромкая музыка. Циркача любит Нина, она смотрит на него влюбленными, восторженными, встревоженными глазами. Во всей этой необычайно красивой картине в коричневато-серовато-белых и черных тонах, среди тусклых огней, легких теней и тумана есть что-то невыразимо печальное, обещающее беду. И действительно, любовь Нины и Пьеро не увенчается счастливым концом, он скоро умрет от чахотки, а она попадет в лапы Тогаццо. Поразительной была подлинность всей атмосферы луна-парка, вызывающая столько противоречивых чувств и ассоциаций, атмосфера завораживающая, романтическая, поэтическая, пронизанная грустью и «типично ломбардской меланхолией»[40]. «Настоящий портрет эпохи»[41].

Второй акт, по мнению итальянских критиков, лучший из трех начинался при закрытом занавесе: в зрительном зале отчетливо слышался звон посуды, громкие звуки ударов ложек о тарелки. Столовая для бедных – характерная примета той эпохи. Высокие серые стены, подсвеченные слабым дневным светом. Длинный узкий стол почти на всю ширину сцены, длинные лавки, на которых понуро сидят женщины и мужчины, каждый над своей похлебкой. Справа – стойка для выдачи пищи, чувствуется запах овощного супа. В свое время этот запах поразил зрителей и критиков, особенно во время гастролей в Париже. Во всем – в каждом движении, в каждом слове – здесь ощущались такая подлинность и правда, которые не могли оставить равнодушным. Но это не был примитивный натурализм. Здесь было нечто большее – эпически неспешное повествование о жизни беднейших из беднейших, трагическая история из народной жизни. О хоровом начале в исполнении спектакля писали многие.

Афиша спектакля «Наш Милан»

[40] *Festival. Milano. 24.12.1955*

[41] *Ronfani U. Op. cit. P. 197.*

На стене за столами – огромными буквами надписи (их легко было прочесть из зала), правила поведения в столовой: что можно здесь делать, а что нельзя, суровые и унизительные предписания для тех, у кого нет прав. Это напоминало о Брехте. Скрытое напряжение, которое чувствовалось с самого начала второго акта, разрешалось в его финале – звоном сверкающих ножей, яростной сценой борьбы и убийством Тогаццо. Эль Пеппон, в ужасе от содеянного им, в отчаянии убегал со сцены.

Спектакль завершался невероятно грустной сценой раннего утра в женской ночлежке – приюте Нины. Последняя встреча отца с дочерью, их последний разговор. Хмурое утро, высокие серые голые стены. Холод. Состояние некоей оцепенелости, замедленности в движениях и речах персонажей – то ли от холода, то ли от отчаяния и безнадежности. Паузы становятся длиннее, напряженнее, драматичнее… Торопиться некуда: отца впереди ждет тюрьма, дочь – жизнь на содержании. Они прощаются друг с другом навсегда.

Весь спектакль исполнялся в несколько замедленном темпе. На это обстоятельство обращали внимание почти все, писавшие о нем. Однако по утверждению знатоков ломбардского наречия, в каком-то смысле это было неизбежно, поскольку миланский диалект с его длинными гласными предполагает определенную неторопливость в произношении слов и фраз. Только так и можно было донести до зрительного зала неповторимую музыку диалектальной миланской речи.

«Фреска магического реализма» – было сказано о «Нашем Милане». Театр, который создал и продолжал по всему миру играть солнечного, полного веселья, безмятежности и света «Арлекина», представил как бы оборотную сторону своего северного дзанни. «Это был взгляд откуда-то снизу, из-за Арлекина», – писал один из критиков. Иная – теневая – сторона мира того самого бедного люда, из которого и вышел когда-то неунывающий бедняк Арлекин Баттоккьо. А праздничная театральность спектакля Гольдони обернулась «магическим реализмом», полным меланхолии, внутреннего драматизма, поэзии и глубокой печали.

В рецензиях театральные критики нередко вспоминали о Чехове. И, действительно, в спектакле живо чувствовалось чеховское начало – и в характере исполнения, но, главным образом, в общей его атмосфере, в особой интонации, в паузах, в зонах тишины. Молчание здесь было полно значения, его слушали так, как если бы это были монологи. В них открывалась глубоко сокрытая духовная жизнь персонажа; внешнее действие, событийный ряд отодвигались в тень, а внутреннее действие выходило на первый план. Но тишина эта не успокаивала, не умиротворяла. Напряженные, таящие угрозу паузы несли в себе предощущение взрыва, обещание грядущих бурь. Не смирение, не пассивность, не покорность, а готовность к действию и бунту. Так, без громких слов и деклараций, простым театральным приемом – сценической паузой – передавалось это пугающее ощущение от возникающего и постепенно нарастающего народного гнева.

В спектакле «Наш Милан» органично соединились разные линии, в равной степени важные для театра XX века, поэтому его значение для итальянской сцены всегда оценивалось очень высоко. Он вызвал настолько широкий отклик, что по прошествии многих лет все еще продолжал волновать, заставлял возвращаться к себе, вызывал дискуссии:

«Кое-кто говорит, что в луна-парке Тиволи, возле его балаганов и павильонов, в столовых для бедных и в городских ночлежках ты свел вместе Бертолацци, Горького, Чехова и Брехта. Так ли это?», – был задан вопрос режиссеру.

«Пожалуй, это несколько эксцентрическая формула, – отвечал Стрелер, – хотя она и не вызывает у меня неприятия… Возможно, все обстоит именно так, особенно если иметь в виду те зоны молчания во втором акте, которые так похожи на звучащий в полный голос хор финалов брехтовских пьес. Молчание и пение, сострадание и ирония. Два символа, два метода, но цель одна – бунт против несправедливости»[42]. И в середине XX века, и в его конце в Италии были и есть места, где живет бедный люд. Только «новые бедные теперь обитают не в центральных частях города, а на его окраинах, по периметру больших метрополий»[43]. Об этом Стрелер помнил всегда.

Как художнику, Стрелеру было свойственно постоянное возвращение к одним и тем же темам и пьесам. Некоторые из произведений Гольдони, Пиранделло, Шекспира, Брехта, Чехова, особенно значимые и важные для режиссера, он ставил по нескольку раз. «Многие вещи через 25 лет получаются лучше, – говорил режиссер – Истина не только в молодости, но и в старости»[44]. К таким особым произведениям относится и «Наш Милан», который не отпускал от себя Стрелера, сопровождая его путь на протяжении всей жизни. Он ставил эту пьесу в разные годы и с разными актерами. Спустя несколько лет после первой премьеры, в 1961 году, роль Нины блистательно исполнила Валентина Кортезе. «Нежность и ангельское самопожертвование», свойственное Нине–Фортунато, сменилось «устрашающим фатализмом», ставшим главным нервом Нины–Кортезе. В последней постановке «Пикколо» 1979 года, которая шла с перерывами и возобновлениями почти до конца 1990-х, Нину играла Марианджела Мелато, особенно запомнившаяся звучанием своего голоса, «мрачного, безнадежного, исходящего откуда-то из самых глубин ее естества»[45]. Спектакли Стрелера по пьесам К. Бертолацци стали открытием. С тех пор его драматургия вошла в репертуар других театров Италии, вошла на равных с такими ее драматургами, как Гольдони и Пиранделло.

«Наш Милан» стал рубежным спектаклем «Пикколо»: он закрывал одну эпоху – период эклектичный, информационно просветительский – и открывал другую, в которой теперь прорисовывались темы и задачи театра и складывалась его эстетика. Не случайно следующим после К. Бертолацци спектаклем Стрелера, премьера которого состоялась меньше чем через три месяца после «Милана», стала «Трехгрошовая опера» – первая постановка пьесы Б. Брехта в «Пикколо», ставшая одним из самых больших триумфов театра и

[42] *Ibid. P. 202.*

[43] *Ibid. P. 200.*

[44] *Linea Estetica. Milano. Marzo/aprile. 1980.*

[45] *Il teatro Nazional-Popolare // Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo. Milano. 1997. P. 107.*

его режиссера. Более того, «Наш Милан» в постановке Стрелера стал первым не брехтовским спектаклем, ощутившим на себе влияние эпического театра, по существу еще до начала собственно постановок пьес великого немца.

Середина 1950-х – исключительно плодотворное время в творческой судьбе Стрелера, во многом прорывное, когда он, как режиссер, как творец, выходит на новый качественный уровень. За короткий срок – с конца ноября 1954 г. по февраль 1956-го – он ставит несколько лучших своих спектаклей, без которых невозможно представить не только его путь в искусстве, но и историю итальянского театра второй половины XX века. Это – «Дачная трилогия» Гольдони, «Вишневый сад» Чехова, «Наш Милан» Бертолацци и «Трехгрошевая опера» Брехта. Именно в это время происходит сложение искусства Стрелера, складывается его стиль в режиссуре, его почерк, его метод, постепенно возникает тот сложный художественный синтез разных начал, который приведет к рождению его эстетики, его неповторимого языка в искусстве, что с такой силой проявится в спектаклях «Пикколо» 1960-х, 1970-х и 1980-х годов.

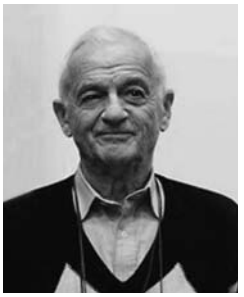
В 1961 году «Пикколо» понес первую потерю: от тяжелой болезни умер великий Арлекин – Марчелло Моретти. Спектакль «Слуга двух господ», который к тому времени уже объездил полмира, пришлось снять. Моретти ушел и унес с собой свою тайну – своего нежного, светлого, полного любви и надежды Арлекина. По прошествии времени спектакль будет возобновлен и возобновлен очень удачно, с новым исполнителем – молодым

М. Моретти – Арлекин. «Арлекин, или Слуга двух господ». 1956

и блистательным Феруччо Солери. Но это уже будет совсем другой Арлекин и другой спектакль.

В том же году в «Пикколо» пришла новая актриса. Валентина Кортезе начинала в середине 1940-х у Петр а Шарова, и будущие руководители «Пикколо» сразу обратили на нее внимание, назвав «лучшей молодой актрисой» того времени[46]. Красивая, с тонким и нежным – «ангельским лицом», Кортезе стала

[46] *Strehler: nasce un regista 1940/47. Piccolo Teatro, dicembre 1998.*



Ф. Солери, 2009

Ф. Солери – Арлекин. «Арлекин, или Слуга двух господ». 1972

первой актрисой театра, сыграв главные роли во многих спектаклях Стрелера: «Наш Милан» (Нина), «Арлекин» (Беатриче), «Вишневый сад» (Раневская), «Игра сильных мира сего» (королева Маргарита), «Гиганты с гор» (Ильзе), «Святая Иоанна скотобоен» (Иоанна) и др.

С приходом Валентины Кортезе изменилась и личная жизнь Стрелера. К тому времени его брак с Розитой Лупи уже распался, хотя официально они считались мужем и женой, так как в Италии тогда еще не было развода. Валентина Кортезе стала подругой Стрелера, его большой любовью и неофициальной женой. Они были настолько неразлучны, что в театре ее стали называть «синьора Стрелер». «Я безумно любил эту женщину», – признавался Стрелер[47]. Он прожил с ней более 10 лет. И был счастлив. «С Валентиной я пережил истинную любовь. Мы были очень разными: я – знак белый, она – черный. Это невероятно. Каждый день мы ссорились <…> Но это была настоящая любовь. Многие, возможно, и посмеиваются над этими типично итальянскими сценами <…> Я ухожу ночевать к другу, все, хватит, не желаю тебя больше видеть. Но потом, в полночь – телефонный звонок. Я скучаю…»[48]. У Джорджо Стрелера была слава человека с нелегким характером. «Он трудный человек. Это знают все, кто с ним жил или работал. Споры, ссоры, рыдания, хлопанья дверьми. Но после – обязательные примирения. Женщины, которые его любили, никогда не могли ни слова сказать против него»[49]. Действительно, женщины, с которыми его связывала жизнь, все до единой сохранили о нем добрую память. Несмотря на свой

В. Кортезе – Нина. «Наш Милан». 1961

тяжелый характер, всегда большие сложности во взаимоотношениях, он как- то сумел никого из них не обидеть, никого не оскорбить. Быть может, это происходило потому, что Стрелер никогда не только не изменял, но даже не увлекался другими женщинами, если у него была подруга. Он был предан ей и только ей одной. «Я считаю себя абсолютно моногамным человеком, – говорил он о себе. – <…> Ничего общего с неудержимым непостоянством Казановы или Дон Жуана. Ко мне это не имеет никакого отношения»[50].

Этторе Гаипа, написавший о Стрелере первую книгу и всю жизнь проработавший у него в театре, был с ним дружен, как никто, и уверял, что любовь и дружба – те два качества, которые всегда помогали Стрелеру и в личной жизни, и в работе, и в строительстве театра. «История «Пикколо» Театро – это история целой серии дружеских отношений», - уверял он[51].

История дружбы между самыми разными людьми, которые

[47] *Ronfani U. Op. cit. P. 286.*

[48] *Bentoglio A. Invito al teatro di Giorgio Strehler. Milano, 2002. P. 34.*

[49] *Ronfani U. Op. cit. P. 286.*

[50] *Ibid. P. 186–187.*

[51] *Gaipa E. Giorgio Strehler. Cappelli. Bologna.,1959. P. 141*

работали в театре и любили его, – от актеров, художников, директоров, бухгалтеров до машинистов, электриков и всего технического и обслуживающего персонала. Это, конечно, многолетняя дружба с Паоло Грасси, но это также дружба с художниками Джанни Ратто, Лучано Дамиани, Эцио Фриджерио, композитором Фьоренцо Карпи, актерами Тино Карраро, Джулией Ладзарини, Памеллой Виллорези, Франко Грациози и множеством других. Это также дед Элия, первый легендарный главный электрик театра, главный машинист сцены Бруно Коломбо, директор сцены Гастоне Мартини, техник по свету Франко Аурини, Лаура Ломбарди, создатель уникального архива «Пикколо» (она собирала его не одно десятилетие, начиная с тех немногих разрозненных материалов, переданных ей Грасси в 1963 г.), а также бесчисленные портные, музыканты, актеры миманса… Со всеми Стрелер был дружен, со всеми на «ты». Все вместе они делали одно дело – строили свой дом, свой театр. Без всех этих людей, без опоры на них, без взаимного доверия и дружбы он ничего бы сделать не смог.

«Секрет Стрелера – в его человечности», – заключает Гаипа. – Он был человеком в полном смысле этого слова… Возможно, более уязвимым, чем другие, но поэтому более других нуждающимся в своем окружении и заслуживающим его»[52]. Однозначного ответа на вопрос, кто такой Джорджо Стрелер, каков он в отношениях с людьми и с коллегами по театру, нет и, наверное, быть не может. И все же фразу Гаипы – «нелегко быть рядом с ним, если не любишь так же, как и он, жизнь и театр»[53] мог бы, наверное, повторить каждый. Все до единого, везде и всегда, говорили об ужасном характере Стрелера, о его эгоизме, упрямстве, о том, что работать с ним очень трудно. Говорили, что он тиран, что (буквально) «рвет актерам почки», подавляет их. Это тоже легенда, так называемая «черная легенда» Стрелера. Но и в ней есть доля правды. «Стрелер – диктатор на сцене». Стрелер возражает: «Я не думаю, что я диктатор. Между властью и авторитаризмом – очень тонкая граница, и необходимо уметь различать ее»[54]. Говоря так, Стрелер, конечно, лукавил. Он был полновластным хозяином в своем театре. Его очень ценили, бесконечно уважали, но нередко и очень боялись. Человеку со стороны это бросалось в глаза.

Прямо напротив здания «Пикколо» на улице Ровелло долго находилась парикмахерская, дорогая парикмахерская, для очень состоятельных людей. Много лет ее клиентом был и Стрелер. В 1980-е годы в витрине парикмахерской можно было видеть его огромный портрет в полный рост. Самый известный и, наверное, самый характерный его портрет, сделанный во время одной из репетиций. Стрелер в своей обычной рабочей одежде – черный свитер и черные брюки. Он в полуобороте, правая рука резко выброшена вперед, лицо сурово, гневно. Глаза смотрят не прямо – они устремлены к сцене, и он полностью поглощен тем, что видит перед собой. Стрелер что-то кричит актерам из темноты партера. Еще мгновение, и он окажется рядом с ними, взлетит на сцену – одним легким, ловким и сильным броском. Своей позой, выражением лица, динамикой тела

[52] *Ibid. P. 142.*

[53] *Ibid. P. 143*

[54] *Ronfani U. Op. cit. P. 50.*

он напоминает микеланджеловского Давида, идущего в бой. Но Стрелер, пожалуй, еще более динамичен, решителен, грозен. И так на себя похож! В такие мгновения он подчинял себе все и всех вокруг. Кто хоть раз видел Стрелера в моменты крайнего напряжения на репетиции, при взгляде на эту фотографию не может не ощутить, хотя бы на мгновение, легкий трепет.

О Л. Висконти, первом итальянском режиссере-диктаторе, говорили, что он обладал особой «странной властью над людьми», что всегда признавалось неотъемлемой частью его творческой натуры. «Красный герцог», потомок древнего рода, в течение двух веков владевшего Миланом, он нес в себе величие своих предков. Л. Висконти «был окружен той загадочной аурой, свойственной лишь царственным особам, когда испытываешь чувство благодарности за один лишь взгляд, улыбку, мимолетное внимание… Как только он входил, сразу менялся разговор и поведение людей. Так, наверное, являлись боги в “Илиаде”, смешиваясь с людьми, общаясь с ними, но никогда не становясь такими, как они»[55]. Итальянская критика видела в этих особых свойствах личности режиссера «призвание демиурга»[56]. Стрелеру в той же мере были свойственны и властность, и царственность. Но совсем иного рода. Не случайно за глаза его называли монархом – кто с восхищением, кто со страхом, а кто и с неприязнью. В обычной жизни, вне театра, он, пожалуй, немногим отличался от остальных людей. Но, когда Стрелер приходил в театр, менялось сразу все. Лишь только он переступал порог, все присутствующие узнавали об этом в ту же минуту. Голос его слышался во всех самых отдаленных уголках театра. Он шел на сцену, к месту действия – священнодействовать, творить. И там в нем открывались порой пугающие окружающих силы – что-то сверхчеловеческое, почти «звериное». Его не случайно называли «animale teatrale» (буквально, «театральное животное»). Когда же он, как всегда долго и тщательно работая с актером над мельчайшими деталями его роли, метался от сценической площадки в партер и обратно, то напоминал могучего льва. «Как лев в клетке», – говорил о нем У. Ронфани.

[55] *Servadio G. Luchino Visconti. Milano. P. 4.*

[56] *De Monticelli R. L'Attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico. Milano, 1988. P. 286.*

Дж. Стрелер. Финальный поклон после спектакля «Арлекин». 1972

Томас ИРМЕР

НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ ДРАМА ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ БЕРЛИНСКОЙ СТЕНЫ

Сегодня никто не возьмется оспаривать тот факт, что умерший более пятнадцати лет назад Хайнер Мюллер (09.01.1929–30.12.1995) – самый значительный после Брехта немецкий драматург и, скорее всего, самый законный его наследник[1]. Хотя он никогда не был его прямым учеником, но искал возможности стать его Meisterschüler – как сказали бы сегодня, стажером. Х. Мюллер всегда был удивительно последовательным. Даже в его ранних произведениях, если внимательно к ним приглядеться, уже можно обнаружить качества будущего постмодерниста и философа-нигилиста Мюллера.

Драматург остался верен своим главным темам и после воссоединения Германии, а в своей последней пьесе «Германия-3» (1995) он эти темы предельно заострил, вновь обратившись к своей излюбленной *эстетике фрагмента*. Крушение социализма и воссоединение Германии Мюллер рассматривал в контексте великих геополитических конфликтов XX века, в котором Гитлер и Сталин были ключевыми фигурами. В предыдущих пьесах Мюллера («Битва», 1974; «Германия. Смерть в Берлине», 1977) Гитлер и Сталин представали клоунами вселенского трагифарса XX века, в «Германии-3» они выглядят наконец реальными историческими персонажами, не лишенными, правда, трагифарсовых черт. События, потрясшие Германию в 1990-е годы, рассматривались драматургом как закономерное следствие и итог XX века. В «Германии-3» – многоплановой фреске послевоенной европейской истории – конечно, нашли свое отражение и предшествующие исторические события 1989–1990-х годов. Мюллер искал более глубокие причины краха надежд на демократизацию ГДР изнутри самой ГДР и краха социалистической альтернативы в целом, что невозможно было понять, изображая лишь исторический Поворот[2] и воссоединение Германии. До конца своей жизни драматург спорил с «призраками прошлого». Без этого спора, без выяснения того, какую роль эти призраки играют в сознании и поступках наших современников, понимание новой истории было для него немыслимо.

Х. Мюллер

Конечно, воссоединение Германии было и остается крупномасштабной темой немецкого театра и немецкой драматургии. Однако фактически пьес, столь же

[1] *Если говорить по справедливости, то «самых значительных» после Брехта немецких драматургов, в Германии все-таки два: Хайнер Мюллер, «осси» на актуальном немецком жаргоне, и Ботто Штраус, «весси» (р. 1944). Впрочем, и то, и другое мнение спорно, так как игнорирует ряд не менее талантливых авторов старшего поколения, как среди «осси», так и среди «весси».*

[2] *Wende (Поворот) – общеупотребительный термин со скрытым многозначным символическим смыслом для характеристики событий в ГДР в короткий период накануне падения Берлинской стены и после него, – период, полный великих, но не оправдавшихся надежд.*

масштабных и талантливых, как пьесы Мюллера, так и не появилось, а те, что появились, принадлежали, в основном, драматургам старшего поколения, получившего признание в прежние десятилетия. Время новой драматургической генерации наступило лишь в конце 1990-х годов.

Если смотреть из сегодняшнего дня, относительно понятно, насколько трудно было драматургам найти соответствующие слова и значимые драматургические структуры, чтобы одновременно широко охватить исторические события в Германии и отразить самые разные точки зрения на них в обществе. Редко когда литература и театр поспевают сразу за развитием исторических событий. При этом следует иметь в виду две-три принципиальные проблемы. Во-первых, для большинства людей период краха ГДР явился, прежде всего, событием, отложившимся в их сознании через телевидение. Уже поэтому надо было рассмотреть их в хронологической последовательности, что не обязательно означает обнаружение более глубоких исторических связей.

Во-вторых, население Восточной и Западной Германии, «осси» и «весси», всем этим по причине слишком различных взглядов на жизнь были не только глубоко озадачены, но и разобщены, как вскоре выяснилось, множеством противоречий из-за традиционного различия взглядов на жизнь на Востоке и на Западе. Углубление этих противоречий все еще продолжается, поскольку выявляются все новые и новые различия «осси» и «весси» (в системе ценностей, образе жизни, понимании демократии, наконец, в уровне заработной платы).

Б. Штраус

В-третьих, вряд ли кто-нибудь был подготовлен к этим событиям, не говоря уже о том, чтобы сразу садиться за стол и писать о них пьесы. Это объясняет, почему в первые годы после воссоединения Германии на эту тему было написано так мало крупных пьес, да и вряд ли от драматургов в подобные времена можно требовать высокого уровня.

Самую, быть может, важную пьесу с западной перспективы на тему Западной Германии накануне 9 ноября 1989г., дня падения Берлинской стены, создал Б. Штраус в 1991г. Название ее символично – «Финальный хор». Штраус описывает сверхиндивидуализированное общество благосостояния как общество, совершенно не подготовленное к воссоединению и в массе своей абсолютно к нему равнодушное. Гротескным апогеем этой ситуации представляется сцена, в которой накануне падения Берлинской стены два восточных берлинца забредают в западноберлинский ресторан и своим появлением прерывают ведущиеся за разными столиками беседы. Тут болтают о путешествиях за границу, о сопротивлении нацизму времен Третьего рейха в

самом рейхе – и при этом не терпят никаких возражений двух «психов» из другой части города.

Когда в 1992г. пьесу поставили в мюнхенском «Каммершпиле» (реж. Дитер Дорн), а затем в берлинском «Шаубюне ам Ленинерплатц» (реж. Люк Бонди), было еще не ясно, в чем фактически состоит отчуждение между двумя частями немецкого общества и насколько оно глубоко. «Финальный хор» и по сей день остается одной из тех уникальных пьес Штрауса, в которой он в психологически-реалистических приемах отразил разные социальные ментальности. Замечу, что позднее «весси» Штрауса окрестили «великим антиподом Мюллера в немецкой драматургии».

Иной тип пьесы после Поворота представляет собой очень популярная в свое время драма актера и драматурга Клауса Поля (р. 1952) – «Каратэ Билли возвращается домой» (1992). Речь в ней идет о конфликте жителей маленького восточно-немецкого городка со «штази»[3]. Спортсмен по кличке Каратэ Билли, на которого некогда донесли в момент его попытки сбежать на Запад, возвращается после падения Берлинской стены в родной городок, чтобы констатировать: почти все из его старого окружения виновны в случившемся с ним. Пьеса сконструирована по драматургическому образцу ибсеновской драмы, где обычно вина, корни которой – в прошлом, предстает неразрешимой проблемой в настоящем. Эффектная актуальная драма на острейшую по тем временам тему «штази»… Тем не менее, автора ее часто критиковали за огульное осуждение восточных немцев – тем более что написана она «весси», западным немцем.

Бросается в глаза, с каким трудом давались новые темы драматургам из Восточной Германии. Самый крупный из «осси» после Мюллера, Фолькер Браун (р. 1939) попытался в своей драме «Богемцы у моря» (1992) истолковать исторические события в контексте общего краха левых, как на Западе, так и на Востоке. Подобной драме трудно было выдержать конкуренцию с «хорошо сделанной» остроактуальной пьесой а ля Клаус Поль, затрагивающей на театре множество серьезных вопросов.

Всемирно известный драматург Рольф Хоххут (род. 1931), один из создателей жанра документальной драмы, тоже написал пьесу на тему «после Поворота» в свойственной ему ранее манере. В его «Весси в Веймаре» (1993) на один стержень нанизаны сцены, в которых затрагиваются экономические и социальные последствия воссоединения. Хоххутовская тема – могущественные западногерманские учреждения (банки и специально основанные правительством объединенной Германии «Ведомства по управлению государственной собственностью»[4]) приватизируют разваленную ГДР и вмонтируют ее в новые экономические структуры. Эта пьеса стала прямым обвинением западногерманскому чиновничеству и привлекла к себе особо пристальное внимание, благодаря скандальной постановке в «Берлинер ансамбле» (реж. Айнар Шлееф; талантливейшая личность, жизнь которой оборвалась так рано, в начале нового столетия, на 57 году жизни). При этом литературные и театральные недостатки пьесы, скорее, препятствовали дальнейшему развитию жанра политического документального театра.

[3] *«Штази» – в просторечии Министерство государственной безопасности (слово образовано из двух первых букв слов «государственный» и «безопасность» на немецком языке).*

[4] *«Ведомство по управлению государственной собственностью», или «Общество доверительных операций» (по нем.Treuhandanstalt) – основанное в период распада ГДР общегерманское Федеральное агентство, в задачу которого входили приватизация «народных предприятий», обеспечение их экономической эффективности или, если это невоможно, их закрытие.*

Как видно из этих немногих примеров, новые темы, которые вряд ли можно обозреть из-за их обилия, решались, прежде всего, в испытанных драматургических структурах. В актуальной пьесе а ля Штраус, в монтажах по типу документальной драмы, а также в последней драме Х. Мюллера вполне можно усмотреть развитие драматургической техники Ибсена, а именно монтажа сцен-фрагментов. Надо иметь в виду, что после воссоединения Германии главными формами в литературе стали эссе и публицистика, зачастую – стихи, впоследствии – роман. А драматургия вообще, на мой взгляд, чурается непосредственного участия в крупных общественных переменах.

В то время, как немецкий театр на Востоке и Западе первых десятилетий после окончания Второй мировой войны вновь обрел европейскую известность (не в последнюю очередь благодаря влиянию швейцарских и австрийских драматургов), 1990-е годы не стали для новой немецкой драмы великим временем. Театр и драма в гораздо большей степени, чем литература, зависят от смены поколений. Вышедшие на первый план в 1970-е годы новые драматурги западногерманского театра, Б. Штраус и Франц-Ксавер Крётц (р. 1946), австрийцы Томас Бернхардт (1931–1989) и Петер Хандке (р. 1942) и другие уже были, так сказать, «квазиприватизированы» в момент написания новых пьес. Их пьесы ставились в крупных театрах преимущественно крупными режиссерами их же поколения, уже выдержали не одну постановку, игрались снова и снова. Х. Мюллер, «драматург обеих Германий», должен рассматриваться как исключительное явление. В сезоне 1990/1991гг. он пережил пик числа своих постановок, а в 1990г. во Франкфурте-на-Майне в его честь был даже устроен персональный фестиваль.

В эти годы в немецкоязычной драме подобно комете взошел лишь австриец Вернер Шваб (1958–1994, умер от отравления алкоголем)[5], обогативший традицию народной драмы, героями которой были уродливые мещане с органически присущей им страстью к насилию. Как у современника Брехта Эдена фон Хорвата или современного «неонатуралиста» Крётца, эти драмы написаны на чрезвычайно действенном в условиях Германии локальном (баварском) диалекте. Собственно, «злые фарсы» Шваба мало что общего имели с актуальной политикой – он, идя вслед за своими соотечественниками, Т. Бернхардтом и Эльфридой Елинек (р.1946, лауреат Нобелевской премии 2004г.), разрабатывал в своих пьесах тему скрытого или, говоря языком Фрейда, вытесненного фашизма в локальной социальной среде Австрии, тему банальности зла.

Новую драматургию, что примечательно, ставят сегодня, по большей части, студийные или просто экспериментальные театры. Небольшое количество постановок, небольшое число зрителей – это малопривлекательно для театров, хотя на разных форумах призывы создавать новую драматургию для нового времени звучат бесконечно. Первую половину 1990-х годов для новой драмы следует определить как инкубационный период: молодые авторы в это время пишут свои первые пьесы и набираются опыта, но пока еще не могут добраться до широкой публики. В этом есть некий парадокс,

[5] В. Шваб был автором шестнадцати пьес. «Пуповиной» связан с течением «неонатуралистической драмы» (Крётц, Шперр, Фассбиндер), писал языком, стилизованным под уличный слэнг. Наиболее известные из его пьес: «Уничтожение человечества» (1991; премия Мюльхаймского фестиваля, русский перевод опубликован в в сб. «Новая пьеса»-2000, выходившем под эгидой Британского совета), «Мезальянс» (1992), «Порногеография» (1993). Наиболее популярный из его «злых фарсов» – «Президентши», о трех женщинах, коротающих время в клетке мещанской комнатушки, пьеса прошла по сценам всего мира. В России ее ставили в новосибирском Театре «Красный факел» в 1999 г. (реж. О. Рыбкин; показ на фестивале NET) и в екатеринбургском Театре «a.ha» в 2010 г.

ведь в сферу задач немецких театров, получающих дотацию от государства, так или иначе входят постановки новой драматургии. Так же в свое время обстояло дело и с пьесами хорошо известных сегодня драматургов, но для молодых места не было, соответственно, не было места для новейшей драмы.

Ситуация кардинально изменилась в сезоне 1996/1997 гг., благодаря двум тесно связанным друг с другом событиям, имевшим далеко идущие последствия. Выпускнику режиссерского курса берлинской Высшей театральной школы им. Э. Буша Томасу Остермайеру (р. 1968) вместе с его единомышленниками был отдан барак, сохранившийся после ремонтных работ в «Дойчес театер». Он и стал автономной студийной площадкой для экспериментальных постановок Остермайера и его команды. Барак так барак, скоро и сцену эту стали величать театром «Барак». Молодая труппа первой осуществила постановки пьес молодых англичан Сары Кейн и Марка Равенхилла, выразителей духа и настроений «новых рассерженных». В ниспровержении английского общества времен Тэтчер в Англии «Барак» Остермайера обнаружил потенциал для новой немецкой социальной драмы и сделал для себя протестную тенденцию программной. Правда, «Барак» с технической точки зрения был оснащен гораздо хуже большинства других немецких студийных театров, но именно отсюда «проект молодой драмы», получивший столь широкий резонанс, шагнул в другие немецкие театры.

Вторым шагом Остермайера стал переход от пьес молодых британцев к пьесам нового поколения немецких драматургов. Этим авторам тогда еще не было и тридцати. Помимо Берлина, новая драма – то ли с помощью «Барака», то ли иными путями – устремилась на сцены театров небольших городов типа Ганновер, Маннхайм и Дрезден. Скоро премьеры новой драматургии стали не просто спектаклями на репетиционных площадках, о которых сообщали в своих заметочках второразрядные рецензенты местных газет, но и непременной частью репертуара больших немецких театров. Задачу драматурга режиссер Остермайер видел в том, чтобы «протянуть пуповину к действительности», к непосредственной живой действительности, отразить которую с помощью классического репертуара, по его мнению, было тогда невозможно. Симбиоз театра и новой драматургии, с точки зрения Остермайера, в полной мере отвечал требованию познания современной действительности на театре.

В прежние «скудные» на новые имена годы в театрах немецкоязычного региона выходило до ста премьер в год, и бóльшая часть их не вызывала особого общественного резонанса или попросту оставалась незамеченной. Однако среди авторов уже тогда было десятка два имен известных драматургов, чьи пьесы вызывали широкий резонанс и воспринимались, как знак надежды, если иметь в виду авторов-последователей Штрауса, Хандке, Мюллера. В сезоне 2001/2002 гг. восемьдесят драматургов были моложе сорока лет, и их пьесы ставились, как минимум, в трех театрах. Театральные издательства стали в буквальном смысле слова охотиться за этими авторами (здесь нужно отметить,

Т. Остермайер

что театральные издательства Германии, как и в Англии, играют роль и театральных агентств). Это была уже настоящая волна. Появление ее – отнюдь не какая-то загадка, если иметь в виду, что драматурги писали для театра с расчетом на общественный резонанс и признание у публики, а театр надеялся приобрести публику, интересующуюся, прежде всего, проблемами современной немецкой дейтвительности. Тем самым, Остермайер, если хотите, сформулировал просветительский принцип нового театра и новой драмы.

В 1999г. Остермайера позвали в «Шаубюне ам Ленинер платц». Позвали в самый трудный момент его реорганизации, обусловленной уходом Петера Штайна и сменой профиля театра: отныне в нем появилась группа «нового танца» во главе с Сашей Вальц. С сентября 2007г. Остермайер стал художественным руководителем театра. Нынешний «Шаубюне» с полным основанием можно назвать лабораторией новой драмы. Не случайно Остермайер привел с собой в литературную часть впоследствие ставших именитыми авторов, Роланда Шиммельпфеннига (завлит «Шаубюне» в сезоне 1999/2000 гг.) и Мариуса фон Майенбурга, пришедшего в литчасть «Шаубюне» в 1999г. и «подарившего» театру с момента своего прихода более десятка пьес[6].

Итак, ситуация в немецком театре и драматургии коренным образом изменилась. Насколько можно видеть сегодня, это не имело ничего общего с большой темой Поворота, воссоединения Германии и вставших в связи с этим на повестку дня структурно-экономических реформ. Был, конечно, промежуток времени, когда новаторский пыл

Сцена из спектакля «Золотой дракон». Театр им. Ф. Волкова. Ярославль, 2011

[6] И Шиммельпфенниг, и фон Майенбург, труд которых в Германии оценен огромным количеством премий, достаточно хорошо известны русскому зрителю, не в последнюю очередь благодаря беспримерной и не имеющей аналогов активной просветительской работе российских филиалов Гёте-института. Переводы пьес подающих надежд немецких авторов были опубликованы в сборниках новой немецкой драмы «ШАГ», издаваемых Гёте-институтом с 2001г. («ШАГ-2» – 2005; «ШАГ-3» – 2008; «ШАГ-4» – 2010). При финансово-информационной поддержке того же Гёте-института в Москве и в России в целом регулярно ставятся пьесы молодых немецких драматургов. В 2002г. на фестивале NET была показана «Арабская ночь» Шиммельпфеннига (Мастерская Г. Тараторкина, реж. А. Назаров), в 2011г. она же поставлена в тольяттинском Театре «Колесо». В 2008г. в Центре драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина вышла «Женщина из его прошлых времен» (реж. И.Селин), в 2009 г. в РАМТе – «Под давлением 1-3» (реж. Е. Перегудов), в 2011г. в Волковском театре в Ярославле – «Золотой дракон» (реж. С. Карпов). Фон Майенбург, которого в Германии уже называют классиком новой драмы, представлен на русской сцене более скромно. Его пьеса «Огнеликий» (премия Клейста, 1997; премия Франкфуртского фонда авторов 1998г.; русский перевод под названием «Лицо в огне» опубликован в сб. «Новая пьеса» -2000) была представлена О. Коршуновасом на фестивале NET-2001. В 2002г. Ж. Монтвилайте показала в ЦИМе «Паразитов». «Урод» ставился в целом ряде театров: в 2010г. – в норильском Драмтеатре (реж. М. Кальсин), в 2011г. – в Пятом театре в Омске (реж. О. Еремин) и в Волковском театре в Ярославле (реж. Н. Шрайбер). Реакция нашей прессы на «Паразитов» Майенбурга весьма показательна для характеристики нашего восприятия немецкой драмы и отношения к ней в целом. Если часть критиков принимают «на ура» все, что приходит сегодня из Германии в сфере новой драмы, мало задумываясь о ее социальных функциях, о ее месте в развитии немецкой драмы в целом, в борьбе ее различных тенденций, то другие относятся к ней весьма критично и суперскептически, а некоторые – даже убийственно уничижительно. Приведем в качестве примера отклик В. Никифировой на упомянутых «Паразитов», оцененных в Германии, как своего рода «эталон» нового реализма. Для В. Никифоровой же они пример нового витка неонатурализма, не ведающего выхода в иные миры, чуждого русской традиции всеохватного взгляда на общество и человека. «Молодая немецкая драма, – пишет наблюдательный и пристрастный критик, – специализирующаяся на скандальных темах, любит писать про инцест, убийства, шизофрению. . . Пресс-релиз добавляет жару: "Это – информация. Нетронутым отсюда не выбраться". Пережив такое, хорошо выйти на свежий воздух, вздохнуть полной грудью и сказать себе: "Случилось чудо. Я видел «Паразитов» и остался жив"» («In out». 2002, 9 окт.). Это свидетельствует, что мы пока не задумываемся о функции новой немецкой драмы в развитии нашего театра и драматургии и находимся в плену захлестывающих критический разум эмоций. Видимо, в русском сознании есть нечто, противящееся надрывной, тотально-ниспровергающей и нигилистически-антипоэтической ноте неонатуралистической драмы, тенденции которой в сегодняшнем немецком театре чрезвычайно сильны.

драматургов несколько поостыл, и «инкубационный период» в развитии молодых талантов подпитывался, скорее, искрой извне, из Англии, откуда пришли «новые рассерженные», С. Кейн и М. Равенхилл.

Когда я, в прошлом редактор журнала «Theater der Zeit» и непосредственный участник этих событий, называю сегодня огромное количество имен и пьес, мне ясно, что немецкому театру нужен не переизбыток, не восемьдесят новых имен, а, быть может, дюжина драматургов, о которых далее можно было бы говорить всерьез. Времена, в которых столько новаторской страсти и столько талантов, отважно атакуемых со всех сторон, снова могут кануть в Лету, а таланты – поблекнуть и растеряться. Я говорю об этом лишь потому, что сам всегда был захвачен этим вихрем, когда для драматурга из ничего возникал колоссальный шанс. Правда, я еще помню времена, когда всего лишь один-единственный телефонный звонок из какой-нибудь инстанции сводил этот шанс на «нет». В условиях раскаленного спроса периода после Поворота и объединения драматург нередко оказывался перед другой опасностью: пьеса как текст для спектакля и пьеса как литература могли оцениваться совершенно по-разному. В условиях немецкой традиции немаловажен и такой аспект: пишешь ли ты пьесу для конкретной постановки по заказу связанного с тобой театра или пишешь для вечности. Если думаешь только о вечности, тогда имей в виду: известность как драматург ты можешь обрести лишь в том случае, если твои следующие пьесы будут ставиться, а вдобавок еще и будут опубликованы. Канонизация путем привлечения внимания общества и масс-медиа стала для новой немецкой драмы чрезвычайно важным моментом. Что я понимаю под канонизацией? Фестивали с премиями, публикации в журналах и театральных программках – в соответствии с давней немецкой традицией, а впоследствии – в антологиях, а потом еще – заказ театров на пьесу и переводы на иностранные языки. Историю драмы определяет не только рынок постановок, но и распространение драмы как текста.

…Почти сто премьер в сезон – со времени бума новой немецкой драмы, пришедшегося на вторую половину 1990-х. (A propo: к премьерам в Германии относят и сценические адаптации романов и кинофильмов.) Ведь это около тысячи новых пьес. Звучит весомо, но, согласитесь, и несколько пугающе.

С другой стороны, это не более пяти-десяти новых пьес в сезон, которые благодаря дальнейшим постановкам в крупных театрах или у наиболее известных режиссеров фактически утверждаются на сцене и, не забудем об этом, благодаря переводам находят путь на сцены зарубежных театров. Это по-прежнему имеет большое значение, если учесть, что на оценку современной немецкой драмы за рубежом огромное влияние оказывает разрыв между признанными во всем мире классиками 1950–1980-х гг. и современными авторами. То есть между великими, Б. Брехтом, М. Фришем, Ф. Дюрренматтом вплоть до Т. Бернхардта, П. Хандке, Ф.-К. Крётца, Б. Штрауса и Х. Мюллера – и современными авторами, скажем, Деа Лоэр, Терезией Вальзер, Вернером Фричем, Мариусом фон Майенбургом, Роландом

Шиммельпфеннигом и Моритцом Ринке.

Символизируемый этими драматургами разрыв (или, быть может, новая глава в развитии немецкой драмы?) заслуживает того, чтобы поставить вопрос: так это и есть то новое поколение, которое решило отгородиться стеной от своих предшественников? Да, именно! Но только признание этого факта объясняет не слишком много. Может быть, немецкоязычная драма неизбежно должна была сделать небольшую паузу в начале 1990-х, когда «производство» драм несколько замедлилось? Такая точка зрения не выдерживает критики, ведь великие авторы поколения предшественников новой немецкой драмы (например, П. Хандке, Б. Штраус или Э. Елинек) продолжали и дальше писать масштабные пьесы в то время, как за описываемый период в ранг крупномасштабных авторов молодого поколения выдвинулся один лишь В. Шваб, талант которого стремительно вспыхнул и угас, как свеча.

Но, быть может, именно этот разрыв между эпохами, столь явственно обозначившийся в сезоне 1989/1990гг., и помог немецкому театру и его публике сформулировать насущные проблемы и требования к себе? Здесь мы гораздо ближе к сути дела. Вряд ли мы найдем хотя бы одну пьесу среди драм упомянутых молодых авторов, посвященную теме этого исторического события – падения Берлинской стены и объединения Германии, но все они так или иначе касаются его последствий, размышляя над тем, как выглядит современный мир.

Молодым драматургам, о которых идет речь, сегодня уже около сорока. В течение, по меньшей мере, десяти лет они непрерывно пишут пьесы, олицетворяя собой новое поколение современных немецких драматургов. Каждую их пьесу ждут с нетерпением. Ждут постановки и глубокого решения таких острых тем, как война, социальный распад, безработица или стремительные изменения на рынке труда, миграция и исследование личной позиции человека в современном мире. Но и позиции самого театра, принимающего участие в решении проблем современного немецкого общества, не имея возможности влиять на них прямым путем.

В современной немецкой драме вряд ли обнаружишь осмысление исторического материала в форме притчи. Очуждение современности в «сказочной» форме – тоже, скорее, исключение, чем правило. Бросается в глаза и то, что сегодня среди немецких пьес очень редко встречаются адаптации античных сюжетов, хотя с давних пор (а не только со времен П. Хакса и Х. Мюллера) это излюбленная в немецком театре форма обсуждения проблем современности.

Новая немецкая драма стремится, прежде всего, к одному – дать реалистическую картину своей эпохи и одновременно парадоксальным образом «отстраниться» от нее путем гротескного преувеличения проблемы или ее новой трактовки. По моему мнению, это обусловлено тем, что процесс развития драмы с конца XIX века вновь создал предпосылки для критики натурализма и психологического реализма. Принципиально новые типы драмы XX века (эпический театр как наследие брехтовской традиции, французский театр абсурда, немецкий документальный театр 1960-х годов) не являются больше для современного

поколения авторов прямыми образцами, даже если эти драматурги (что естественно) вполне осведомлены об их драматургической технике. Я здесь имею в виду драматургов, которые уже с начала 1970-х искали свои собственные пути по ту сторону «созвездия» современного театра – Б. Штрауса, в пьесах которого современные сцены являются лишь частью метафорического или мифологического монтажа, Б.-М. Кольтеса с его героями-аутсайдерами, ополчившимися против верхушки общества, а также возвращение к традиции социально-критического «народного театра» с его предельно приближенным к жизни реализмом, заложенной Э. фон Хорватом и продолженной таким «неонатуралистом», как Ф.-К. Крётц.

Общее у молодых драматургов с названными авторами то, что в основу картины общества положено изображение человеческой личности, а не некая концепция или абстракция. Этот момент кажется мне очень важным, ибо речь идет не о неспособности драматургов дать более широкую общественную картину, а о сомнении в том, что это вообще возможно сделать средствами театра. Содержит ли в себе пьеса нечто большее, чем то, о чем повествует ее сюжет, побуждает ли пьеса, манера ее изложения зрителя к тому, чтобы соотнести мир драмы со своим собственным – это вопрос, конечно, символически-поэтического масштаба этой драмы. Можно возразить: но ведь о драме всегда судили по таким критериям. Очень важно понять, что новая немецкая драма ставит перед собой задачу анализа природы возникающего на наших глазах нового общества с иным социальным расслоением, исходя из приятия или неприятия этого общества. Это уже социологическая сторона реализма новой драмы, исследующей межчеловеческие взаимоотношения, которые сегодня чрезвычайно быстро меняются.

Другая сторона такого отношения драматурга к еще не познанному объекту гораздо более интересна. В какой форме быстрее всего удастся его отразить? Будет ли социальное содержание драмы сочетаться с определенным поэтическим уровнем? Эти вопросы могут показаться наивными или старомодными. Но без осмысления тенденций противопоставления содержания и формы, темы и техники, реализма и отказа от него мы не сможем двинуться вперед и избежать опасностей, подстерегающих драму на этом пути.

Некоторым из русских читателей, видимо, уже известен теоретический труд Х.-Т. Лемана[7], в котором он охарактеризовал феномен «постдраматического театра», то есть описал все те формы, творцы которых более не считают драматургический текст центральной категорией театра. Эта книга появилась как раз тогда, когда в развитии новой немецкой драмы столь же весомую роль стал играть своего рода «антипроект постдраматического театра». Развитию постдраматического элемента в новой драме противостоит релитературизация театра (тенденция возвращения к традиционным литературным формам драмы).

На этом мне хотелось бы закончить несколько затянувшийся и схематичный историко-теоретический экскурс и обратиться к анализу нескольких важнейших пьес последнего десятилетия. Они подобраны так, чтобы читатель мог

[7] См. дискуссию по поводу этой книги на страницах нашего журнала: «Вопросы театра», № 1-2, 2011. С. 86

представить себе пространство новой драмы в странах немецкого языка и с содержательной, и с формальной точек зрения.

Речь пойдет об имеющих уже довольно внушительную сценическую историю пьесах: «За дверью бушует мрачная цифра» Катрин Рёглы, «Хлеб насущный» Гезины Данквартс, «Автобус» Лукаса Берфуса, «Дайте нам мессию сейчас» Францобеля, «На Грайфсвальдской улице» Р. Шиммельпфеннига и «Удар» Андреаса Вайельса.

Катрин Рёгла (р. 1971, Зальцбург) пишет свои пьесы для театра, опираясь на опыт документальной драмы, на своего рода исследования каждой конкретной темы (мир бизнеса, СМИ, рекламы). Для пьесы «Мы не спим» (2004) она, так сказать, с головой погрузилась в исследуемую среду – проинтервьюировала целую группу предпринимателей и работающих вместе с ними экспертов, а также приняла участие в их семинарах.

В своих текстах она использует профессиональный и локальный жаргон в качестве «речевого материала». В мире денег и карьерной конъюнктуры, как свидетельствует драматург, главную роль играет подчеркнуто оптимистический жаргон экономистов, маскирующий фактические и, прежде всего, личностные отношения на производстве. Там личность не более чем функция. Конкретных психологических персонажей на фоне реалистического действия в пьесе Рёглы нет, хотя за речевыми шаблонами угадываются социальные типажи и даже индивидуумы. В пьесах Рёглы всегда сталкиваешься с парадоксом, о котором мне уже приходилось говорить вначале: драматургу удается стилизовать документальный социологический материал, придать своим «высказываниям-исследованиям» форму, как бы абстрагированную от личности и конкретной реальности. У нее менеджер или практикантка говорят как бы от имени всех остальных менеджеров или практиканток. И все же в их идиомах находит выражение направляемое извне нормативное поведение того или иного социального типажа. Цель метода Рёглы – не только документально зафиксировать, говоря языком Маркса, отчуждение, господствующее в мире труда и явно воспринимающееся на всех уровнях с восторгом, но и демистифицировать отчуждение, как язык, раскрывающий определенные отношения.

И оказывается, что героиня пьесы – это новый человек, которым вполне мог бы командовать гулаговский коммунизм, слабое, ни с кем тесными узами не связанное, верующее только в роль функции существо. Драматург изображает этого нового человека с большой долей юмора.

Герой другой драмы Рёглы «За дверью бушует мрачная цифра» (2005) попал в долговую ловушку. В этой пьесе, открытой по своей

К. Рёгла

Сцена из с пектакля «Мы не спим»

форме, могут быть заняты любые актеры – профессионалы, любители. Текст ее – «речевая партитура», тема – долги, деятельность специализированных банков для должников, цель которых – ни в коем случае не допустить погашения задолженности клиентами. Тут нет никаких социальных различий, ибо банковская экономика, как показывают указания к списку действующих лиц, уравнивает всех: «Этот персонаж может быть показан как безработный, как студент среднего строительного учебного заведения, как некредитоспособный человек, потерявший трудоспособность рабочий». Начальная ремарка, оригинальная по своей образности и полная юмора, совершенно абсурдна: «Пьеса функционирует, как колесо, как конвейер, как испорченный кубик Рубика. Сцены тесно не связаны друг с другом. Их можно разделить на эпизоды, демонтировать, а затем составить заново. Играть следует с подъемом, без перерывов, скреплены должны быть лишь отдельные фрагменты, пока не возникнет примерное повествование, метаповествование, которое придаст всему поучительно-моральный смысл. При этом обязательно что-нибудь должно быть опущено. Как в настоящей жизни».

Это уже почти акт недоверия театру и сомнения в его возможностях общественной критики. Вместо метарассказа, вместо четкого и ясного выражения критической позиции автора его устами – игра с языком и условностями драмы. Разве нет в этом некоторых признаков постдраматического, о котором говорит Леман? Правда, в мире героев Рёглы жить никто не захочет, да и никто там уже, по существу, и не нуждается в чьем-нибудь мнении или послании. Но Рёгла, тем не менее, настаивает на дискуссии о затронутых ею проблемах. Как случилось, что эти люди попали в долговую ловушку? Ошибка системы? Всепожирающая болезнь Молоха? Есть ли на свете вообще «здоровый капитализм»?

В пьесах Рёглы выделяются персонажи, предстающие символами современных типизированных конфликтов, социальных отношений. Моббинг, например, из пьесы «Мы не спим», восстает против своих коллег, демонстрирующих коллективное презрение к безработному, исключенному из традиционных экономических структур. «Мрачную цифру» поставил в 2006 г. на сцене берлинского Театра им. М. Горького режиссер Штефан Мюллер, выдвинув на первый план огромный декламационный хор, имеющий в немецком театре давние и глубокие традиции. Одетые в униформу актеры создавали своего рода коллективную хореографию, которая выразительно давала понять: такое может случиться с каждым. Текст, в котором об индивидуумах нет и речи, в свою очередь, служил тому подтверждением: динамика современного капитализма «финансовых услуг» в отдельно взятом клиенте усматривает ничтожно малую цель. Разрушение жизни маленьких должников – это маргинальный гешефт, а вершащееся на биржах разрушение их рабочих мест – явление более высокого порядка.

Кокетливый отказ от гиперболизированного метаповествования об экономическом строе ФРГ, на самом деле, есть способ поставить вопрос о нем. В этом огромный плюс остроумной пьесы Рёглы, но одновременно и минус, ведь

подобная пьеса на столь критическую тему вряд ли сможет пробиться на подмостки большого количества театров. Отдадим себе отчет в том, что драматург обращается к публике БЕССИЛИЯ, осознающей в театре собственное БЕССИЛИЕ. Угрожающий распад среднего класса сегодня – один из важнейших социальных и политических процессов в Германии, последствия которого для демократии следует оценить, как катастрофические.

Героям пьес **Гезины Данквартс** (р. 1969, Эльмсхорн под Любеком), действующим мнимо суверенно, отводится в текстах ее драм несколько иное место. Ее героям в гораздо меньшей степени, чем персонажам пьес Рёглы, присуще тотальное приспособленчество, героев этих вряд ли объяснишь на основе одной этой черты. И все же между угрюмыми типажами «Мрачной цифры» Рёглы и двадцати-двадцатипятилетними героями Данквартс, затерявшимися в трудовых буднях эпохи высоких технологий, есть все же кое-что общее.

Несмотря на свою молодость, Данквартс успела основать свой театр в Берлине, поработать в театрах Вены, Мюльхайма, Гамбурга, снять фильм «Ради Твоей Жизни» (2009) о судьбе шести безработных женщин, все время находящихся на грани истерики, и получить за этот фильм престижную премию Мюнхенского фестиваля. В театре известность ей принесла пьеса «Girlsnigthout» (1999), явившаяся реакцией на популярный сериал «Секс в большом городе». Успешностью и стремительностью развития Данквартс чем-то напоминает свою ровесницу **Терезию Вальзер**[8], дочь крупнейшего немецкого романиста Мартина Вальзера, без которой портрет молодой немецкой драмы был бы не полон. Очевидно, стремительность восхождения и необычайно высокая творческая «плодовитость» – типичные черты новейшего поколения немецких драматургов.

В «Хлебе насущном» Данквартс (2001) – пять персонажей, все вместе они – продукт самоновейшего неокапитализма, где именно кризис на рынке свободного рабочего труда дает им шанс на выживание. Персонажи пьес Данквартс, как у Чехова, все время говорят мимо друг друга. Все время охвачены страхом за самих себя всего лишь оттого, что прозевали нужное объявление в газете. Критики часто высказывают мнение, что нищета нынешних «белых воротничков» мало чем отличается от нищеты служащих эпохи кризиса 1920-х годов, как ее описал Зигфрид Кракауэр. Как бы нам сегодня пригодился новый Кракауэр, новый Вальтер Беньямин! Вот что я добавил бы от себя.

Однако в 1920-е годы в молодых женщинах, устремившихся из деревень в городские конторы на должности секретарш, в крупные сетевые универмаги на места продавщиц, была острая потребность. Сегодня спроса на них нет. Берлин сегодня – город студентов, часто блуждающих без цели и компаса, которые потом устремятся в так называемые медийные профессии, и – поскольку ничего более серьезного не попадается им под руку – будут прожигать свои лучшие годы на должностях практикантов в частных телестудиях. Пьеса Данквартс 2001г. про пятерых подобных персонажей, наших современников, знаменовала собой приход на сцену театра нового социального слоя медийного пролетариата, поэтому о ней невозможно было не вспомнить.

Т. Вальзер

[8] Перевод на русский первой пьесы Т. Вальзер «Оставшаяся пара» (1996) можно найти в интернете (автор перевода не указан). Наиболее успешная и «жестокая» пьеса Т. Вальзер «King Kongs Tochter» (1998) посвящена жизни одиноких стариков в Доме для престарелых и жестокости молодых санитарок по отношению к ним. Автор пьесы была отмечена в том же 1998г. журналом «Театер хойте» как «драматург года». На русский язык эта пьеса, к сожалению, все еще не переведена.

За «Хлебом насущным» Данквартс и сериалом «Хайди Хо-3» Рене Поллеша (р. 1962, Дорнхайм, земля Гессен) потянулась целая цепочка новых пьес о жизненных проблемах новых рабочих. Если в 1990-е драматурги, в основном, разрабатывали тему семьи (наиболее известный пример – «Огненный лик»[9] Мариуса фон Майенбурга), то после них на театральные сцены хлынули пьесы типа «Хлеба насущного», драматургически и театрально осваивающие жизненный опыт нового рабочего или же опыт безработного, а также тему «самоэксплуатации» людей свободных профессий. Наверное, ни в одной из европейских стран эта тематика так не захватывает воображение драматургов, как в Германии. Но здесь не следует забывать, сколь всегда популярна была в немецкой драме социальная тематика, особенно, разговор о жизни пролетариев (вспомним «Ткачей» Г. Гауптмана, «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера, «В чаще городов» и «Махагони» Б. Брехта, «Ни рыба, ни мясо» Ф.-К. Крётца). Почти каждый из пишущих сегодня драматургов создал, по меньшей мере, одну пьесу на эту тему: М. Ринке – «Республику Винету», а не так давно «Кафе Умберто», Р. Шиммельпфенниг – «Под давлением 1–3», Дж. фон Дюфель – «Сцены на балконе».

В этих пьесах речь идет вовсе не об изображении низших слоев немецкого общества, а о проблемах и страхах молодого среднего слоя этого общества в нынешние времена, когда тема социальной неуверенности современника стала восприниматься драматургами как область наиболее мощных драматичных конфликтов. Безработица и утрата рабочим всяческих экономических основ для существования, как и в 1920-е годы, оказалась одной из самых тяжелых социальных и политических проблем немецкого общества. Тут бушует уже нечто большее, чем «мрачная цифра», то есть то, что официальная статистика осмыслить не в состоянии. Новая немецкая драма со своим взглядом на этот феномен, своего рода социологической рекогносцировкой, оказалась в состоянии гораздо полнее отразить общественную проблематику, чем эстетически продвинутый постдраматический театр с его исследованием мира как реального театра (подчас заслуживающим большого внимания).

Сказанное выше относится и к пьесам Р. Шиммельпфеннига, которые я бы отнес к иному жанру – поэтическому реализму. Драматург пытается найти антипод жестокой действительности; придавая сказочный ореол деталям повседневной жизни, утверждая высшие ценности бытия, пытается помочь своим героям подняться наверх с «мрачного дна».

Роланд Шиммельпфенниг (р. 1967, Гёттинген) сегодня – автор более чем тридцати пьес и наиболее часто ставящийся драматург современного немецкого театра. Шесть постановок по его новым пьесам приглашались на престижный Мюльхаймский фестиваль новой драмы. Действие его пьесы «На Грайфсвальдской улице» (2006) происходит в тех районах Берлина, где нет особенного шика, но все же не встретишь и полной нищеты. Более полусотни персонажей, сплетение маленьких историй, столь же плотное, как в знаменитом фильме Р. Альтмана «Short Cuts»[10], – это панорама жизни большого города, в

[9] В других переводах – «Огнеликий», «Лицо в огне».

[10] «Short Cuts» (1993) – фильм известного американского кинорежиссера Роберта Альтмана (1925 – 2006), снятый по нескольким новеллам Раймонда Карвера и повествующий о жизни обитателей небогатых кварталов Лос-Анджелеса в течение нескольких дней. Фильм имел огромный успех («Золотой лев» Венецианского кинофестиваля, номинация на «Оскар» за лучшую режиссуру, 1993).

Р. Шиммельпфенниг

котором все гораздо больше связаны друг с другом, чем может показаться на первый взгляд. Одинокий мужчина, с утра и до полуночи ищущий сбежавшую от него собаку… Три девушки, возвращающиеся с праздника (тут свой микросюжет: одну подменяет на ее рабочем месте в овощной лавке подружка, а хозяин лавки мгновенно и до смерти в нее влюбляется)… Одновременно по улице шныряют три мелких мошенника-румына, строительные рабочие ремонтируют трамвайные пути и происходит многое другое, чем примечательна обычная жизнь большого города. Драма функционирует, как тонко сплетенная конструкция и является своего рода примером магического реализма: сбежавший пес неожиданно превращается в волка; любовь хозяина овощной лавки становится загадочно-непостижимой силой, способной приостановить даже заход солнца; такая же загадочная сила побуждает мошенников-румын стрелять из пистолета в зависшее, как им показалось, на башне храма солнце**.** Шиммельпфеннига менее всего занимает область социологии. Хотя многое в его наблюдениях точно именно с социологической точки зрения, его гораздо больше занимает чудесный цветок на асфальте Грайфсвальдской улицы. Любовные чары служат поэтическому превращению будничной повседневности, которое происходит тут же, на глазах у зрителя, как в его лучшей пьесе «Арабская ночь». Но любовные чары в этой конструкции будней, собственно, нельзя воспринять всерьез. Основной творческий принцип Шиммельпфеннига я бы назвал «преодолением реализма» («realistisches Setting»**)**. Однако, в отличие от Рёглы, формально модернистский монтаж «речевых перформансов», исполненных социально актуальной мощи, Шиммельпфенниг прибегает к романтическим топосам. Они-то и делают его взгляд на мир не созерцательным, а действенным, «конструктивным».

Без сомнения, Шиммельпфенниг пишет под влиянием Б. Штрауса, актуализирующего древние мифы. Но в «Грайфсвальдской улице» драматург не достигает эмоциональной насыщенности и проникновенности штраусовского языка. Современный секуляризованный человек в драмах Штрауса, будь это торговец овощами или владелец бойцовой собаки, всегда, выражаясь берлинским атеистическим языком, верит россказням об «исходном стабилизирующем капитале». Уровень критически-философской позиции Штрауса для Шиммельпфеннига пока недосягаем.

Что же касается существа и возможной альтернативы западному материализму, о котором сегодня ведутся острые дискуссии, на эту тему лучшую и наиболее востребованную пьесу в последние годы написал швейцарец **Лукас Берфус** (р. 1971, Тун) – «Автобус» («Снаряжение святого», 2005). Путь его начался с основания театра «400asa», для которого он написал гротеск «Смерть Майенбурга». Пьеса для Базельского театра «Сексуальные неврозы наших родителей» (2003)[11], переведенная более чем на двенадцать языков, сделала его широко известным, что не так просто для швейцарских авторов.

Наставленная Господом на путь истинный, героиня «Автобуса» Эрика отправляется в паломничество в

[11] Спектакль по этой пьесе был поставлен в Центре драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина в сезоне 2004/2005гг. реж. Г. Жено.

польский город Ченстохову, но по ошибке садится в автобус, который следует на курорт. Пасажиры автобуса вбили себе в голову, что ченстоховские эскулапы – как раз те самые врачи, которые излечат их наконец от всех недугов. Эта комическая ситуация для Берфуса – лишь повод поставить перед зрителями вопрос: так что же, Эрика – страстная верующая, а все остальные, так сказать, фундаменталисты потребительского общества, пекущиеся только о себе? Утверждение было бы слишком простым ответом. Далее Эрика, которую пассажиры, уставшие от ее нескончаемых евангелических проповедей, высаживают из автобуса в горах, встречается с одним из «экологических пророков», владельцем стоящей в отдалении автозаправки «Рапс-Дизель», на которой, впрочем, заправляться никто не хочет. После столкновения с курортниками Эрика переживает новое испытание. Сможет ли она обратить в свою веру такого же в прошлом верующего, но давно уже впавшего в пессимизм и отчаяние человека?

Меж тем автобус с паломниками в город целителей терпит аварию, в живых остается лишь ворчливый водитель Герман, готовый последовать за Эрикой в Ченстохову. Там некая старуха принимает Эрику то ли за мусульманку, то ли за еврейку, во всяком случае, за носительницу ничтожно малой веры, силу которой давно уже не сравнить с верой последователей Мохаммеда. Старуха считает ислам лживым до основания учением, хотя Мохаммед для нее – по сравнению с Эрикой – образец респектабельности. Пьеса кончается спором о фигурке святой Софии, купленной старухой, – святой, в святости которой Эрика сомневается. И еще раз – это уже третье испытание – Эрика должна принять вызов своей вере в том месте, которое ей будет указано.

Берфус далек от какого бы то ни было богохульства. В его пьесе ставится вопрос о том, что представляет собой сегодня личная христианская вера как ценность и в то же время как вызов. Разумеется, вся конструкция путешествия «святой» Эрики, от автобуса до нагорной проповеди и полного бессилия в храме, где покупка реликвии, соревнование религий значит гораздо больше, чем собственно вера, – конструкция чисто поэтическая. Пьеса Берфуса – не теологический трактат, а, прежде всего, пьеса о том, какова цена веры для молодой женщины, которая в современном мире не может не сомневаться в этой вере. Есть ли она у искателей исцеления во имя вечной жизни, у «экологического пророка», борющегося за незагрязненную природу, у сторонников псевдорелигиозного фольклора, лишенного всякой ценности? Эрика из пьесы Берфуса – жертва современного духовного скепсиса, решившая довериться. Вопрос о природе этого скепсиса чрезвычайно современен. Без ответа на него мы не поймем, кто же мы сами. До сих пор эта тема не затрагивалась так остро ни в одной немецкой пьесе. В данном случае вы слышите искреннее признание того, кто сам вырос рядом с Грайфсвальдской улицей в восточном Берлине и воспитывался в атеистическом духе.

Почти полная противоположность пьесе Берфуса – пьеса весьма успешного австрийского драматурга **Францобеля** (р. 1967; Францобель – это псевдоним,

настоящее имя – Франц Штефан Грибль), который в своей пьесе «Дайте нам мессию сейчас» тоже возвещает о пришествии святого и даже самого Христа. Но в духе типично австрийской нигилистической традиции здесь выставляется профаном один святой ради пришествия в наш лишенный святости мир другого, истинного провозвестника. Весьма интересно сравнить обе пьесы. Берфус предлагает открыть дискуссию о том, как сегодня может утвердиться вера, Францобель подвергает сомнению саму возможность пришествия новой веры в наши дни и готов над ней иронизировать.

Конечно, «современная легенда» Францобеля, написанная в расчете на католиков, на протестантском севере вряд ли могла бы иметь какое-либо воздействие, в противоположность «Святой Эрике» Берфуса. Профанация Христа и святого семейства у Францобеля, дополненная типажом мусульманки, имеет под собой резкое расхождение нашей повседневности и воцерковленной жизни. В рамках статьи я не могу подробно останавливаться на этой проблематике. Скажу лишь, что у Францобеля Христос появляется на Грайфсвальдской улице, а для него, по всей вероятности, это равносильно венскому Нойштадту[12]. Бытовой реализм обретает в «Мессии» форму типично австрийского гротеска, в котором реальность и реальные образы воссоздаются через дробные фрагменты. «Мессия» Францобеля не слишком далек от гротескных «Президентш» В. Шваба о трех женщинах, запертых в своем затхлом, порочном, мещанском неонатуралистическом мире. Обе пьесы сближает и трактовка вопросов веры. Профанация веры – не важно, ставит ли Берфус в своей пьесе эти вопросы серьезно, или Францобель ставит эти вопросы под сомнение, – остается большой современной проблемой, за которую сегодня берется театр.

Особый тип нового театра представляет собой документальная пьеса, точнее сказать, документальный театр. Данный театр имеет в Германии давнюю жанрообразующую традицию. Благодаря пьесам Р. Хоххута, П. Вайса, М. Вальзера и Х. Киппхардта, начавшим дискуссию о немецком прошлом, о феномене фашизма в Германии, о немецкой истории и современности, немецкая драма достигла высочайшего уровня и признания во всем мире. По существу, Хоххут с его «Наместником» (1963), Вайс с «Дознанием» (1965), Вальзер с «Черным лебедем» (1964), Киппхардт с «Делом Роберта Оппенгеймера» (1964) определили направление и содержание споров об истории и современности в театре, положив в основу своих пьес настоящие самостоятельные исследования масштабных, трудно охватываемых разумом событий XX века (Освенцим, атомная бомба, экспансия нового милитаризма). В лучших постановках этих пьес на сцене немецких театров, осуществленных, прежде всего, такими режиссерами, как Пискатор, Литцау, Барлог, зрителю предъявлялось требование самому стать исследователем затрагиваемых тем. Тридцать лет спустя возник новый документальный театр, основанный, в отличие от прежнего, преимущественно на авторском тексте, на материалах исследователя, автора-документалиста. Последний часто выступает и режиссером, соавтором спектакля или проекта. Новые документалисты

[12] *Венский Нойштадт – главная резиденция Габсбургов в XV в., промышленный городок в 50 км от Вены, сильно пострадавший от бомбежек во время Второй мировой войны.*

отличаются от старых тем, что объектом своих исследований избирают не прошлое, а непосредственную живую современность.

Они вторгаются, по существу, в неизвестные нам до сих пор зоны современности. Поскольку они не декларируют себя авторами, опирающимися на знакомый всем нам реализм, их тексты, чаще всего, не похожи на традиционные драматургические тексты. Авторы (повторяю, очень часто выступающие и постановщиками) новой документальной драмы причисляют себя к сторонникам постдраматического театра.

Документальное исследование драматурга и кинорежиссера-документалиста **Андреаса Вайеля** (р.1959) «Удар»[13] мало похожа на пьесы документалистов 1960-х гг. Автор, кроме всего прочего, подал пример, как в условиях почти полной закрытости можно достаточно оперативно создать столь четкий текст об исключительно тяжком преступлении. Юношу из деревни в федеральной земле Бранденбург жестоко пытали и убили таким же способом, как в кинофильме «Американская история Икс»[14] об американских неонацистах, – бордюрным камнем. Это было жесточайшее убийство среди серии подобных, прокатившихся по этой новой федеральной земле несколько лет спустя после воссоединения Германии. Пьеса Вайеля стала обвинением фашистоидному одичанию. В ней прозвучало требование серьезно заняться изучением социальных противоречий между «культивированным» немецким Западом и немецким «нецивилизованным» Востоком. На Востоке существует огромное количество брошенных деревень, в которых целое поколение обречено на отсутствие перспектив и жалкое существование. Помимо длительной безработицы тут еще и отсутствие всякой возможности завершить профессиональное образование; за всеми этими фактами кроется желание крупных монополий устранить с рынка обременительных конкурентов. Тут уж, в самом деле, неистовствует «мрачная цифра» социальной запущенности. В изображении Вайеля эта история – выразительный знак тревоги, неблагополучия общества. И сделано это всего-то с помощью двух актеров, играющих сразу всех персонажей этой кровавой драмы (родителей, друзей и самих преступников), взрывая тем самым простую форму документального реализма. Зрителя не поучают, как это делал Хоххут, его «вводят» в новый социальный материал с разных точек зрения, побуждая их к собственному анализу. Эту пьесу я бы назвал «гвоздем» нового документализма, заложившего традицию театрального исследования доселе еще не исследованной действительности.

Когда известный еженедельник «Шпигель», подводя в конце 2010 года итоги прошедшего десятилетия, т.н. «нулевых годов», выделил важнейшие художественные тенденции в искусстве Германии, в числе прочих был назван новый документальный театр, а в пример приводилась театральная группа, которая иначе, чем кинодраматург Вайель, но тоже разрабатывает эстетику и форму нового документального театра, – «Римини протокол»[15]. Это название, придуманное тремя создателями театра, своей деловитостью напоминает международное соглашение. Коллектив работает – и это принципиально – не с профессиональными актерами и традиционной драматургией. Здесь на сцену приглашаются

А. Вайель

[13] *Пьеса «Удар» переведена для чтения на фестивале «Территория»-2011 Клариссой Столяровой.*

[14] *Фильм «Американская история Икс» о зверском убийстве чернокожих бандой скинхедов снят в 1998 г. в США режиссером Тони Кэем.*

[15] *Москвичи имели возможность познакомиться с работой «Римини протокол» на примере спектакля-«телефонного проекта» «Cutta In a Box» на фестивале NET (2008). Игра в телефонные разговоры с жителями Калькуты была воспринята публикой и критикой довольно тепло. Во второй раз «Римини протокол» приезжал на фестиваль «Террирория» в 2011 г. со спектаклем «Карл Маркс: Капитал: том 1» (реж. Х. Хауг, Д. Ветцель). Д. Годер писала об этом в статье «Марксов сюртук» несколько скептически: «Дробно, пестро, не слишком стройно, но благодаря тому, что истории и люди были настоящие, нескучно»// www.stengazeta.net, 2011, 13 авг.*

«эксперты будней» по определенной теме, чьи рассказы по форме и по сути представляют собой «разведку боем» по большей части мало известных феноменов нашей действительности.

«Римини протокол», бесспорно, одна из самых новаторских театральных групп в Германии последних десяти лет. Своими спектаклями на такие темы, как трансплантация сердца, новейшие информационные агентства, компьютерные игры или «что значит сегодня "Капитал" Маркса», «Римини протокол» значительно расширил возможности театра, хотя и не создал пьес, которые могли бы ставиться и в других театрах. «Римини протокол» – подлинные дети постдраматического театра, недавно получившие даже весьма престижную Мюльхаймскую премию за новую драматургию.

…Мюльхаймская драматургическая премия была учреждена в 1976г. как награда за лучшую новую немецкоязычную пьесу прошедшего сезона. Пьесы, претендующие на эту премию, выбирает жюри в ходе публичной дискуссии, после чего важнейшие премьеры сезона – сегодня это семь или восемь спектаклей – показывают, как на обычном фестивале. Таким образом, пьеса оценивается как текст, поставленный театром, а не только как литературный текст, написанный для театра, что часто, как в случае с «Римини протоколом», становится предметом дискуссии. Значение этой премии для публики и театра Германии бесспорно. Кстати, одним из первых (после Ф.-К.Крётца, Г. Райнсхаген и М. Шперра) премию в Мюльхайме получил Х. Мюллер в 1979г. за пьесу «Германия. Смерть в Берлине» (к ней восходит нумерация последней пьесы Мюллера «Германия-3»).

В Берлине уже сорок семь лет существует фестиваль «Театральные встречи», который ежегодно в мае представляет десять лучших постановок сезона немецкоязычного региона. Фестиваль в Мюльхайме – своего рода «Театральные встречи» новой драмы. Но уже в течение десяти лет и на «Театральных встречах» существует «рынок пьес» («Stückenmarkt»), где первоклассные актеры в форме читок представляют новые пьесы, которые потом обсуждаются при участии публики. Жюри отбирает лучшие пьесы примерно из пятисот текстов, присылаемых на конкурс. Последние четыре года на фестивале читают и зарубежные пьесы, так что новые пьесы драматургов из других стран в немецком переводе тоже могут попасть в число отмеченных престижной Мюльхаймской премией. Сегодня государственная поддержка оказывается не только немецкоязычной драматургии, процесс приобрел интернациональный характер. Это можно было бы назвать «третьей волной» – после первой волны пьес из Англии, вслед за которой на сцену хлынула новая немецкая драма.

Всему этому предшествовало создание Танкредом Дорстом, известным драматургом старшего поколения (р. 1925), Биеннале под названием «Новые пьесы из Европы» (1992). С 2004г. новые спектакли со всей Европы показывают в Висбадене. У Дорста сложились хорошие личные отношения с А. Казанцевым, М. Рощиным и В. Славкиным. Все это существенно стимулировало международный обмен между нашими странами. В Висбадене впервые были показаны немецкому зрителю пьесы Я. Реза и Дж. Фоссе,

Д. Лоэр

а также московская постановка «Кислорода» И. Вырыпаева. Биеннале усилило в немецком театре понимание того, что, когда говорят о новой драме, речь не идет исключительно о немецкой драме.

Самый последний пример отношений немецкого театра и новой драмы – открытие «рынка драмы» в Гейдельбергском театре, где показывают зарубежные пьесы из одной заранее выбранной страны. Так что, немецкий театр сегодня работает не только над новым «каноном» современности, но и пытается рассматривать и ставить новую немецкую драму в общем контексте с драматургией других стран.

Наряду с этим последние двадцать лет были отмечены усилиями, как государства, так и различных негосударственных фондов по поддержке талантов и приданию их развитию определенной системы. Это касается не только всевозможных мастерских, классов, но и создания факультетов драматургии в берлинском Университете искусств и в лейпцигском Литературном институте, представляющих собой нечто совершенно новое (по сравнению с бытующей в Германии традицией обучаться искусству драмы в университетах или институтах театроведения[16]). Надо иметь в виду, что убеждение, будто по определенной системе можно научить человека писать, до сих пор оставалось чуждо немецкой культуре – в противоположность множеству курсов «креативного письма» («creative writing-Kurse»), уже несколько десятилетий существующих в Америке. Возможно, поэтому открытие класса «Сценическое письмо» в Берлине рассматривалось некоторыми берлинскими театральными деятелями, как курьезный эксперимент. Миссию преподавателя одного из первых наборов довелось выполнить Х. Мюллеру, именно в этой группе вырос, быть может, один из самых ярких сегодня драматургов среднего поколения – **Деа Лоэр** (р. 1964, Траунштайн), которая гораздо больше получила от личных советов мастера, чем от «системного изучения» метода.

Сейчас в течение уже нескольких лет этим классом, открывшим дорогу в драматургию и другим новичкам, руководит **Оливер Буковски** (р. 1961, Коттбус), который еще в середине 1990-х, до начала новой волны, создал ряд талантливых пьес, ставших известными и за рубежом. Их отличала личная авторская манера в изображении типажей «осси», проигравших в борьбе за утверждение идеалов Поворота.

Один из важнейших авторов среднего поколения, **Мориц Ринке** (р. 1967, Ворпсведе) является сегодня профессором драмы в Лейпциге. Его пьеса «Республика Винета» была признана лучшей немецкой пьесой 2001г., а пять лет спустя по ней сняли фильм[17]. Кроме того, этот всесторонне одаренный автор написал роман и сам снял несколько фильмов. Как он не раз высказывался в прессе, главное для него – осмыслить, как вообще в процессе написания пьесы находят ключ к изображению действительности.

Сегодня авторитет классов «сценического письма» чрезвычайно высок. Их выпускники хвалят классы за то, что там учат не тому, как стать драматургом, а тому, как набраться смелости и предстать перед своими коллегами с собственными текстами, что для работы драматурга с театрами до некоторой степени все-таки полезно.

М. Ринке

[16] Так, скажем, Б. Брехт учился на семинаре мюнхенского театроведа Артура Кучера. Основанный им семинар позднее посещал Э. фон Хорват. Знаменитые швейцарцы Ф. Дюрренматт и М. Фриш изучали в Бернском и Цюрихском университетах германистику и историю искусств. Точно так же путь драматурга послевоенного поколения Р. Хоххута пролегал через посещение университетов в Гейдельберге и Мюнхене, а Т. Дорст изучал германистику и историю искусств в Бамбергском университете. Многие драматурги в XX веке, впрочем, начинали не с университетов, а с работы в театре, как Э. Толлер.

[17] «Винета», 2006, реж. Франциска Штюнкель, производство Kaminski J.H. Film, NNDR, Creado Film.

Само собой разумеется, что – при всем уважении к руководителям классов Буковскому, или Ринке, или драматургу **Вернеру Фричу** (р. 1960), пишущему для театра и радио, которого непременно следует упомянуть в этом контексте, – не существует никакой модели идеальной драмы. Писать драмы по рецепту – дело безнадежное. Сегодня в Германии нет никакой идеологии, и точно так же в театре и драматургии нет никакой господствующей эстетики или нормативных тенденций. Правда, в немецком театре сегодня – и это не впервые в его истории – существует тенденция отвергать английскую «хорошо сделанную пьесу» («well-made play») как слишком простую и поэтому необязательную модель. Это, надо заметить, не всегда идет на пользу немецкой драме. Сетуют на то, что она слишком интеллектуальна, что хороших комедий немцы писать не умеют и т.д. Тогда что же главное для новой драмы? Еще более десяти лет назад Т. Остермайер, говоря о задаче драматурга («протянуть пуповину к действительности»), назвал принципиальной связь театра с героями изображаемых им реальных историй. Если социально-критическая драма предшествующего поколения действительно отжила свое, то новая драма может родиться только на почве нового реализма.

Новой немецкой драме многого удалось добиться в этом направлении, но куда более сложным образом, чем можно было предположить. Так, нельзя не заметить, что пьеса Рёглы, о которой шла речь, находится в русле традиции немецкой драмы, идущей от «Поношения публики» П. Хандке до пьес Р. Поллеша. Это направление трактует социальную критику как критику современной культуры. Можно сказать, что и Р. Шиммельпфенниг унаследовал от Б. Штрауса вместе с многослойностью художественной канвы и динамичной темпоритмикой развития действия пристальное внимание к кризисным явлениям в современной культуре.

Но, будем честны, эпоха великой актуальной общественно-критической драмы в Германии все же не наступила. Быть может, причина в том, что мы живем во времена, когда человечество стоит перед все более растущим количеством проблем, когда основополагающие конфликты больше не могут быть осмыслены и осознаны великими сообществами людей, а только отдельными феноменально одаренными умами. Но ведь именно осознание массами основных конфликтов эпохи, как говорил Пушкин, «судьбы человеческой, судьбы народной» является предпосылкой большой драмы. Другая проблема, на которую указывал Х. Мюллер, окидывая взором свое творчество, – это исчезновение индивидуума в постиндустриальном обществе, идущее рука об руку с утратой коллективного опыта. В новой драме это противоречие между распавшимся старым обществом с его социальными связями и возможностью обрести индивидуальный опыт в условиях распада становится все более очевидным. Именно с этим противоречием, по всей вероятности, немецкие драматурги еще достаточно долго будут иметь дело.

Берлин, 2011

Авторизованный перевод с немецкого и комментарии Владимира Колязина

В. Фрич

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO MEMORIA

Анастасия КИМ

«ЧЕЛОВЕК ИГРАЮЩИЙ» И СУДЬБА ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

БОРИС ТЕНИН – СЭР ТОБИ БЭЛЧ

Начало 1920-х годов было располагающим к экспериментам временем: «Питер (тогда еще Ленинград) висел между настоящим и будущим, веса в нем, как в яме между землей и луной, не существовало»[1]. По точному определению Е.С. Левина, «то время было великим эксцентриком», и «искусство лишь выразило его суть, воплотило его обличье»[2]. «Эксцентризм как веселое нарушение прежнего положения вещей и явлений по отношению к центру, радостное и пугающее исчезновение прежнего центра и дразнящее неопределенностью местонахождение нового, почти богемная разбалансированность и кризис быта, неравновесность и судорожная динамика бытия, освобождающие от многих прежних забот и обременяющие новыми, крах старой морали и барахтанье в ее сетях, зарождение новых личностных и общественных отношений, новой психологии и ментальности, – одним словом, вся эта эксцентриада была и содержанием и формой жизни, миропониманием, мировосприятием, мирочувствованием, а не только сугубо эстетическим переживанием и построением»[3].

Подтолкнувший в начале 1920-х годов к освоению театром цирка «футуризм Маринетти, помноженный на эксцентрику, дал новое явление – эксцентризм»[4]. Театром «цирковой жанр – эксцентрика – был взят необычайно широко: как творческий метод, основанный на неожиданном соединении разноприродных материалов и их беспрерывной трансформации»[5]. Приметой времени был и бешеный ритм, с которым все новое подхватывалось, выворачивалось и отбрасывалось: ФЭКСы, объединившиеся под знаменем эксцентризма с целью «приспособить театральную форму к возможностям максимального воздействия на зрителя»[6] уже в начале 1921 года выступили со своим манифестом[7], где заявили, что им «отсталыми кажутся советы “безумного” Маринетти»[8]. В этом заявлении и задор, и удесятеренный пафос отрицания, и тенденция движения вперед.

Тенденция к разрушению театра, увлекавшая практиков «левого» фронта в ходе их стремительных (можно даже сказать «разовых» в смысле своей исключительности) экспериментов, в конце концов привела «к обогащению театра новыми средствами сценической выразительности, не уничтожая его»[9]. К обогащению театра как такового. За короткий период увлечения театра цирком режиссеры и актеры столкнулись с отстающей актерской техникой и неизбежной деконструкцией сценического действия. И то, и другое решилось в пользу театра: актеры больше не ходили по проволоке над зрителями (как в «Мудреце» С.М. Эйзенштейна). Отказываясь от слишком радикальных трюков, театр оставил при себе присущее цирковому представлению

[1] Шкловский В.Б. О рождении и жизни «ФЭКСОВ» // Шкловский В.Б. За 40 лет. М., 1965. С. 91.

[2] Левин Е.С. Мейерхольд, эксцентризм и ФЭКС // Киноведческие записки. М., 1999. Вып.7. С. 98.

[3] Там же.

[4] Сергеев А.В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму. СПб., 2008. С.113.

[5] Там же. С. 105.

[6] Козинцев Г.М. О кино, фэксах и себе // Козинцев Г.М. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1983. Т.1: Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. С. 358.

[7] См.: Эксцентризм / Сб. статей. Г. Козинцев, Г. Крыжицкий, Л. Трауберг, С. Юткевич. П.: Эксцентрополис, 1922.

[8] Крыжицкий Г.К. «Театр Азарта» // Там же. С. 8.

[9] Марков П.А. Новейшие театральные течения // Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1 : Из истории русского и советского театра. С. 309.

«внеэстетическое сопереживание зрителя актеру»[10], расширил арсенал простых, доступных себе цирковых приемов (пальба из пугача, например), которые в отсутствие конкуренции с более эффектными трюками получали должный эмоциональный отклик. Подобный отбор возможных в театре трюков характеризует работы В.Э. Мейерхольда в рамках освоения приемов циркового происхождения («Мистерия-буфф» (1918, 1921), «Смерть Тарелкина» (1922), «Лес» (1924)). «Для Мейерхольда был важен не трюк ради трюка, но образы, с помощью трюка создаваемые»[11]. Для него принципиально «использование в биомеханическом тренинге и в спектакле всей психофизики актера, а не вычленение в ней, как в цирке, физической, внешней стороны»[12].

Поставленные Мейерхольдом задачи и уровень мастерства его актеров оказались недосягаемыми для большинства режиссеров и исполнителей. Как недосягаемым оказался для них и масштаб шекспировских эксцентриков, не воплощенных Мейерхольдом на практике, но глубоко им осмысленных. Мейерхольд не возвращался к Шекспиру со времен «Товарищества Новой драмы», но методологию ТИМа в 1920-е годы не случайно сопоставляли с шекспировской театральностью и поэтической метафорикой (А.И. Пиотровский, П.А. Марков, Б.Л. Пастернак, Б.В. Асафьев и др.). Понимание Мейерхольдом места драматургии Шекспира в формировании режиссерских систем отличалось свойственными ему историзмом и чувством театрального стиля. Не случайно Ф.Д. Батюшков предложил именно Мейерхольду сделать доклад на вечере, посвященном 300-летию со дня смерти Шекспира (1916, апрель), и хотя вечер не состоялся, Мейерхольд отослал Батюшкову название и план доклада:

«“Пьесы Шекспира на сцене”. 1). Как ставили: мейнингенцы, “художественники”, Рейнхард, Э.-Г. Крэг. 2). Поэт или драматург? 3). Что сделали шекспирологи? 4). Сценическое время, предметы – двигатели действия и шутки, свойственные театру. 5). Просцениум. <…>Благодарю за честь, оказанную мне приглашением <…>»[13]. Любопытно, что в «Амплуа актера» примеры к большинству амплуа взяты из пьес Шекспира[14].

Б. Тенин.
Рисунок Н.П.Акимова

[10] *Сергеев А.В. Указ. соч. С. 118.*

[11] *Там же. С.116.*

[12] *Там же. С. 118.*

[13] *Мейерхольд В.Э. Переписка: 1896–1939. М., 1976. С.179.*

[14] *См.: Февральский А.В. Мейерхольд и Шекспир // Вильям Шекспир (сборник статей). М., 1964. С. 388.*

Теоретическое представление об объемности шекспировских эксцентриков не обязывает к сценической передаче их многогранности (что представляется вряд ли возможным). Но понимание такого объема или «чувство» его объясняет неизменное влечение театра к ним. Режиссеры и актеры за редким исключением не в состоянии обосновать влечение к шекспировским шутам; зачастую оно остается на уровне необъяснимого «чувствования» близости, глубокой родственности самой природе театра и «шуткам», свойственным ему. Влечение это от театра, а не литературы, в сценической выразительности образа, а не в возможности проиллюстрировать прописанные идеи. Постановка комедий Шекспира в двадцатые годы стала для театра своего рода компромиссом, к которому он прибегнул в попытке уйти от обслуживающих цирковые номера сценариев, сохранив номерную (коллажную) структуру действия, – и тем самым безболезненно решив проблему текста для драматического спектакля. А.И. Пиотровский, активный участник полемики о циркизации начала 1920-х годов, предлагал рассматривать цирк в контексте комедий Аристофана, Шекспира и Гоголя, потому что «цирковые номера статуарны и закончены в себе; но такова же сама природа смеха и природа подлинно театральной комедии»[15].

Оправданные фабулой (традиционалистский метод) и продиктованные желанием воздействовать на зрителя (метод левого искусства) цирковые опыты в рамках спектакля, с одной стороны, и шекспировские эксцентрики как таковые, решенные театром с помощью заимствованных у цирка приемов для фабульного оправдания и реализации их в полную мощь натуры, с другой, – представляют собой сообщающиеся явления в истории советского театра 1920-х годов. Ища обновления, театр обращался к цирку и шекспировским эксцентрикам на одних основаниях (переосмысление структуры действия, обогащение актерской техники и взаимоотношений зритель–сцена). Судьба эксцентрической школы и шекспировских эксцентриков на советской сцене связана с исходом такого мироощущения в 1930-е годы.

Подчиняя театр в середине 1930-х годов генеральной линии советского искусства, государство предъявляло и цирку, и эксцентрикам одинаковые обвинения: отсутствие идеологически внятной темы, психологической мотивации, бытового историзма[16]. Сложно сказать, кто кого со сцены увел, – они покинули ее одновременно, ушли, ощутив нехватку необходимого, ведь «эксцентризму внутренне была присуща беспечная веселость»[17]. И редкие опыты циркизации театра после 1920-х годов можно назвать запоздалыми, не только исходя из их принципиальной чужеродности идеологическим установкам 1930-х годов. Они были «отстающими» от своих взрываемых эксцентрикой предшественников в своей компромиссности и умеренности. Уже не эксцентрическая школа осваивала Шекспира[18], как было в 1920-е годы, а совсем другой театр, получавший индульгенцию на штучное использование эксцентрики при постановке шекспировских комедий. Творческий компромисс был все же благом, свидетельствуя, что

[15] *Цит. по: Сергеев А.В. Указ. соч. С. 74.*

[16] *По той же причине «к 1937 году в СССР все мюзик-холлы были закрыты–исход, вполне предсказуемый в условиях усиливающегося государственного диктата» // Пригожина Л.Г. Театральные приключения Гогенштауфена (Акимов и Шварц на путях мюхик-холла) // Театрон, 2009. № 2. С. 31.*

[17] *Левин Е.С. Указ.соч. С. 98.*

[18] *Ведь сама «драматургия Шекспира была <. . . > эксцентриадой, если говорить в широком смысле слова, по отношению к некоторому центру (скажем, средневекового театра–мираклям, моралите, фарсам)» (Клейман Н.И. Эксцентрическое и трагическое // Киноведческие записки. М., 1999. Вып.7. С. 133.)*

Б. Тенин – Сэр Тоби. «Двенадцатая ночь». 1938

капли бурлящего потока художественного авангарда попали-таки и в усмиренное русло искусства нового толка. Попали с режиссерами и актерами, которые принимали участие в поисках двадцатых или были их свидетелями, попали с теми, кто отказался в тридцатые от своих опытов (С.Э. Радлов) или остался им верен (Н.П. Акимов).

Самый эксцентричный из всех эксцентриков Шекспира – сэр Джон Фальстаф, его комедийная ипостась, Фальстаф-влюбленный[19], и сводный брат сэр Тоби Бэлч[20] были вызваны на помощь циркизации, благодаря своей комедийной органике (в большей или меньшей степени). В 1930-е годы последние два выходили на сцену под суровые взгляды, ищущие в них шекспировский реализм изображения «действительности в ее многообразных проявлениях»[21] (согласно

[19] По легенде, в комедии «Виндзорские проказницы» Фальстаф возник по желанию королевы Елизаветы увидеть Толстого рыцаря влюбленным. Н.И.Стороженко, подтверждая эту легенду, шутил, что изобразить Фальстафа по-настоящему влюбленным Шекспиру не позволила художественная совесть: он представил его ухаживающим из–за денег и добавил черту самообожания, что, бесспорно, измельчило образ. См.: Стороженко Н.И. Прототипы Фальстафа // Стороженко Н.И. Опыты изучения Шекспира. М., 1902. С. 217. И все издевательства над Фальстафом – это наказание ему за «измену карнавальному бескорыстию» (Бартошевич А.В. Комическое у Шекспира. М., 1975. С. 26). Комедийный Фальстаф, бесспорно, уступает в художественном плане своему тезке из хроники.

[20] Родство Фальстафа и Тоби–в их здоровом чувстве юмора, любви к шуткам и, особенно, хорошим шутникам. За умение смеяться над миром и над самим собой Фальстаф больше всего ценит принца Гарри, а Сэр Тоби за прекрасную выдумку даже готов жениться на Марии!

[21] Шведов Ю.Ф. Значит, честь–плохой хирург? // Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир: Исследования. М., 1977. С. 189.

Эскиз костюма Сэра Тоби Бэлча. Н.П. Акимов. 1938

Автошарж. Тоби Бэлч. «Двенадцатая ночь». 1938

предмарксистским и марксистским установкам советской театральной эстетики. Маскировали брызжущую из них эксцентрику как могли – утяжеляли режиссерскими концепциями и противными их широкой натуре узкими задачами времени. Но стихийный комизм образов все равно прорывался вперед, тут же вызывая неодобрение. «Сознающий себя комизм»[22] – свойство комического у Шекспира, одна из самых театральных по своей природе особенностей его драматургии.

В постановке Н.П. Акимова «Двенадцатая ночь, или Что угодно» в Ленинградском Театре Комедии 1938 г. роль Сэра Тоби исполнял Борис Тенин[23].

В детстве на Тенина неизгладимое впечатление произвели циркачи, особенно, клоунская пара Шафрик и Вато. Глядя на них, будущий актер мечтал стать то Белым, то Рыжим клоуном и лишь впоследствии, выступая в театрах малых форм, он окончательно определился с выбором – предпочел роли Рыжих[24]. В 1919 Б. Тенин был зачислен в 1-ую Государственную театральную школу в здании бывшего театра «Зон». Школа, носившая ранее название ХПСРО (Художественно-просветительского союза рабочих организаций), основывалась на студии Федора Комиссаржевского; среди ее выпускников были Мария Бабанова, Игорь Ильинский, Василий Зайчиков. Преподаватели– Аркадий Павлович Зонов, Валерий Михайлович Бебутов, клоун Пишель, Николай Михайлович Фореггер[25].

Фореггер, по словам Тенина, привил ему «любовь к театральной эксцентрике»[26]. Однажды он дал студенту задание изобразить вусмерть пьяного человека: решать сценку нужно было с помощью эксцентрики, используя лишь одну фразу «войдите» или «кто там?». Уже здесь проявился талант Тенина-эксцентрика и импровизатора. «Основной трюк заключался в следующем: пьяный выбивал трубку о край стола. Но ему казалось, что

[22] *Бартошевич А.В. Комическое у Шекспира. М., 1975. С. 27.*

[23] *Во втором составе – Игорь Смысловский.*

[24] *См.: Тенин Б.М. Фургон комедианта: Из воспоминаний. М., 1987. С. 19.*

[25] *См.: Там же. С. 45.*

[26] *Там же. С. 47.*

стучат в дверь. Он поворачивался к двери и говорил: "Войдите". Ждал, потом, пожав плечами, снова начинал стучать трубкой о стол и снова говорил: "Войдите" – и т.д. Играя пьяного, самое интересное находить психологические нюансы его восприятия окружающих вещей. Обычно именно это бывает наиболее смешным и убедительным в изображении поведения пьяного. Но Фореггер не любил психологии. В "левом" искусстве ее вообще не жаловали, считали наследием "старого театра и презрительно называли психоложеством". Тем не менее, показанная Фореггеру пантомима с элементами психологического подхода вполне его удовлетворила. "Хорошо, – сказал он. – Я уверен, что эта сценка останется в вашем концертном репертуаре"»[27]. Предсказание режиссера сбылось – Тенин неоднократно показывал этот номер на творческих вечерах и даже использовал на сцене Ленинградской филармонии в оперетте «Летучая мышь» для роли тюремщика Грульона. Полюбив наблюдать за пьяными и создав с годами «своего рода коллекцию их поведения»[28], Тенин будет часто вставлять в спектакли готовые, проверенные на публике номера.

Через год после поступления в школу, в 1920 г., Тенин пополнил труппу Вольного театра, предшественника возглавленного Мейерхольдом Театра РСФСР 1-ого. В мастерской при театре пятнадцатилетний актер посещал занятия по биомеханике, и даже был ассистентом Мастера. Сам Тенин иронично трактует свое назначение. «Мейерхольд проводил первые опыты по выработке целенаправленного жеста и движений тела. Не знаю, чем я ему приглянулся, может, крепко сколоченной фигурой и крепкими ногами, а может, просто попался под руку, но он облюбовал именно меня для того, чтобы на мне демонстрировать свои идеи и упражнения»[29]. Несмотря на шутливую подачу, к самим упражнениям актер относился серьезно: «мы учились той технике мастерства, без которой не может существовать актер»[30]. Но избирательность памяти выделяет эпизод, мало характеризующий само существо занятий: однажды, демонстрируя новое упражнение, Тенин не удержал Мейерхольда на спине, и тот упал лицом вниз, а, встав, тут же ударил студента по спине в качестве наказания[31]. Завершая повествование о мастерской, Тенин замечает, что на молодых актерах осваивали азы биомеханики, они «были первыми подопытными кроликами», «но и эти азы пригодились впоследствии тем, кто стали актерами»[32]. Что именно пригодилось Тенину в дальнейшем и отвечало ли это критериям биомеханики в ее понимании Мейерхольдом, остается только догадываться. Очевидно одно – юноша был физически подготовлен, освоил акробатику, развился музыкально. Из незначительных и во многом эмоциональных воспоминаний об участии в спектаклях Мастера, видно, что довольствоваться пластической разработкой роли (в первых опытах весьма однообразной) молодому человеку было не слишком интересно.

Его привлекали к участию в массовых сценах и эпизодических ролях без слов: в «Зорях» он стоял с копьем и щитом в толпе солдат-статистов, во второй редакции «Мистерии-буфф» играл

[27] *Там же.*

[28] *Там же.*

[29] *Там же.С. 54.*

[30] *Цит. по: Шахов Г.А. Борис Тенин: Мастера советского кино. М., 1973. С. 14.*

[31] *Эпизод этот скоро забылся, и Мейерхольд по-прежнему относился к Тенину с симпатией. См.: Тенин Б.М. Указ. соч. С. 55.*

[32] *Там же. С. 56.*

мимическую роль Льва Толстого и слуги. Стоять среди «серебристо-серых статистов», которых режиссер выстраивал «суровыми полукружиями или прямыми фронтально развернутыми линиями», «торжественно и безмолвно внимая» ходу спектакля-митинга[33], было почетно, но скучно. Поддерживать заданную режиссером атмосферу суровости, аскетизма и строгости удавалось не всем. Тенин вспоминает, как уволили из театра улыбнувшегося во время действия над его шуткой статиста. Самому весельчаку повезло и на этот раз – режиссер пообещал уволить его, когда очередной статист не засмеется (педагогически отличный ход). В «Мистерии-буфф» у Тенина была роль – портретная маска: великий русский писатель в компании с Жаном-Жаком Руссо и современными политическими деятелями – Жоржем Клемансо и Дэвидом Ллойд–Джорджем. Несмотря на почетное место в бессловесном параде масок и огромный успех спектакля с формой «ясной, энергичной», воспринимавшейся «легко, без всяких недоумений и затруднений»[34], Тенин решил из театра уйти, дабы поискать на стороне ролей со словами.

В 1922 году он вступил в молодежный гастрольный театральный коллектив «Комедианты», созданный бывшим артистом театра К.Н. Незлобина Л. Клещевым. Гастролируя, актер играл теперь едва ли не каждый день по премьере (около тридцати ролей) – это был для него «голодный, но поэтический сезон»[35]. По возвращении в Москву он вступил в коллектив театрализованной «живой газеты» «Синяя блуза», где состоялось знакомство с участником творческого объединения ФЭКС режиссером Сергеем Юткевичем[36].

Выступая со скетчами, фельетонами, пародиями и куплетами в коллективах «Синей блузы», Тенин параллельно возобновляет работу в Театре им. Мейерхольда. В 1927 году ему передают роли в очередной раз ушедшего из театра Ильинского в политобозрении «Д.Е.». В спектакле было девяносто пять персонажей для сорока четырех актеров, так что большинство из них «исполняли, мгновенно перевоплощаясь, по нескольку ролей»[37]. Вводом Тенина в уже не новый спектакль (премьера состоялась 15 июня 1924 года) занимался один из ассистентов режиссера Наум Лойтер, который, по словам Тенина, имея задание от Мастера не нарушать принятого рисунка роли или просто в силу безынициативности, повел его «по линии механического копирования Ильинского во всем, включая пластику и интонации»[38]. Для спектакля, в котором прием актерской трансформации становился предметом гордости и имел принципиальное значение[39], подобный ход представляется вполне логичным, закономерным. Однако даже спустя годы это вызывает у актера протест. «Этот “фарш”, которым начинял меня Лойтер, мною решительно не переваривался. Обезьянничать я не умел и не хотел. Спектакль, как и следовало, ожидать, я играл плохо»[40]. Сложно угадать, что еще кроме «пластики и интонации» мог Тенин взять из готового рисунка роли и что именно он хотел и мог добавить от себя.

Еще один ввод на роль Ильинского – к началу сезона следовало подготовить роль Брюно в «Великодушном рогоносце» с

[33] См.: Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 241.

[34] Там же. С. 250.

[35] Шахов Г.А. Указ.соч. С. 14.

[36] Впоследствии С. Юткевич будет много снимать Тенина в кино: «Кружева» (1928, Завклуба), «Златые горы» (1931, Вихрастый), «Встречный» (1932, Василий), «Человек с ружьем» (1938, Иван Шадрин), «Яков Свердлов» (1940, куплетист), «Швейк готовится к бою» (1942, Швейк), «Новые похождения Швейка» (1943, Швейк) и др.)

[37] Рудницкий К.Л. Указ. соч. С. 285.

[38] Тенин Б.М. Указ.соч. С. 61.

[39] См.: Рудницкий К.Л. Указ.соч. С. 285.

[40] Тенин Б.М. Указ.соч. С. 61.

ассистентом Николаем Экком – также обернулся разочарованием: по словам Тенина, возобновились «натаскивание, требование подражать чужим жестам, чужим интонациям»[41]. Негодование на сей счет навсегда врезалось в память актера, оно настолько преобладает в его воспоминаниях над всем остальным, что не оставляет места рассказу о созданных образах и сути неудач. Игра актеров в «Рогоносце» «требовала почти акробатической точности», имела «характер спортивной эксцентриады»[42], близких возможностям Тенина, да и самый образ «великодушного рогоносца» ложился на его органику, так что аванс, предоставленный актеру Мейерхольдом, был небезосновательным. Но и риск был велик – не справившись с коронной ролью Ильинского, актер мог бы разрушить знаковую формулу согласованной игры «Рогоносца». Несмотря на уговоры остаться, Тенин ушел из театра.

Он переходит в Московский театр современной буффонады, возникший из коллектива «синеблузников», а затем в Московский театр сатиры. С 1929 по 1933 Тенин выступал в московском театре Дома печати (впоследствии «Театр обозрений»), который, по мысли его основателей (инициативной группы журналистов, режиссеров и драматургов, в том числе В. Катаева, В. Лебедева-Кумачева, О. Литовского), должен был продолжить традиции «Кривого зеркала» и «Летучей мыши»[43]. Актер участвовал в спектакле Н.М. Фореггера «Тщетные огорчения», параллельно выступал клоуном на манеже Московского цирка; в Московском Мюзик-Холле играл в постановке «Под куполом цирка» Ф. Каверина и Р. Корфа и познакомился там с Н.П. Акимовым («Святыня брака», 1935).

К моменту их встречи у Акимова за спиной был не только богатый опыт во всевозможных «ациях» театра («циркизации», «мюзикхоллизации», «кинофикации»), но и разочарование в спасительной силе «театрализации» мюзик-холла. Режиссер «очень скоро понял, что реформировать мюзик-холл с помощью “театрализации” (а в советских условиях это предполагало и идеологизацию) нельзя»[44]. Опыты в Экспериментальной театральной мастерской при Ленинградском мюзик-холле, привели режиссера к идее создания нового театра – репертуарного, с постоянной труппой, в которую наряду с драматическими артистами вошли бы цирковые и эстрадные. «Акимов не делал ставку на актерский “синтетизм”, понимая, что это довольно редкое явление»[45], он решил использовать разнообразные умения отдельных актеров, развивая при этом в них способность «к взаимному пониманию и жанровому сближению»[46].

Отвечающий требованиям подобного рода, зарекомендовавший себя актером с «разнообразными умениями», Тенин в 1937 году получает приглашение в Ленинградский Театр Комедии[47]. В первой работе с Акимовым «Терентий Иванович» Ю.М. Свирина (1937) тяга Тенина к эксцентрике проявилась с избытком. Критик, впоследствии драматург Леонид Малюгин, отмечал, что в сцене прихода в штаб белых актер, исполняющий роль Сухарева, «заигрывается», и «начинается чуть ли не аттракцион»[48]. Все происходящее расценивалось как очень

[41] *Шахов Г.А. Указ.соч. С. 17.*

[42] *Рудницкий К.Л. Указ.соч. С. 269.*

[43] *См.: Шахов Г.А. Указ.соч. С. 18.*

[44] *Пригожина Л.Г. Указ. соч. С. 33.*

[45] *Там же. С. 34.*

[46] *Акимов Н.П. О путях мюзик-холла // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Л., 1978. Т. 1. Об искусстве театра. Театральный художник. С. 69.*

[47] *К этому моменту в театр уже были приглашены некоторые участники Экспериментальной мастерской и «синеблузники», например, Е.В. Юнгер и А.Д. Бениаминов, а также И.П.Зарубина и актриса «Молодого театра» под руководством С.Э. Радлова, И.П. Гошева.*

[48] *Цит. по: Тенин Б.М. Указ.соч. С. 186.*

смешной и веселый вставной номер, из-за которого, по мнению критика, проигрывала характеристика героя.

Вставными и разрушающими характеристику образа будут названы многие сцены Тенина и в акимовской «Двенадцатой ночи» 1938 года[49]. Как и во времена «Сэра Джона Фальстафа» критика выдвигает первостепенный вопрос об освоении классики, психологический подход к которой становится доминирующим. Практически десятилетний период, разделяющий две постановки, не прошел для практиков театра бесследно, он оказал существенное влияние на характер презентации новых спектаклей. Не было ни смелых обещаний поставить все с ног на голову, ни заявлений о перекройке текста (да и самой «перекройки» не наблюдалось). Вышедший перед премьерой «Двенадцатой ночи» сборник[50] имел, скорее, просветительский, даже учебный характер (и отвечал утопической, но императивной советской идее о «педагогических» задачах театра и искусства). Статьям непосредственных создателей спектакля, режиссера Н.П. Акимова и переводчика М.Л. Лозинского, предшествовали очерк С.С. Мокульского «Личность и творчество Шекспира» из первого тома «Истории западно-европейского театра» и обязательная подборка высказываний К. Маркса и Ф. Энгельса о Шекспире, дабы подтвердить, что не одному Фердинанду Лассалю, но всему советскому театру надо отучаться «писать по-шиллеровски», и все в большей и «большей степени шекспиризировать» (Маркс); не забывать о «фальстафовском фоне» – ведь «в одном только первом акте Merru Wives («Виндзорские проказницы») больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе(!)[51](Энгельс).

«Путешествие в “Иллирию”» Акимова и «О языке иллирийцев» Лозинского – экскурсии в сказочный мир «Двенадцатой ночи», с художественным пересказом и разбором мотиваций героев. Статьи эти неоднократно перепечатывались в шекспировских сборниках, что подтверждало их отвечающее установкам времени настроение.

Специально заказанный театром М.Л. Лозинскому перевод – явление принципиально противоположное тому, к чему в свое время стремились А.И. Пиотровский и Л. Никитин, монтировавшие сцены и вставлявшие агитационные реплики в сценарий «Сэра Джона Фальстафа». Современность текста заключалась в художественном блеске перевода, более легкого, яркого и поэтичного в сравнении с переводами середины XIX века А.И. Кронеберга и П.И. Вейнберга. Правда, по просьбе Тенина, Лозинский сочинил для Тоби припевочку:

У нас сегодня дым и гром,
Большая перепалка.
Сорвет мне голову ядром,
А мне ее не жалко.

Тенин, наверное, и сам мог бы придумать такое четверостишье, но время «припевочек» уходило, уступая место литературному тексту классика в образцовом переводе (это было одним из реальных достижений театра 1930-х годов). Рецензенты единодушно сходились в высокой оценке виртуозного перевода Лозинского[52]. Единодушны они были и в напоминании Акимову о его

[49] *Это было третье и не последнее обращение режиссера к комедии Шекспира: в 1921 г. Акимов принимал участие в ее постановке в БДТ (режиссер Н.В. Петров, художник В.А. Щуко, композитор М.А. Кузмин); в 1928 г. Акимов выступает в качестве художника «Двенадцатой ночи» в Ленинградской передвижной мастерской Н.В. Петрова; в 1934 г. начинал работу над «Двенадцатой ночью» в мюзик-холле; в 1964 г. Акимов поставит ее еще раз в Театре Комедии.*

[50] *См.: «Двенадцатая ночь»: сборник статей к постановке в Ленинградском Государственном Театре Комедии. Л., 1938.*

[51] *Там же. С. 17–18*

[52] *См.: Гликман И. «Двенадцатая ночь» // Смена, Л. 02.12.1938.; Янковский М. «Двенадцатая ночь» в Театре Комедии // Искусство и жизнь, 1938.№ 8. С. 26–27.*

прошлых грехах, в первую очередь, о «Гамлете» 1932 года, забывая при этом, что восхитивший их перевод был вызван к жизни «хулиганом» Акимовым. Впрочем, готовы были признать, что со временем «театр избавляется от былой приверженности к поверхностным игровым ситуациям»[53] и последние спектакли – доказательство того, что Акимов «творчески перестроился, искренно стал на путь реалистического искусства, реалистического театра»[54]. Однако так считали не все. «Увы, Н.П. Акимов отличается завидным постоянством своих взглядов»[55], т.е. переходить на единственно правильный «путь» не желает. Статья Г.Н. Бояджиева, насыщенная остротами и ироничными шутками по адресу режиссера и актеров, вполне отвечала игривой атмосфере спектакля, которую критик брал под сомнение. «Не в добрый час переводчик М. Лозинский сообщил актеру тайну фамилии Бэлч, что по-английски значит "отрыжка". И Тенин начал любовно обыгрывать все детали сего непристойного акта. Актер старательно изображал все перипетии опьянения. В некоторые моменты натуралистическое подобие представления достигало такого совершенства, что оставаться в зале не хотелось»[56].

По-прежнему Акимов-режиссер (сомнительный) противопоставлялся Акимову-художнику (безусловному): «Все эпизоды великолепно декорированы, динамичны, наполнены массой остроумных находок, порой очень удачны мизансцены, но все-таки постановку Акимова никак нельзя отнести к числу удачных шекспировских спектаклей»[57]. Такой подход к своим работам Акимов еще в 1935 году назвал критическим штампом № 3. Когда, говорил он, «я стал ставить спектакли сам, "критическое жало, язвя меня как режиссера, обращаясь к декорации, превращается в лавровую ветвь"»[58].

В отличие от прочих рецензентов, которые называли данную премьеру зрелой и даже лучшей из всего репертуара Театра Комедии[59], Бояджиев выставлял «Двенадцатой ночи» оценку невысокую, рассматривая ее в соотнесенности с шекспировскими постановками последних лет и, в первую очередь, с каноническим для конца 1930-х годов «Укрощением строптивой» в Театре Красной Армии (1937), где А.Д. Попов, по его словам, представил «реальную картину нравов и беспощадно изгнал из спектакля абстрактную театральщину, с тем, чтобы живыми, яркими красками обрисовать быт и характер шекспировского времени»[60]. Отказ от пролога, был убежден критик, освободил актеров «от скучного дела внешнего "театральничания"»[61]: в противном случае «невольно пришлось бы этот крохотный эпизод решать в реалистическом плане, с тем, чтобы весь остальной спектакль сделать комическим представлением, в котором актеры должны были получить задание не на исполнение правдивых характеров, а на поиски остроумных приспособлений, показывающих, как бродячие комедианты могли бы разыграть веселую историю об укротителе и укрощенной»[62]. Только так, по убеждению Бояджиева, появилась возможность создать живые характеры, показав, что «правдивость чувств в предлагаемых обстоятельствах – этот закон

[53] *Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроли в Москве // Правда Ц.О. М., 13.07.1938.*

[54] *Гринвальд Я. Ленинградский театр комедии // Вечерняя Москва, 16.06.1938.*

[55] *Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия» // Советское искусство, М., 08.07.1938.*

[56] *Там же.*

[57] *Там же.*

[58] *Акимов Н.П. Художник в театре // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.1. С. 161.*

[59] *См.напр.: Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроли в Москве// Правда Ц.О. М., 13.07.1938. или Либерман Б. Растущий коллектив // Комсомольская правда. 24.07.1938. .*

[60] *Бояджиев Г.Н. Шекспир–наш современник («Укрощение строптивой» в Центральном театре Красной Армии) // Бояджиев Г.Н. Поэзия театра. М., 1960. С. 254–255.*

[61] *Там же. С. 250.*

[62] *Там же.*

психологического театра – оказался законом и для шекспировского спектакля»[63].

Акимов ставил перед собой другие задачи: «убедительно сыграть комедию Шекспира, сохранив в целостности ее структуру, найдя правильное сценическое решение непривычному для нас двуплановому ее строению, так, чтобы комическая и героическая линии существовали в органическом соединении, и, наконец, овладеть нужными для воплощения шекспировских страстей актерскими средствами»[64]. В этом подходе он получил поддержку ленинградских критиков, писавших, что «сочетание лирической и буффонной линии представляет в этой комедии особые трудности для постановки» и «нужно уметь совместить в едином замысле спектакля и буффонно-гротескную интригу Тоби–Марии–Мальволио и лирико-романтическую тему герцога–Оливии–Виолы» – «в подобном соединении заключен ключ к правильному разрешению всей постановки»[65]. Принципиальным для Акимова был упор на главную стилистическую окраску комедии, указавшую путь к его постановочной работе: такой окраской в «Двенадцатой ночи» Акимов считал ее жизнерадостность[66]. А значит, герои буффонные выходили на первый план, их роли были отданы первостепенным актерам (впрочем, других в труппе Акимова не было). Но критики отмечали и способность режиссера к созданию «сцен, полных тончайшего лиризма», полагая, что «творческие возможности “Театра комедии”, несомненно, шире тех рамок, которыми он покуда ограничивает свой репертуар»[67].

Из пятидесяти пяти актеров тогдашнего Театра Комедии тридцать восемь были в возрасте до двадцати пяти лет, причем, семнадцать из них исполняли ведущие роли[68], и лишь девять были старше тридцати лет (в их числе был и Тенин). Критика похвалила исполнительниц лирической темы лаконично и общо: подлинным талантом блеснула артистка И.П. Гошева (Оливия), в ней «неподдельная искренность, лирическая проникновенность, большое сценическое обаяние»[69]; артистка Е.В. Юнгер (Виола) вычерчивает рисунок роли «с комедийной легкостью и простотой»[70], «в ее игре много непосредственности, грациозного лукавства и очарования»[71]. Но было замечено и наглядное снижение лирико-романтической темы: образ Оливии строится «наподобие некой инженю, для которой траур только игра в печаль»[72], режиссер «не может освободиться от иронического отношения к чувству Орсино»[73].

Что касается решения ролей близнецов, Виолы и Себастьяна (Е.В. Юнгер и Н.А. Волков), то Акимов сразу отверг возможность одного исполнителя обеих ролей. Факт их поразительного сходства, считал он, актеры должны принять, «компенсируя зрительское влечение к реализму другими вещами»[74] – «кроме совершенно одинаковых гримов и костюмов Акимов поставил им одинаковые жесты, движения, поклоны»[75], при этом в Виоле само собой преобладала женственность, в Себастьяне – мужественность.

Отдавая должное внешней выразительности и большому эмоциональному напору Б.М. Тенина в роли Тоби Бэлча, Г.Н. Бояджиев

[63] *Там же. С. 253.*

[64] *Акимов Н.П. Две постановки «Двенадцатой ночи»// Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.2. С. 162.*

[65] *Янковский М. «12 ночь» в театре комедии // Искусство и жизнь, 1938. № 8. С. 26.*

[66] *См.: Акимов Н.П. Две постановки «Двенадцатой ночи» // Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.2. С. 162.*

[67] *Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроли в Москве // Правда Ц.О. М., 13.07.1938.*

[68] *См.: Либерман Б. Растущий коллектив (к гастролям Ленинградского «Театра Комедии» в Москве) // Комсомольская правда, 24.07.1938.*

[69] *Гринвальд Я. Ленинградский театр комедии // Вечерняя Москва, 16.06.1938.*

[70] *Там же.*

[71] *Гликман И. «Двенадцатая ночь» // Смена, Л., 02.12. 1938.*

[72] *Янковский М. «12 ночь» в театре комедии // Искусство и жизнь,1938. № 8. С. 26.*

[73] *Там же.*

[74] *Акимов Н.П. Две постановки «Двенадцатой ночи»// Акимов Н.П. Театральное наследие: В 2 т. Т.2. С. 167.*

[75] *Тенин Б.М. Указ.соч. С. 194.*

К. Гурецкая – Виола,
А. Бениаминов – Мальволио,
И. Гошева – Оливия.
«Двенадцатая ночь».
1938

И. Зарубина – Мария,
А. Бениаминов – Мальволио,
И. Гошева – Оливия.
«Двенадцатая ночь».
1938

находил, что «шекспировское содержание образа актеру не вполне доступно»[76], «душевные качества, поэтизирующие облик сэра Тоби, в исполнении Тенина, почти полностью исчезают»[77]. И Мария в исполнении И.П. Зарубиной – «всего лишь резвая, хитроумная девушка, притом скорее русская, чем обитательница шекспировской

[76] *Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия»// Советское искусство, М., 08.07.1938.*

[77] *Там же.*

Иллирии»[78]. А уж Мальволио в исполнении бывшего «синеблузника» А.Д. Бениаминова, после объявленного Б.В. Алперсом в 1936 году конца эксцентрической школы[79] смотрелся, на взгляд Бояджиева, прямо неуместно – «просто комический персонаж, искусно проделывающий всевозможные “шутки, свойственные сцене”»[80], а именно – комический голос, вытаращенные глаза, нарочно скривленные ноги, спотыкания и падения, выливание на голову ушата воды (цирковой номер) и смешные словечки. Еще один «монстр» и «кретин» (определения Б.В. Алперса), способный поспорить с персонажами С.А. Мартинсона за клеймо «уникума неповторимого физического уродства»[81]. Ленинградский критик М.О. Янковский самоотверженно встал на защиту Акимова и Бениаминова – дело де в том, говорил он, что они полемизировали с трактовкой Мальволио как душевно-больного в спектакле МХАТ–II (1933г., режиссеры С.В. Гиацинтова и В.В. Готовцев), идущей от М.А. Чехова. А потому режиссер был прав, увидев в нем «совершенно здорового негодяя»[82]. К тому же Бениаминов, продолжал критик, «не выпячивает вначале, как принято было, уродство Мальволио, не делает его с первого же момента слабоумным, он «зачинает» образ на большой сдержанности, добиваясь затем, по мере его развития и усиления буффонной интриги, особенного эффекта, когда ходом сюжета Мальволио попадает в положение “разыгранного” дурака»[83]. Это была, бесспорно, хорошо продуманная линия защиты. В ней и расчет на то, чтобы поддержать Акимова за счет недавно ликвидированного МХАТа Второго (1936), закрытию которого также способствовало «прокурорское» дознание Б.В. Алперса[84]. (К слову, гениальная актриса этого театра С.Г. Бирман в «Конце эксцентрической школы» представлена не меньшим «монстром», чем Мартинсон: «Во всех своих ролях Мартинсон играет кретинов. Та же “тема” преобладает и в творчестве Бирман»[85]). И попытка представить образ Мальволио, созданный Бениаминовым «в развитии», а не как «изолированный игровой аттракцион»[86], инкриминируемый Алперсом эксцентрической школе. Но после объявления ее «конца» критики, поддерживавшие молодой ленинградский театр, вынуждены были хоть сколько-нибудь «пенять» Акимову, чтобы самим не попасть впросак. А потому говорилось и о «чрезмерным уклоне в сторону гротеска, а подчас и грубой эксцентриады»[87], и о заигрывании с публикой[88].

Находились, правда, и совсем отчаянные люди, уверявшие, что «Двенадцатая ночь» Акимова – сочетание «полнокровного народного юмора и мечтательной грусти»[89]. Это, конечно, не так. Преобладание комического определяло лицо режиссера и в 1920-е, и в 1930-е, и в 1950-е – 1960-е годы. На репетиции Акимов всячески поддерживал атмосферу веселья, остроумия, изобретательности, сцены Тоби с Марией часто и с увлечением репетировал, подталкивая актеров «на самую бесшабашную импровизацию»[90]. Впрочем, режиссер всегда отталкивался от первоисточника, и, подчеркивает Тенин, «исходя из характера моего Тоби, он разрешил мне использовать чисто буффонные приемы»[91].

[78] *Там же.*

[79] *См.: Алперс Б.В. Конец эксцентрической школы // Алперс Б.В. Театральные очерки: В 2 т. М., 1977. Т.2. С. 290–294.*

[80] *Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия»// Советское искусство, М., 08.07.1938*

[81] *Алперс Б.В. Указ. соч. С. 293.*

[82] *Янковский М. «Двенадцатая ночь» в театре комедии // Искусство и жизнь, 1938. № 8. С. 27.*

[83] *Там же.*

[84] *См.: Алперс Б.В. Творческий путь МХАТ Второго /1931/ // Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. С. 3–88.*

[85] *Алперс Б.В. Конец эксцентрической школы // Там же. С. 293.*

[86] *Там же.*

[87] *Гринвальд Я. Ленинградский театр комедии // Вечерняя Москва, 16. 06.1938.*

[88] *См.: Либерман Б. Растущий коллектив (к гастролям Ленинградского «Театра Комедии» в Москве) // Комсомольская правда,24.07.1938.*

[89] *Славин Л. Ленинградский «Театр Комедии»: гастроли в Москве// Правда Ц.О. М., 13.07.1938.*

[90] *Тенин Б.М. Указ.соч. С. 191.*

[91] *Там же. С. 193.*

В такой атмосфере были найдены многие аттракционы спектакля, вошли в него и созданные ранее, и проверенные временем трюки: сцена с «отрыжкой», сочиненная Тениным, как шутил Бояджиев, с подачи Лозинского, – трюк, который актер на самом деле «придумал давно и лишь тут нашел ему удачное применение»[92]. В сцене ночного кутежа в винном погребке, среди бочек с вином и пивом Тоби разыгрывал сцену с икотой, возникавшей всякий раз, как только Мальволио пытался с ним заговорить. Трюк состоял в следующем. «От сильного хохота Тоби начинал икать, да так, что не мог даже говорить. Икал на каждом слове. Тогда он затевал борьбу с икотой, которая тоже сопровождалась общим весельем. Икнув, Тоби закрывал рот рукой и словно там было нечто вещественное, вынимал икоту изо рта и засовывал ее в карман[93]. Но икота выскакивала из кармана. Тоби начинал гоняться за ней, пытаясь поймать ее на столе, на полу… Наконец он загонял икоту в угол, наставлял на нее пистолет и расстреливал несколькими выстрелами, заволакивая все вокруг тучей дыма»[94]. Наводя страх на опьяневших дружков, он палил в воздух из огромного пистолета с широким раструбом[95]. «С каждым выстрелом из пистолета вылетало облако пудры, заволакивая все вокруг белой пеленой»[96]. Старинного вида пистолет Тенин сам изготовил по эскизу Акимова. Он состоял из длинного дула с раструбом на конце и массивной рукоятки с курком. Дуло было сделано из медного пионерского горна, а рукоятка – из черной клистирной груши, в которую засыпался тальк. Когда нужно было палить, актер резко сжимал грушу, и тальк через трубку с силой вылетал из пистолета, имитируя пороховой дым, а звук выстрела воспроизводили за кулисами. «Пистолет срабатывал на славу»[97].

В сцене пирушки был придуман и акробатический трюк на длинном черном столе, устроенном на манер подкидной доски с ножками ближе к середине. «Когда щупленький Мальволио облокачивался на край стола, я всей своей массой наваливался на другой его край, и Мальволио, не отрываясь от стола, взлетал под потолок[98]. Притворяясь совершенно пьяным, я словно бы не замечал этого и укладывался подремать на своем краю. Мальволио визжал и беспомощно болтал ногами в воздухе. Но, видя, что я уснул, он со страхом съезжал по столу прямо на меня»[99].

Номерной характер имела и сцена хохота после удачного розыгрыша Мальволио, клюнувшего на состряпанное ему шутниками письмо от Оливии: у каждого из актеров был здесь свой трюк. «На Фабиана (его играл молодой Сергей Аленников) вдруг от смеха нападал столбняк. Он замолкал, смотрел остекленелыми глазами в зал и вдруг вновь начинал смеяться тоненьким голосом. В целом получался грандиозный аттракцион»[100]. Сцену эту не предполагалось фиксировать, она оставалась импровизационной на каждом спектакле, так как, по мнению Тенина, «если актеры живут в комедийной сцене по законам человеческого существования, то у них появляются сами собой и каждый раз новые какие-то междометия, жесты, повороты головы и т.п., которые невозможно предугадать»[101]. Доля допустимой режиссером импровизации в эксцентрических

[92] *Там же. С. 194.*

[93] *Как пишет Г.А. Шахов, «точным пантомимическим жестом как бы вынимал эту самую икоту, как нечто материальное» (Шахов Г.А. Указ.соч. С.45.)*

[94] *Тенин Б.М. Указ.соч. С. 193.*

[95] *В 1922 г. из самодельных пистолетов палили в «Смерти Тарелкина» Вс. Мейерхольда.*

[96] *Шахов Г.А. Указ.соч. С.45.*

[97] *Тенин Б.М. Указ.соч. С.193.*

[98] *Опять же трюк из арсенала «Смерти Тарелкина» Вс. Мейерхольда.*

[99] *Тенин Б.М. Указ.соч. С. 194.*

[100] *Там же. С. 191.*

[101] *Там же. С. 192.*

этюдах зависела от мастерства актера, а успех их в спектакле – от чувства меры обоих. Беседуя с Себастьяном (Н.А. Волков), пират Антонио (А.В. Савостьянов) не выпускал из рук весло. «Во время этого диалога весло принимает самые различные положения: актер берет его то в одну руку, то в другую, то держит горизонтально, то наклонно, то опирается на него, то отдает его партнеру. Все внимание актера сосредоточено на том, чтобы правильно выполнить указания режиссера и со всей тщательностью проделать сложнейшие экзерсисы со сценическим предметом. Немудрено после этого, что весло на сцене играет лучше, чем актер…»[102]. Игры с предметом, театральные по своей природе, теперь не поощрялись. Хорошо усвоивший урок Алперса, Г.Н. Бояджиев здесь скучал. Скучал он вообще от игры как таковой. Ему, как и Алперсу, хотелось «целостного образа, имеющего внутреннее развитие и несущего с собой большую тему»[103]. А какую же «большую тему» можно было усмотреть в том, что Мальволио, дабы смирить свое волнение много раз повторял во время чтения письма сам себе: «тихо, тихо». Бояджиеву хватило бы и одного раза[104].

Цирковая аттракционность «программы» спектакля не устраивала и других критиков: «в хорошем спектакле “Двенадцатая ночь” артисты Тенин и Суханов (сэр Андрю Эгьючийк) из кожи вон лезут, чтобы насмешить публику»[105], «длинная и бессмысленная пантомима, грубо врывается в спектакль, ломает его темп и ритм, сковывает его движение»[106].

При этом некоторые критики (пеняя другим) отдавали себе отчет в том смешном положении, в которое

Б. Тенин.
Шарж Н.П. Акимова.
1940

сами себя поставили, и на всякий случай сообщали об этом читателю. «Чувствительные критики, – писал тот же И. Гликман, – не допускают, чтобы сэр Тоби мог просто и громко смеяться оттого, что у него веселый характер и отличное настроение, подогретое добрым стаканом канарского»[107]. Может быть, не надо, как бы ненароком замечал он, «с маниакальным упорством» искать «в каждой шекспировской шутке, пусть даже самой веселой и беззаботной, какой-то тайный смысл, гуманистическую идею или философскую формулу»[108]. Нет, надо, – отвечал ему и тем, кто не усвоил уроков Алперса, Бояджиев, потому, что успех у зрителя (само собой дешевый!), еще не означает, что «актер действительно глубоко вскрыл и донес до сознания зрителей содержательный шекспировский характер»[109]. В финале спектакля, когда счастливые обитатели Иллирии весело прощались со зрителями, на сцену выбегал только что изгнанный и опозоренный Мальволио–Бениаминов и

[102] *Бояджиев Г. «12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия»// Советское искусство, М., 08.07.1938.*

[103] *Алперс Б.В. Конец эксцентрической школы // Алперс Б.В. Театральные очерки. Т. 2. С. 292.*

[104] *«12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия»// Советское искусство, М., 08.07.1938.*

[105] *Либерман Б. Растущий коллектив (к гастролям Ленингральского «Театра Комедии» в Москве) // Комсомольская правда, 24.07.1938.*

[106] *Гликман И. «Двенадцатая ночь»// Смена, Л., 02.12.1938.*

[107] *Там же.*

[108] *Там же.*

[109] *«12 ночь» в Ленинградском театре «Комедия»// Советское искусство, М., 08.07.1938.*

посылал зрительному залу воздушные поцелуи. «Зачем?» – негодовал Бояджиев, – «Ведь Мальволио ушел со сцены глубоко оскорбленным, отвратительная злоба кипела в его сердце, краска заливала лицо, в уме копошились самые страшные ругательства»[110]. Театру отказывалось в праве быть театром.

Не герои-эксцентрики выпадали из якобы стройных спектаклей 1930-х годов, эксцентрика как метод, как жанр, как прием выпадала из советского театра. Фальстаф в большей мере и его «дальние родственники» в меньшей, казалось бы, даже в самом плоском их понимании могли и в 1930-е годы оставаться героями нового времени – они высмеивали старое, подрывали авторитет церкви, издевались над «господами». Но внутренняя свобода, которая неотделима от образов шекспировских эксцентриков, с несвободой времени не вязалась. Дело было не только в диктуемых сверху канонах, но и в узости взгляда толкователей, поспешном отказе от личностного, индивидуального восприятия, от фантазии (ведь насквозь динамичные образы поэтического искусства апеллируют в первую очередь к свободной фантазии воспринимающего[111]). Пренебрежение эксцентрической природой образов демонстрирует утраченный во времени уровень ощущения комического. Отношение к эксцентрической шутке становилось проверкой как для сцены, так и для исследователей, историков театра, для критиков, для читателей и, конечно, для зрителей. Сам же эксцентрик оставался бессмертным, как сама Жизнь. Переменчивой оказывалась историческая ситуация, в которую он пытается прорваться из эпохи в эпоху, чтобы стать для участников этой новой ситуации своеобразной «лакмусовой бумажкой». Возможность в гигантской его тени посмеяться над жизнью и над собой и в восхитительной беспечности на час почувствовать себя богами[112] – советским театром отвергалась. Как не принималась им и эстетическая суть эксцентризма – отсутствие центра (т.е. отсутствие равнения). «Эксцентризм не только объявлен вчерашним днем, а осужден за бессвязность обесчеловеченной речи и отсутствие живой мысли, за мертвечину и безразличие. Он воспринимается как нечто чуждое, враждебное не в одном лишь художественном отношении. Расчет идет с временем, породившем эксцентризм как форму бытия. Происходит официально не объявленный, однако полный и радикальный разрыв с послереволюционным десятилетием, насквозь и во всех отношениях эксцентрическим»[113].

Говоря об итогах циркизации театра, А.В. Сергеев справедливо отметил ее элитарный характер и определил место «в сфере серьезного профессионального искусства»[114]. Как это ни парадоксально и как это нb противоречит народному «фальстафовскому фону» марксистов, элитарными можно счесть и шекспировских эксцентриков. Объявляя конец эксцентрической школы, Б.В. Алперс перекрывал кислород и шекспировским эксцентрикам, человеку-играющему. Только такой смельчак, как Н.П. Акимов, мог решиться поддерживать на сцене поэтический незаинтересованный смех.

[110] *Там же.*

[111] *См.: Пинский Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 75.*

[112] *См.: Пристли Д.-Б. Фальстаф и его окружение // Интернациональная литература. 1939. №3–4. С. 295.*

[113] *Левин Е.С. Указ.соч. С. 98.*

[114] *Сергеев А.В. Указ.соч. С. 141.*

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

К ВОПРОСУ О «ЖИВОМ ТРУПЕ» У Л.Н. ТОЛСТОГО И А.П. ЧЕХОВА

ГАЕВ. Все равно умрешь.
А.П. Чехов. «Вишневый сад»

Чеховский герой нередко венчает свой путь равнодушием к жизни и любопытством к смерти. Сами текущие будни мобилизуют того же Войницкого в «живые трупы», – но, в отличие от бунта толстовского Феди Протасова, событие это происходит малозаметно, хотя, казалось бы, должно быть иначе: ведь у Толстого мы имеем дело, по определению С. Андреевского, с «театром-книгою», а у Чехова – с «театром-зрелищем». Впрочем, не будем переоценивать зрелищность, памятуя высказывание чеховского Николая Степановича из «Скучной истории»: «По-моему, если пьеса хороша, то, чтобы она произвела должное впечатление, нет надобности утруждать актеров: можно ограничиться одним только чтением. Если же пьеса плоха, то никакая игра не сделает ее хорошею». Шестидесятидвухлетний Николай Степанович, как и более молодой Треплев, откровенно не любил современный театр, – и его можно понять.

Если у Толстого можно наблюдать привычное «драматическое сцепление ролей», то у Чехова – лишь их «соприкосновение». У Чехова, как пишет А. Скафтымов, «обиженные не имеют прямых врагов, они обижены самой жизнью. Трагедия жизни развивается без взаимного противоборства действующих лиц»[1]. Собранные вместе, под крышей неуютного сюжета, они в процессе его развертывания обязательно оказываются в положении «враздробь». «Соприкосновение» ролей, на первый взгляд, происходит хаотично, хотя на деле оно строго подчинено «принципу случайности». Именно в чеховских пьесах «принцип случайности», по мнению Л.В. Карасева, из обычного литературного приема превратился в принцип конструктивный. Тема «случайности» придает особый оттенок «рефрену, проходящему через чеховские пьесы: уезжая всего лишь в другой город, персонажи прощаются друг с другом, будто никогда уже более не увидятся, прощаются навсегда, хотя, в общем-то, ничто не мешает им встретиться еще раз. <…> Герои прощаются так, *будто завтра их ждет смерть* (курсив мой. – ***В.Г.***), и это при том, что все они вполне молоды, впереди у них еще целая жизнь, “длинный, длинный ряд дней”»[2].

«Все счастливые семьи счастливы одинаково. Каждая несчастная семья несчастна по-своему». У Чехова, как развивает далее эту широко известную толстовскую формулу А. Скафтымов, «все по-своему несчастны. Причем несчастны не все вместе, а каждый в отдельности, каждый своим несчастьем. Поэтому – все одиноки. <…> И существование каждого

[1] *Скафтымов А.П. О «Чайке» // Скафтымов А.П. Собр. соч.: В 3 т. Саратов, 2008. Т.3. С. 362.*

[2] *Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 244.*

проходит в замкнутой скуке, в тоскливой бессильной и одинокой неудовлетворенности»[3].

В 1898 г. в «Дневнике» Толстой записал: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо». Движение этой «текучести», т. е. развитие сюжета, у Толстого происходит центробежно (наружу): «… всюду отражается постоянная забота Толстого протиснуться в человеке сквозь что-то и куда-то, снять какой-то заслоняющий пласт, и там, за какими-то оболочками, заслонами, за потоком текучих, случайных и верхних наслоений увидеть то, что собственно ему и нужно, и здесь уже окончательно остановиться»[4].

У Чехова же развитие сюжета осуществляется наоборот – центростремительно (вовнутрь): «Общий вопрос о моральной неправде между людьми Чехов перенес в человеческие будни, в сферу привычного, ежедневного и потому малозаметного, когда нравственная холодность и несправедливость совершаются без борьбы, без намерения, без понимания ее значения, без всякого учета ее возможных следствий, на ходу, по автоматической привычке, в силу простого невнимания к внутреннему миру человека и нежелания его понять»[5]. Сам Чехов так отозвался о «Дяде Ване»: «Весь смысл и вся драма человека внутри».

Но при этом чеховские герои, по мнению писателя Р.Т. Киреева, «не бьются над загадкой небытия, она для них как бы и не загадка вовсе. И даже когда кто-то из них подходит к краю пропасти, ее дыхание не леденит ему сердце. <…> Вот две повести, два героя, вплотную приблизившиеся к бездне. “Смерть Ивана Ильича” и “Скучная история”. Первая пронизана утробным ужасом перед черным мешком, “в который просовывала его невидимая непреодолимая сила”, вторая наполнена спокойными и беспощадно трезвыми раздумьями о подошедшей к концу жизни. Никаких черных мешков здесь нет, зат. е. черное платье, которое (это финал повести) “в последний раз мелькнуло, затихли шаги… Прощай, мое сокровище!”»[6].

«Сокровище»… Слово это получает в финале чеховской повести даже не двойственный, а некий не завуалированный множественный смысл: прощальное это обращение можно отнести не только непосредственно к Кате, но и к собственной жизни Николая Степановича, которой, уж точно, пришел конец; а еще и ко всем, на протяжении жизни согревавшим его душу мыслям и чувствам.

В толстовском «Живом трупе» моральные терзания героя носят более адресный и вполне определенный характер: «<…> Знаешь, толстую бумагу перегибай так и этак. И сто раз перегнешь, – говорит Саше, сестре его жены, Федя. – Она все держится, а перегнешь сто первый раз, и она разойдется. Так между мной и Лизой. Мне слишком больно смотреть ей в глаза. И ей также – поверь».

Чехова и Толстого, при всех глубинных их противоречиях разного толка, объединяет интерес к «внутреннему человеку» (Е.Г. Эткинд). Показателен в этом смысле замысел повести «Смерть Ивана Ильича», которым Толстой поделился в письме к Л.Д. Урусову (около 20

[3] *Скафтымов А.П. Указ. соч. С. 358.*

[4] *Скафтымов А.П. Идеи и формы в творчестве Л.Н.Толстого // Скафтымов А.П. Указ. соч. Т. 3. С. 195.*

[5] *Скафтымов А.П. О двух повестях Чехова // Там же. С. 301.*

[6] *Киреев Р. Чехов. Посещение Бога // Семь великих смертей. М., 2007. С. 187–188.*

августа 1885 г.): «Описание простой смерти простого человека, описывая из него»[7]. Рассказ этот хоть и не получился в итоге от первого лица, но интерес к «внутреннему», безусловно, сохранил.

У Чехова границы между внешним и внутренним проявлениями человека трудноуловимы, а нередко и неуловимы совсем. Е. Эткинд объясняет это так: «*Движение внутри* человека осуществляется от внешнего к внутреннему, от физиологии к метафизике, от плоти к духу, от ложно понятного к загадочному, от словесно выразимого к непроизносимому, неназываемому»[8]. Подобное же объяснение исследователь обнаруживает и в размышлениях одного из героев Чехова, инженера Асорина, о своем собеседнике докторе Соболе (рассказ «Жена»): «… странное дело, пока я только слушал и глядел на него, то он, как человек, был для меня совершенно ясен, но как только я начинал подводить к нему свои мерки, то при всей своей откровенности и простоте он становился необыкновенно сложной, запутанной и непонятной натурой»[9]. Чеховский «внутренний человек» всегда существует в динамике (по Толстому – в «текучести»), но в течение всей своей жизни он не только не добивается ясности от нее, а напротив, окончательно запутывается в ней и, полный неутешительных вопросов, находит удовлетворение лишь в смерти. Не случайно гробовщик и музыкант Яков Бронза («Скрипка Ротшильда»), одинаково необходимый на свадьбах и похоронах, в преддверии собственной кончины приходит к парадоксальному, горькому и обидному выводу: «От жизни человеку – убыток, а от смерти – польза».

Рассказ об Иване Ильиче начинается с момента «был» и возвращает нас в прошлое героя, а о Николае Степановиче – с момента «есть» и стремительно подводит его к «*дальнейшему*» (если воспользоваться этим словом в шекспировском толковании) или, скажем так, вверяет его «дальнейшему», которое – «молчанье», «тишина»…

Недооцененной, на наш взгляд, остается легкая, изящная, «аристократическая» *ирония* Толстого, коей обильно напитаны многие строки его повести об Иване Ильиче: в этом писателе все норовят видеть и почитать некоего *Учителя*, верховного судию, хотя – это очень хорошо по повести видно – он с удовольствием оставался в роли *ученика*. Как раз у него «ироническим героем» (Э. Афанасьев) солидарно выступает многочисленное окружение Ивана Ильича, включая его родственников, – за этим легко угадываются не только позиция автора, но и точка зрения главного его героя: «Она (Прасковья Федоровна. – ***В.Г.***) стала желать, чтоб он умер, но не могла этого желать, потому что тогда не было бы жалованья. <…> Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас внутри то-то и то-то; но если это не подтвердится по исследованиям того-то и того-то, то у вас надо предположить то-то и то-то. Если же предположить то-то, тогда… и т. д. Для Ивана Ильича был важен только один вопрос: опасно ли его положение или нет?».

У Толстого мы имеем дело с физиологией тела и ее влиянием на физиологию души героя: «С самого начала болезни, с того времени,

[7] *Цит. по: Эткинд Е.Г. Каждый умирает в одиночку («Смерть Ивана Ильича») // Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков. М., 1999. С. 321.*

[8] *Там же. С. 327.*

[9] *Чеховское выражение «сюжет для небольшого рассказа» относится, между прочим, именно к рассказу «Жена», а уже потом – к «Чайке». 10 марта 1889 г. Чехов сообщал А.М. Евреиновой: «У меня есть сюжет для небольшого рассказа. Постараюсь сделать сей рассказ к майской или июньской книжке».*

как Иван Ильич в первый раз поехал к доктору, его жизнь разделилась на два противоположные настроения, сменившие одно другое: то было отчаяние и ожидание непонятной и ужасной смерти, то была надежда и исполненное интереса наблюдение за деятельностью своего тела». Чехов же всецело сосредоточен на физиологии души. Вот почему у Толстого Иван Ильич болен какой-то конкретною болезнью, а у Чехова – «Платонов болит». Вот почему у Толстого сорокапятилетний Иван Ильич *уже* умер, а у Чехова сорокасемилетний Иван Петрович *еще* умрет (по его предположению: через тринадцать лет); и у шестидесятидвухлетнего Николая Степановича смерть – впереди; и у восьмидесятисемилетнего Фирса – пусть близкая смерть, но еще впереди… У Толстого в его повести смерть становится реальным событием, у Чехова – всего лишь призраком, гнетущим, неприятным фантомом.

В своих все упрочивающихся страданиях толстовский герой однажды пересекается, было, с чеховским, однако тут же отступает назад: «"Может быть, я *жил не так, как должно?*" (курсив мой. – ***В.Г.***) – приходило ему вдруг в голову. "Но как же не так, когда я делал все как следует?" – говорил он себе и тотчас же отгонял от себя это единственное разрешение всей загадки жизни и смерти, как что-то совершенно невозможное». Судья по жизни, он не берется, он боится устроить суд над собой, а когда случайно наталкивается на это, тут же останавливается, не решаясь на невозможное для себя: «"… Суд идет, идет суд, – повторил он себе. – Вот он, суд! Да я же не виноват! – вскрикнул он с злобой. – За что?". И он перестал плакать и, повернувшись лицом к стене, стал думать все об одном и том же: зачем, за что весь этот ужас? Но сколько он ни думал, он не нашел ответа. И когда ему приходила, как она приходила ему часто, мысль о том, что все это происходит оттого, что он жил не так, он тотчас вспоминал всю правильность своей жизни и отгонял эту странную мысль». И все же, в конце концов, и он, толстовский Иван Ильич, окажется у одного с чеховским героем порога: «Доктор говорил, что страдания его физические ужасны, и это была правда; но ужаснее его физических страданий были его нравственные страдания, и в этом было главное его мучение».

В основе многих произведений Чехова лежит «бунт человека против своего "футляра"»[10]. Ирония же этого бунта в том, что «футляр», т. е. сама реальность, оказывается призрачней, не действительней умозрительных построений героя – «общей идеи», так сказать. «Футляр», по мысли Э. Афанасьева, «это средоточие факторов необходимости, которой подвержен человек. Так проявляется у Чехова уже в раннем творчестве извечный конфликт между внутренней свободой человека и необходимостью, порядком вещей. У раннего Чехова этот конфликт предстает в комической форме: в попытке освобождения от своего "футляра" герой лишь имитирует человеческое достоинство, играя внеположную ему роль»[11]. В этом смысле чеховский рассказ «Человек в футляре» становится едва ли не самой очевидной художественной декларацией писателя, поэтическим его манифестом. «Типологичность этого сюжета очевидна. Его инвариант:

[10] *Афанасьев Э.С. Постклассический реализм А.П. Чехова // Афанасьев Э.С. Феномен художественности: от Пушкина до Чехова. М., 2010. С. 177.*

[11] *Там же. С. 170.*

процесс или момент осознания героем своего положения в мире, “прозрение” и последующее снятие конфликта: осознав бесперспективность своего “бунта”, герой примиряется с той ролью, к которой он предназначен»[12].

У Чехова «футляром становится и шинель городового, и палата для умалишенных, и дом, где заперли умирающего старика-слугу. Человек идет по жизни и вдруг попадает в футляр, в замкнутое пространство, где ему трудно дышать и жить. Обстоятельства разные, но внутренняя форма событий, их онтологический смысл один и тот же»[13]. «Футляром» становится у Чехова и «помещичья усадьба – это хранилище старинного ритуала, надежное убежище, благодатный остров, окруженный нищими грязными деревнями, и – тюрьма»[14].

«Футляризация» персонажей принимает у Чехова самые разные формы. Так, например, в метафорическом смысле чеховский Ионыч, по мысли Л. Карасева, «*проглатывает самого себя* и остается в плену собственного чрева, превратившись в подобие “языческого бога”»[15]. Другая, *идеальная*, можно сказать, форма футляра – гроб («Скрипка Ротшильда»): для Якова Бронзы – это и вещественный продукт его деятельности, и одновременно замкнутое пространство, куда он сам загоняет, помещает себя, уравниваясь, в конце концов, со своими клиентами.

«Человек в футляре», прочно владевший сущностью толстовского Ивана Ильича, попытается, было, освободиться от «футляра»: «Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее. Пролезть же ему мешает признанье того, что жизнь его была хорошая. Это-то оправдание своей жизни цепляло и не пускало его вперед и больше всего мучало его. <…> В это самое время Иван Ильич провалился, увидал свет, и ему открылось, что жизнь его была *не то*, что надо, но что это можно еще поправить. Он спросил себя: что же “*то*”, и затих, прислушиваясь». Мрак «не той» жизни вдруг осветился ровным светом смерти, – свет этот оказался вечным… Толстой снабдил своего покидающего жизнь героя гениальной оговоркой: вместо нужного «прости», адресованного супруге, он вдруг произнес: «пропусти» – пропусти *туда*, в смерть…

То, что было всего лишь мигом, всего лишь зазором, брешью в сознании умирающего Ивана Ильича, для героя чеховского было развернуто в неизмеримые просторы душевных его мук и страданий по поводу *не так прожитой жизни*. Для толстовского героя *лишними* были эти краткие колебания в жизни; для героя чеховского *лишней,* в конце концов, оказывалась сама его жизнь.

Чехов, который, по мнению М. Курдюмова, сумел подойти к *лишнему человеку* глубже, чем его литературные предшественники, «почувствовал и ощутил, что в какой-то мере и степени все наиболее требовательные люди его эпохи, если не всегда, то хотя бы в отдельные моменты своего бытия ощущают себя лишними (хочется добавить – «живыми трупами». – ***В.Г.***). Сколько бы ни вливали они своих сил в русло своих прямых обязанностей, забот, занятий, всегда останется в их душе нечто такое, что оказывается

[12] *Там же. С. 178.*

[13] *Карасев Л.В. Указ. соч. С. 334.*

[14] *Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2006. С. 420.*

[15] *Карасев Л.В. Указ. соч. С. 316.*

неизрасходованным и заявляет о своих правах»[16]. Как чеховский герой Фирс раньше других услышал приближение катастрофы в «звуке лопнувшей струны», так сам писатель прежде и раньше прочих ощутил первые трещины «кризиса русского рационализма, как господствующего направления, еще довольно задолго до того момента, когда этот кризис наступил для значительного большинства уже с несомненной очевидностью»[17]. Этические воззрения Чехова не вдохновлялись и не формировались общественными догматами, а всецело принадлежали только ему. Здесь будет важно также обратить внимание на мысль Чехова о формировании характера именно *русского человека*, высказанную им в письме к Д.В. Григоровичу примерно за год до появления «Скучной истории»: «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В З[ападной] Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно… Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться…».

«Толстой и Чехов, – указывает Э. Афанасьев, – одинаково понимают иллюзорность представлений человека о том, что он хозяин своей судьбы. И сама идея Ивана Ильича о “легкой, приятной” жизни сродни “общей идее” Николая Степановича. Обоим героям недостает мужества нести на себе бремя жизни со всеми ее радостями и горестями, только у героя Толстого – на всем ее протяжении, а у чеховского героя – в конце жизненного пути»[18]. Почти весь этот путь чеховский Николай Степанович уверял себя: «<…> если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остается только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески. Если смерть в самом деле опасность, то нужно встретить ее так, как подобает это учителю, ученому и гражданину христианского государства: бодро и со спокойной душой. Но я порчу финал», – вдруг озадачился он. Отдадим ему должное: «финала» он не испортил…

У Толстого было “учение”, как к нему ни относись, у Чехова – нет: он сам, вся его жизнь, как и все его творчество, стали *учением*.

«Общая идея», так близкая героям Толстого, для чеховских персонажей много дальше недосягаемой им *Москвы*. «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, – делает неприятное открытие Николай Степанович, – и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

«Общая идея» заманчиво простирается где-то за горизонтами повседневности, в которую чеховский герой погружен целиком, без остатка. Одно дело – быть патриотом этой «идеи», способной объяснить человеку неудавшуюся его жизнь, и другое – добровольно примириться с неосуществимостью намеченных некогда планов и, по сути, отказаться от «идеи». Николай Степанович в «Скучной истории» поступает именно так. Примечателен его ответ на

[16] *Курдюмов М. Сердце смятенное. Paris, 1934. С. 47.*

[17] *Там же. С. 13.*

[18] *Афанасьев Э.С. Идейный герой Толстого и безыдейный герой Чехова («Смерть Ивана Ильича» – «Скучная история») // Афанасьев Э.С. Указ. соч. С. 129.*

Катин вопрос в конце рассказа – Николай Степанович, не знает, что сказать Кате на ее зов о помощи: «Клянусь вам, что я не могу дольше так жить! Сил моих нет! <…> Говорите же: что мне делать? – По совести, Катя: не знаю», – ответствует тот. И добавляет: «Давай, Катя, завтракать». Примечательно, что и Катины последние слова в адрес Николая Степановича те же самые:

«–…Сегодня же уеду.

– Куда?

– В Крым… т. е. на Кавказ.

– Так. Надолго?

– Не знаю».

«Не знаю» одного безжалостно упирается в «не знаю» другого. По существу, «Скучная история» – *двойная* история, история с *двумя* равноправными героями, Николаем Степановичем и Катею, развивающаяся преимущественно параллельно и пересекающаяся (еще один вариант чеховского «соприкосновения») на самом пике крушения их судеб, с жестким, если не сказать, жестоким их расставанием – прощанием *навсегда*. Перед самым занавесом своей жизни Николай Степанович мужественно признается (себе? нам?): «…мне стыдно, что я счастливее ее. Отсутствие того, что товарищи-философы называют общей идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней, а ведь душа этой бедняжки *не знала* (курсив мой – ***В.Г.***) и не будет знать приюта всю жизнь, всю жизнь!».

«Не знаю…», «если бы знать…» – эти эпического масштаба слова «иронических» героев и героинь Чехова не могут не подкупать своей выстраданной мудростью. И в этом их «незнании» – огромная художественная сила.

Герой Толстого бросает вызов окружающим и борется с другими; у Чехова же главным оппонентом героя оказывается в конце концов он сам. В том же «Дяде Ване», например, Серебряков – только внешний оппонент Войницкого, давший повод взбунтоваться внутреннему его оппоненту – предъявить счет себе. Чеховский герой, в отличие от толстовского, почти начисто лишен общественного темперамента и революционных амбиций. Резонерствующие доктор Львов в «Иванове» или Петя Трофимов в «Вишневом саде» воспринимаются как фигуры, скорей, пародийные, чем настоящие. В том и парадокс, что в них нет внутренней *настоящести*, душевной *подлинности*, во всяком случае, это где-то глубоко в них спрятано. Оба они – скорее, персонажи Толстого, чем Чехова; в то время как Федя Протасов сам по себе – натура вполне чеховская: самое *бездействующее лицо* среди других, тоже не очень-то действующих лиц толстовской драмы. Художественный потенциал толстовской повести об Иване Ильиче выше и убедительнее в сравнении с назидательной и кажущейся прямолинейной его пьесою о «живом трупе». Прежде всего это касается главного героя – Феди Протасова: он почти абсолютно статичен, лишен какой-либо динамики, как и почти все действие разговорной этой пьесы – стоит на месте. И все же Федя Протасов является, наверное, самым чеховским героем автора «Живого трупа», как тот же высоконравственный Фирс, кстати, может полагаться самым толстовским героем Чехова. Надвигающаяся смерть Фирса не осуществляется, не настает, а как бы размывается

до горизонтов вечности, удаляясь в бесконечность, становясь своеобразным многоточием бытия. Федя Протасов напоминает нам и чеховского Иванова, еще одно значительное лицо в галерее «*русских пессимистов*», в которых сходятся воедино «апатия, безволие, усталость, надорванность, тоска, недовольство собою, раздражительность, сознание своей ненужности и пр.»[19]. «Виновник без вины» – так определил чеховского Иванова А. Скафтымов: «драматическая коллизия пьесы строится на понятии *невольной вины*. <…> Все это ужасное находится вне его (Иванова. – ***В.Г.***) воли, но от этого не перестает быть ужасным. Он не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он все же негоден, вреден, непривлекателен и проч.»[20]. Сам Чехов относил своего Иванова к числу людей, которые «не решают вопросов, а падают под их тяжестью».

Если разбирать по существу, то нельзя не отметить, что профессор Серебряков изо всех персонажей чеховской пьесы «Дядя Ваня» был наиболее *действующим* лицом – в смысле наиболее *состоявшимся* (как в пьесе «Чайка» больше других состоялся Тригорин). Дело тут, между прочим, делали и делают и Астров, и Соня, и дядя Ваня, и Марина, но это *их дело* не подпадает под ранжир дающего им на прощание совет Серебрякова: «…надо господа, дело делать! Надо дело делать!». Александр Владимирович, тем самым, как бы ставит под сомнение правомерность и необходимость их дела, давая понять, что *его дело* и есть *Дело*, ибо оно напрямую связано с талантом и призванием человека. Серебряков остается наделен тем и другим, даже когда фактически отстранен от любимого дела: похоже, вынужденно побездельничав какое-то время здесь, в деревенской глуши, в угрюмом доме из двадцати шести комнат, он обращает эти прощальные слова в большей степени к самому себе, прекрасно понимая, что далее без дела существовать не сможет. Дядя Ваня и Астров по самые уши погружены в дело, но и тот, и другой тяготятся собственной деятельностью, удручены ею. Доктор Астров, между прочим, натура более тонкая, но, в отличие от дяди Вани, менее ранимая, самим нутром чувствует эту обреченность и на протяжении пьесы дважды впрямую ставит диагноз своей деятельности: во 2-м акте – «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души. А что касается моей собственной, личной жизни, то, ей-богу, в ней нет решительно ничего хорошего»; и потом в акте 4-м, в пронзительно горьком диалоге с Войницким – «Да, брат. Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: я да ты. Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как все».

Из Ивана Петровича Войницкого, быть может, и мог бы выйти Шопенгауэр или там Достоевский – но вышел дядя Ваня и никто другой. А из сына простого дьячка, бурсака вышел профессор Серебряков, столичная знаменитость, в некоторых чертах которого можно обнаружить его сходство с другим чеховским профессором – Николаем Степановичем из «Скучной

[19] *Скафтымов А.П. Драмы Чехова // Скафтымов А.П. Указ. соч.: В 3 т. Т.3. С. 318.*

[20] *Скафтымов А.П. «Иванов» в ранних редакциях // Там же. С.422–423.*

истории». С фигурами же их обоих в искусстве уже XX века в той или иной степени сопоставимы, на наш взгляд, герои фильмов «Семейный портрет в интерьере» Л. Висконти, «Монолог» наших кинематографистов Е. Габриловича и И. Авербаха. Петербуржец академик Сретенский из этого «Монолога» есть, если хотите, своего рода продолжение, развитие, дополнение Серебрякова.

Прибывшие из Петербурга в малороссскую глухомань Серебряков и Елена Андреевна неминуемо оказываются в ситуации, которую иначе как *конфликт Столицы с Провинцией* и не назовешь. Нельзя сбрасывать со счетов этот крайне живучий *провинциальный синдром*, играющий в сюжетных коллизиях пьесы далеко не последнюю роль.

Чеховский дядя Ваня в максимальной степени охвачен вышеназванным провинциальным синдромом, – уже за ним сюда примыкают Астров, *maman,* Соня, не приемлющая своей мачехи по разным причинам, но и как столичной штучки тоже. Но уж дядя-то Ваня с превеликим энтузиазмом заскорузлого провинциала сокрушает столичного идола. Все свои обиды за бесцельно прожитые годы, всю свою горечь по поводу несчастливой собственной судьбы и, главное, всю ответственность за то, что с ним, любезным, *не случилось*, не произошло, он ничтоже сумняшеся перелагает на немолодые плечи отставленного от почета и внимания профессора.

С точки зрения Войницкого, произошло посягательство на его честь и достоинство со стороны Серебрякова. Но ведь у второго тоже есть все резоны заявить подобное. Так или иначе, ироничный Чехов дает герою вволю побегать с револьвером в руках и даже пару раз выстрелить, но, бытовой правде вопреки, лишает его возможности попасть в цель. И получается, что Войницкий как бы только целился в Серебрякова, но попал (или попадет) точно в себя. Ему и целиться-то следовало бы в себя. (Так, между прочим, вышло и с Костей Треплевым, который целился в Нину–Чайку, а попал аккурат в себя.) За водевилем скрывается глубокая драма, и финал этих «сцен из деревенской жизни» звучит, на наш взгляд, поистине трагедийно: дядя Ваня опустошен окончательно, он *исчерпал* себя в этой жизни, он в ней *обречен*, он – *«живой труп»* в ней. Чеховский Жорж из «Лешего», сделавшись в «Дяде Ване» Войницким, перевел дуло своего револьвера от себя на ненавистного оппонента, однако не позабыл при этом о баночке с морфием; впрочем, и тут, решившись на самоубийство, не довел дело до конца, но в «живые трупы»-таки попал: «Так или иначе в этой пьесе звучит мотив *желания* смерти – основы всякого самоубийства»[21].

Основной характеристикой чеховского «живого трупа» можно считать, если воспользоваться словами А. Скафтымова, «подавляемый порыв к невыполнимому». В своем блестящем анализе чеховской «Чайки» он, в частности, пишет: «Пьеса заполняется выражением горечи тоскующего бессильного порыва, показом объективно-неумолимых препятствий к его удовлетворению и новой неуспокоенности чувств вопреки всем доводам рассудка. В каждом (персонаже. – ***В.Г.***) происходит неслышная борьба с самим собою, где удерживаются и подавляются

[21] *Полоцкая Э. А. Грех самоубийства у Чехова // Полоцкая Э.А. О Чехове и не только о нем. М., 2006. С. 165.*

зовущие чувства, где человек вынужденно отказывается от того, что, по его представлениям, составило бы его радость и счастье <…> и где, несмотря на все усилия, задавленное чувство в глубине души сохраняет свой волнующий голос…»[22].

То, что многие чеховские герои в «герои» решительно не годятся – факт общеизвестный, хотя и продолжающий восхищать и удивлять читателей и зрителей его произведений. Чеховских и толстовских персонажей сближает вышеупомянутая манкая «текучесть» их существования в выстраиваемых писателями сюжетах. «Тип русского неудачника», «тип русского пессимиста» оставался объектом интересов обоих писателей, только в случае с Толстым цепочка взаимоотношений между автором и персонажем выстраивалась, по мнению Э. Афанасьева, как трехзвенная: автор–герой–читатель; а у Чехова было на одно звено меньше: право судить и миловать героя предоставлялось непосредственно читателю.

«Автор не знает, что происходит внутри созданных им персонажей, – пишет Е. Эткинд, – давно известно, что они подчиняются законам, независимым от сочинителя. Чехов идет дальше: его герои, способные на всестороннюю, глубокую, многообразную рефлексию, не знают себя, ничего не понимают в том, что с ними происходит»[23].

Отсюда возникали и ярлыки, коими награждались похоже-непохожие герои: одни – «идейные», другие – «безыдейные». Правда, в чеховском «Иванове» «идейные» функции еще присваивались окружению героя – доктору Львову, конечно же, да и тому же Лебедеву. Но куда более строгим судией Федора Протасова оставался сам Лев Николаевич, а уж потом за ним следовали его полпреды в пьесе – Виктор Каренин или Лиза. Сам Лев Николаевич всегда был и оставался «идейным», а Антону Павловичу вполне доставало «безыдейного» поля деятельности.

Идейный герой Толстого Иван Ильич и безыдейный герой Чехова Николай Степанович – не просто литературные дети разных родителей. Они, обитатели разных планет, параллельно существуют в разных художественных мирах, каждый из которых не хуже и не лучше другого. «… почти вся жизнь наиболее благородных чеховских героев из среды интеллигенции, – указывает М. Курдюмов, – проходит в тщетных поисках синтезировать естественную жажду бытия и боязнь этого бытия, кончающегося смертью»[24]. Сама тщетность этих бесконечных поисков находит у нас глубокий отклик сострадания ко всем этим «недотепам» и не внушает, как ни странно, уныния, а одаривает светлым чувством смирения, уважения к вечности.

Чеховский человек не столько живет, сколько «терпит жизнь», т. е. живет, умирая: не прибавляя что-то в себя, а убавляя, отнимая что-то у себя с каждым прошедшим днем и таким образом осуществляя свое приближение к смерти. Заметим: путь человека к рождению – это путь *назад*, а дорога к смерти – это движение *вперед*, он и входит-то туда *вперед ногами*… Вот почему чеховские герои, удрученные хроническим несовпадением чаемого с реальным, предпочитают жить исключительно прошлым, как бы игнорируя, обходя стороною свое настоящее, а уповают на

[22] *Скафтымов А.П. О «Чайке». // Там же. С. 354–355.*

[23] *Эткинд. Е.Г. Марионетки и люди («Попрыгунья», «Дуэль») // Эткинд Е.Г. Указ соч. С. 386.*

[24] *Курдюмов М. Указ. соч. С. 54.*

будущее, не веря в него. Кажется, не их не устраивает собственная жизнь, а сама жизнь отвергает, не признает их. Даже мудрейший стоик Фирс, в ком менее всего можно заподозрить «*живого трупа*», вынужден будет констатировать: «Жизнь-то прошла, словно и не жил…». «Пропала жизнь!..» – восклицает другой его персонаж, Иван Петрович Войницкий. Здесь, в российской местности, жить, очевидно, никому нельзя: «Вообще жизнь люблю, но нашу жизнь, уездную, русскую, обывательскую, терпеть не могу и презираю ее всеми силами моей души», – так объясняет Астров «идиотизм русской жизни», никого не обошедший своим влиянием. Жить, наверное, можно только где-нибудь в Африке, на карту которой указывает тот же доктор, так ведь это как всегда: там хорошо, где нас нет… «… как странно меняется, как обманывает жизнь!» – сетует Андрей Прозоров. «… как жестоко мстит мне жизнь, с которою я боролся! – исповедуется Иванов. – Надорвался я! В тридцать лет уже похмелье, я стар, я уже надел халат. С тяжелою головой, с ленивою душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?». Одинокая сельская учительница из рассказа «На подводе» недоумевает: «В сущности, вся жизнь устроена и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце». Гробовщик Яков Бронза («Скрипка Ротшильда») после смерти жены крепко задумывается: «… жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад – там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков?». Герой «Пьесы без названия» Платонов размышляет о самоубийстве: «Я боюсь жизни! Что будет, если я жить буду? Стыд заест один… (*Прикладывает револьвер к виску.)* Finita la commedia. Одним умным скотом меньше. Прости, Христос, мои грехи! *(Пауза.)* Ну? Сейчас смерть, значит <…> Нет сил. *(Кладет револьвер на стол.)* Жить хочется. *(Садится на диван.)* Жить хочется».

Чеховские пьесы, эти странные трагикомедии, ведут нас назад к античности, одаривая своих зрителей ощущением *катарсиса*. Как и в античных трагедиях, полагает Б.И. Зингерман, здесь присутствует ритуал жертвоприношения: «Жестокая “память жанра” жива в лирических пьесах Чехова. Приносятся в жертву Треплев, Тузенбах, старый Фирс. Дядя Ваня сам, добровольно, как религиозный фанатик, приносит свою жизнь в жертву профессору Серебрякову. Между ритуалом мечтаний о лучшем будущем и ритуалом жертвоприношения существует, судя по всему, невысказанная тайная связь. … в театре Чехова существуют рядом ритуальный мотив ожидания лучшей жизни, мечтаний о будущем – и мотив ритуального жертвоприношения»[25]. В этой дуэли между жизнью и смертью нелегко, меж тем, обнаружить победителей: героям тяжелее «быть», чем «не быть». Б. Зингерман так объясняет данный парадокс: «… смерть Тузенбаха – это возмездие за мечтательное прекраснодушие

[25] Зингерман Б. Указ. соч. С. 423.

и жизненную пассивность пленительных героев пьесы "Три сестры". А самоубийство Треплева – жертвоприношение на алтарь любви и творчества. Как ни жесток ритуальный оттенок смерти чеховских героев, жизнь оказалась еще более жестокой»[26].

Жизнь оказывается победительней смерти, при том что она не щадит живущих: жить-то, конечно надо, но *ЖИТЬ* – невозможно. И в то же самое время, как утверждает Л. Кройчик, «в произведениях Чехова торжествует жизнь. В этом смысле вполне резонно считать Чехова предтечей мирового экзистенциализма. Писатель призывает человека ценить то, что ему даровано, и сожалеть о том, что люди не в состоянии распорядиться богатством, оказавшимся в их руках. <…> Жизневосприятие Чехова я бы назвал "оптимистическим скептицизмом". В его концепции жизни нет безысходности. Финалы его произведений открыты, не только потому, что в них продолжается прежняя жизнь. Важно и другое – жизнь продолжается. Та самая жизнь, "обустроить" которую дано самому человеку»[27].

Чехов, как известно, ставил и жизнь, и смерть в один ряд с простой морковкой. В одном из последних писем жене он написал: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего не известно». Горечь чеховской иронии усугубляется тем, что смерть у него часто оказывается необходимей самой жизни и выступает неким своеобразным торжеством ее. «Пропала жизнь!» – это восклицание Войницкого воспринимается как указание на что-то совершенно конкретное, предметное, вполне и совсем осязаемое (наподобие «пропал кошелек») и, что самое поразительное, как будто бы автономное от него: жизнь в себе он способен отделить от жизни вне себя. Сорокасемилетний Иван Петрович ждет – не дождется смерти, которая наступит аж через тринадцать лет. Он не объявляет, но вполне отчетливо ощущает себя «живым трупом» – и баночка с морфием, тайно позаимствованная у Астрова (второго, между прочим, «живого трупа» в данном уезде), тут мало чего прибавит, буде она даже в действительности употреблена в дело. Смерть водит тесную дружбу с Иваном Петровичем, толстовский Иван Ильич может такой дружбе только завидовать, но не как Епиходов Фирсу – с вызовом и иронией, а с завистью настоящей, белой. Герой Толстого, взятый в рамки «как все» и «как всегда», со смертью «поставлен лицом к лицу – это жестокий психологический эксперимент Толстого»[28]. Эксперимент не живого с мертвым, а умирающего с пока еще живыми: здесь как бы превалирует точка зрения с «того света». Примечательно описание умершего Ивана Ильича: «… как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное – значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано, и сделано правильно. Кроме того, в этом выражении был еще упрек или напоминание живым». Он, покойный, оттуда смиренно смотрел на нас, кажется, удовлетворенный мудростью познания мира, который навсегда оставил; он без страхов и смятений величественно оглядывался назад. Туда, где он еще совсем недавно, с холодным ужасом

[26] *Там же. С. 424.*

[27] *Кройчик Л.Е. Концепция жизни в произведениях А.П. Чехова// Творчество А.П. Чехова в контексте современности. Сб. Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2004, № 2. С. 7.*

[28] *Эткинд. Е.Г. Каждый умирает в одиночку («Смерть Ивана Ильича»). С. 322.*

вопрошал себя: «То я здесь был, а теперь туда! То свет был, а теперь мрак. То я здесь был, а теперь туда! Куда?». Умиротворение наступает с уравниванием этих «куда» и «туда» – самим фактом поглощения мига бытия вечностью. «Куда» – это страшно, а «туда» – покойно. «Туда» здесь выступает оппозицией «куда» и обозначает собою некое вселенское место обитания Мировой души, где страх жизни уже не может пересилить боязни смерти.

Приближающихся к смерти чеховских персонажей более страшит не «куда», а «откуда», не смерть, а жизнь, но и в ней они всеми силами противятся избыть в себе свое прошлое, продолжающее оставаться единственно необходимым настоящим для них. Смерть ни с чем не примиряет их, а, напротив, оставляет с недоумением, не разъясненным бессмысленно прожитой жизнью; смерть, таким образом, не приносит им облегчения, а заставляет еще и еще страдать. «Простая смерть простого человека» у Чехова, как правило, трагична. Обыденность, которой он тяготился и в которой он прозябал, угнетает его все упрочивающимся ощущением одиночества, похожего на какую-то страшную неизлечимую болезнь. «Платонов болит», – отзовется о себе чеховский герой, и тут уж, воистину, лучше не скажешь. Наиболее полно это состояние описано у М. Курдюмова: «Чеховские герои не только не творцы жизни, но даже и не действующие лица в ней, а скорее тоскующие зрители или статисты, которые, повинуясь не своей, а чьей-то чужой воле, передвигаются по закоулкам жизненной сцены всегда покорные и раздавленные этой своей покорностью»[29]. Пьесы Чехова, укажет тот же автор, «как раз и пытаются выразить трагедию обреченности и трагедию бездейственности»[30]. Любопытные объяснения чеховской «бездейственности» можно встретить у исследователей прошлого и настоящего времени. Например, у Н. Эфроса в его анализе «Трех сестер» МХТ: «Он (Чехов. – ***В.Г.***) уж не боится бездейственной драмы и он равным образом не боится кажущейся несвязанности сценического разговора, потому что под ним Чехов слышит чутким ухом какой-то иной разговор, важнейший и значительный, и такой сцепленный, неуклонно верный своей особой логике и грамматике. И такая форма нужна ему не сама по себе, по своей новизне, но еще и потому, что только в нее вмещается и ею не искажается новое содержание, новая драматургическая лирика и романтика и даже некая новая идеология, где идея похожа на чувства, а чувства – на цветы»[31]. Или у В. Карасева: «В “Чайке” Чехов был жесток, в “Дяде Ване” печален. В “Трех сестрах” – близок к отчаянию. В “Вишневом саде” верх взяло равнодушие. <…> Нельзя сказать, что Чехову в “Вишневом саде” ни до чего уже нет дела. Равнодушие, о котором я говорю, имеет иной характер. Оно не в отрицании жизни, а в осознании ее неизменности. Чехов увидел жизнь как круг, как повтор, как цепь следующих друг за другом природных циклов. <…> На смену кругу оборванному (“Чайка”), кругу распрямленному (“Дядя Ваня”) и кругу безысходному, замкнутому (“Три сестры”) приходит круг, который завершается и дает начало кругу новому. Но при этом видно, что новый

[29] *Курдюмов М. Указ. соч. С. 29.*

[30] *Там же. С. 26.*

[31] *Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А.П.Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пб., 1919. С. 48–50.*

круг – не хуже и не лучше старого»[32]. «Бездействие» персонажей того же «Вишневого сада» есть, таким образом, стоическое признание этой самой *неизменности* бытия – вот почему, кстати, они больше походят на марионеток, на кукол, чем на живых людей, они тут почти все – «*живые трупы*»…

И в «Чайке», в конце концов, можно обнаружить присутствие еще одного «*живого трупа*», отождествляемого к тому же с *Чайкой* непосредственно. В финале пьесы даже содержится некий авторский подсказ: Шамраев пытается вручить Тригорину чучело птицы, некогда подстреленной Треплевым. Это они с двух сторон приводят Нину к состоянию «*живого трупа*», не замечая при этом, что сами окажутся в этом же ряду, насчитывающему, по нашему мнению, семь Чаек[33].

«Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет», – произнесет Нина Заречная эти слова из маловразумительной треплевской пьесы, где нет *живых* лиц, еще не подозревая, что сама окажется в этом колодце. Похоже, Треплев в наивном своем сочинении доберется-таки *туда* – в царство вечности и покоя, где не бывает живых, а безмятежно существуют только мертвые, где холодно, пусто, страшно… Но это – все же пьеса в пьесе. А вот в «Дяде Ване» отважней всех прочих окажется реальная Соня: она сумеет заглянуть *туда, по ту сторону жизни*, где можно надежно отдохнуть от всех тягот и забот и где «все небо в алмазах»…

Есть сила воли и есть ее бессилие – т. е. *безволие воли*. К числу *обезволенных* персонажей Толстого и Чехова относят не только Протасова и Войницкого, но и, например, Протасова и Треплева[34]. Оба они, если можно так выразиться, люди активного безволия, в конце концов и приведшего их к внутреннему краху. Хочется добавить в описание данной коллизии и слова С.Н. Булгакова: «бессилие добра в душе среднего человека»[35].

«У Толстого резкая двуплановость мира проецируется на контрастное сочетание плотского и духовного в человеке. Раздвоенность человека, напряженность внутренней борьбы подчеркивает и название пьесы, которое вбирает в себя христианские антиномии жизни и смерти, духа и плоти»[36], а еще, воспользуемся словами самого писателя, «свободы» и «воли», если понимать под первой некую расхристанность, а под второй, напротив, полнейшую сосредоточенность души. Освободившись от «футляра» давящей на него жизни, «обезволенный» Протасов проявил недюжинный интерес не к «свободе», а именно к «воле», услышав притягательные ее звуки в пении цыган и вкусив ее ароматы в общении с ними: «*Начинают петь*. Федя. Ах, хорошо! Кабы только не просыпаться. Так и помереть». Это своеобразное «хождение в народ» (на тех же основаниях он мог бы обратиться, например, и к обществу индусов) стоило ему утраты гражданского статуса и имени. Он не сделался при этом, как у Чехова, «ироническим героем», хотя, конечно же, стал автором самой злой шутки, какую способен проделать человек над самим собою, – попал в «живые трупы». «Ироническим героем», «живым трупом-2» стал, пожалуй, и сам Лев Николаевич, повторивший

[41] *Карасев Л.В. Указ. соч. С. 241.*

[33] *Подробнее об этом см.: Гульченко. В. Сколько Чаек в чеховской «Чайке»? // «Нева», 2009, № 12. С. 175–185.*

[34] *См.: Куркина Т.Н. Два героя своего времени: Треплев и Протасов // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004, № 2. С. 30–33.*

[35] *Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель // А. П. Чехов: Pro et contra. СПб., 2002. С. 544.*

[36] *Куркина Т.Н. Указ. соч. С. 32.*

впоследствии дерзкий поступок своего героя, покинув Ясную Поляну.

Как чеховская «Скучная история» проливает свет на Серебрякова из «Дяди Вани», так «Черный монах» или «Моя жизнь», например, помогают глубже понять ту же его «Чайку». В Треплеве есть что-то от Коврина или от Мисаила Полознева, так или иначе воплощающих тип «человека, который хотел», – и только с этой стороны его можно, пожалуй, сопоставлять с толстовским Протасовым. «Однако преемственности между ними, особенно духовной, не видно, – к такому умозаключению приходит Т. Куркина. – Протасов по складу души, по мировосприятию человек уходящего XIX века, а Треплев – наступающего XX века. Фигуры этих героев в русской литературе символически обозначают не просто смену эпох, а разлом культурно-исторического бытия нации»[37]. Если принять эту точку зрения на веру, то нельзя не заметить, что после «отцов» века XIX природа изрядно отдохнула на «детях» века XX.

Декадент Треплев в присутствии беллетриста Тригорина попытался вывести у символиста Чехова художественную формулу Мировой души. Получилось любопытно, но «холодно» и «пусто». Формула так и осталась формулой.

У беллетриста Тригорина было основание чувствовать свое несомненное превосходство над декадентом Треплевым: Косте так и не удалось превзойти старшего товарища по литературному цеху, он потерпел профессиональное поражение. Но Треплев, кем бы, собственно, он ни был, пошел аккурат гамлетовским путем – стал доискиваться смысла жизни. Устроивший «мышеловку» для других, Треплев попал в нее сам.

Сцена «мышеловки», подразумеваемая в «Чайке», лишь отталкивается от Шекспира, поддерживаясь неким фабульным сходством. Далее же внимание автора концентрируется не на любовных приключениях матери и ее «милого друга», не на новых формах искусства, а на новых, Треплеву пока еще не понятных, формах самой жизни.

Если полагать век «Чайки» случившимся веком, то нельзя не признать в Треплеве одного из *не случившихся* персонажей этого *случившегося* века – как личность, традиционно оппозиционную торжествующему искусству и торжествующему быту. «Болезнь» века, точнее, перекрестка, рубежа веков, декадентство и болезнь героя, не сына, а, скорее, пасынка этой эпохи, совпали.

Треплев погибает от одиночества, сделавшегося подлинным его призванием. В чеховской пьесе существуют как бы два Треплева – Треплев начала и развития действия и Треплев его финала.

Зададимся вопросом: всецело ли вытекает *другой Треплев* из первого, или все же остаются зазор, некая нестыковка двух разнопериодных состояний одного человека?

Думается, что этот зазор, эта нестыковка имеют место быть. И как раз в нем, в душевном сломе героя, произошедшем (обратите внимание) во внесценическое время, в не видимые для нас и в неведомые нам месяцы, дни и часы, таится отгадка последующего поведения Треплева. Но при всем при том он вовсе не вставал специально на путь, ведущий к самоубийству. Оно стало неожиданным и для него самого. Скажем так: самоубийство

[37] *Куркина Т.Н.. Указ. соч. С. 32.*

случилось потому, что оно – *случилось*. В *другом Треплеве* на миг будто бы пробудился тот первый, тот предыдущий человек – Треплев-декадент. Он снова взбрыкнул, он снова «пошалил» в нем. И Костя в тот момент (подчеркнем еще раз) был не столько в состоянии аффекта, сколько в состоянии «эффекта», т. е. в декадентском состоянии, в позе, которая на трезвую будничную голову может быть объяснена предельно резко: «делать нечего».

Так он когда-то выстрелил в чайку. И случайно убил.

Данная пьеса Чехова – *комедия о людях, которые хотели быть первыми, но оказались вторыми*. Треплев, если можно так выразиться, *наиболее второй, самый второй из прочих*; как из всех чаек этой пьесы он *Чайка* в наибольшей степени. Тем он и интересен. Треплев добровольно покидает эту жизнь *вторым*, не в силах смириться с этим своим положением. Но ему нечего противопоставить миру и, в частности, Тригорину – этому *самому первому из вторых*. Убивший когда-то «от нечего делать» чайку, Треплев убивает теперь себя: делать-то, действительно, нечего!..

Треплеву бы впору убить не себя, а Тригорина: ведь тот, играючи, от нечего же делать, отнял у него Нину и так же играючи бросил, оставшись для нее субъектом немеркнущей – в целых «пять пудов» – любви. «Пять пудов любви» в случае с Ниной обернулись трагедией, а в случае с той же Полиной Андреевной – комедией, фарсом, опереткой; а в случае с ее дочерью Машей – драмой. Оказалось, в сюжете этой пьесы столько же *пудов нелюбви*.

Превращение «живого трупа» в труп реальный у Толстого происходит не за кулисами повествования, как это случается у позднего Чехова («Чайка»), а на глазах у всех – Федя «самоуничтожается» публично:

«Ф е д я. Сейчас. *(Вынимает пистолет и стреляет себе в сердце. Падает. Все бросаются к нему.)* Ничего, кажется, хорошо. Лизу…».

И тут напрашивается некоторая аналогия с финалом чеховского «Иванова»:

«Иванов. За что? за что? Скажите мне: за что? *(В изнеможении опускается на диван.)*

Все. За что? <…>

Лебедев *(Львову)*. Я, как хозяин дома… как отец своего зятя… т. е. дочери, милостивый государь…

Саша громко вскрикивает и падает на мужа… Все подбегают к Иванову.

Батюшки, он умер… воды… доктора…

Шабельский *(плача)*. Nicolas! Nicolas!

Все. Воды, доктора, он умер…».

В чеховской «Каштанке» дано описание смерти Ивана Ивановича – не человека, гуся: «Гусь не кричал, но ей опять стало чудиться, что в потемках стоит кто-то чужой. Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить, так как он был невидим и не имел формы. И почему-то она думала, что в эту ночь должно непременно произойти что-то очень худое». Писатель Р. Киреев так комментирует эту смерть: «Кажется, это единственная у Чехова вещь, в которой смерть описана действительно *страшно*, почти как у Льва Толстого в “Смерти Ивана Ильича”. В других произведениях чеховские герои думают о смерти без всякого содрогания. Или не думают вовсе, не подозревают о ней, совсем уже

близкой, отлично видимой всеми окружающими, кроме них самих»[38]. У Чехова, подчеркивает Р. Киреев, «не только смерть игнорируется при обозначении жанра, игнорируется самоубийство, которое испокон веков считалось кульминацией действа трагического»[39].

В «Вишневом саде» раньше других обитателей увядающей усадьбы, тоже выступающей в данном сюжете своего рода неодушевленным *«живым трупом»*, бренный мир покинул семилетний мальчик Гриша, внесценический персонаж. Вина за гибель утонувшего ребенка тяжким грузом лежит на Пете и Раневской и продолжает корить их совесть. Одряхлевший Фирс едва ли не буквально приравнивается к *Саду* и недвусмысленно отождествляется с ним. Действие этой густо населенной видениями и призраками пьесы («покойная мама идет по саду», появление таинственного Прохожего в местности, где «далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду», и, наконец, верх здешней символики – «звук лопнувшей струны») происходит в промежутке между двумя смертями: Гришиной (прошлое) и Фирса и *Сада* (ближайшее будущее); т. е. само непосредственно как бы входит в зону смерти, словно ледоход во льды, ломая и круша настоящее. Пик этого крушения приходится, между прочим, на конкретное календарное число – 22-е августа. К «двадцати двум несчастьям» Епиходова прибавляется 23-е – коллективное несчастье всех. По мнению В. Карасева, эта печальная история *23-го несчастья* сказалась и на авторе пьесы: «За объективность взгляда и стилистическую безупречность “Вишневого сада” пришлось заплатить по особому счету: среди чеховских пьес “Вишневый сад” наиболее совершенен и отточен, но сам Чехов, сказавшийся в этом совершенстве, уже не *холоден и не горяч, но лишь тепл*»[40].

Чеховские люди – герои разочарования, толстовские – персонажи надежды. Наивные постановщики чеховских пьес принимают за чистую монету присутствующие там слова типа «Будем жить», снабжая их произнесение исключительно мажорными красками, но не замечая сокрытого в них отчаяния. Жить-то, конечно, надо, но, повторим еще раз, *ЖИТЬ* – невозможно. Т. е., возможно только где-то там, за порогом смерти. «Хорошая будет жизнь лет через пятьдесят, жаль только, что мы не дотянем», – констатирует доктор Королев («Случай из практики»). Быть может, предельная острота и горечь чеховских сюжетов вызвана принципиальным отсутствием в них посредника в лице автора, о чем уже упоминалось выше: герой здесь напрямую сталкивается с читателем (зрителем), как на очной ставке, и уже читателю (зрителю) самому приходится определять смысл и значение тех или иных сюжетных коллизий, чаще всего приводящих его к осознанию безвыходности действительного положения героя. Оказавшись наедине с героем, читатель (зритель) хоть и не отождествляет себя полностью с ним, но мучается и страдает, радуется и негодует вместе с ним. «Тяга чеховских героев к “самовыражению”, – заметил С. Вайман, – укоренена в общем подходе или особой обращенности великого писателя к человеку.

[38] *Киреев Р. Указ. соч. С. 208.*

[39] *Там же. С. 191.*

[40] *Карасев Л.В. Указ. соч. С. 242.*

Я назвал бы ее, эту обращенность, *терапевтической*»[41].

Неизменно страдающий от дуализма двух жизней, внешней и внутренней, почти никогда не совпадающих по своему содержанию и смыслу, чеховский герой не находит в себе сил уклониться от этого бытийного гнета и обыкновенно пребывает в стрессовом состоянии: будни изнуряют, опустошают его, а выхода все нет. Так у чеховского Гурова всегда «были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая, протекавшая тайно». Гуров, как и почти всякий чеховский герой, «человек в футляре» и, как и почти всякий чеховский герой, мучительно тяготящийся его наличием. «Зачем же эта ваша жизнь, – задается вопросом герой повести «Моя жизнь» Мисаил Полознев, – которую вы считаете обязательной и для нас, зачем она так скучна, так бездарна, зачем ни в одном из этих домов, которые вы строите уже тридцать лет, нет людей, у которых я мог бы поучиться, как жить, чтобы не быть виноватым?».

«В общем-то, нетрудно признать, – пишет Л. Кройчик, – что чеховские герои боятся жизни и не знают, как ею распорядиться. Что они – дуэлянты, вызвавшие к барьеру самое жизнь. Что многие из них (особенно те, кто задумывается) не знают, как связать концы и начала собственного существования»[42].

За несколько месяцев до своей кончины, 14 февраля 1904 г. в письме к Л.А. Авиловой Чехов советует: «Будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато; вероятно, на самом деле, она гораздо проще. Да и заслуживает ли она, жизнь, которой мы не знаем, всех мучительных размышлений, на которых изнашиваются наши российские умы, – это еще вопрос».

«Жить вечно было бы так же трудно, как всю жизнь не спать» – легко согласиться с этим мнением Чехова, но и не менее тяжело его оспаривать. Чеховский гений постиг «общую идею» человека и даже отважился бросить ей вызов. Быть может потому сам сорокачетырехлетний писатель абсолютно бесстрашно перешагнул порог жизни – с бокалом шампанского в руке…

Очень горько и точно написал о смерти Чехова И. Клех: «Чехов умер, как римлянин, выпив бокал вина, оставив тело кровати в чужой стране, жену – театру, литературу – Толстому и Горькому, Россию – ее судьбе»[43].

[41] *Вайман С. Неевклидова поэтика. М., 2001.С. 353.*

[42] *Кройчик Л.Е. Указ. соч. С. 6.*

[43] *Клех Игорь. Чехов: Ich Sterbe // Игорь Клех. Светопреставление. М., 2004. С. 495.*

Сергей ЧЕРКАССКИЙ

«МАДАМ» И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО

ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА АМЕРИКАНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ М.А. УСПЕНСКОЙ

Я вышла на улицу, взглянула на небо и дважды посвистела…
Но единственный самолет, который я увидела наверху,
летел так высоко, что вряд ли мог быть такси.
Из воспоминаний Марии Успенской
о ее первых днях в Нью-Йорке (январь 1923)[1]

Когда говорят о начале распространения системы Станиславского в Америке, то в первую очередь вспоминают о Лабораторном театре, открытом в Нью-Йорке во время триумфальных гастролей МХАТа 1923–1924 гг. Здесь в течение семи лет жизни уникального театра-школы с идеями Станиславского познакомилось около пяти сотен студийцев, среди которых – Ли Страсберг, Гарольд Клерман, Стелла Адлер, Рут Нельсон и др. Впоследствие они не только внесут значительную лепту в историю американского театра, но и заложат основы американской актерской школы, станут ведущими театральными педагогами страны. Таким образом, линия наследования идей Станиславского и развития его системы в американском театре XX века идет через работу Лабораторного театра (1923–1930) к театру «Груп» (1931–1940) и далее к существующим и поныне Актерской студии (основана в 1947 г.), а также Институту Ли Страсберга (основан в 1969г.)[2], Консерватории Стеллы Адлер (основана в 1949г.)[3] и актерской программе школы «Нейбохуд Плейхаус» Сэнфорда Майснера (работает под руководством С. Майснера с 1940 г.)[4]. Игра по

М. Успенская

Методу (Method acting), выросшему из системы Станиславского, сформировала актерский стиль трех поколений американских актеров.

Руководителем «Лэб» (так звали свой Лабораторный театр сами американцы) был Ричард Болеславский (1889–1937), игравший в свое время в первом спектакле, который Станиславский ставил в Художественном театре исключительно «по системе» («Месяц в деревне», 1909), и поставивший первый спектакль Первой студии МХТ («Гибель “Надежды”», 1913). Значимость мхатовского

[1] *Ouspenskaya M. Unpublished autobiographical fragment. Ouspenskaya papers, UCLA. Cit. at: Robinson. H. Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image. Boston: Northeastern UP, 2007. P. 83.*

[2] *The Lee Strasberg Theatre & Film Institute.*

[3] *Школа Стеллы Адлер была основана в 1949 г. под названием Stella Adler Theatre Studio, впоследствии – Stella Adler Conservatory of Acting, ныне – Stella Adler Studio of Acting.*

[4] *Школа Neighborhood Playhouse School of the Theatre была основана в 1928 г., Майснер стал преподавать там с 1935 г., с 1940 по1990 г. был руководителем ее актерской программы, после выхода на пенсию –почетным руководителем (1990 – 1997).*

режиссера-педагога в развитии американского театра, его место в осуществлении театральной преемственности, идущей от начала XX в. до наших дней, точно сформулировала С. Адлер: «Болеславский повлиял на огромное количество людей <…> – всех нас, кто является последователем Станиславского в этой стране и кто, в свою очередь, повлиял на развитие театра и киноиндустрии. Это был Болеславский – кто стоял в начале цепочки»[5].

Но наш сегодняшний рассказ не о Р. Болеславском, а о его союзнице – замечательной актрисе и выдающемся педагоге Марии Алексеевне Успенской (1887–1949)[6], которая работала в Лабораторном театре с года его основания и до закрытия, а всего отдала театральной педагогике в Америке четверть века своей жизни.

М. Успенская пришла в Первую студию МХТ в том же 1912 году, что и Р. Болеславский, сразу став одной из наиболее преданных и сознательных учениц. В студии ее любили, ласково называли Маручей. «Так в юности выговаривал имя Маруси знакомый итальянец, за ним и все мы стали ее так звать», – вспоминает С. Гиацинтова и дает точный портрет подруги: «Маленькая, худенькая, похожая на обезьянку – и удивительно одаренная. Талантливая актриса, она была еще очень музыкальна, ритмична – танцевала, пела романсы, частушки. И все это темпераментно, жизнерадостно – независимо от обстоятельств»[7].

В Москве больших ролей М. Успенская никогда не играла. На сцене театра – Насморк в «Синей птице» (1908), приживалка Турусиной в «На всякого мудреца довольно простоты» (1908), в студии – Тили в «Сверчке на печи» (1914) и эльф Хохлик в «Балладине» (1920). Однако во время американских гастролей ей были поручены Шарлотта в «Вишневом саде», нянька Марина в «Дяде Ване», Авдотья Назаровна в «Иванове», Леночка в «Смерти Пазухина». По мнению многих мхатовцев, зафиксированному В.В. Шверубовичем, роль Шарлотты «она играла лучше первой исполнительницы Е. Муратовой», строя свою интерпретацию на внутреннем трагизме и внешней озорной эксцентричности[8].

Тем не менее, Успенская после завершения американских гастролей МХАТа в Москву не вернулась. Вл.И. Немирович-Данченко, «возмущенный резкой формой выступления молодняка (студийцы получали меньше актеров, что вызвало их «бунт». – ***С.Ч.***) <…>, заявил, что всех их от работы в театре освобождает»[9]. Хотя, наверное, были и другие причины для решения Успенской остаться вне России.

В автобиографических набросках М. Успенская описывала, как перед первой поездкой за океан она всерьез полагала, будто прогресс в Америке достиг такой степени, что самолеты в Нью-Йорке используют, как такси. Готовясь к американской жизни, она рискнула даже полетать в Москве на самолете, исполнявщем фигуры высшего пилотажа[10]. Любопытно сравнить это со свидетельством В. Шверубовича, что в момент, когда корабль «Маджестик» подходил к Нью-Йорку, Маруча Успенская заболела: «у нее сделался какой-то невероятный флюс с воспалением лицевых нервов, она на крик

[5] *Цит. по: Литаврина М.Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Исторический альманах. М., 2000. Вып. 2. С. 388.*

[6] *В американских источниках (IMDb и IBDB) часто можно столкнуться с утверждением, что год рождения М.А. Успенской – 1876. См.: URL: http://www.imdb.com/name/nm0653642/bio (дата обращения – июль 2011 г.).*

[7] *Гиацинтова С. С памятью наедине. 2-е изд. М., 1989. С. 175.*

[8] *Шверубович В. О людях, о театре и о себе. М., 1990. С. 506.*

[9] *Гиацинтова С. Указ. соч. С. 176.*

[10] *Ouspenskaya M. Op. cit. P. 83.*

кричала, <…> ее должны были оперировать, так как опасались заражения крови...»[11]. Дальнейшее исследование обстоятельств внезапного выздоровления актрисы могло бы стать началом отдельного эссе о природе актерского воображения…

М. Успенская начала преподавать в Лабораторном театре еще в середине второго американского сезона МХАТа, а в октябре 1924 г. Maria Ouspenskaya уже вышла на сцену в первой роли на английском языке (дрессировщица в водевиле Старка Янга «Святой»). Впрочем, ее малое знание английского языка долго еще служило предметом недоразумений и шуток. Равно как стали поводом для актерских баек манеры поведения Мадам (именно так ее звали все американские ученики) на уроке. «Она была беспощадным педагогом, способным довести студентов до слез своими замечаниями… Маленькая, некрасивая, с моноклем на шнурке вокруг шеи, она, как рассказывают, поддерживала себя во время занятий, прихлебывая джин из фляжки»[12]. Заядлая курильщица часто кашляла, и, когда работа студента не ладилась, кашель Мадам увеличивался так сильно, что требовалась еще и еще доза «лекарства», порой подносимого ассистенткой Мадам прямо из чайной ложки (это было время «сухого закона»)[13].

Как справедливо пишет М. Литаврина, «портрет Марии Успенской, который возникает на страницах американской прессы, в воспоминаниях ее учеников в США и российских партнеров <…> – достаточно противоречив. Здесь восхищение техникой и пониманием природы театра соединяется с иронией и даже насмешкой, горечью и жалостью»[14]. Еще С. Гиацинтова отмечала, что «Маруча всегда кого-нибудь платонически обожала»[15], и описывала, как Успенская выпивала вместе с… портретом Качалова, стоявшим на столике в ее комнате. А ученики «Лэб» охотно сплетничали о ее тайной влюбленности в Болея, как звали в Америке красавца Р. Болеславского.

Но творческий авторитет Мадам был непререкаем. Ли Страсберг вспоминал ее блистательные показы на занятиях в «Лэб»: «Успенская была изумительной актрисой <…> и замечательным педагогом, очень ясной и очень конкретной <…>. Она давала настоящие упражнения – просто, внятно, точно, педантично. И, конечно, она была удивительным наблюдателем. Она мгновенно могла сказать, кто врет, а кто настоящий, и была в этом превосходна»[16]. Недаром утверждали, что Мадам «обладала рентгеновской способностью проникновения во внутренней мир ученика»[17].

Театральная репутация М. Успенской также быстро укреплялась. «"Звездным часом" Успенской в Америке стало трехлетнее турне с пьесой "Обезьянка", где она играла роль "гуттаперчевой" женщины-акробата. Мелодраматическая тема "детей райка", страдания некрасивой женщины, прозванной Обезьянкой, к тому же иностранки, отточенная техника гимнастических номеров сделали этот спектакль настоящим триумфом Успенской»[18]. Выступала М. Успенская и на Бродвее (в «Шутке» режиссера А. Хопкинса в 1926 г., в долго не сходившем со сцены «Укрощении строптивой» режиссера Г. Олиффса, где неожиданно и ярко играла роль слуги Петруччио).

[11] *Шверубович В. Указ. соч. С. 506.*

[12] *Сенелик Л. Успенская // Московский Художественный театр: Сто лет. М., 1998. Т. 2. С. 182.*

[13] *Воспоминания Мэрион Кроун (Marion Crowne), ассистентки Успенской, приведены в: Roberts J.W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theater. Michigan, 1981. P. 120.*

[14] *Литаврина М.Г. Указ. соч. С. 383.*

[15] *Гиацинтова С. Указ. соч. С. 175.*

[16] *Lee Strasberg interview, Oct. 11, 1975. Cit. at: Roberts, J.W. Op. cit. P. 147.*

[17] *Gordon M. Stanislavsky in America: an actor's workbook. Taylor & Francis, 2010. P. 31.*

[18] *Литаврина М.Г. Указ. соч. С. 383.*

Сегодня Америка помнит М. Успенскую не только как педагога, но и как яркую киноактрису «на эпизод». Ее голливудская фильмография состоит из более чем двух десятков названий, дважды она номинировалась на «Оскара» (баронесса фон Оберсдорф, «Дадсворт», 1936; бабушка Жану, «Любовная история», 1939). Сильный русский акцент и острая характерность позволяли М. Успенской играть, в основном, роли иностранок, нередко – русских учителей (наш кинозритель чаще всего вспоминает ее почти самопародийную роль «строгой Мадам», директрисы балетной школы, терроризирующей героиню Вивьен Ли в кинофильме «Мост Ватерлоо», 1940). Дар перевоплощения М. Успенской оказался востребованным и в фильмах-ужасах («Человек-волк», фильмы про Франкенштейна), и в романтических эпопеях (фильмы про Тарзана). В фильме «Кингз Роу» (1942) имя М. Успенской появляется на ярких афишах вместе с именем молодого актера Р. Рейгана, будущего сорокового президента США. И критика, и сам Рейган считали фильм лучшей работой актера. Он «сделал меня звездой», – утверждал впоследствии Рейган. Что же касается Успенской, то ее звездный статус подтверждать необходимости уже не было. Она стала героиней американского фольклора. В 1944 г. один из зрительских таблоидов назвал ее Pin-up Grandma[19], Бабушкой-с-обложки. Актеры эстрады (даже знаменитый Ленни Брюс) не уставали копировать ее «задушевные паузы» и «мрачный испытующий взгляд»[20]. А в романе Т. Капоте «Завтрак у Тиффани» героиня шутит, что бриллианты выглядят настоящими только на старухах, вроде Марии Успенской. Притягательность Успенской в ролях второго плана была столь велика, что звезды кинематографа, например, Г. Гарбо или М. Лой, порой отказывались с ней сниматься[21].

М. Успенская в к/ф «Любовная история». 1939

Всю жизнь М. Успенская продолжала заниматься йогой. Тема глубокого влияния идей и практики йоги на становление системы Станиславского и психотехнику актера в Первой студии составляет предмет отдельного разговора[22]. В Америке русская актриса стала участницей Братства Самореализации (Self-Realization Fellowship), основанного в 1920 г. автором книги «Автобиография йога» Йогананда (1893–1952)[23],

[19] Pin-up – фотография красотки, вырезанная из журнала и приколотая на стенку.

[20] Gordon M. Stanislavsky in America: an actor's workbook. Taylor & Francis, 2010. P. 32.

[21] Ibid. P. 31.

[22] См. подробнее: Черкасский С. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра, 2009. № 3–4. С. 282–300; Черкасский С. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра, 2010. № 1–2. С. 252–270.

[23] Yogananda. Autobiography of a Yogi. N. Y., 1946.

чьими усилиями были приобщены к йоге многие жители западного мира. Именно Йогананда вел траурную церемонию похорон М. Успенской 6 декабря 1949 г.[24], и, как сообщает Э. Уайт, во время неофициальной встречи с членами конгрегации Братства в Голливуде знаменитый йог произнес молитву за ее душу, назвав актрису и педагога «одной из наших преданных последовательниц» и «любимой ученицей»[25]. Упоминание об этой стороне жизни подруги давней молодости находим даже в книге С. Гиацинтовой. И в Москву дошли рассказы о том, что во время похорон Успенской «улицу заполнили индусы в траурных одеждах – оказалось, она принадлежала их вере, была во что-то посвящена…»[26].

В Лабораторном театре М. Успенская была ключевой фигурой. Р. Болеславский вел беседы и лекции, воспламенявшие студийцев, и ставил спектакли. Но начальные, базовые тренинги по системе Станиславского вела именно М. Успенская. Вот почему ее имя встречается в мемуарной литературе едва ли не чаще, чем имя Р. Болеславского.

Работа М. Успенской строилась в маленьких группах, где студенты делали «импровизации, одноминутные пьесы, индивидуальную работу над характерностью, ситуацией и атмосферой»[27]. Начинающего студийца могли попросить просто пройтись по комнате, и обычно его сосредоточенность на себе в присутствии соучеников приводила к напряженным, но напрасным усилиям выглядеть естественно. Тогда М. Успенская просила его продолжить прогулку и мысленно перечислить все книги, прочтенные за последний год. Сознательное *внимание* студента перенаправлялось с процесса ходьбы на эту несложную *задачу*, и он оказывался способным раскрепоститься. Так студийцам давали понять ценность *концентрации внимания*, как средства создания *круга внимания*, приводящего к естественному *раскрепощению*.

М. Успенская в к/ф «Мост Ватерлоо». 1940

Упражнения на *характер животных и предметов* имели цель стимулировать актерское *воображение* и развить навыки *наблюдения*. Через эти упражнения студента вынуждали превратиться в нечто, столь непохожее на него самого обычного, что это не могло не пробудить его актерскую *фантазию*.

Далее в многочисленных упражнениях проверялась способность концентрировать внимание на *памяти ощущений*. Например, педагог просил студийца передать воображаемую птицу со сломанным крылом соседу. Критерием оценки упражнения являлась способность представить максимальное количество деталей и естественно на них реагировать.

Ситуации для *импровизаций* (ожидание поезда, пикник,

[24] *Robinson H. Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image. Boston: Northeastern UP, 2007. P. 89.*

[25] *Yogananda, Paramahansa. One Life Versus Reincarnation Cit. at: White, Andrew. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System // Theater Survey. 2006. May. Vol. 47. Issue 1. P. 80.*

[26] *Гиацинтова С. Указ. соч. С. 177.*

[27] *Brochure for the Lab's school, «American Laboratory Theatre Arts Institute, 1929–1930,» P. 11. Cit. at: Willis Ronald A. The American Lab Theatre // The Tulane Drama Review. Vol. 9. No. 1 (Autumn, 1964), P. 114.*

подготовка к спортивному мероприятию) часто осложнялись изменением предлагаемых обстоятельств, неожиданно вбрасываемых педагогом. Это должно было научить студентов свободно реагировать на новые для них события, не выпадая из логики действия и характера. М. Успенская приучала обращать пристальное внимание на партнеров: надо было не только заметить их поступки, но и отреагировать на малейшие изменения в их поведении и отношениях[28].

Безусловно, М. Успенская продолжала использовать упражнения Первой студии, уходящие корнями в йогу, и в Америке, хотя степень практического использования самой йоги на уроках актерского класса М. Успенской достоверно не известна[29]. Но неслучайно американские источники пишут об особой атмосфере уроков М. Успенской в 1930-е годы: «Мадам внушала философское спокойствие и религиозность <…> Успенская начинала классы, словно группа состояла из монахов и монахинь буддистского монастыря»[30].

Упражнения на *эмоциональную память* (emotional recall exercises) состояли из мысленного восстановления обстоятельств и физической реальности, сопровождавших конкретное вспоминаемое чувство. Задача заключалась в том, чтобы дать актеру надежные личные «ключи» к поведению, которые бы подчинялись его воле. (Методику проведения именно этого упражнения впоследствии разовьет и изощрит Ли Страсберг.) Сперва пытались найти одно чувство или эмоцию. Потом на них наслаивали эмоцию, в чем-то противоположную, конфликтующую, – так тренировали способность актера вспомнить и воспроизвести сложносоставное чувство в конкретной ситуации. Когда актер получал роль, он должен был создать для своего персонажа целую биографию, выходящую за рамки пьесы, но опирающуюся на ее факты.

М. Успенская и Л. Чени в к/ф «Человек-волк». 1941

Впрочем, в течение первых четырех месяцев студийцев не допускали к работе над ролью или сценами. Их обучение было связано с расширением возможностей их воображения, чтобы они могли создавать и контролировать свои эмоции, поведение, реакции. Во время второго семестра ученикам уже разрешали репетировать и играть под надзором студентов-старшекурсников или членов труппы. (В школе «Лэб» был разработан институт кураторства, когда старшекурсники становились «пастухами» новичков, тренируя их, а заодно, незаметно, и самих себя.) Эти работы показывали Р. Болеславскому для замечаний, а его лекции и беседы создавали теоретический фундамент работы первого курса.

Лишь некоторым из второкурсников предлагали остаться и продолжить обучение, а лучшие

М. Успенская – Малева. «Человек-волк». 1941

[28] *Willis Ronald A. Op. cit. P. 112–116.*

[29] *White A. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System. Theater Survey 47:1, (May, 2006). P. 76.*

[30] *Gordon M. Op. cit. P. 82.*

из них приглашались в труппу. Характерно, что и знаменитая Стелла Адлер[31], пришедшая в «Лэб» с достаточным сценическим опытом, прошла те же этапы вхождения в коллектив. Р. Болеславскому и М. Успенской важно было воспитать актеров театра в единой школе.

С момента начала работы над спектаклем М. Успенская передавала эстафету художественному руководителю театра. Обычно Р. Болеславский анализировал пьесу по сквозному действию, основному настроению и кускам. Актеров учили разбирать их роли по желаниям и целям (намерениям) персонажей, которые определялись неопределенной формой глагола (инфинитивом). Например, кусок мог определяться так: «хвататься за любую надежду», или «показать Х, что он дурак». Таким образом, намечался ход действия без уточнения тех подробностей поведения, которые актеры должны были создавать сами, согласно технике, полученной в процессе обучения у М. Успенской.

Прочтя описание классов М. Успенской, сегодняшний актер-студент может пожать плечами: ну и что тут такого, и нас почти так учат. Поэтому стоит подчеркнуть, что анализ уроков М. Успенской 1920-х годов не только дает нам точное представление о ее творческом багаже, вынесенном из Первой студии 1910-х годов, но и выявляет, сколь многим мы обязаны и сегодня тем давним экспериментам и исследованиям К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого. В том, что эти упражнения и подходы времен Первой студии сохранились и по сию пору, видится их

М. Успенская – Царица амазонок
Д. Вайсмюллер – Тарзан.
к/ф «Тарзан и Амазонки». 1945

фундаментальность, методическая разработанность. Для воспитания актера они неотменяемы, как классический станок для артистов балета.

Применение всех этих упражнений, ставших сегодня классическими, было разработано М. Успенской филигранно. Часть из уроков Мадам записана, хотя объем этих записей до обидного мал[32]. Сама М. Успенская никогда не публиковала материалов своей педагогической деятельности, несмотря даже на то, что ее языковые возможности сильно возросли после обучения в Columbia University. Ее ученики и в Нью-Йорке, и в Голливуде упрашивали ее напечатать учебник, но Мадам игнорировала все мольбы: «Книга ненадежна. Все дело в *сейчас*». Для М. Успенской подготовка актера требовала непосредственного контакта и живого взаимодействия.

Полтора десятка страниц «Заметок по мастерству актера с Марией Успенской» собраны ее ассистенткой Х. Пратт. Они состоят, в основном, из фраз в повелительном наклонении: делайте так,

[31] Стелла Адлер (1901–1992) родилась в известной актерской семье Адлеров, поступила в «Лэб» в 1925 г. , одна из основателей театра «Груп». В 1934 г. работала по системе с самим К.С. Станиславским. Играла на Бродвее. В 1949 г. основала Консерваторию Стеллы Адлер, среди учеников Адлер – М. Брандо, У. Битти, Р. де Ниро. Автор ряда книг по мастерству актера.

[32] Notes on Acting with Maria Ouspenskaya. // American Repertory Theater Magazine. Vol. 2 No. 1. October 1954. P. 1–4.; Vol. 2 No. 2. November 1954. P. 1–4.; Vol. 2 No. 3. December 1954. P. 1–4.; Vol. 2 No. 4. January 1955. P. 1–4.

избегайте того-то. Мысли изложены сжато, порой конспективно. Манера разговора М. Успенской с учениками строгая, но доверительная: «Я откровенна и честна. Считаю преступным не видеть и не говорить об ошибках молодых актеров»[33].

Прислушаемся к интонациям М.Успенской на занятиях, процитировав отдельные записи начальных уроков. Постараемся услышать голос замечательной актрисы, говорящей по-английски с терпким русским акцентом[34].

«Работайте, как рабы, над свободой тела, голоса и речи».

«Чтобы вырасти, надо пройти через ряд страданий. Любое созидание не идет путем наименьшего сопротивления».

«Мы будем учиться *правде* в *актерстве*».

«Моя задача – дать вам знание, чтобы вы шли в правильном направлении. Идея просто "приобрести опыт" порочна. Вы только закрепите ваши ошибки».

«Не останавливайтесь от моей критики, ненавидьте меня, но двигайтесь вперед. Если я почувствую, что вы не предназначены для театра, я поговорю с вами с глазу на глаз, благословлю вас и пожелаю всего наилучшего в жизни. Настоящая доброта не бывает мягкой».

«Не записывайте то, что я говорю. Ручкам и карандашам не место в классе. *Запоминайте*. И если уж вам надо записать, то запишите дома. Тогда ваши записи не будут буквальными. Они зафиксируют то, что вы действительно знаете».

«Тренируйте себя постоянно. Покупайте картошку с правильной опорой дыхания».

«Полюбите хорошую речь, владение голосом и опору дыхания настолько, чтобы постоянно работать над их усовершенствованием».

М. Успенская
в к/ф «Вайоминг». 1947

«Если вы не используете ваши пять органов чувств, публика поймет это даже по вашему голосу в радиопередаче».

«Пока вы не приблизитесь к совершенству в школьных упражнениях на память ощущений, это будет скучнейшая работа. Когда вы приблизитесь к совершенству, это станет так увлекательно, что вы не сможете остановиться».

«Вам стоит беспокоиться только тогда, кода вы не работаете каждую секунду дня. Слабые вы или сильные, я не знаю, и мне нет до

[33] *Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // American Repertory Theater Magazine. Vol.2 No. 1 October 1954. P.3.*

[34] *Notes on Acting with Maria Ouspenskaya. Op. cit*

этого дела. Добились вы *правды* или нет – вот, что имеет значение. Помните, что вы человеки, а значит, можете все».

«Не играйте, делайте! (Don't act, do)»[35].

«Давайте себе время *реагировать* на то, что видите. Станиславский говорил – убейте вначале взглядом, а лишь потом кинжалом. Взглядом можно сделать больше, чем словами».

«Упражнение: возьмите сахар, хинин и соль, и определите, какая часть языка начинает реагировать на них первой».

«Разница между подлинной эмоцией (emotion) и внешним проявлением эмоций (emoting) в том, что подлинные эмоции имеют источник в глубине души. Если тревожить лишь периферию своих нервов – это совсем не то. Очень легко вести себя эмоционально (наигрывать), но зрителя это не заденет. <…> Создание нервного напряжения – это не искусство, не жизнь, это неправильное понимание путей работы над ролью».

«Ничто никогда не теряется. Подсознание рано или поздно подскажет вам».

«Не ищите слез в носовом платке. Использование носового платка с сухими глазами портит все».

«Не используйте действие напрямую – ничего не получится. Его нужно постоянно подкармливать воображением и чувством».

«В каждом персонаже есть важнейшие черты, совпадающие с вашими собственными».

«Запомните, в мире никогда не было человека без сердца где-то внутри. Надо и в гримасе злодея найти сердце».

Можно было бы продолжать и продолжать, – в словах педагога нет проходных или пустых мыслей. В них эхом отзываются заветы ее мхатовских учителей, их анализ дает представление не только о том, как учила М. Успенская, но и выявляет огромное влияние ее на Л. Страсберга и на других ведущих театральных педагогов Америки.

Лаконизм и точность замечаний М. Успенской обрастали легендами. Будущая обладательница «Оскара» Энн Бакстер[36] вспоминала, как играла этюд на одном из уроков М. Успенской. Задание было представить прекрасную дорогую черную жемчужину, которая пытается выскользнуть из раковины на самом дне океана. После тщательно продуманного, но длинного показа Энн услышала всего лишь одно краткое критическое замечание Мадам: «Я же сказала, *черная* жемчужина!». Бакстер попробовала еще раз, и класс взорвался аплодисментами. «Bitter!», – похвалила М. Успенская, и урок закончился[37]. (Запись этого эпизода не без иронии передает акцент М. Успенской: вместо «better!» – «лучше!» она произносила «bitter!» – «горько!» или «сурово!»). Какой опыт и чутье надо было иметь педагогу, чтобы возбудить воображение актрисы одним лишь точным указанием цвета жемчужины!

После закрытия Лабораторного театра (1930) М. Успенская в паре с Тамарой Дейкархановой, еще одной актрисой мхатовского корня, четыре года вела летние мастер-классы. В 1932 г. открыла в Нью-Йорке свою театральную школу – Maria Ouspenskaya's School of Dramatic Arts, где преподавали многие бывшие педагоги «Лэб».

[35] *Нельзя не вспомнить определение актерской игры С. Майснера, другого виднейшего театрального педагога Америки, – «Acting is a reality of doing» («Игра актера – это реальность действования») – и не увидеть близости этих формулировок.*

[36] *Энн Бакстер (Anne Baxter, 1923–1985) – актриса театра и кино, играла в фильме «Все о Еве» (1950), получила «Оскара» за роль в картине «На краю лезвия» (1946).*

[37] *Gordon M. Op. cit. P. 26.*

Школа стала быстро разрастаться, когда пресса начала писать о новизне театра «Груп», связывая его успехи с обучением по К.С. Станиславскому.

В сентябре 1939 г. М. Успенская переехала со своей школой в Голливуд. Теперь она стала называться Hollywood MO School of the Dramatic Arts. Школа просуществовала до 1942 г. (по другим данным – до 1943 г.) и возобновила свою работу уже после войны, сменив название на The American Repertory' Theatre and Studio. По подсчетам американских историков, через уроки М. Успенской в «Лэб», ее школе и многих других школах и мастер-классах, где она преподавала, прошло более 1500 учеников[38].

Вклад М. Успенской в «Лэб» и значение ее преподавания системы Станиславского для развития американского театра трудно переоценить. М. Гордон даже утверждает, что хотя «репутация "Лэб" и его легендарный вклад в нью-йоркскую театральную жизнь до сих пор синонимичны обаятельной и романтической личности Ричарда Болеславского, но в действительности именно Мария Успенская соединила практические открытия Станиславского с американским исполнительским искусством и установила долгосрочное восприятие "Лэб" как путеводной звезды современного актерского образования. Болей читал лекции и писал об искусстве манящего будущего театра, Мадам за десятилетия своего беспримерного преподавания самостоятельно создавала его»[39].

Однако более распространено мнение, что М. Успенская и Р. Болеславский работали в «Лэб», как мощный и убедительный тандем, и работа каждого дополняла деятельность другого. Согласно Р. Уилису, «Болеславский и Успенская вместе отвечали за работу над внутренними средствами выразительности актера, и именно эта работа являлась главным в уникальном обучении "Лэб" и обеспечила его историческое значение»[40].

Более двадцати пяти лет М. Успенская была частью американского театра. Студенты шли в ее школу в Нью-Йорке, а позднее в Голливуде, чтобы научиться играть на сцене, но «получали гораздо больше – они постигали, как развивать себя к любому творчеству»[41]. Ученики М. Успенской часто говорили, что строгая Мадам, которая порой не оставляла камня на камне от предъявленного ей студенческого показа и которую они все изрядно побаивались, научила их радости и любви, научила видеть красоту вокруг, замечать подробности жизни, дышать. Многих Мадам научила жить…

[38] *Op. cit. P. 23.*

[39] *Ibid. P. 23.*

[40] *Willis R. A. The American Lab Theatre // The Tulane Drama Review. Vol. 9. No. 1 (Autumn, 1964), P. 113*

[41] *Notes on Acting with Maria Ouspenskaya. Vol. 2. P. 1.*

Могила Успенской. Надпись: «Нашей любимой Мадам»

Инна СКЛЯРЕВСКАЯ

ТАЛЬОНИ, ОТЕЦ И ДОЧЬ

ГЕНЕЗИС НОВОГО СТИЛЯ

Мария Тальони вошла в историю как одна из самых великих балерин. Она широко известна как родоначальница новой хореографической техники – танца на пуантах, без которого балет теперь немыслим, а также как создательница, по меньшей мере, двух знаковых образов мировой культуры: Сильфиды, одного из наглядных символов романтизма, и балерины в белом – символа всего искусства балета. Воспетая поэтами и еще при жизни превратившаяся в легенду, она, несомненно, входит в круг ключевых фигур истории культуры.

Балетная династия Тальони, к которой она принадлежала и из которой история сохранила имена артистов четырех поколений, прославилась, конечно же, благодаря именно ей. Ее отец и брат, достаточно известные балетмейстеры Филипп и Поль Тальони (не говоря уже о дяде Сальваторе, тетке Луизе и других менее знаменитых родственниках), всегда существовали в тени ее славы.

Между тем Филипп Тальони на самом деле тоже должен почитаться одной из значимых фигур романтизма, хотя бы потому, что именно он – автор хореографии той самой «Сильфиды» – балета, ставшего хореографическим манифестом эпохи и наиболее полным выражением художественной сути уникального искусства Марии Тальони, его дочери. Однако интерес к личности и творчеству отца возник лишь в 20-е годы XX столетия, а подлинное признание стало определяться и того позднее.

Его талант хореографа, роль в формировании уникального стиля, принесенного на сцену Марией Тальони, вообще степень его участия в ее искусстве в разные времена оценивались по-разному. Как и сам характер творческих отношений отца и дочери Тальони.

Мария Тальони. Литография Лемерсье (Lemercier) по рисунку Пуантёй дю Портай (Pointeuil du Portail). Журнал «Journal des Femmes». Париж

УСКОЛЬЗАЮЩИЙ ОБРАЗ

И в литературе, и вообще в культурном сознании Филипп Тальони занимает более чем скромное место возле своей дочери, «божественной Марии». Известно о нем не так

много: скудные подробности его биографии и сведения о творчестве остаются достоянием лишь узкого круга специалистов. Долго была точно не известна дата его рождения, почти не сохранилось его портретов – лишь пара изображений в танце. Постановки его сошли со сцены после ухода Марии и даже легендой не стали – за исключением, разумеется, «Сильфиды», но эта легенда, повторим, связана с дочерью, а вовсе не с отцом. Легендарна была Мария – и, конечно, ее-то жизнь и творчество отслежены досконально. Однако при этом и в жизни, и в творчестве ее неотступно сопровождал Филипп, бессменный ее попечитель, педагог и хореограф. Современников, кстати, это слегка раздражало, и нередко они противопоставляли двух Тальони друг другу. Они восхищались дочерью, а над балетами Филиппа посмеивались, называли их прозой рядом с поэзией ее танца. Литератор Жюль Жанен, писавший в «Journal des débats» театральные «фельетоны», даже откровенно над ним издевался. В России, куда дочь и отец отправились в 1837 г. после Парижа и Лондона, критики слово в слово вторили парижскому остроумцу; плюс к этому они постоянно ставили Филиппу в пример Дидло, ушедшего в отставку за шесть лет до тальониевских сезонов и умершего через два месяца после их начала, но оставшегося общим кумиром и мерилом прекрасного на балетной сцене. Филипп же никаким кумиром не стал, и после ухода Марии забыт был мгновенно. Современники оставили нам куда больше свидетельств о своем ироническом отношении к его произведениям, нежели о самих этих произведениях. Потомки поверили на слово очевидцам, и когда, уже в XX веке, фигура Ф. Тальони стала волновать историков балета, выяснилось, что материалов о нем почти нет.

В 1927 г. Ю. Слонимский назвал Ф. Тальони самым неизвестным балетмейстером XIX в. За время, прошедшее с тех пор, им заинтересовались, о нем написаны статьи, восстановлена его биография, предприняты попытки постановки его балетов. Его не распознанный современниками талант и ту роль, которую он сыграл в истории балета, начали признавать.

И все-таки, что мы знаем о нем?

Когда мы пытаемся отделить его от Марии, мы видим, что цельного образа не остается. Есть слава педагога, воспитавшего гениальную балерину. Сохранился анекдот об англичанине, который возомнил, что с нижнего этажа может услышать стук ножек Сильфиды и был поставлен на место папашей Тальони, вскричавшим, что даже он, отец, никогда не слышал звука ее шагов, а если однажды услышит, то тут же ее и проклянет[1]. Сохранился старательный и неловкий рисунок в иллюстрированном издании 1826 г., получившем название «Штутгартский альбом», где изображен Филипп, танцующий мазурку в паре с некоей м-ль Пирсон. Сохранились в мемуарах упоминания о маленьком сердитом старичке, который в определенный час неукоснительно отсылает свою знаменитую дочь спать, а утром доводит ее до обмороков изнурительными уроками.

Разрозненные детали не составляют единого целого.

Высокий танцовщик в «конфедератке» из альбома литографий не соединяется с образом старичка из мемуаров, а трогательные

[1] *См., например, Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца. (Опыт систематизации) // Блок Л. Классический танец: история и современность. М., 1987. С. 240.*

анекдоты мало что открывают в авторе главного балета эпохи.

Одно несомненно, одна заслуга признана всеми: то, что Филипп увидел, оценил и развил талант своей дочери. Андрей Левинсон, автор первой серьезной монографии о Марии (1929), процитировав насмешливое высказывание Жанена о том, что господин Тальони, без сомнения, величайший в мире балетмейстер, ибо ни у кого больше нет такой дочки, замечает: «В сущности, это не так уж мало. Угадать столь высокую индивидуальность, служить ей, приспособить к ее манере и к ее данным словарь танцевального языка, дать ее легкому полету необходимый импульс – подобная деятельность заслуживает внимания»[2].

Это и есть ключ к личности и творчеству «добрейшего Филиппа»[3]. Но, как ни странно, это до некоторой степени является также ключом к личности и творчеству «божественной Марии».

Можно ли назвать судьбу Филиппа Тальони драматичной судьбой непризнанного художника? Дочь, разумеется, затмила его, но мотив соперничества здесь неуместен. Вовсе не соперничество двух художников определяло их отношения, и вовсе не потому, что родственные чувства мешали ему возникнуть. Точнее всех соотношение творчества двух Тальони определила проницательная Любовь Дмитриевна Блок. «Есть художники, имя и облик которых тонут в славе созданных ими произведений»[4], – такими словами начинает она статью о школе Ф. Тальони. Мария, действительно, была не только дочерью и не только ученицей отца – она была лучшим результатом его творчества, самым замечательным его созданием. В ситуации отца и дочери Тальони неожиданно трансформировался знаменитый миф о Пигмалионе и Галатее: там гениальное произведение стало живой женщиной и женою художника, а здесь живая дочь художника стала гениальным произведением – результатом вдохновенной работы и творческого озарения трудившегося над ней. И сами балеты Филиппа Тальони, как сказал один из его современников, тоже были «прекрасными плодами страсти талантливого отца к гениальной дочери»[5].

Балет «Вечер Раджи». Г-н Тальони-отец и м-ль Пирсон (Pierson) в мазурке. Литография из альбома «Errinnerungenandas Balletdesköniglichen HoftheaterszuStuttgart». 1826

ВСТРЕЧА

Взаимоотношения отца и дочери Тальони поначалу складывались как во многих семьях из балетной среды того времени. Их жизнь состояла из переездов в разные города, постоянных разлук и порой непредвиденных встреч. Мария была совсем маленькой, когда Филипп, приняв ангажемент, уехал в Италию, оттуда в Швейцарию, и весь остаток детства Марии, все время ее

[2] *Levinson A. Marie Taglioni. P., 1929. P. 56. Здесь и далее – перевод автора.*

[3] *Выражение А. Левинсона («le bonhomme Philippe»). См.: Levinson A. Op. cit. P. 54.*

[4] *Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа // Классики хореографии. Л.;М., 1937. С. 183.*

[5] *Кони О. «Талисман». Фантастический балет в двух действиях и четырех картинах. Сочинение балетмейстера Титюса. (Первое представление 19 января) // Репертуар и пантеон: В 2-х тт. 1847. Т. 2, раздел VI «Театральная летопись». С. 31.*

отрочества и ранней юности жил практически отдельно от семьи. Блуждающие артисты, руководимые деловым и творческим расчетом, а не домашними эмоциями, да еще к тому же разбросанные по разным городам бурным военным временем, мадам Тальони с детьми и господин Тальони встречались лишь ненадолго на европейских перекрестках, чтобы разойтись снова. Дети брали уроки у одного из лучших педагогов Парижа, делали успехи; вполне доверяя Ж.-Ф. Кулону, у которого он когда-то учился сам, Филипп был спокоен за судьбу своих детей и, пожалуй, даже не слишком стремился воссоединиться с семейством, предпочитая принимать выгодные ангажементы. Но вот, наконец, Филипп возвратился в Париж – и произошла великая встреча отца и дочери. Эта встреча, незаметная и никем не описанная, так похожая на обычную встречу родственников, на заурядное семейное торжество, на самом деле, послужила началом нового явления в искусстве, новой эры в хореографии. Придворный танцовщик и балетмейстер мелких европейских королевств, господин Тальони разглядел в нескладной девочке из класса Кулона (известно, что Мария сложена была плохо), в своей почти не знакомой дочери недюжинный талант, не вписывающийся, однако, ни в какие из существующих представлений о балерине. И одновременно он почувствовал в себе собственный дар и собственное призвание: отныне он посвятит себя ее воспитанию. Он забирает юную Марию от Кулона и берет с собой в Вену, где сам начинает готовить ее к дебюту.

Характер дарования Марии Тальони высветился в полной мере не сразу. «Поначалу она не принесла ничего нового, – пишет А. Левинсон, имея в виду уже парижские (с 1827 г.) выступления Тальони. – Никакой манифест не проповедовал ее идей; она покорно перетанцевала, одну за другой, все роли старинного репертуара. В течение пяти лет она не создала никакого небывалого балета»[6]. Но что же танцевала она в то время? В дневнике Ф. Тальони, вернее, в его счетной книге, подробно цитированной биографом балерины Леандром Вайя, можно найти перечень этих партий[7]. Действительно, ролей, тем более, значительных ролей, поначалу нет, порой это просто вставные танцы – соло, па-де-де, даже не связанные с действием. Однако действительно ли их можно назвать партиями старинного репертуара? Из того же дневника Филиппа мы узнаем, что во время первых парижских дебютов 1827 г. Мария и в балетах «Сицилиец» и «Сандрильона», и в опере Спонтини «Фернанд Кортес»[8] танцевала одно и то же па, сочиненное ее отцом на вставную музыку и введенное в эти спектакли[9]. «Как известно, – пишет Л. Вайя, – Филипп Тальони согласился на дебюты своей дочери в Опере на единственном условии, что она будет танцевать только па, сочиненные им»[10]. Честолюбие? Попытка воспользоваться случаем и протолкнуть на знаменитую сцену свои сочинения? Более пристальный взгляд убеждает нас в ином. Пока что отметим лишь, что он чрезвычайно внимательно относился к тому, что именно танцевала его дочь. Секрет же – в том, что это «*что*» не могло не переходить в «*как*»: ведь танцы, поставленные для юной Марии ее отцом, без сомнения, должны

Мария Тальони. Литография А.Белена (A.Belin). По рис. Шалламе (Challamer) из журнала «Galerie dramatique». Paris

[6] *Levinson A. Le ballet romantique. P.,1929. P. 19.*

[7] *См.: Vaillat L. La Taglioni, ou la vie d'une danseuse. P., 1942. P. 82–83, 126, 144–145, 147–148, 152–155, 164, 167–168.*

[8] *Соответственно 23 и 27 июля и 6 августа.*

[9] *См.: Vaillat L. Op. cit. P. 126.*

[10] *Ibid. P. 129.*

были показывать дочку в лучшем виде, нивелируя ее недостатки (а их был целый набор: худоба, сутулость, «иксовые» ноги, нестандартные пропорции, полное отсутствие женской и эротической привлекательности, наконец) и демонстрируя ее достижения – прежде всего, конечно, необычайную легкость и способность скрывать физическое усилие. Все это не могло не определять особых качеств танца, изобретаемого для Марии ее отцом. Также и сама хореография, подогнанная к столь конкретным задачам, должна была обладать специфическими чертами, которые, в свою очередь, должны были складываться в особый стиль. Исходя из необыкновенной индивидуальности своей ученицы и нащупывая то, что подходило бы для нее, Филипп Тальони, тем самым, нащупывал новую танцевальную образность и новую хореографическую форму.

Итак, ролей еще не было, и до «Роберта-дьявола», в котором впервые стала оформляться эстетика «белого балета», оставалось четыре года, а до «Сильфиды» – пять. Но уже тогда то, *что* танцевала необычная дочка балетмейстера, и то, *каким* в результате был ее танец, имело отношение к будущему стилю Тальони – к тому «dolce stil nuovo» (так окрестил его А. Левинсон, отсылая к поэзии раннего Ренессанса с ее неземными женскими образами и мотивами «небесной любви»), которому очень скоро суждено было стать знаком эпохи.

А манифесты… «Старик» Тальони действительно о них и не думал: он не был ни ниспровергателем, ни проповедником. Более того, этот хореограф, стоявший у истоков романтизма, вовсе не был романтиком. Он был профессионал и мастер, и занят был не тем, как устроен мир, а тем, как строится па. Практик и педагог, он знал, как тренировать тело танцовщика, чтобы раскрылся весь его художественный потенциал, знал секреты техники, позволяющие добиться непринужденной легкости танца, и секреты ракурса, способные подчеркнуть достоинства и скрыть недостатки. Известно, например, что руки Марии были непропорционально длинны; Энрико Чеккетти со слов своего отца, бывавшего на уроках Тальони, рассказывал, как Филипп пытался придумать что-то, чтобы сгладить это, и кричал: «Что я поделаю с этими руками! Ниже сгибай, скрести их! О, Господи!»[11].

А ведь это, заметим, не что иное, как история возникновения легендарного силуэта Сильфиды с ее мягко простертыми руками, слегка согнутыми в локтях!

МУСЛИН И АРМАТУРА

Несмотря на «покорное» участие Марии в спектаклях текущего репертуара, ко времени парижских дебютов сам ее танец уже разительно отличался от того, что было известно в Гранд-опера. Л. Вайя рассказывает о ревности артистов этого театра, цитируя их утверждения, что «это не настоящий танец» и что «это танцовщица без будущего, ибо у нее нет школы»[12]. Добавим, что, по утверждению Л.Д. Блок, Тальони приехала в Париж «уже с пуантами»[13]. Этот «ненастоящий танец» и был хореографией Ф. Тальони, созданной с учетом индивидуальных особенностей Марии – телесных, технических и уже формирующихся эстетических. Он жестко за этим следил. Лишь один раз в третий свой дебют

[11] *Цит. по: Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца. С. 290.*

[12] *Vaillat L. Op.cit. P. 129.*

[13] *Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа. С. 240.*

Марии пришлось танцевать па, не принадлежащее Филиппу, что вызвало его страшный гнев. А очевидцы тут же отметили контраст между этим па и остальными танцами дебютантки. Даже в петербургскую «Биографию Тальони», изданную в 1837 г. к ее приезду и составленную анонимным автором на основе парижской критики, попала эта информация. Там сказано вполне определенно: «1 августа[14] танцевала она в "Весталке" и доказала, что классический танец для нее нисколько не труднее невыразимого порханья, начертанного под ее ножками природою!»[15]. Это замечание подтверждает, что «новый стиль» составляла отнюдь не только особая манера исполнения, трактовка танца Марией, но (причем, в данном случае – в первую очередь) и сама хореография, работа Филиппа.

Итак, «невыразимое порханье». За несколько следующих лет оно утвердилось как характер неповторимого, неизъяснимого искусства Марии Тальони и как зримое воплощение романтических представлений об идеальном мире. Зрителей особо поражала естественность, ненадуманность, непреднамеренная спонтанность танца Марии Тальони. «Все, что для других танцовщиц тяжелый труд, все это для Тальони забава. Нет усилий, нет напряжения, нет признаков работы»[16]. «Она танцует по инстинкту, как птичка щебечет на ветке»[17]. «Вы не замечаете ни па, ни антраша, ни пируэтов, ничего, что составляет обыкновенные танцы; все это сливается в одно целое, чему нет названия. Тальони довела свое искусство до той тонкости, в которой оно становится натурою, перестает быть приметным для глаз. Она танцует, как соловей поет, как бабочка летает; это язык ее, это ее жизнь, ее счастье!»[18] Ее танец казался импровизацией, трудно было поверить, что все это поставлено, выучено и достигнуто ценой огромных усилий. Первое, что приходило в голову (и убеждало!), что это танец по наитию, материализованные дуновения души, выраженные в «прелестных позах» и не связанные с техническими сложностями. Убеждение это (которое, кстати, привело к упадку во второй половине XIX в. «тальонизированного» танца, ограничившего себя подобными позировками, что красноречиво описано Л.Д. Блок[19]), – убеждение это оказалось настолько стойким, что в 1915 г. просвещенный балетоман Сергей Худеков, автор многотомной «Истории танцев», так характеризовал искусство Тальони: «Она не прибегала к каким-либо сложным движениям. Технически трудные эффекты были ей чужды»[20]. Пожалуй, лишь А. Левинсон (первым издавший в конце 1920-х годов действительно серьезную монографию о Тальони) воспринял парадоксальную разгадку сверхъестественной тальониевской легкости: «Под прозрачным покрывалом, – написал он, – стальная арматура, под пеной муслина – чистая геометрия рисунка»[21]. «Гимнастика, – сказано в том же исследовании, – оказывается истоком символов, трамплином воображения»[22]. Также и по словам Л. Блок, танец Тальони, на самом деле, «очень правильный», «по сути – строгий, вымуштрованный, ученый»[23], а еще – «умный, проработанный»[24]. Конечно, такой танец стал возможен лишь в результате знаменитых отцовских уроков, которые были так продолжительны

[14] *Это ошибка. Л. Вайя, цитируя счетную книгу Э. Тальони, называет дату 3 августа. См.: Vaillat L. Op.cit. P. 126.*

[15] *Biographie de Mlle Tagloni. Adieu de Paris à Sylphide.SPb, 1837. P. 41.*

[16] *В.В.В. [Строев В.] Тальони в роли баядерки. Четвертый дебют // Северная пчела. 1837, 25 сент. № 215. С. 858.*

[17] *Тальони и Фанни Эльслер // Северная пчела. 1840, 18 сент., № 210. С. 837.*

[18] *П.М. [Юркевич П.] «Восстание в серале». Шестой дебют г-жи Тальони // Северная пчела. 1837, 9 окт., № 228. С. 911.*

[19] *См.: Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа. С. 270.*

[20] *Худеков С. История танцев всех времен и народов: Ч. 1–4. СПб.; Пг., 1913–1917. Ч.3. Пг.,1915. С. 117.*

[21] *Levinson, A. Op. cit. P. 47.*

[22] *Ibid. P. 12.*

[23] *Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа. С. 249.*

[24] *Там же. С. 251.*

и сложны, что Марии случалось терять сознание прямо в танцевальном классе. Луи Верон, автор «Мемуаров парижского буржуа», бывший в то время директором Парижской оперы, свидетельствует: «Мадемуазель Тальони работала три-четыре часа в день. Обильный пот, изнурительная усталость, слезы – ничто не смягчало сердца этого отца, мечтающего о славе для таланта, который носит его имя»[25]. И только так он «добивался грациозной простоты движений, легкости, элевации, в особенности баллона»[26]. Записи урока Тальони сохранились в книге Леопольда Адиса, одного из учеников Филиппа, и в воспоминаниях самой Марии[27]. Единичная попытка восстановить его (во второй половине XX в.) показала, что современные танцовщики едва справляются даже с частью его[28]. Не три-четыре часа, как пишет Л. Верон, а целых шесть часов длился он каждый день: два часа – утром, два – днем и два – вечером[29]; он занимал почти половину жизни отца и дочери, он составлял их повседневность, забирал все их силы. Все приносилось ему в жертву. Ровно в полночь, когда светская жизнь только начиналась, отец строгим возгласом «Il est minuit!» («Полночь!») отправлял спать свою давно уже взрослую и всемирно известную дочь, потому что наутро ее ждал экзерсис. Для такого упорства, такого подвижничества вряд ли достаточно одного только тщеславия или понимания необходимости и пользы.

Тальони-отец был не просто педагог – он был одержим идеей урока. Ученик Ж.- Ф. Кулона, Л. Милона и П. Гарделя, он, конечно же, всегда знал, что сложный и добросовестный экзерсис – залог хорошего исполнения. Но теперь он увидел и наблюдал день за днем, как из этого тренинга, из разъятого на составные элементы классического танца вырастает воздушное искусство его гениальной дочери, неизъяснимое, цельное и органичное. И без манифестов, без деклараций, в своей ежедневной работе он нашел главный парадокс балета: чем яростнее и тяжелее тренинг, тем естественнее и невесомее танец, и только из изнурительного труда, ценою пота, истерик и тяжкой усталости, в муках рождается красота, и поэзия, и полет. Певец танцовщицы, певец своей дочери, своей ученицы, «старик Тальони» был и певцом урока. Впервые он воспел его в балете, который поставил для самого первого венского дебюта Марии. «Прием юной нимфы ко двору Терпсихоры» представлял собою не что иное, как урок, или экзамен: «Нимфа посвящает себя Терпсихоре. Зефир, ее учитель, представляет ее этой музе, муза же, окруженная другими ученицами, заставляет их по очереди исполнять па, которые новенькая должна повторить. Сама Терпсихора дает ей последний урок, после которого присуждает ей приз. Идея тем более счастливая, что каждая из нимф демонстрировала другой стиль»[30]. Хореографы нашего века прославили балетный экзерсис и посвятили ему свои произведения[31]. Но и тогда, в эпоху, когда о такой вещи, как обнажение, остранение техники в искусстве никто еще и не помышлял, Филипп Тальони уже любовался им. Сама «Сильфида» – «прототип романтического балета» (А. Левинсон) – возникла из этого любования. Как утверждает Ю. Слонимский, «танцы сильфид, большое па сильфид – все

[25] *Véron L. Memoires d'un bourgeois de Paris: 5 v. P., 1853–1854. V. 3. P. 227.*

[26] *Ibidem.*

[27] *Доступна лишь первая часть работы Л. Адиса: Адис Л. Традиции французской школы танца (Извлечение из книги «Théorie de la gymnastique de la danse théâtrale» // Классики хореографии. Л.; М., 1937. Вторая часть не издана, рукопись находится в музее Гранд-Опера. Выдержки из воспоминаний М. Тальони см.: Vaillat L. Op. cit. P. 74–77.*

[28] *Эта попытка была предпринята в начале 1980-х годов в Хореографическом училище им. А.Я. Вагановой; урок был разделен между несколькими балеринами.*

[29] *Vaillat L. Op. cit. P.74.*

[30] *Ibid. P. 73. Сама идея принадлежит не Ф. Тальони: в «Психее» П. Гарделя (1790) был эпизод, где Терпсихора учила Психею танцевать. Но у Тальони этот сюжет составил целый балет, а идея экзамена и приема «юной нимфы» ко двору музы танца оказалась символичной.*

[31] *Наиболее программное произведение этого ряда – «Этюды» Х. Ландера (1947), но саму эстетическую идею ввел и широко использовал Дж. Баланчин, начиная с самых первых еще петроградских своих опытов.*

это основано на одном мотиве, демонстрации учебных приемов и тела в экзерсисе»[32]. По словам другого исследователя, В. Гаевского, балетмейстер здесь соединил «поэтическую фантазию и ясный аналитический ум; "Сильфида" – создание великого поэта и не менее великого педагога, Тальони поставил балет по той схеме, по которой он строил урок: сгруппировав воздушные темпы и противопоставив их темпам партерным. Из этого противопоставления возник романтический канон и вся философия романтического балета. В основе "Сильфиды" – восхищение от элевации балерины. В подтексте же – восхищение воздушным строем женской души»[33].

«СИЛЬФИДА»

Именно в «Сильфиде» впервые так ясно и во всей полноте воплотился давно созревающий в балетном театре романтизм. Идея программы принадлежала Адольфу Нурри, выдающемуся тенору и актеру, который был партнером Марии Тальони в опере-балете Д. Обера «Бог и Баядера» и в опере Д. Мейербера «Роберт-Дьявол»[34]. В процессе работы над «Робертом-Дьяволом» и было написано им либретто для Тальони. В нем Нурри дал имя и конкретные очертания тому неуловимому сиянию, которое несло в себе ее искусство.

Идея была подхвачена всеми, кто работал над этим спектаклем. «Сильфида» стала плодом общего вдохновения, коллективного озарения. Либретто А. Нурри, постановка и танцы Ф. Тальони, гениальный в своей простоте костюм, придуманный Э. Лами, декорации П. Сисери – все это было создано, чтобы выразить неземной мир Марии Тальони и неземной ее образ, удаленный от обыденности и устремленный в мир идеального. И этот образ получил здесь законченное воплощение. Филипп не просто сделал дочь главной в этом балете. Не солисткой, противостоящей толпе фигурантов, стала Тальони в «Сильфиде», и не просто центром спектакля, но центром целого мира, белого, как и она сама, и танцующего, тоже как она сама. Цвет стал не украшением, а символом, танец – не украшением, а смыслом балета, а танцу протагонистки хореограф дал музыкальное развитие в танцах сильфид, заставил ее отразиться в кордебалете. Второй акт стал балетом о самом ее творчестве. Филипп, сам того, возможно, не ведая, прозрел в

Мария Тальони – Сильфида. Литография по рисунку А.Э. Шалона (Chalon). Лондон, 1845

[32] *Слонимский Ю. «Сильфида». Л., 1927. С. 35.*

[33] *Гаевский В. Дивертисмент. М., 1981. С. 32.*

[34] *Первая представляла собой своеобразный «монтаж» двух жанров, модный в ту эпоху: главная женская партия была танцевальной и исполнялась балериной, главная мужская партия – вокальной, и исполнялась, соответственно, певцом. Во второй был большой танцевальный эпизод, но не вставной, а включенный в действие, так что Нурри и Мария Тальони и там были не просто участниками одного спектакля, но именно партнерами.*

уникальном, единственном танце Марии знамение эпохи. А если говорить более узко, только о балете, он в Тальони, своей дочке, увидел «тальонизм».

Между тем для современников, в сознании которых автором балета все еще являлся, в первую, очередь сочинитель либретто – литературной канвы, главной сенсацией была даже не столько новизна, сколько узнавание, стопроцентное попадание. Ведь сам образ сильфиды был отнюдь не нов: напротив, он читался как один из ключевых в новом мировоззрении, один из тех, о которых уже несколько лет настойчиво твердили романтики в своих манифестах. Так, например, В. Гюго в знаменитом предисловии к драме «Кромвель», начав с рассуждения о спиритуализме христианства, которое так «глубоко отделяет дух от материи»[35], и о превосходстве евангельской духовности над античным материализмом, переходит к апологии поэтики народной сказки и средневекового мифа и их превосходству опять-таки над мифом античным, отходящим в прошлое вместе с эпохой классицизма. А среди самых выразительных аргументов, главных знаков смены парадигм, он приводит одухотворенный образ сильфиды. Рассуждая о христианстве, которое «приводит поэзию к правде», и о «новой музе», которая «будет смотреть на вещи более возвышенным и свободным взором», В. Гюго постоянно говорит об «эфирном очаровании» нового прекрасного, о «бестелесной форме, чистоте существа», о «легком, странном, воздушном изяществе», «прозрачной стройности». Танец Марии Тальони, взлелеянный ее отцом, исходившим, повторим, из характера ее дарования, нес в себе именно эти качества. Корни ставшего хрестоматийным высказывания Т. Готье о том, что Тальони – христианская танцовщица, разумеется, именно здесь. И, как мы видим, в этом чуть шире взятом контексте оно перестает быть парадоксом.

Конечно же, образ Сильфиды был наиболее полным и адекватным выражением художественного феномена Тальони, но и сама Тальони оказалась столь же полным и адекватным выражением нового романтического мышления. И либретто, предложенное Нурри, вводило ее личное, глубоко индивидуальное искусство в контекст эпохи и новейшего мировоззрения. А также – в цельный контекст романтизма, потому что сама Сильфида далеко не единственный романтический мотив в этом балете.

Перескажем его сюжет.

Шотландскому крестьянину Джемсу во сне является влюбленная в него Сильфида, дева воздуха, в невесомом белом платье с веночком на голове. Джемс просыпается; Сильфида продолжает являться ему и манит, невидимая для остальных крестьян, которым поведение Джемса, естественно, кажется странным. Он пытается удержать Сильфиду, что невозможно, потому что она бестелесна. Между тем Джемс помолвлен с крестьянской девушкой Эффи; идут приготовления к свадьбе, погоня за Сильфидой происходит на их фоне, Джемс существует одновременно в обоих пластах, реальном и ирреальном. Весь первый акт идет внутренняя борьба, и в конце его Джемс убегает за Сильфидой. Второй мотив связан с «макбетовской ведьмой»,

[35] *Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель»*

колдуньей Мэдж[36]. В разгар событий первого акта она входит в дом. Джемс грубо прогоняет ее. И она пророчит его невесте Эффи другого мужа. А во втором акте, когда Джемс попадает в царство сильфид, в лес, она мстит ему, обещая помощь, но на самом деле губя Сильфиду его руками.

Хотя «Сильфида», несомненно, явилась плодом вдохновения, а не расчета, в основе ее драматургии прослеживается четкая схема. Соответственно трем типам танца (характерный, полухарактерный и классический), использованным в этом балете, здесь существуют три мира, и все они противостоят друг другу. Универсальный мотив романтизма – мотив пришельца-одиночки, приносящего тревогу и разрушение в чуждый для него мир, – повторяется здесь трижды. Сначала это Сильфида среди крестьян, потом – колдунья Мэдж, потом – Джемс среди сильфид. Казалось бы, появление Мэдж приносит каждый раз несчастье, однако, на самом деле, она лишь делает скрытое явным, ускоряя неминуемую развязку. И если Сильфида в какой-то мере – воплощение поэтичности Джемса, то колдунья – воплощение рокового зла, которое неизбежно несет вторжение пришельца, даже если сам пришелец от зла далек. Мэдж и появляется оба раза вслед за таким вторжением, а шабаш ведьм открывает второй акт после того, как первый закончился роковым побегом Джемса. Два акта почти зеркально отражают друг друга. Появление Сильфиды в шотландской хижине вызывает там разлад и провоцирует драму не в меньшей степени, чем появление Джемса в царстве сильфид. Разница в том, что первая драма кончается слезами, а вторая непоправима и кончается гибелью. Коллизия реального и идеального, земного и небесного, действительности и мечты оказывается симметрична коллизии жизни и смерти. Финал спектакля – два кортежа, в которых каждый из двух женских образов осуществляется до конца: один – полет мертвой Сильфиды на руках у подруг, другой – свадебное шествие Эффи с соперником Джемса.

«Однако вовсе не из головы, – констатирует А. Левинсон, опираясь на общее мнение, – взял Адольф Нурри сценарий “Сильфиды”. Ему мы обязаны лишь свободным переложением для музыкального театра произведения, которое пользовалось за десять лет до этого значительной известностью: “Трильби” Шарля Нодье»[37]. Герой этой новеллы-феерии – заколдованный эльф Трильби, влюбленный в прекрасную жену лодочника. Грозный столетний монах, ведущий борьбу с духами, по просьбе лодочника изгоняет Трильби из их очага. Мы видим нагромождение романтических мотивов: тут есть и шотландский пейзаж, и мрачный монастырь, и проклятый род, и кладбище, и оживающий портрет. При этом «готические» мотивы погружены в общий элегический контекст, а проскальзывающие гофмановские интонации почти неузнаваемы без гротеска, в лирическом сентиментальном варианте. Заметим, что «Трильби» написан в год смерти Гофмана (1822) и за несколько лет до пика популярности, настоящего гофмановского «бума», охватившего Францию в конце 1820-х годов.

Мысль о том, что «Сильфида» – переложение «Трильби», стала

[36] *Заметим, что в цитированном нами манифесте В. Гюго «макбетовы ведьмы» тоже упоминаются и выступают таким же знаком нового мышления, как сильфиды, а также сильфы, ундины, гномы и т.д.*

[37] *Levinson A. Op. cit. P. 42.*

общепринятой с момента создания балета. «"Трильби" и "Сильфида" – одна и та же баллада, кто называет одно, называет другое»[38], – написал Ж. Жанен, давая сравнительный анализ двух текстов, сказки и либретто. Вслед за бойким журналистом, ловко выдающим свои любимые идеи за объективные истины[39], так считать стали все. Едва ли не первым эту мысль поставил под сомнение Л. Вайя – больше ста лет спустя. «Сказка и либретто построены на конфликте мечты и действительности, – пишет он, – но этот конфликт вдохновил столько поэм, столько драм, столько романов! Фабула сказки иная, чем в либретто, театр не удовлетворился текучестью повествования, которое является настоящей феерией, где описание и действие скользят одно над другим, как облака на небе. В "Сильфиде" дочери воздуха летают меж ветвей, но тела их крепко привязаны к многочисленным железным тросам, и директор Оперы, с его хозяйским взглядом, сам проверял крепления перед спектаклем»[40].

Однако дело не только в том, что театральное действие более материально, нежели поэтическое описание. «Трильби» и «Сильфида» похожи, если рассматривать «Сильфиду» как либретто, на уровне литературного произведения. Текст либретто, и вправду, перекликается со сказкой Нодье. Например, в диалоге Сильфиды и Джемса (акт I, сцена 4) почти дословно воспроизведено то, что шепчет дух Трильби, когда «невидимой ночной бабочкой» вьется вокруг уснувшей Жанни. Но слова – еще не балет, а визуальные образы новеллы и спектакля далеко не столь идентичны. Начнем с того, что у Нодье эльф Трильби, который как раз и считался прообразом тальониевской Сильфиды, микроскопически мал. Что роднит эту сказку с другой литературной «Сильфидой» – одноименной балету фантастической повестью В.Ф. Одоевского, но уж никак не с самим балетом. Эту повесть Одоевский сочинил тогда, когда слава тальониевской «Сильфиды» уже гремела по всему миру – сочинил то ли как антитезу ей, то ли как альтернативу, а может быть, и вовсе минуя балет и напрямую отсылая к тем самым старинным преданиям, о которых писал В. Гюго. В повести Одоевского, читанной Пушкиным и предназначавшейся им для публикации в только что созданном «Современнике»[41], наколдованная Сильфида возникала внутри кольца, опущенного в воду, в лепестках призрачной розы. А Трильби у Нодье появлялся как крошечный дух домашнего очага в огненном колпачке, «катающийся в кудрях» героини, прекрасной лодочницы, повисающий на ее золотых сережках и прячущийся у нее на груди. То есть в обеих новеллах идеальный мир возникает, как мир малых величин[42], и визуально духовное существо предстает здесь абсолютно несоразмерным человеку. Понятно, что эта деталь чисто литературна и отдаляет, даже отделяет образность обеих новелл от сцены. Но еще важнее другое отличие «Сильфиды» Тальони от литературного источника. Сюжет Нодье отражен в балете не прямо, а обратно-симметрично: там – любовь юноши-духа к земной женщине, здесь – любовь романтического героя (крестьянин он, конечно, лишь номинально!) к духу-девушке. Причем, для балета подобная

[38] *Janin J. Notice sur «La Sylphide» // Les beautés de l'Opera. P., 1845. P. 4.*

[39] *Об этом выразительно пишет современник. См.:[Строев В.] Париж в 1838 и 1839 годах. Путевые записки и заметки Владимира Строева. СПб., 1842.*

[40] *Vaillat L. Op. cit. P. 194.*

[41] *См.: Пушкин А.С. Письмо Одоевскому В.Ф., конец ноября – декабрь 1836 г. Петербург // Пушкин А. С. ПСС: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 16. Переписка, 1835–1837. 1949. С. 210; См. также: Турьян М.А. Из истории взаимоотношений Пушкина и В.Ф. Одоевского // Пушкин: Исследования и материалы / Л., 1983. Т. 11. С. 174–191. Цит. по: www.feb-web.ru. В новелле наряду с «готическим» существует и психологический пласт, имеющий отношение, скорее, к отечественной пушкинско-гоголевской традиции и несущий в себе бледные пока еще черты нарождающегося реализма.*

[42] *То, что мистическое, фантасмагорическое существо появляется в микроскопическом виде и начинает расти по мере того, как мысль о нем завладевает человеком, является общим мотивом для такого рода сюжетов – от народных преданий до гоголевского «Носа».*

инверсия принципиальна, поскольку влечет за собой кардинальную перемену образности. Мотивы «Сильфиды» – мечтающий мужчина и неземная дева, мечта в образе женщины, призрачность, неуловимость женского танца и самого образа танцовщицы – не взяты из «Трильби». Художественная идея «Сильфиды» неотделима от женской фигуры в белом тюнике, от призрачного образа танцовщицы; персонаж Ш. Нодье едва ли послужил ему прототипом.

И потому куда вернее было бы искать корни «Сильфиды» в сцене монахинь из «Роберта-Дьявола», чем в сюжете феерии Ш. Нодье. Причем, независимо от того, что сценарий был написан Нурри во время первых (и сперва неудачных!) кордебалетных репетиций этой оперы, еще до того, как в них стали принимать участие и Тальони, и сам Нурри. Потому что истоки здесь не литературные, а хореографические, и образ балетной Сильфиды на самом деле родился не в кабинете литератора, а в балетном классе.

ПУАНТЫ ТАЛЬОНИ

Здесь важен еще один мотив – знаменитые пуанты Тальони. Возникает вопрос: почему их практически не заметили современники, достаточно внимательные порой к незначительным новшествам? В 1846 г. Р. Зотов с осуждением пишет о «новейших гениях» (тех, кто пришел после Тальони!), которые «выдумали танцевать на ногте большого пальца»[43], в то время как, описывая Тальони незадолго до этого, он ничего похожего не отмечал. Тальони, по словам Л.Д. Блок, не сделала из пуантов трюка. Она считалась «лишь с потребностями прыжка и с возможностью беззвучного передвижения по сцене»[44]. Сохранение четкой фиксированной позы на пальцах – то, что сразу заметил Р. Зотов, – это уже трюк, демонстрация мастерства. Тальони танцевала иначе, и новизна ее танца для современников заключалась прежде всего в том самом «невыразимом порханье», а вовсе не в пуантах, которые они даже не слишком отличали у нее от высоких полупальцев, во всяком случае, особого внимания на этой разнице не зафиксировали. «Она прибегала на кончиках пальцев (дословно – «на острие стопы» – sur la pointe de pied – ***И.С.***), – пишет Ж. Жанен. – Она покачивалась грациозно, подаваясь телом то вправо, то влево»[45]. Каковы же были ее пуанты и весь ее танец?

Башмачок Тальони сохранился, и он ничем не отличается от башмачков Фанни Эльслер или Фанни Черрито, также имеющихся, скажем, в коллекции санкт-петербургского Театрального музея. Он сшит из мягкого шелка и лишь простеган около носка шелковой же ниткой. Такой простежке или штопке Тальони придавала очень большое значение[46], однако этим и ограничивались у нее технические приспособления для пальцевого танца. Балеринская стопа в современной балетной туфле с твердым носком утратила гибкость, она имеет, по сути, лишь три положения: первое – когда стоит на полу, второе – когда вытянут подъем, на пальцах или в воздухе, а третье – на полупальцах. Такого рода туфли, позволяющие «вертеть» знаменитые «тридцать два фуэте», принесли (в следующую за Тальони балетную эпоху) итальянские виртуозки, чьи танцы на пальцах уже

Раскрашенная гравюра «Три грации» (Фанни Черрито, Фанни Эльслер, Мария Тальони). Литография по рисунку А. Шалона

[43] *Р.З. [Зотов Р.] Фельетон. Театральная хроника // Северная пчела. 1846, 23 июля, № 163. С. 634.*

[44] *Блок Л.Д. Филипп Тальони и его школа // Классики хореографии. Л.;М., 1937. С.188*

[45] *Janin, J. Op. cit. P.7.*

[46] *См.:Vaillat L. Op. cit. P. 107.*

имели отношение к современной технике. Причем для зрителей тех лет, как и для самой стареющей Тальони, это отнюдь не было продолжением или развитием ее искусства: наоборот, это воспринималось как знак смены времен и попрание идеалов тальонизма. Для современников значимым являлось то, что поэзию сменил трюк; для самой Тальони, в высказываниях которой о танце одно из самых частотных слово «грация», появление этих новых пуантов было равноценно профанации балетного искусства. Туфли новых виртуозок она хлестко называла «ортопедическими приспособлениями», а новые адажио, где больше не доминировал апломб[47], считала верхом вульгарности. Балерина, которая жестко вспрыгивает на твердые, набитые пробкой и ватой носки, и которую крепко держит кавалер, к тому же помогая ей вращаться – все это было для Тальони возмутительной «клоунадой». То есть тот тип танца, который, по твердому убеждению XX века, ведет свою родословную от Марии Тальони, сама Тальони воспринимала как гибель искусства и поглощение балета цирком – низким ремеслом на потребу публики.

А что такое стопа танцовщицы в допуантной шелковой обуви, мы до некоторой степени ощутили на выступлении исполнительницы танца «болеро», испанки К. Перисет[48], использующей старинную технику. Ножки ее так нежны, так мягки, так пластичны, что они действительно как бы дышат, трепещут, и ассоциация с порханием бабочек не так уж тут неуместна. И, хотя, конечно, болеро к тальонизму особого отношения не имеет, но зато имеет к эпохе; именно с такими, с подобными, не зажатыми в жесткий панцирь, но живыми и гибкими стопами Тальони и поднялась на пальцы.

Как?

Стопа Тальони в таких же шелковых туфельках тоже была гибкой, на пальцы она должна была вставать плавно. Рахель Фарнгаген, подруга Фанни Эльслер, настроенная к Тальони, разумеется, очень критически, замечала, что ступни ее «все гнутся»[49]. Но что тогда значат слова других современников о том, что Тальони не только порхала на кончиках пальцев, но и умела на них застывать («Минуту стоит, две стоит, три стоит»)?

Представление о пальцевом танце Тальони, опять же до некоторой степени, подсказывает и новейшая стилизованная «Сильфида», поставленная в начале 1970-х годов французским балетмейстером Пьером Лакоттом по мотивам тальониевского спектакля, который, как утверждал Лакотт, был изучен им по сохранившимся документам и материалам. Балерины в лакоттовском спектакле пользуются современными туфлями и современной пальцевой техникой, однако первая исполнительница, Гилен Тесмар, на которую Лакотт и ставил балет, имитировала особый воздушный танец и создавала впечатление, отчасти совпадающее с легендарным образом Тальони. Разгадка в том, что это впечатление, да и сам рисунок пальцевого танца Тесмар создавала не ногами, а всем телом. Нечто подобное, по-видимому, было и у Тальони. Ощущение «таяния» ее поз, ее «терявшегося в беспредельности» арабеска достигалось не только протяженностью линий, о которой пишет Л. Блок, но и тем,

[47] Умение сохранить равновесие в позе, всегда прежде бывшее одной из главных ценностей балетного танца

[48] В частности, Перисет выступала на фестивале испанского танца в Петербурге в 1990 г.

[49] Цит по: Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца. С. 252.

что линии эти не были зафиксированы, движение беспрестанно длилось, а поза скользила и меняла свои очертания. Как бы взлетало все тело, а ноги тянулись за ним и отрывались от земли. (Быть может, потому ее пуанты и не были специально отмечены, что они не воспринимались отдельно, как нечто самостоятельное.) Именно эти особенности ее танца и могли позволить парижскому критику Ш. Морису утверждать в рецензии на премьеру «Сильфиды», что у Тальони «никакого апломба – кружево в воздухе»[50]. То есть, тальониевское «стояние» на пальцах (те самые «минуту, две, три!») как апломб, т. е. как умение твердо фиксировать позу, не воспринималось.

Как известно, недоброжелательная придирчивая критика часто дает для историков балета гораздо больше, нежели дифирамбы. «Толчки коленей, – продолжает скептик Ш. Морис, – притворство («force grimace»), расхлябанность и немало шарлатанства – вот что она нам показала»[51]. О «шарлатанстве» в подобном духе говорит и Р. Фарнгаген. Тальони, по ее словам, «вообще больше делает вид, что прыгает, но, в сущности, поднимается слишком мало. Обманывает тут всю публику»[52]. Важно и другое замечание Р. Фарнгаген: «Все время она подгибает ноги, присядет и взлетит вместо того, чтобы попросту прыгнуть»[53]. То есть движение как бы членится, или же прослеживается как бы внимательнее обычного, словно в замедленном темпе; это свидетельство тоже может быть подтверждением наших догадок о длящемся и перетекающем движении. Их дополняют слова американца Натаниэля Уиллиса, видевшего Тальони в «Боге и Баядерке»: Тальони у него «плавает», или же «скользит» перед глазами, «подобно завитку дыма или пушинке»[54]. И о том же – фраза, мимоходом брошенная поклонником еще одной соперницы Тальони, критиком, скрывающимся за инициалами «К.П.». Он горячо поддерживал московскую балерину Екатерину Санковскую (отечественную Сильфиду, которую современники воспринимали, как художественную оппонентку Тальони) и потому придирчиво смотрел на саму Тальони. Она, по его словам, «плавает и рисуется»[55]. «Плавает» – это точное выражение длящегося движения, о котором сказано выше. А «рисуется» – это, по всей вероятности, то, что в хвалебных рецензиях называли «прелестными позировками» и «грациозными положениями». Что же получается: с одной стороны – «плавает», с другой – членит движение? С одной стороны – легендарная простота и непреднамеренность, с другой – рисовка? Да, именно так, но только вторую, оборотную сторону ее танца мог заметить лишь придирчивый критик, заведомый оппонент: это тщательно скрывалось от глаз зрителей, как и технические сложности.

Итак, танец Тальони, которая «клубилась, как легкий дымок при утреннем ветерке»[56], никогда не застывал и не принимал четких очертаний, он длился и парил, затихал и возникал снова, отдельные его элементы не акцентировались, легкое и текучее непрерывное движение рождало ощущение воздушности и полета. Не только второй акт «Сильфиды» был «сюитой зыбких эскизов» (В. Гаевский),

[50] *Цит. по: Levinson A. Op. cit. P. 134.*

[51] *Ibidem.*

[52] *Цит по: Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца. . . С. 252.*

[53] *Там же.*

[54] *Willis N.P. Pencillings by the Way. Цит. по: Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. М., 1996. С. 54, 162.*

[55] *См.: К.П. Письмо из Москвы, 2 февр. 1839 г.// Северная пчела. 1839, 11 февр., № 32. С. 129.*

[56] *Э. «Сильфида» // Северная пчела. 1837, 8 сент., № 209. С. 834.*

но и сам танец М. Тальони. Он был, если допустимо такое сравнение, импрессионистичен. Не движения, не па становились его целью, а впечатление и иллюзия: иллюзия прыжка, иллюзия полета, иллюзия непринужденности и непреднамеренности – то, что прозаически настроенные люди принимали за шарлатанство и обман.

А если смотреть шире, то иллюзия – не что иное, как одна из основных категорий романтического искусства и романтического мышления. Иллюзия, которая расцветает божественной красотой при взгляде человека, наделенного поэтическим воображением, и оборачивается пустотой для взгляда, на поэзию не настроенного. Таким образом, феномен Тальони – или ее стиль, гениально выработанный для нее отцом, – попадал в самую сердцевину художественного мировоззрения эпохи. Сформированный на уроках Филиппа Тальони, этот стиль существовал и до «Сильфиды», но не имел названия. Существовало и само слово – «сильфида», – но означало нечто другое. Достигнув в своем развитии определенного рубежа, новый стиль потребовал четкого хореографического воплощения и словесного определения. В этот момент Нурри и пришел со своим либретто к Филиппу Тальони.

И вот тут мы подходим вплотную к разгадке взаимоотношений «талантливого отца» и «гениальной дочери». Конечно, не будь Марии, Филипп, скорее всего, действительно, так и остался бы неплохим танцовщиком и балетмейстером средней руки. Конечно, значительной фигурой в истории балета его сделала дочь. Но парадокс в том, что и ее сделал великой именно он. Деспотично руководя ею, упрямо взращивая ее талант – вопреки всем представлениям о том, какой должна быть танцовщица, – он сформировал для нее целое новое направление, с которым она смогла не только воплотить свой не вписывающийся в обычные рамки гений, но и стопроцентно ответить на эстетический запрос своего времени.

И как знать, вполне возможно, что, не будь рядом поверившего в нее отца, она, которую товарки в балетном классе презрительно называли «маленькой горбуньей», была бы обречена на прозябание в последних рядах кордебалета.

Мария Тальони в балете «Тень». Литография В.М. Тимма из «Театрального альбома 1842», СПб

Эдуард КОЧЕРГИН

КРЕМЛЕВСКИЙ «КЛОП»

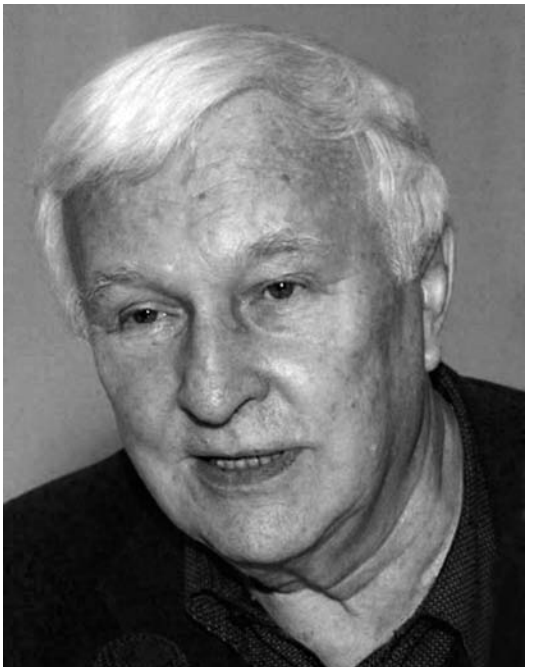
События эти происходили весной 1964 г. на закате деятельности великого потрясователя нашей Родины, строителя скоропостижного коммунизма – дорогого Никиты Сергеевича Хрущева.

Никита Сергеевич возмечтал в ближайшем будущем из самодеятельных коллективов создать подлинно народные театры, и заменить в «надвигающемся коммунизме» профессиональных лицедеев, сидящих на шее государства. Новые театры должны были сконцентрировать творческую энергию масс и направить ее на предварение мечты человечества. С такого подогрева и под руководством сподвижника Н.С., секретаря по идеологии товарища Ильичева, в начале 1960-х годов в стране стали бурно расти и развиваться народные театры всех видов и жанров.

Фабрики, заводы, комбинаты, колхозы под давлением верхов решились отстегивать приличные гроши на эти цели – к великой радости режиссеров и художников, их в те голодные времена приглашали и подкармливали самодеятельные коллективы. Они-то постепенно и подняли уровень мастерства в них. В газетах, на телевидении, по радио началась компания по прославлению самодеятельности. Официальная пресса стала утверждать, что со временем многие из народных театров смогут дать фору профессионалам. В воздухе снова запахло экспериментом, но уже на нивах культуры.

Мне довелось участвовать в этой абсурдной катавасии и вот каким неожиданным образом.

За год до этих событий областные начальники объединили два театра на площадке бывшего ТРАМа, что на Литейном проспекте, – Областного Драматического театра и Областного театра Драмы и Комедии, в котором я удачно оформил сказку Евгения Шварца «Царь Водокрут». Главный режиссер нового Областного театра Григорий Израилевич Гуревич, образованный человек, знавший кроме



Э. Кочергин

основных европейских языков еще три древних языка, предложил мне, молодому художнику, работать с ним. Мне повезло, этот энциклопедист, ученик знаменитого Радлова, сотрудник формалистического ТРАМА, стал моим работодателем и просветителем. Постановки Григория Израилевича в городе имели зрительский успех. На многие спектакли его театра народ с трудом приобретал билеты. Для того времени он был смелым, прогрессивным художником, не побоялся пригласить на постановку известной пьесы «Маклена Граса», только что реабилитированного украинского драматурга Миколы Кулиша, самого левого в Питере режиссера Евгения Шифферса. Работал с интересными художниками города и обладал абсолютным вкусом, как в области драматургии, так и в изобразительном деле.

Вот с ним меня неожиданно и припаяло обкомовское начальство к новой хрущевской затее.

Затея Кукурузного Бабая состояла в грандиозном всесоюзном конкурсном смотре всех народных театров страны. С зимы 1964 г. отсматривались коллективы в областях, краях, республиках, затем победивших у себя привозили с начала марта в Москву и там в Кремлевском театре специальная высокая комиссия выбирала лучших из лучших.

Из всей самодеятельности нашего города и области самым достойным спектаклем признали местной комиссией спектакль «Клоп» по пьесе В. Маяковского, сыгранный Народным театром города Выборга. Вот его-то начальство и решило отправить на окончательный всесоюзный конкурс в Кремлевский театр.

Все прекрасно, но комиссия сделала по спектаклю несколько серьезных замечаний и пожеланий. Главные из них – укрепить режиссуру и изготовить достойные такого показа новые декорации. Так как спектакль принадлежал городу Выборгу областного подчинения, то в обкоме партии решили, что режиссуру должен выстроить Г.И. Гуревич, главный режиссер областного театра, а декорации сделать его главный художник. И нас – совсем старого Гуревича и совсем молодого художника – мартовским морозным утром привозят с Литейного в обком партии, Смольный, выставляют пред очи секретаря по идеологии, окруженного свитой начальников областной культуры, и велят выправить победившего в местном смотре «Клопа» до полного идеала, соответствующего показу в самом Кремле. Причем, приказывают выполнить всю эту сумасшедшую работу за десять дней, подчеркивая при этом важность события для города и государства. И надеятся, что через 12 дней наш Выборгско-Ленинградский «Клоп» в Москве положит на лопатки все народные театры Советского Союза и займет первое место по стране. Мы с Григорием Израилевичем переглянулись – сделать в такие немыслимые сроки что-либо приличное невозможно. Начальники ответили, что понимают трудности, оттого и обращаются к специалистам-волшебникам в надежде спасти положение. Короче, деться некуда, придется и нам спасаться – работать «Клопа».

Чтобы успеть изготовить декорации нужно буквально сегодня после просмотра выборгского спектакля сочинить новое решение, а с утра завтрашнего дня уже загружать мастерские рабочим материалом: чертежами, рисунками, шаблонами, выкрасками и т.д. На изготовление режиссерской экспозиции и эскизов декораций времени нет. Обком партии обязан нам довериться, иначе придется отказаться от работы. На эти условия, правда, с неохотой, начальники согласились.

Меня, художника, интересовала организационная сторона дела, то есть обеспечение мастерских необходимыми материалами, возможность приглашать опытных мастеров из других театров города за наличный расчет, покупка материалов и костюмного реквизита в комиссионных магазинах, транспорт и так далее. В тот последний хрущевский год с материальным снабжением в стране начались страшные проблемы. Театры маялись, выискивая в городе холст, мешковину, х/б, бархат, сукно, шелк, доски, трубы. А в теперешних клопиных обстоятельствах необходимо, чтобы нужные материалы с завтрашнего дня лежали на верстаках мастерских.

Главный идеологический начальник ответил нам: «Не беспокойтесь, этот вопрос мы уже решили. Именем первого секретаря обкома партии В.С. Толстикова все мастерские ленинградских театров и два театральных комбината, городской и областной, все снабженческие базы города в вашем распоряжении и с завтрашнего дня работают на “Клопа”.

Кроме того, фабрики и заводы Питера поделятся с вами всем, что имеют. А ежели потребуется на них что-либо изготовить для спектакля, то, пожалуйста, заказывайте, все сделают.

Выходные дни в мастерских и комбинатах отменяются, а на период работы над “Клопом” устанавливается минимальный десятичасовой рабочий день. За вами закрепляется личный газик с шофером с 8 утра до конца работ ежедневно. Оргделами и снабжением будет заниматься специальный лихой человек со всеми от нас полномочиями. Все покупки в магазинах, расчеты с мастерскими, договора с мастерами – все через него. Понятно?» – «Понятно».

«Сегодня в девятнадцать ноль-ноль в Народном театре творчества на улице Рубинштейна вас ждет Выборгский "Клоп"».

Действительно, этим же вечером мы с Гуревичем увидели конкурсное изделие Выборгского народного театра в самопальных декорациях и убогой одежонке. Местная режиссура ограничилась разводкой персонажей, хотя главные роли самодеятельными артистами исполнялись совсем неплохо. Присыпкина играл парень абсолютно профессионально на уровне нормального городского театра. У моего режиссера появилась надежда сделать что-то приличное.

Сразу после просмотра «Клопа» и разговора с исполнителями мы с Григуром (так ласково обзывали Гуревича артисты его театра) прямо в зале занялись сочинением клопиного оформления. Он вспомнил свою работу в 1920–1930-е годы в ТРАМЕ, Театре Рабочей Молодежи, самом формалистическом театре города, а я – все школы и направления в изобразиловке 1920–1930-х годов вместе с Малевичем, супрематистами и окнами РОСТА. И к 12 ночи, когда в зал зашли пожарники с вопросом – долго ли мы будем жечь свет, мы с режиссером уже имели основные идеи решения пространства маяковской пьесы.

К утру должны быть готовы все чертежи, планировки, боковые разрезы в масштабе, необходимо определить наименования материалов, рассчитать их количество на одежду сцены, половик, декорационную установку. Надобно составить монтировочную ведомость на все виды работ, сделать выкраску кулис, падуг, половика, задников, а утром отдать лихому человеку для отоваривания и запуска оформления в мастерских. Пришлось не спать ночь.

Декорационное решение «Клопа», одобренное Григуром, представляло собой большой супрематический кукольный театр, состоящий из 3-х планов разновеликих ширм. Между ними на подвижных мольбертах поднимались элементы картин трех планов кулис и падуг, выкрашенных в открытые цвета Окон РОСТА. Ежели первый план соответствовал прямоугольному зеркалу сцены, то третий план представлял квадрат. Детали декорации, вроде «Машины человеческих воскрешений» и клетки Присыпкина, поднимались из-за ширм штанкетами. Этот прием позволял сменять картины мгновенно на глазах у зрителей. Спектакль мог идти без остановок. Проще не придумать.

Постановочной бригаде требуется решить проблему эксплуатации декораций в Кремлевском театре, где на все про все дается всего один день. Утром с 7.00 до 9.30 монтировка декораций. С 9.30 до 12.00 световая репетиция. С 12.30 до 14.30–15.00 – прогон. В 16.00 – конкурсный просмотр. Затем банкет и отъезд домой. Вот такое суровое «меню» нас ожидало. Мой супрематизм имел смысл ежели его «товарный» вид будет абсолютен, т.е. вся одежда сцены, задники фона не должны морщить и из зала смотреться ровными плоскостями, идеально выкрашенными в яркие цвета. Таким требованиям соответствовал плотный натуральный шелк. Во-первых, хорошо окрашивается в любой цвет, смятый при перевозке быстро растягивается металлической трубой, вставленной в «карман» и образует гладкую поверхность. Самый плотный крепкий шелк в нашей стране в ту пору – парашютный шелк. Из-за атомной цены для театров он был недоступен, да еще в таком количестве, которое нам необходимо, и, кроме того, принадлежал армии.

В 8.00 утра «лихой человек», познакомившись с описью декораций, количеством материалов и моими сомнениями (я в первый день еще сомневался) сказал мне – «Ну что ж, художник, придется нам с тобою ограбить армию, а про цвет не беспокойся – выкрасим на фабрике Веры Слуцкой, самой большой шелконабивной фабрике города».

Его «оптимизм» взбодрил меня, и, поспав буквально два часа, к следующему утру я нарисовал и вычертил все портикабли, определив материалы для их изготовления. Наиболее тяжелое по исполнению из всех декорационных деталей «Клопа» по пьесе – «Машина воскрешений». Ее по замыслу хотелось выполнить из суперсовременных материалов. Сделать этакой кинетически-супрематической игрушкой с вращающимися светящимися деталями, серебристыми, гофрированными трубами и прочей ультрасовременной фигней. Мой лихой

волшебник, рассмотрев рисунки и выслушав мои хотения, предложил машину будущего построить на заводе им. Жданова – закрытом военно-морском заводе, где, вероятно, есть что-то, что мне чудится. На нем клепали атомные подводные лодки. Он предложил мне с ним туда катануть. Сказано – сделано. На заводе нас встретили с распростертыми объятиями. У меня даже не потребовали паспорт. Там ко мне приставили двух молодых инженеров-конструкторов, которые буквально на другой день выдали рабочие чертежи машины гораздо интереснее, чем я предполагал. Позвонили и попросили выбрать совершенно фантастические по тому времени материалы, которые я видел в первый раз в жизни, и запустили в работу на экспериментальном участке какого-то цеха. Их машина у зрителей Кремлевского театра имела отдельный колоссальный успех и помогла выстроить загадочную картину будущего.

Одевать актеров, слава Богу, мне помогала замечательный художник по этой части в Питере – Инна Габай. Так как главные начальники велели делать все, чтобы получилось хорошо и интересно, не обращая внимания на деньги, мы, конечно, разошлись. Материалы для костюмов Розалии Ренессанс, да и для всех участников свадьбы отоваривали в комиссионных магазинах. Платье вишневого панбархата для мадам украсили потрясающей чернобуркой, купленной в комиссионке на Литейном проспекте. Костюмы пожарников второго акта изготовили из специальной металлической сетки интересной структуры, в состав которой входило натуральное серебро. Эту сетку отобрали у Экспериментального института прикладной химии, что на Петроградской стороне, института, где создавалось топливо для космических ракет. Всю серебристую красоту сдублировали на качественный льняной холст и по рисункам изготовили эффектные «латы» пожарников будущего. Сколько грошей такое стоило – только Богу известно. Одно могу сказать, что никогда более в своей долгой жизни на театре я не имел таких сказочных возможностей, как в те сюрреалистические дни.

Лучшие бутафоры театрального города, лучшие закройщики и портные, лучшие столяры, слесаря, художники-исполнители, красильщики – все вкалывали на «Клопа». Даже знаменитый театральный Кулибин – конструктор, механик, изобретатель Иван Корнеевич – в своей макетной мастерской Малого Оперного театра колдовал для клопиного свадебного бала над бутылками шампанского, чтобы каждая из них трижды вышибала пробки с оглушительным звуком. Свадебный стол украшали яства, сделанные знаменитой питерской бутафоршей Александрой Павловной Карениной. Ее жаренный праздничный поросенок… улыбался.

Тем временем Григур с замечательным балетмейстером Святославом Кузнецовым, обозванным в афише режиссером по сцендвижению, хормейстером и музыкальным руководителем лепил «Клопа». Выборгские артисты дневали и ночевали на Рубинштейна. Репетиции начинались в 10 утра, в 14.30–15.00 –перерыв на обед, затем полтора часа – сцендвижение, полтора часа – занятия с хормейстером, получасовой перерыв, снова репетиция до 22 часов. И так ежедневно десять дней подряд. Только в день отъезда репетиций не было. Состоялась беседа с артистами и подробный разбор сделанного.

Прогон и генеральная прошли на 10-й день работы в Рубинштейновском театре. По ним стало ясно, что все идеи Григура получаются блестяще.

Мои комбинаты встали на «стахановскую вахту» и лудили «Клопа» по 12–14 часов в сутки. Я с шофером и обкомовским доставалой мотался на выделенном газике с восьми утра до ночи между декорационными комбинатами, пошивочными мастерскими, магазинами, базами, фабриками и заводами. Возилку моего, естественно, звали Васею. Этот обкомовский сувенир Вася, почувствовав мою художническую независимость, упорно обзывал Обком партии Лобкомом хартии.

Парашютный шелк мы красили на шелконабивной фабрике, а для половика дефицитную, крепкую башмачку, материал, применяемый в обувной промышленности, окрашивал знаменитый красильщик городского комбината – Боря Энциклопедист. Его так обзывали за коллекцию образцов материалов собственной покраски с комментариями, где он подробно указывал,

сколько надобно брать краски и что добавить, чтобы получился тот или иной цвет. Свои «фолианты» собственноручного переплетения Боря выставил на антресолях их красильной каптерки. При каждом посещении красилки он спрашивал меня: «Как Вы думаете, Степаныч, даст нам Кремль грамоту за хорошую сверхурочную работу или не даст? Вы ж видите, как мы вкалываем?». Его подельницы, Лида и Тамара успокаивали: «Тебе лично, Боря, Кремль не только даст, но и поддаст». «А хорошо бы кремлевскую грамотку получить. Я ее дома на стене в рамке бы вывесил, чтобы жактовская шелупонь перестала придираться к нам с Дорой».

Декорации и костюмы накануне отправки свезли из всех мастерских в городской комбинат. Паковали и грузили их вечером в специальный автофургон с хорошими запорами. Декорации «Клопа» должны были прибыть в Кремль к шести утра.

За день до нашего личного отъезда в Москву мы с Григуром получили билеты на поезд и пропуска в Кремль. В пропусках нас обозвали консультантами, его – по режиссуре, меня – по оформлению спектакля «Клоп» Выборгского народного театра. Григур, получив такую ксиву, печально пошутил: «Вот так, дорогой Эдуард, мы с Вами из деятелей вдруг превратились в консультантов своего же дела».

Выехал я в Москву ночным поездом, пришедшим туда очень рано. В 7.00 мне велели пересечь КП Кремля рядом со Спасской башней. Неожиданно на платформе Ленинградского вокзала меня встретил человек с сержантским лицом известного ведомства и доставил в Кремлевский театр на черной Волге без каких-либо осложнений. Мой сопровождающий сдал меня на сцене приличному дяденьке в очках, техническому директору фестиваля, обозвав художником «Клопа». Директор, сняв очки, оглядел меня внимательно, и я почувствовал в его глазах некоторое сомнение. «Вы что, действительно будете художником "Клопа"?» – «Да, а в чем дело?» – «Както не верится, больно уж молодой для такой драматургии». Узнав, что у меня с собой и эскизов то никаких нет, совсем испугался: «Как же с вами работать? Ведь нам ничего неизвестно о вашем замысле, что куда вешать, ставить, как монтировать и проводить спектакль». Я постарался его успокоить: «Эскиз перед вами – я. На эскизы декораций не было времени, все оформление, включая замысел, изготовили за 10 дней. Я работал прямо на мастерские, успев сделать планировки, боковые разрезы, чертежи, рабочие рисунки, шаблоны и выкраски. Сам вместе с вами впервые увижу, что получилось на самом деле. Двум смертям не бывать, а одной не миновать, давайте работать. Ящики, тюки, мешки – все пронумеровано и надписано, начнем с половика и одежды сцены. Все исполнено по правилам лучшими мастерами моего города. Необходим небольшой стол для планировок». Рабочие быстро расстелили половик, принесли стол из буфета – другого не нашлось, и собрались вокруг него, рассматривая планировки. По ним я рассказал, что где должно висеть. Номера штанкетов, обозначенные на планировках, оттрафаречены на мешках с кулисами и падугами. Мешки с ними расставили под соответствующими штанкетами, достали из них кулисы-падуги, развернули и подвесили к штанкетам. Когда разворачивали первый план кулис, раздался голос одного из монтировщиков: «Ребята, смотрите, это же парашютный шелк – во дают!» В этот момент прямо с поезда на сцену привели тетеньку с тревожным лицом. Она оказалась начальницей Ленинградского областного управления культуры. Я смекнул, в чем дело: начальники не видели ни одного эскиза и были вынуждены нам довериться, а сейчас, в Кремле, естественно, струхнули. Обалдевшая тетенька, узрев ярко окрашенные мятые кулисы, вынутые из мешков, метнулась к очкастому техническому директору с вопросом: «А что, эти жеваные тряпки так и останутся мятыми?» На протяжении монтировки она несколько раз бросалась с дурацкими вопросами к нему, абсолютно игнорируя меня, хотя сидела на стуле, где висел мой пиджак.

По мере того, как на сцене появлялось все больше и больше моего оформления, подозрительное отношение ко мне менялось. Первыми сообразили, что я – человек серьезный и профессионал, рабочие сцены. Кстати, о них: более слаженного, толкового отряда монтировщиков я в ту пору не имел. Благодаря этим суперпрофессионалам, сложную монтировку спектакля мы закончили вовремя. Они быстро

сообразили постановочную идею декораций и приняли ее. Технический прогон сработали с первого захода, схватывая все на лету. После него на сцене появился главный идеологический начальник Питера, которого я видел в обкоме своего города. Он прошелся по авансцене, разглядывая декорацию, затем подошел ко мне и, не поздоровавшись, властно спросил: «Зачем так ярко раскрасил полотнища?» Я ответил ему, что все оформление сделано в духе Окон РОСТа В.Маяковского и цвета соответствуют им. Более он ничего не стал спрашивать и, забрав тревожную тетеньку, ушел с нею в открывшийся закулисный буфет угощаться коньяком для успокоения нервишек.

Буфет Кремлевского театра осуществлял коммунистическую мечту совдепа. Там имелось все, что в ту полуголодную хрущевскую эпоху мы могли увидеть только в старых поваренных книгах. Икра всех сортов: черная, красная, белая, золотистая; балыки разного вида, роскошная кремлевская ветчина; рыба разных сортов – белая, красная, угри прибалтийские, селедка в винном соусе; маслины, огурцы, помидоры, сладкий перец, грузди маринованные и т.д. и т.п. И все это – в первой половине марта месяца! А еще разные коньяки армянские, грузинские, шампанское, маленькие кремлевские пирожки с мясом, капустой… Можно было только простонать: «Боже ж ты мой!.. Что ж это такое делается!?..»

В 9.30 из гостиницы приехал Гуревич, он, спустившись в зал со сцены и осмотрев наше детище, сказал мне: «Эдуард, у нас с вами все получается!» Где-то за полчаса мы с ним проверили все смены картин, то есть повторили техническую репетицию. С 10.00 до 11.30 удалось управиться с направкой света и грубо записать его процентовку. Тем временем привезли наших выборгских героев, выдали им костюмы и распределили по уборным.

В 11.30 начался актерский прогон в костюмах с корректировкой света и окончательной его записью. Вся постановочная часть Москвы работала, как часы. Отштудированные Григуром с помощниками, артисты выкладывались на все сто. Прогон закончился где-то в 2.30 дня. Главный спектакль начинался в 16.30. После прогона с рабочими мы навели окончательный марафет на сцене, с осветителями уточнили свет, и режиссер с радистами выставил на зал запись шумов и музыки. Так как от нас уже ничего не зависело, мы с Григорием Израилевичем оставшееся время провели в кремлевском коммунистическом буфете, взяв на грудь по 150 граммов прекрасного десятилетнего армянского коньяка, закусив черной икоркой и осетровой рыбой.

Конкурсный спектакль прошел блистательно. Зал полностью забила публика. В первых рядах сидели партийные начальники и «удавы» – члены комиссии, известные театроведы, режиссеры, артисты. Они, судя по реакции, спектакль принимали с восторгом. Мы с Григуром свое детище смотрели с боковых лож. Действительно, выборжцы были в ударе, и зритель аплодировал им после каждой картины. Виртуозный танец между свадебных блюд на столе встретили с восторгом. Присыпкину в конце спектакля устроили овацию минут на пятнадцать. Успех получился ошеломляющим. Старый Григорий Израилевич даже прослезился, сказалась дикая нагрузка всех этих тяжелейших нервных дней.

После спектакля мы пробрались в закулисье и поздравили актеров с успехом, а ребят постановочной части поблагодарили за качественный труд. От банкета отказались – я вскоре уезжал в Питер, а Гуревич страшно устал и не захотел остаться. Его отвезли в гостиницу «Бухарест», которую потом он ругал за бесчисленное количество клопов и тараканов.

Через два дня главная газета Советского Союза «Правда» посвятила половину второй страницы народному театру города Выборга Ленинградской области. Рецензент сообщал всему Советскому Союзу и миру в статье «Так держать», что по пьесе великого Маяковского самодеятельный театр г. Выборга поставил грандиозный спектакль и победил все коллективы, участвовавшие во всесоюзном конкурсе самодеятельных театров. И что выборгский «Клоп» является выдающимся достижением истинной советской народной культуры, не уступающей спектаклям прославленных коллективов. Про декорации и

костюмы критик написал большой восторженный абзац.

Григур, прочитав этот знатный подвал газеты «Правда», снова печально пошутил: «Видите, Эдуард, какие мы с вами выдающиеся консультанты советской народной культуры».

Дней через десять по приезде в Питер Гуревича вызвали в обком партии. Там довольные начальники, получившие хорошие чаевые за успех «Клопа», восторженно встретили его как талантливого, выдающегося постановщика выборжского спектакля, вышедшего в дамки на Кремлевской сцене. Цитировали хвалебные рецензии из газет. После дифирамбов заявили, что платить за работу не могут, так как в афишах и рецензиях его фамилии нет и по условиям конкурса не должно быть. Но рассчитаться за труды праведные готовы и просят подумать, в чем Гуревич нуждается кроме грошей. На размышления дали неделю.

«Вас тоже скоро вызовут и предложат, что и мне. Платить вам не имеют права, но отблагодарить смогут, – сказал Григур – Мне известно, Эдуард, что вы нуждаетесь в жилье, – так прямо им и скажите». Действительно, на двенадцатый день меня потребовали в культурную управу обкома. Тетенька с тревожным лицом, не общавшаяся со мною в Москве, очень любезно, даже ласково приняла меня и расхвалила, ссылаясь на огромную стопку газет с восторгами о «Клопе». Но, как и предупреждал Григур, объяснила, что деньгами рассчитаться не смогут, но чем-то другим хотели бы компенсировать мой труд по оформлению спектакля. Я напрямую ее озадачил: «Мне с семьей негде жить и работать». На что она неожиданно сказала: «Думаю, что это не такая большая проблема. В этом вопросе мы сможем помочь. Подождите минут десять, я сейчас приду» – и вышла в боковую дверь. Минут через семь вернулась в кабинет и объявила: «Ваша просьба решена. В течение года вы будете иметь квартиру». Но уже осенью я стал обладателем собственного жилья от кремлевского «Клопа». По такому поводу мой режиссер снова пошутил: «Видите, Эдуард, у них как в Пушкинской сказке все происходит по щучьему веленью, через боковую дверь».

P.S. Последний раз в своей жизни я встретил Гуревича на Марсовом поле, сразу после всех майских праздников. Шел пешком с Петроградской стороны в свой БДТ, в котором уже служил несколько лет. После хмурой погоды в праздники наступили солнечные дни, и только чуть прохладный ветерок мешал радоваться солнцу. Все равно прохожий народ поторопился одеться по-весеннему. В центре мемориала увидел пожилого плотного человека, упакованного во все зимнее, греющегося прямо у Вечного огня. Что-то очень знакомое показалось мне в нем. Силуэт его напоминал Григория Израилевича Гуревича, только несколько поникшего, осевшего. Подойдя ближе, убедился – передо мною старый Григур. Я не виделся с ним много лет. Знал, что он, покинув Театр на Литейном, стал завкафедрой тогдашнего Библиотечного института. Учил режиссеров для народных театров ЭсЭсэРии. Судьба – индейка… Он искренне обрадовался мне: «Рад вас видеть. Знаю про вас – вы молодец, умница, действуйте дальше так же успешно». Он выглядел сильно старым, еле ходил. Глаза от солнца и ветра слезились. Шел из института на метро через Марсово поле, которое называл своим гульбищем. «Вы в БДТ? Проводите меня, пожалуйста, до канала». Мы двинулись к Спасу на Крови. Я спросил его, что он, все еще работает. «Нет, Эдуард, я ушел целиком на пенсию. Сегодня забрал последние документы». Шагал с большим трудом, болели ноги. «Вам необходимо с кем-то ходить, одному ведь трудно. Где ваша жена, дочь?» – спросил я его. Он через паузу ответил: «Они уехали…» – «Как уехали?» – «А так, взяли да уехали. В Америку. В Канаду…» – «А вы почему с ними не уехали, Григорий Израилевич?» – «Я… не могу… Я петербургский еврей».

В ту пору я не знал этой формулы, но по неписаной легенде говорят, что во времена женских цариц нескольким еврейским семьям разрешили жить в столице. Из этих семей вышли знаменитые профессионалы – юристы, врачи, издатели, ученые, послужившие Отечеству своими талантами. Григур – один из потомков этих интеллектуальных титанов.

Павел ТИХОМИРОВ

ПОСЛЕДНИЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА*

Нинель Канашенок (1925–2005)
выпускница 1947 года

Во время войны мы были в эвакуации в Куйбышеве. Там я поступила в горный институт, с которым и вернулась в Москву. Я была активной участницей самодеятельности. Однажды к нам пришла комиссия, которая отбирала молодежь для поступления в театральные училища. Во главе комиссии была Августа Миклашевская. После просмотра мы подслушивали, что о нас скажут, и я услышала, как Миклашевская сказала обо мне: «Этой девочке надо учиться в театральном». После этого я и поступила в студию Камерного театра. Причем, декан горного института не хотел мне отдавать документы.

На вступительных экзаменах я самозабвенно танцевала вальс и была в таком раже, что забыла, где нахожусь. Думаю, именно моя непосредственность и решила все дело. Меня приняли и выдали справку для декана. В Куйбышеве я познакомилась с мой лучшей подругой и однокурсницей Майей Ивашкевич.

Помню до мельчайших подробностей все занятия в студии. Самыми запоминающимися были занятия по технике речи с Натальей Михайловной Гориной. Мы делали отрывок из «Анны Карениной» – Кити на балу. После окончания студии Ваграм Папазян взял меня к себе в свой гастрольный театр на роли Дездемоны и Корделии. Но самой любимой моей ролью у Папазяна была девочка в «Смерти преступника»[1].

Потом – семнадцать лет в театрах периферии: Магнитогорск, саратовский ТЮЗ, Рязань, Йошкар-ола. Графиня в «Женитьбе Фигаро», Клеопатра во «Врагах», Лидия в «Варварах», Лариса в «Бесприданнице»… А в сорок лет я вновь приехала в Москву и поступила в Литературно-драматический театр ВТО, где и работала до его закрытия.

Татьяна Бартенева (1926–2007)
выпускница 1948 года

Мои родители, Сергей Бартенев и Евгения Матэеско[2], служили в Камерном театре. Отец играл

***Окончание.**
Начало см. в журнале «Вопросы театра», 2010, № 3–4.*

Н. Канашенок

[1] *Скорее всего, речь идет о пьесе «Семья преступника» П. Джакометти.*

[2] *Бартенев Сергей Ильич (1900–1962), актер Камерного театра, затем работал в Театре п/р Ф. Каверина и в Театре Северного флота, руководил художественной самодеятельностью при ЦДКЖ; Матэеско Евгения Васильевна (1906–1953), актриса вспомогательного состава Камерного театра, потом работала аккомпаниатором в различных клубах.*

А. Миклашевская

вместе с Александром Румневым[3], с которым в один год был принят в театр, и Александром Олененым[4] в «Жирофле–Жирофля». А когда театр поехал на зарубежные гастроли в Германию и Францию, то и маму взяли во вспомогательный состав. После гастролей отец из театра ушел. Как гласило семейное предание, из ревности к А.Я. Мама, по национальности румынка, была ослепительной красавицей, и папа ее страшно ревновал.

Пришло время, я выросла и

поступила в студию Камерного театра, о котором с детства слышала столько хорошего. Казалось, об этом театре я знаю все.

Наш курс был очень пестрым по индивидуальностям и очень дружным. Когда пришла пора выпускных спектаклей, Николай Николаевич Чаплыгин (я была в его классе) поставил «Дачников» М. Горького, где у каждого была очень интересная роль. Дмитрий Павловский, который стал впоследствии моим мужем, играл Басова, его жену Варвару – Кима Чупахина, до сих пор помню Юру Волкова и Аню Глазову в ролях Власа и Марьи Львовны. Хороши были Лева Михайлов и Люся Чайкина в ролях супругов Дудаковых, а дочь Марьи Львовны Соню трогательно исполняла Зоя Белова, которая начинала учиться в студии годом раньше нас, но заболела и заканчивала студию на нашем курсе. Помню студента следующего курса Кира Евлампиева в роли студента Зимина. Мне же досталась «роковая» Юлия Филипповна, я

любила играть сцену с Сусловым–Юрой Даниловым. Эту роль со мной детально, до жеста делала Елена Андреевна Лапина, жена Чаплыгина, которая была режиссером-педагогом на спектакле «Дачники»

После окончания студии наши пути разошлись. Михайлов ушел в режиссуру и стал замечательным оперным режиссером, Кима Чупахина уехала в Среднюю Азию, уехали Костя Александров и Люся Чайкина… Мы с Дмитрием Павловским оказались в Ереване, потом вернулись, поступили в

[3] Румнев (наст. фам. Зякин) Александр Александрович (1899–1965), актер театра и кино, танцовщик, мим, балетмейстер, автор книг о танце и пантомиме.
В 1922 году поступил в Школу-студию при МКТ, 1920–1933 гг. – артист Камерного театра 1944–1965гг. – педагог ВГИКа, 1962–1965 – руководитель организованного им Экспериментального театра-студии пантомимы (Эктемим).

[4] Оленин Александр Борисович (1897–1962), актер, режиссер театра и кино, поэт-имажинист, переводчик, педагог, 1917–1923гг. – артист Камерного театра.

Е. Лапина

Н. Горина

Т. Бартенева

Литературный театр ВТО. Там волею судьбы встретились с выпускниками нашей студии вновь – с Аней Глазовой, которая к этому времени стала Чепель, Юрой Волковым и Нелей Канашенок.

Я всегда помню о своих творческих корнях и о тех, кто был тогда рядом, – о педагогах Чаплыгине, Лапиной, Наталье Михайловне Гориной, Вячеславе Валерьяновиче Васильеве и, конечно же, о Таирове и Коонен. И об их эстетских спектаклях, которые остались теперь лишь в нашей памяти.

Студийцы встречают воинов на Белорусском вокзале

Анна Глазова (Чепель) (г.р.1922)
выпускница 1948 года

Осенью 1945-го, когда я еще не демобилизовалась из армии, шла по улице и увидела афишу: студия Камерного театра объявляет дополнительный набор. В штабе мне сказали, что, если меня примут, я смогу уйти из армии, а если нет, буду учиться в Высшей школе НКВД. Конкурс в студии был огромный, но меня приняли. Я попала в группу к Нине Станиславовне Сухоцкой.

Студийцы уже занимались. Так как нам не платили стипендий, то старались занимать почти во всех спектаклях уже с первого курса. Приходили мы в студию к девяти утра и до ночи проводили в театре. В «Даме-невидимке» танцевали, участвовали в «Мадам Бовари», «Раскинулось море широко», «Адриенне Лекуврер». В театре тогда еще сохранялась особая атмосфера. Когда шли спектакли с участием Коонен, в коридорах и за кулисами стояла особая тишина. От сцены до комнаты, где она гримировалась, стелили ковровые дорожки.

Мне повезло: в дипломном спектакле «Дачники», который поставил Николай Чаплыгин, я играла Марью Львовну, а Власа – Юра Волков, с которым мы поженились. Я переехала к нему. Его мама хотела, чтобы после получения диплома мы обвенчались. Но, когда мы поехали за кольцами, его арестовали. Я ждала его пять лет, а когда выяснилось, что он осужден на четверть века, вышла замуж за Михаила Чепеля…

Все, кто учился в студии Камерного театра, смело после ее окончания мог идти работать в оперетту, нас выпускали синтетическими артистами, все много и хорошо пели, танцевали. А.Я. никого с нашего курса в театре не оставил, так как явно уже понимал, что с театром вот-вот расправятся. После окончания я стала артисткой театра ЦДКЖ, которым руководила тогда М.О. Кнебель, проработала там десять лет вплоть до закрытия, а потом четверть века играла в Литературном театре ВТО. Именно там я опять увидела Алису Коонен и Августу Миклашевскую в «Привидениях» Ибсена. Они поочередно играли фру Альвинг. Примечательно, что этот спектакль поставил бывший «камерник» Михаил Лишин, а Освальда, сына фру Альвинг, сыграл тот самый Юра Волков, которого освободили в 1956 году.

А. Глазова

Кима Чупахина (Попова) (г.р.1924)
выпускница 1948 года

Я приехала в Москву из Ташкента в 1943 году и поступила в автодорожный институт. В 1945-м поступала в Школу-студию МХАТ с репертуаром героини, читала Ларису из «Бесприданницы». Не поступила. Поскольку хорошо двигалась, мне посоветовали попробоваться в студию Камерного театра, на курс Леонида Львовича Лукьянова.

Когда мы поступили в студию, Камерный театр фактически умирал. Почти все пьесы, соответствующие эстетике Камерного театра, были сняты с репертуара. Курс у нас был замечательный: Костя Александров, Таня Бартенева, Зоя Белова, Юра Волков, Аня Глазова, Олег Горбаченко, Юра Данилов, Лора Астахова, Лева Михайлов, Боря Мухин, Дима Павловский, Люся Чайкина.

На первом курсе у нас был предмет – дикция, который вела Анна Владимировна Шнейдер, а потом уже технику речи вели у нас двое – Анна Гавриловна Бовшек и Наталья Михайловна Горина. А.Г. со мной делала отрывок из «Тихого Дона», монолог Натальи. Она говорила: «Знаете, как я определяю, хорошо ли получился монолог? Когда человек становится красивым, когда у него получается все очень органично». С Костей Александровым мы делали отрывок из «Офицера флота» А. Крона.

В студии была мощная подготовка по всяким движенческим дисциплинам.

Я помню занятия, где мы с Юрой Волковым делали драку. Я на него нападала, он падал навзничь, а я через него делала кульбит. Увидев, как мы это делаем, Таня Бартенева сказала: «А я сделаю такой отрывок: я хочу с пьедестала, как будто я статуя, упасть».

После первого курса мы устроили капустник. Владимир Кенигсон читал какой-то музыкальный фельетон, кто-то исполнял танец, а я пела романс «Он говорил мне» из «Бесприданницы» под аккомпанемент Левы Михайлова. На вечер кроме наших педагогов пришли Алиса Георгиевна и Александр Яковлевич. После того, как я спела, Таиров подошел ко мне, пожал руку и сказал: «Спойте еще что-нибудь». Юра Волков побежал за гитарой, и я спела песню креолки. Но, мне кажется, она не произвела впечатления. Наш руководитель студии Леонид Львович Лукьянов на этом вечере не присутствовал, был болен. Но, видно, слухи до него дошли. Представляете, какое событие? «Старик Державин нас заметил…».

В студии я попала в группу Нины Станиславовны Сухоцкой. Наших мальчиков занимали в массовках с первого курса, а девочек – со второго, но, поскольку я пела, мне уже на первом курсе дали роль уличной певицы в «Без вины виноватых». В начале первой картины и в конце, перед окнами Отрадиной, которую играла Алиса Георгиевна, я пела две песни. Вокалом со мной занималась сестра Александра Яковлевича Елизавета Яковлевна. Я пела всю жизнь, но пела неграмотно, и перед каждым спектаклем Е.Я. со мной проходила мой вокал.

Потом были «Дама-невидимка», «Раскинулось море широко». В выпускном спектакле «Дачники» я играла Варвару Михайловну. По окончании студии Л.Л. Лукьянов вызвал меня к себе и сказал, что мое амплуа – трагическая актриса. С этим я и уехала в Ташкент, где

К. Чупахина

А. Бовшек

работала на эстраде, а после возвращения в Москву стала артисткой Москонцерта.

Елена Самохина (г.р.1960)
заслуженная артистка Республики Коми, с 1983 по 1995 г.г. – артистка Воркутинского драматического театра, с 1995 г. – Тюменского театра драмы

Об отце и дяде Юре

Отцу моему, Юрию Михайловичу Самохину (1924–1998), довелось быть студийцем Камерного театра всего лишь год. И, конечно, я не смогу толково рассказать об этом периоде, т.к. у нас не сохранилось практически никаких записей и документов. Но сама по себе эта короткая встреча мистическим образом прошла через всю его жизнь. До конца дней он считал себя «таировцем» и был им по сути.

Все, что я могу, – попытаться восстановить хронологию некоторых событий и поделиться своими личными впечатлениями. Говоря об отце, мне не обойти рассказа о Юрии Ильиче Волкове, дяде Юре, так как в этой истории он и отец представляют для меня одно целое. (Волков Юрий Ильич, 1927–1994; 1948–1949 гг. – Камерный театр, 1949–1956 гг. – Измайловский драмтеатр, 1958–1959 гг. – Московский литературно-драматический театр ВТО, 1958–1994 гг. – театр им. М.Н. Ермоловой. – ***П.Т.***)

Начну с предыстории. В 1941 году отец, выпускник средней школы, мечтает о театре, но начинается война. В качестве командира стрелковой роты он воюет на Моздокском направлении. 25 сентября 1942 года, тяжело раненный, попадает в плен. Находясь на юге Франции, осенью 1943 года с группой товарищей бежит из плена к местным партизанам, участникам Сопротивления, одним из организаторов и руководителей которого был Гастон Лярош. До конца войны отец так и воюет в Сопротивлении. Потом советские военнопленные, находившиеся во французских партизанских отрядах, были объединены в 1-й Советский партизанский полк, командиром которого был майор Казарян. Он дислоцировался в городе Ниме. В августе 1945 года полк в полном составе был депортирован в Брест. Как писал сам отец, «там я прошел проверку, фильтрацию, и мне было дано право вернуться к родителям в Москву, куда я и приехал в первых числах ноября 45 года».

В его военном билете, в пункте 9, написано, что он беспартийный. А в пункте 4 – что не состоит в ВЛКСМ. Теперь уже навсегда останется для меня загадкой эта полная «беспартийность» отца. Ведь его родители в те годы были довольно известными педагогами в Москве. К чему я об этом? В 1946 году, да и долгие годы после, пребывание в плену и такая вот «принципиальная» беспартийность, мягко говоря, не украшали ничью биографию. И представьте себе, что такой вот «подарок» в 1946 году является к Александру Таирову, и тот берет его в студию Камерного театра.

Личное дело дяди Юры Волкова тоже оставляло желать лучшего. Он был сыном «врага народа», его отец в 1930-х годах занимал какой-то пост в правительстве, был арестован, осужден на десять лет без права переписки, а значит, попросту расстрелян.

Ю. Самохин.
1 февраля 1945

Ю. Самохин. Воркута.
Октябрь, 1950

Я уверена, что А.Я. Таиров не мог не знать, кого берет к себе в ученики. Ведь даже в 1980-м, когда я поступала в ГИТИС, мы все еще писали автобиографии. Я уверена, что в 1940-е невозможно было утаить такого рода «подробности». Таиров, конечно же, знал… И тем не менее.

Итак, в 1946 году отец пришел поступать в студию Камерного театра, тогда и произошло его знакомство с Юрием Волковым.

Накануне вступительных экзаменов наш домик на Малой Андроньевской обокрали. Воровство и грабежи в ту пору в Москве были делом обычным. Вынесли буквально все. Осталась только гимнастерка, в которой отец вернулся в Москву, и то только потому, что в тот момент она была на нем. Украли даже сапоги. Остались только очень старые дедушкины штиблеты из парусины. Отец «покрасил» их зубным порошком, в них и явился в Камерный театр на прослушивание.

Дядя Юра к тому времени был уже студентом, кажется, второго курса. Он года на три моложе отца, поэтому и не попал на фронт. В застольях они потом постоянно вспоминали эту первую встречу, очень-очень весело. Дядя Юра, этакий холеный московский мальчик, вместе с другими студентами опекал абитуриентов и для начала выкурил все отцовские папиросы и взял отца под крыло. Сказал: «Выглядишь неважно. Таиров – эстет. Так нельзя». В туалете заставил отца переодеться в свой костюм, снял с себя все, что мог, в общем, приодел. Отец вспоминал, что костюм (он был к тому же молочного цвета) показался ему сверхроскошным. Хотя откуда тогда было взяться роскоши?

А дальше произошло совершенно непредвиденное. Отец выходит к экзаменационной комиссии, перед ним – его кумиры, его с интересом рассматривают, и вдруг он с ужасом понимает, что Коонен узнает на нем волковский костюм… Было это на самом деле так или ему померещилось с перепугу – не важно, но вдобавок ко всему, совершенно отвыкший от гражданской одежды, он так зажался, что не смог даже внятно представиться. Позор был полный. Так ничего и не прочитав, он пулей с руганью влетел в тот самый туалет, где его ждал полуголый Юрий Волков. Отец стал срывать с себя злополучный костюм и натягивать гимнастерку. Дядя Юра потом вспоминал: отец орал на него так, что он морально приготовился к тому, что будет еще и прибит. Через несколько минут Волков уже бежал все в том же молочном костюме в комиссию (прежде всего, к Алисе Коонен), чтобы вымолить у них разрешение для Юрия Самохина показаться еще раз. При этом представлял его, как самого талантливого, самого лучшего и самого старого своего друга. Позволение было получено. Так Юра Самохин стал студийцем.

Это был очень короткий, но самый безмятежно-счастливый кусочек их жизни. Надо было видеть, как много лет спустя два Юры, уже очень немолодые, седые дяденьки под рюмочку, запершись на кухне, очень шумно вспоминали эпизоды «той» жизни и пытались воспроизвести какие-то упражнения из их студийных тренингов. Причем, все время при этом спорили… Наблюдать это было безумно занятно и трогательно.

Ну, а дальше все как в кошмарном сне.

Ю. Волков

26 апреля 1947 года прямо у театра как из-под земли выросли трое, со слов отца – почти его ровесники, скрутили ему руки, «крепко дали по зубам, так что “нюшка” потекла», закинули в «хлебную» машину и куда-то повезли. Отец рассказывал: «Первое, что пришло мне в голову, это бандиты, это грабеж, ведь на мне тогда уже был мой, как мне казалось, “сверхроскошный” костюм. И еще, я все время языком проверял передние зубы, я же актер… Главное – зубы вроде на месте». Приговором военного трибунала Московского гарнизона отец был осужден по ст. 58-1 «б» на 15 лет лишения свободы. Дядю Юру Волкова забрали, видимо, одновременно с отцом.

А следующая их встреча произошла уже в декабре 1947 года в Воркутинском ГУЛАГе.

Отца с другими заключенными привезли туда после отбоя, ночью. Короткие формальности в конторе, перекличка, пересчет, и вот ведь судьба (или улыбка судьбы?)… в результате пересчета отец оказался лишним. В общем, всех заключенных повели в какой-то дальний барак, а отца – в ближний. «Жуткий мороз, пурга, конвоир открывает засов, дает мне хорошего пендаля, дверь захлопывается, а я лечу по ледяному полу в темноту, во что-то врезаюсь, понимаю, что в нижние нары, слышу над собой шевеление, матерный шепот, и вдруг – сонный голос: «Юрка, а ты-то здесь как?». В это было невозможно поверить, но оба Юры опять оказались вместе.

Потом два друга – Юра Самохин и Юра Волков – познакомились с двумя подругами Шурами, такими же зэчками, влюбились, женились. Одна из Шур – это моя мама, а вторая Шура, Александра Яковлевна (как и Таиров) Волкова, – моя крестная мать. Вечная ей память. Но это уже другая история…

Ту встречу в бараке они так часто вспоминали и с таким ядреным юмором, что мне и сейчас кажется, что я при этом присутствовала.

Дяде Юре дали 10 лет по той же 58-й статье. Процедура суда «тройки» не занимала много времени, видимо, поэтому он оказался в Воркуте раньше отца. А потом они и сотни тысяч таких же, как они, строили железную дорогу Москва–Воркута. Заполярье, вечная мерзлота, голод… Каждая шпала этой дороги лежит на грудах человеческих костей.

И отец, и дядя Юра были убеждены и не раз говорили об этом, что от неизбежной гибели их спасло имя Таирова. Среди лагерного начальства встречались порой и довольно образованные люди. Начальник подразделения лагеря, где они находились, тоже оказался москвичом: с их слов, «даже неплохой был дядька». К сожалению, не помню его фамилии, а переспросить уже не у кого. Жаль, ведь благодаря ему, несколько десятков жизней были спасены. Так вот, этот начальник озадачился однажды «культурной жизнью» лагеря. А может быть, просто самому скучно стало? Так или иначе, он поднял личные дела заключенных. Оказалось, что среди них есть актеры, музыканты, художники, танцоры, певцы. Видимо, имя Таирова, Камерный театр произвели на него впечатление. Во всяком случае, первым в управление был вызван Юрий Волков (представьте, что мальчику тогда, в 1948 году было чуть больше двадцати), и ему было приказано организовать культбригаду: «Хочешь жить – справишься».

Естественно, его помощником стал Юрий Самохин, ему доверили разговорный жанр и режиссуру, к ним примкнули Николай Копылов, музыкант, Борис Мирус, актер (всю жизнь после освобождения он прослужил в Театре им. Я. Купалы), тетя Шура Волкова, прекрасная танцовщица, и другие. Все они потом всю жизнь встречались в Москве, как правило, в Волковом переулке, в квартире тети Шуры и дяди Юры, или у нас, на Малой Андроньевской. Культбригада дала им возможность выжить: это значило – укороченная смена из-за репетиций и концертов и дополнительный паек. Все тот же начальник-театрал говорил: «Голодный артист – г…о, а не артист».

Не знаю, как, но в 1950 году отец и дядя Юра узнали о смерти Таирова: «Это было горе. Мы ушли на насыпь и плакали, как пацаны». О компании, которая развернулась вокруг театра и уничтожила, по сути, их учителя, они узнали много позже.

Дядю Юру освободили в 1955-м. Он вернулся в Москву. Бывшие друзья его отца спустя несколько лет помогли все-таки ему войти в Ермоловский театр, правда, много лет он работал там вне штата, мешала анкета.

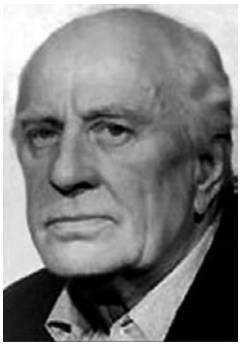
Очень хорошо помню его письмо из Москвы отцу в лагерь. На конверте простым карандашом отец пометил: «Первое Юркино письмо с воли». Оно очень долго хранилось в доме и потерялось, видимо, при моем переезде в Тюмень. В нем рассказывалось о Москве, о друзьях, о встречах, посиделках, и были такие строчки: «25 сентября навестил Учителя. Посидел за нас двоих. Уверен, он шлет тебе привет». Эти строчки я помню очень отчетливо. И, сколько помню себя, к 25 сентября отец под любым предлогом, за редким исключением, вырывался в Москву, чтобы именно в этот день встретиться с Волковым и отправиться на могилу к А.Я. Последний раз он был у него, кажется, в 1995-м, но уже без дяди Юры, которого не стало.

Отца освободили в 1957-м. Какое-то время он пытался пробить лбом двери московских театров. Естественно, ничего из этого не вышло, и после моего рождения в 1961-м он вернулся в Воркуту…

Вот, пожалуй, и все.

Мучительно долго я не могла заставить себя писать. Не знала, с чего начать, ведь кроме моих скудных воспоминаний у меня почти ничего не осталось. После ареста отца все его студенческие бумаги, включая даже студенческий билет, конспекты и фотографии, были изъяты. Изъяли даже дедушкину библиотеку, семейную переписку, семейные фотоальбомы. Как ни странно, потом нам возвратили все, все кроме отцовских бумаг, которые касались именно его пребывания в студии Камерного театра. То же произошло и с бумагами Юрия Ильича Волкова.

Кому и для чего понадобились изломанные судьбы этих мальчишек, совершенно далеких от политики, всего лишь любивших свою страну, театр и свою мечту стать актерами?. В качестве «государственных преступников» они стали неплохим «компроматом» в большой акции по уничтожению великого художника и его дела. Это моя точка зрения.



Ю. Волков

Антонина Зиновьева (г.р. 1928)
выпускница 1949 года

Я поступала сразу в несколько театральных училищ. В Вахтанговской

студии дошла до конкурса, и вдруг устроили четвертый тур. Я поняла, что решили кого-то из нас убрать, чтобы взять кого-то «своего». Помню, что это была Лариса Трахтенберг. Так я «вылетела» из Вахтанговской студии. Но поскольку была уверена, что прошла, никуда больше не поступала. К этому времени все театральные студии прием закончили, кроме студии Камерного театра.

Так я и пришла в студию Камерного, совсем не собираясь туда поступать. В наше время Камерный театр считался как бы на задворках. Это было время борьбы с космополитизмом, и Камерный театр был не в чести. Я попала в класс режиссера Нины Станиславовны Сухоцкой. Еще у нас преподавали В.В. Васильев и Л.Л. Лукьянов. Со второго курса мы вовсю стали делать отрывки. Среди тех, что помню, – «Юность отцов» Б. Горбатова (он потом вырос в дипломный спектакль). Наш курс был очень ярким по актерским индивидуальностям – Вадим Медведев, Кира Жаркова, Коля Прокопович, Ирма Галанина, Марина Кузнецова… очень интересной была Ира Вязовова, которая потом успешно работала в Саратове. Еще помню наш дипломный спектакль «Глубокие корни», где мне досталась роль героини-негритянки, и мы с большой радостью репетировали с Вадимом Медведевым.

Но это было время, когда над театром уже нависла беда. Борьба с космополитизмом коснулась и Камерного театра, который попал под колесо одним из первых. В основном, репертуар был зарубежный («Адриенна Лекуврер», «Мадам Бовари», «Дама-невидимка»), советских спектаклей шло мало, а если и шли, то были не совсем удачными и ставили театр под удар. И вот однажды состоялось открытое партийное собрание, где бичевали и ругали наш репертуар. Я запомнила, что А.Я. вышел как бы защитить себя и стал говорить о том, какое влияние Камерный театр оказал на театр мировой, что даже в других странах изучают его систему. Тем самым он только подтвердил свое «низкопоклонство перед западом». Это было так трогательно и так наивно. Это был конец театра.

Я закончила студию с красным дипломом и надеялась, что пригожусь в театре. Но, когда мы еще сдавали выпускные экзамены, Таирова сняли с поста главного режиссера. Пришел В. Ванин, которому я не понравилась. Так я оказалась на улице. Поступила в московский Областной театр им. А.Н. Островского, где проработала около двух лет. Затем режиссер К. Воинов пригласил меня в Ногинский театр. Там я проработала тоже около двух лет. Из той поры помню, как играла Варвару в «Грозе». После ухода из театра я поступила на режиссерский факультет ГИТИСа, к А.М. Лобанову и А.А. Гончарову. Если чему-то и научилась в этой профессии, то у Лобанова. После окончания я снималась у Гончарова в телеспектакле «Знойное лето». Тогда же меня и позвали в штат телевидения, где я и проработала до пенсии.

Кира Жаркова (1925–2006)
выпускница 1949 года

После окончания авиационного техникума я стала работать на заводе. В нашу заводскую самодеятельность пришел артист Малого

А. Зиновьева

А. Зиновьева,
В. Медведев.
Дипломный спектакль
«Глубокие корни». 1949

театра Николай Николаевич Шамин и порекомендовал мне показаться в Щепкинскую школу. Эта мысль запала мне в душу, и я пошла в Малый театр, курс набирала Вера Пашенная. Я дошла до третьего тура. За меня был Зубов, но Вера Николаевна – ни в какую. Потом я подала документы в Щукинское училище и тоже не прошла. В это время в Камерном театре как раз был набор. Народу было тьма. Сдала документы. Я пела, танцевала. Поскольку два раза мне отказали, то я ни на что не надеялась. На следующий день пошла на завод, а через несколько дней – в театр забирать документы. Прихожу, а секретарь дирекции студии, Любовь Алексеевна Назаревская, строго мне говорит: «Ну, и где же вы ходите? Скоро занятия начинаются, а мы вас найти не можем!» Смотрю, а моя фамилия в списке поступивших! Так я попала в студию при Камерном театре.

На наш курс приняли пятнадцать человек: Ира Вязовова, Тоня Зиновьева, Ирма Галанина, Коля Прокопович, Вадим Медведев, Юра Самохин, Леня Видавский, Света Савицкая, Быков, Лурье, на третий курс взяли Марину Кузнецову, которая приехала из Рязани. На первое занятие пришел Александр Яковлевич Таиров. Помню, я даже записывала за ним. «Войдя в театр, вы должны со всеми поздороваться, то есть пожелать всем хорошего здоровья на сегодняшний день, вам в ответ тоже пожелают здоровья. Таким образом, будете здоровы вы и окружающие вас сотрудники театра».

Занятия и педагоги тогда были общие почти для всех театральных училищ. Каждое утро у нас был танец и станок или гимнастика. Актеры Камерного часто тоже ходили на эти разминки вместе с нами. Еще у нас преподавали Чаплыгин, Ганшин, а начальником в студии был Лукьянов. Студия располагалась на четвертом этаже, а балетный зал – на пятом. Иногда, когда не хватало места, нам находили место за кулисами или в гримерных. Алиса Георгиевна и Александр Яковлевич сами занятий не вели, но приходили иногда на экзамены. Очень важной дисциплиной для Таирова было актерское мастерство и сцендвижение. Он требовал от артистов и студентов большой тренированности.

Очень часто мы устраивали студенческие вечера, «капустники». Таиров и Коонен всегда-всегда на них приходили, а Александр Яковлевич говорил, что в «капустниках» и проявляются артисты.

С первого курса нас занимали во всех массовках Камерного театра. Первый раз выйти на сцену было так страшно, что не описать. Нас заняли в спектаклях «Раскинулось море широко», «Дама-невидимка» и в маленьких эпизодиках в «Мадам Бовари», мы были и гостями в «Адриенне Лекуврер».

В студии у нас было два выпускных спектакля – «Юность отцов» Б. Горбатова и «Глубокие корни». Я играла в обоих. Так мы и проучились четыре года.

Мы заканчивали студию, когда Камерный театр закрывали. Выпускной вечер на сцене у нас был назначен на 3 июня, репетировали мы на 5 этаже. 21 мая я отнесла Алисе Георгиевне и Александру Яковлевичу пригласительные билеты на наш выпускной, но, конечно, никто из них уже не пришел…

К. Жаркова

В день нашего выпускного вечера мы вышли на сцену, смотрим на ложу главного режиссера, а там сидит Ванин. Принимал спектакль уже он. Принял один спектакль, потом – второй. Потом собрал всех выпускников, очень хорошо с нами поговорил. Всех тех, кого Таиров наметил оставить в театре, – Кузнецову, Прокоповича, Ванышева и меня, – Ванин и оставил. Труппу он не трогал. Уходили сами. Ушли Ганшин, Уралова, Инберг, Горина, Ценин и Миклашевская остались. Василий Васильевич Ванин таировские спектакли тоже поначалу оставил, мы с ними даже на гастроли поехали, а театр начал перестраивать сразу, уже в июне. Почему начал перестраивать? Сцене была закруглена и выдавалась в зал. В зале, где в 13, 14, 15 рядах был звуковой провал, ничего не было слышно. Кресла, старые, деревянные, ужасно скрипели, особенно это заметно было в тихих сценах. Деньги на ремонт и перестройку Ванин как-то выбил.

Камерный театр уехал на длительные гастроли. Месяц играли в Харькове, месяц – в Ростове, а остальной план гастролей уже намечали на ходу. Поехали спектакли «Адриенна Лекуврер», где заглавную роль играла Рахиль Ларина, «Ветер с юга», «О друзьях-товарищах», «Подвиг разведчика», наш выпускной спектакль тоже взяли, «Замужняя невеста», «Дама-невидимка», «Кто виноват?». Концертная программа была. В общем, почти весь репертуар Камерного театра поехал, труппа и декорации. Из Ростова едем в Лисичанск на две недели, Николаев, Мариуполь… Одиннадцать месяцев! Театр тогда еще продолжал называться Камерным.

По дороге собрали «Без вины виноватые», из Москвы привезли декорации и костюмы. Когда-то Августа Миклашевская уже играла Кручинину в провинции и роль знала. Спектакль получился, конечно, не очень, но был крепким, хотя, несомненно, отличался от того, где играла Алиса Георгиевна. Последней нашей гастрольной точкой стала Евпатория. А перед этим Ванин приехал, по-моему, в Севастополь, собрал труппу и объявил, что театр теперь будет называться «Московский драматический театр имени А.С. Пушкина». И объяснил: «Во-первых, наш театр находится около Пушкинской площади и знаменитого памятника Пушкину. А во-вторых, в Москве будет единственный театр, носящий имя Пушкина, запомните, его никогда не закроют».

Таиров оставил в идеальном состоянии постановочную часть. Постепенно спектакли Таирова стали уходить. Хотя спектакли были прекрасные: «Он пришел», «Раскинулось море широко», «Замужняя невеста» еще при Борисе Равенских шла. Вообще до того, как начали Таирова травить, и сборы были отличные. Особенно хорошо ходили на спектакли Коонен. Что уж говорить, срубили живой театр, а про «Мадам Бовари» и говорить нечего. Голос Коонен, такой низковатый, проникал в самую глубину, западал в сердце. Где хочешь, его узнаешь. Мастерство было у нее уникальное. Такие актрисы редко рождаются…

Так я проработала в этом театре всю жизнь. Среди значимых для меня спектаклей были Сойка в «Докторе философии», Евгения

М. Ивашкевич,
В. Горюнов.
Дипломный спектакль
«Старые друзья».1947

в спектакле «На бойком месте», Бабакина в «Иванове», Марфа в «Невольницах», Абрикосова в «Пятом десятке», Катерина в «Шоколадном солдатике» и, конечно же, «Аленький цветочек».

Тамара Тихомирова (Эйзен) (г.р.1924)
актриса Камерного театра с 1948 года

Я училась в Вахтанговской школе на третьем курсе. Мы готовили самостоятельные отрывки из «Бури» И. Эренбурга. Наш педагог по французскому языку Ада Брискиндова организовала для нас встречу с автором. В это время в Камерном театре должны были начаться репетиции пьесы О. Уайльда «Веер лэди Уиндермиер», и Таиров искал артистку на заглавную роль. Илья Эренбург предложил мою кандидатуру. Мы познакомились с А.Я. Он собрал в театре худсовет для моего показа. С моим партнером Игорем Литовкиным мы сыграли сцены из «Бури», а я одна – еще и Лизу из «Детей солнца» М. Горького, роль, которую когда-то играла Коонен. Как мы волновались! После просмотра Таиров подозвал меня: «Вы, конечно, волновались, дитя мое, это понятно. Мне ваши данные подходят».

Так я оказалась в Камерном театре, и начались незабываемые репетиции «Веера». В течение первого сезона меня ввели на главные роли в «Замужнюю невесту» А. Грибоедова, А. Шаховского и Н. Хмельницкого, «Ветер с юга» Э. Грина и «Даму-невидимку». Но первый мой выход на сцену Камерного театра был в массовке – несколько молодых актрис выходили с гитарами и танцевали. На этот спектакль пришла моя подруга, села в первый ряд, и после нашей сцены как закричит: «Тамуля, браво!». Георгий Антонович Яниковский, который играл в этом спектакле, спрашивает: «Скажите, а кто у нас такой Тамуля?» Я не знала, куда спрятаться. Потом была Хильда в «Ветре с юга», где я играла вместе с замечательным Владимиром Кенигсоном.

«Веер лэди Уиндермиер» (именно «лэди», так было написано в программках) Таиров ставил в реалистической манере, все вокруг и все вокруг были красивы. Моя героиня одета была шикарно. В первом акте на мне было нежное гипюровое платье на золотом чехле, во втором, на балу, – золотое платье, а в третьем – бархатное серое с полосами. Миссис Эрлин Алисы Георгиевны Коонен появлялась в ярко-красном бархатном платье, с оголенными плечами. Костюмы были придуманы Верой Кривошеиной[5], а Евгений Коваленко[6] делал декорации. В нашей парной сцене, сцене ревности из-за моего мужа, я поднимала веер, чтобы ее ударить, а она молча смотрела на меня так, что в зале раздавались аплодисменты.

На репетиции собиралась вся труппа. Был уже назначен день премьеры, на месяц вперед проданы все билеты. Но случилось так, что мы сыграли спектакль только три раза. Это были генеральные репетиции. Я никого не звала на них, думала, приглашу на премьеру. После третьего показа, который мы играли для реперткома, спектакль запретили. Мы еще об этом не знали. После спектакля А.Я. подходил к каждому, благодарил, подбадривал. На

Т. Тихомирова

Т. Тихомирова в спектакле «Дама-невидимка»

[5] Кривошеина Вера Федоровна (1909–1991), театральный художник, непревзойденный мастер костюма. Огромное влияние на нее оказало прямое «общение» со старыми спектаклями Камерного театра.

[6] Коваленко Евгений Кондратович (1910–1993), художник. Творчество Е. Коваленко и В. Кривошеиной связано с последним периодом деятельности Камерного театра (1937–1949). Ими оформлены спектакли «Дама-невидимка», «Старик», «Мадам Бовари», «Веер лэди Уиндермиер».

следующий день весть о снятии «Веера» облетела всех. Я буквально заболела на нервной почве. Мы ничем не могли помочь ни театру, ни Таирову. Ничем, кроме сострадания.

После увольнения Таирова и Коонен в театре начались брожения, появились группировки. Проработав там в общей сложности девять лет, я попала под сокращение. Связи с А.Г. я не теряла, в одну из наших встреч она узнала, что я не работаю, и предложила позвонить Надежде Арди[7] (был тогда такой драматический ансамбль «Аксенов–Арди») – на предмет моего участия в спектакле «Пер Гюнт». Коонен играла Озе, а Надежда Александровна – Сольвейг. Мы встретились, и Надежда Александровна предложила мне готовить Ингрид и Сольвейг. Я подготовила и на гастролях в Саратове сыграла Ингрид. После этого мы поехали в Киев, где я и дебютировала в роли Сольвейг. Потом последовала Виветта в «Арлезианке» тоже с Алисой Коонен. Так что, связь с Камерным театром у меня длилась еще долго.

Галина Демиденко (г.р. 1929)
студийка набора 1948 года

История моего пребывания в Камерном театре, вернее, в его студии, довольно короткая. Я не собиралась быть актрисой. Однажды в школе, где делали вечер, посвященный А.Н. Островскому, мне поручили прочитать последний монолог Катерины из «Грозы». В жизни я человек застенчивый, мне всегда было трудно общаться с людьми, а монолог Катерины настолько меня потряс, что весь окружающий мир перестал существовать. Я как бы над всем поднялась, потом уже поняла, что это и было, наверное, то ощущение, которое свойственно только артистам. У меня был успех. После чего учительница литературы мне сказала: «Ты будешь замечательной актрисой! Иди учиться». Никому не сказав ни слова, я стала поступать в ГИТИС. Дошла до третьего тура, где прочитала какое-то запрещенное стихотворение, и в списке принятых себя не обнаружила. Случайно узнала, что идет набор в Студию Камерного театра. Не представляла себе ни что такое Студия, ни что такое Камерный театр. Шел 1948 год. Читала на вступительных экзаменах, конечно, монолог Катерины. На экзамене были А.Г. и А.Я. Потом шли басня и стихотворение. Комиссия попросила меня спеть. Но у меня зажалось горло, и ничего не получилось. Стали уговаривать спеть под пианино. Никак не получалось. И я предложила станцевать «Лезгинку». Комиссия рассмеялась. Я станцевала не медленный танец, когда женщина красиво движется, а темпераментную, чуть ли не с кинжалом в зубах мужскую партию. Короче говоря, меня все-таки приняли. Конкурс был сорок человек на место.

И тут началась потрясающая, удивительная жизнь. Впечатлений было так много, и все они были яркими и невероятными. Я была просто ошарашена тем, куда попала. Конечно же, мы ходили на все спектакли театра. «Мадам Бовари», которую мы смотрели бесчисленное количество раз, была огромнейшим впечатлением и потрясением. Я поняла, что передо мной необычный театр. Мы очень хорошо понимали, чем отличается

Г. Демиденко

[7] Нэда Александровна Арди (1915–1974). В 1936–1946гг. – артистка Малого театра, затем вместе с мужем, артистом Всеволодом Аксеновым, организовала драматический ансамбль при Москонцерте.

наш театр от других. А потом наступила пора космополитизма, страшное время. Было невероятно, что это может коснуться настоящего искусства и Камерного театра. Не приняли спектакль «Веер лэди Уиндермиер», с А. Коонен и Т. Тихомировой в главных ролях. Потом было то страшное партийное собрание, которое я никогда не забуду. Шок! Стали говорить страшные несправедливые вещи. Я не могла и представить себе, что такое возможно. Я впервые столкнулась с таким ужасом. Меня поразило, что А.Я. как будто не понимал, что происходит, и не верил до конца, что такое может быть. Он был растерян. Мне казалось, что и я думаю и понимаю, как он. Меня поразило, как его товарищи, его актеры, которые долго и близко с ним работали, – Чаплыгин, Лукьянов, Миклашевская (не помню остальных), -- вдруг стали говорить чудовищные вещи, которые совершенно не вязались с тем, что было на самом деле. У меня не выдержали нервы, и я в рыданиях выскочила из зала.

Потом нам пытались дать возможность доучиться хотя бы первый курс. Первокурсников ввели в дипломный спектакль «Юность отцов», где мы пели революционные песни. До этого мы участвовали в массовках «Раскинулось море широко», в сцене проводов моряков. Мы ходили на все занятия, но уже понимали, что это конец.

Даже сегодня, когда прошло больше шестидесяти лет, это очень тяжело вспоминать. Не могу не сказать, что весь наш студийный набор я очень хорошо помню. Все лица были очень яркие, своеобразные и не похожие друг на друга. Сегодня порой смотришь на артиста и не можешь даже запомнить лица, так все одинаковы.

На всю жизнь осталось яркое впечатление от встреч с А.С. Полем. Таких людей я больше не встречала. Он так говорил об Отелло, так интересно рассказывал про Гамлета, что все девчонки потом рыдали. Все его лекции я помню до сих пор. Артист Н.М. Новлянский вел у нас грим. Вел занятия всегда весело, и мы его любили. Очень эффектно преподавал сцендвижение Г. Широков. Мне казалось, уровень преподавания в Камерном был потрясающий. Вся наша жизнь проходила в нашей мансарде. Мы готовы были проводить там дни и ночи, хоть всегда чувствовали себя полуголодными.

Судьбы нашего набора сложились по-разному. Многие ушли из театра, кто куда. Володя Гансон – в Институт физкультуры. С Володей Цыбиным мы долго поддерживали отношения, я знала даже его маму. Он поступил в Вахтанговское училище, затем работал в Театре сатиры, потом была Рига, а уж потом Ленинград, где он трагически погиб. У меня сохранились его

В. Цыбин и
В. Португалов

письма. В нашу компанию входили и студенты выпускного курса Вадим Медведев и Кира Жаркова, очень яркая девочка. Еще на нашем курсе училась Ирочка Реаль, чудная девушка, красавица, потом она тоже поступила в студию Вахтанговского театра, стала актрисой МТЮЗа. Они дружили на курсе с Ниной Бухаровой. Юра Стрижов потом учился в студии Малого театра. Нина Данилина оказалась в Астраханском театре. Я видела ее на гастролях в Орджоникидзе. Она играла Дездемону с самим В. Тхапсаевым–Отелло[8]. Спектакль шел на осетинском языке, а Ниночка играла по-русски. Но зал этого как будто не замечал, настолько переживал. Зрители реагировали очень бурно, бросали стулья, кричали: «Не надо слушать Яго!». Лучшего Отелло в своей жизни я не видела, хотя много раз смотрела в этой роли даже Н. Мордвинова. Ниночка рассказывала, что Тхапсаев настолько искренне играл, что она боялась, как бы он ее по-настоящему не задушил.

Наш курс не успел, конечно, за год освоиться в Камерном театре и подружиться. Это была уже не жизнь, а мучение. Все испытали шок. Такая радость – прием в театральное училище, и вдруг – ты выброшен из этой жизни. Всю свою жизнь я старалась не думать о той сказке, в которой побывала в юности. (*После закрытия Студии Г. Демиденко одновременно поступила в экстернат ГИТИСа, на театроведческий факультет, и в Полиграфический институт, закончила факультет журналистики МГУ. Более 20 лет работала заведующей Отделом искусства журнала «Советская литература».* – **П.Т.**)

Владимир Гансон (г.р. 1924)
студиец набора 1948 года,
заслуженный тренер СССР, РСФСР,
заслуженный деятель физической культуры России

В 1948 году я демобилизовался из армии, где последний год очень активно участвовал в художественной самодеятельности, руководил драматическим кружком, где мы поставили «Русский вопрос» К. Симонова. Я играл Гарри Смита. Спектакль даже участвовал в областном смотре художественной самодеятельности и конкурировал с другим коллективом под руководством Г.П. Менглета. Они показывали «Без вины виноватые», и мы у них выиграли. Менглет после просмотра и посоветовал мне поступать на режиссерский курс ГИТИСа, что я и попытался сделать. Не приняли, тогда для поступления надо было проработать два года в театре артистом. А в другие институты я опоздал.

В Камерном театре вступительные экзамены начинались с 14 сентября, позже всех вузов. И все, кто не поступил в другие театральные училища, пришли поступать в Студию Камерного. Нас оказалось 400 человек на 20 мест. Меня приняли. Мы попали в группу Н.С. Сухоцкой. И сегодня я помню почти всех – Валентин Португалов, Нина Данилина, Ира Реаль, Валя Ильяшенко, Володя Цыбин, Галя Демиденко, Леня Шапиро, Коля Станиславский…

В 1949 году Студию вместе с театром расформировали. Точнее, закрыли. Последний спектакль, который я помню, – «Веер лэди Уиндермиер». Его не приняли, за Камерным театром продолжал волочиться

[8] *Тхапсаев Владимир Васильевич (1910–1981), народный артист СССР, один из лучших исполнителей роли Отелло в Союзе. В 1955 году сыграл ее в Театре им. Моссовета.*

«формально-эстетский» хвост. Студия кончилась, но наша инициативная группа проявила стойкость, – мы пошли в Комитет по делам искусств. Нам все-таки разрешили закончить курс, и рекомендовали другим театральным институтам посмотреть наши экзамены. К нам приходили из Щепкинского и Вахтанговского училищ, из театрального техникума, которым руководил мхатовский актер В.В. Готовцев. После этого Стрижов стал учиться в Студии Малого театра, Станиславский, Бабинцева, Вещиков, Реаль, Цыбин – в Студии Вахтанговского театра, а Шапиро – в ГИТИСе.

В нашей Студии западную литературу должна была вести Э.В. Мажоровская, невысокая, крепко сбитая дама, но она не взялась с нами закончить курс. Единственным человеком, который мог нам помочь, был Александр Сергеевич Поль. Мы пошли в ГИТИС его уговаривать. И нам это удалось. А.С. был блестящим лектором, с колоссальной эрудицией. Мог наизусть на испанском языке прочесть главу любимого «Дон Кихота», запросто декламировал на английском сонеты Шекспира, читал по-французски куски из Рабле. Русскую литературу нам блестяще читал С.Д. Кржижановский, который приходил на занятия в ботинках, подошвы которых были примотаны к ногам проволокой. Перед экзаменом он заранее раздавал нам темы, что, конечно же, не приветствовалось учебной частью. У

Н. Бухарова, В. Цыбин, М. Муразов, И. Реаль. 1949

А.С. Поль (1897–1965), русский советский театровед, педагог

С.Д. Кржижановский

Н.С. Сухоцкая

него по этому поводу были даже неприятности с заведующей Студии Л.А. Назаревской. Но для него было важно, чтобы мы знали материал, а не только умели написать реферат на заданную тему. Как только мы поступили в Студию, нас сразу же стали занимать в массовых сценах спектаклей Камерного театра. Помню «Раскинулось море широко», конечно, все мы помогали на спектакле «Мадам Бовари». Удивительный был спектакль! Потрясающая постановка! Огромное количество картин, моментальные перестановки и переодевания А.Г. Это был настоящий шедевр Таирова!

Лев Михайлов (1928–1980)
народный артист РСФСР[9],
выпускник 1948 года

Актером я хотел быть всегда – по крайней мере, как себя помню. <…>

В Москву попал, когда все театральные училища уже закончили прием. <…>

Дошел до памятника Пушкина – и увидел на заборе объявление о приеме в студию Камерного театра…

Этот экзамен я помню хорошо. Требования были, как везде: прочитать басню, прозу и т.п. Но там обращали большое внимание на движение, пластику, музыкальность. Я под музыку что-то импровизировал. Через год мой педагог Л.Л. Лукьянов сказал, что читал я посредственно, но в движении «что-то было». Старался я тогда очень, выкидывал какие-то коленца, хотя надо было просто ритмично ходить под музыку, но, видно, именно здесь я и «попал».

Было очень неожиданно, – во-первых, что вообще приняли и, во-вторых, что приняли именно в Камерный театр. Я-то о нем раньше

М. Ивашкевич,
Л. Назаревская

никогда не слышал, а другие стремились в студию по идейным соображениям.

Мое детское актерство приносило мне радость и какую-то внутреннюю приятность. Я уходил от мира в свою вымышленную страну и там оставался наедине с собой. В студии сразу же выяснилось, что актерское ремесло – трудная и даже скучная работа. «В театре – одни слезы и никаких радостей», – говаривал нам Л.Л. Лукьянов.

В студии все были старше меня, и я почему-то чувствовал от этого какую-то ущемленность.

Мы занимались в здании Камерного театра на пятом этаже, а где-то на втором жил Он. И там нельзя было шуметь. О Нем много говорили, но никто из студийцев Его не видел.

Он – это Павел Павлович Гайдебуров. Только потом я узнал, что это знаменитый русский актер. Вместе со своей женой, Елизаветой Федоровной Скарской[10] (родной сестрой В.Ф. Комиссаржевской), он организовал знаменитый Передвижной театр. Последовавшее затем знакомство открыло неожиданное: оказывается, он добрый…

Первый семестр закончился для меня тройками по всем предметам. Это было большим ударом. На экзамене по мастерству актера я очень старался, когда делал этюд с воображаемыми предметами – их

[9] Воспоминания Л.Д. Михайлова опубликованы в его книге «Семь глав о театре. Размышления, воспоминания, диалоги» (М., 1985. С. 168–174). Но для полноты и завершении картины студийной жизни мы позволили себе включить в нашу публикацию отрывок из главы «Камерный театр (Годы учения)».

[10] Л.Д. Михайлов ошибся, жену Гайдебурова звали Надежда Федоровна Скарская.

у меня было ни много ни мало тридцать два! Воображаемый зонтик, воображаемая удочка и т.д. И еще делал клоунский этюд…

На этот злосчастный экзамен пришел Александр Яковлевич Таиров, немолодой в ту пору человек. Вот уж кто действительно был богом! Вообще после первого полугодия пребывания в студии я твердо знал: театр – организация культовая, здесь пребывают сверхчеловеки. Стало быть, выход был один: надо стать таким. Может быть, это сейчас так формулируется, но мне кажется, что не выдумываю, а точно передаю мое тогдашнее ощущение от Камерного театра.

После первого семестра жил в постоянном самочувствии жертвы. Мне мерещилось, что все надо мной смеются, и я был внутренне готов, что меня отчислят. Но, наверное, именно это меня и разозлило – депрессия сменилась какой-то бешеной, настырной работоспособностью. Если занятия в школе начинались в девять, то приходил в восемь, чтобы подготовиться к ним. Читал по норме, которую себе установил: две книги в сутки. Искал все, что было напечатано про Коонен, про Камерный театр, про МХАТ, о котором нам много рассказывали педагоги.

Жил я тогда с родителями под Москвой, в Железнодорожной (бывшая Обираловка, между прочим! Тогда уже были электрички, но еще ходили и пригородные паровые поезда, совсем как во времена Анны Карениной). От станции до дома было километра три, а возвращался я обычно последним поездом. Научился спать в вагоне стоя: цеплялся рукой за полку над окном, приваливался к нему и крепко засыпал. Несколько раз, проспав конечную остановку, оказывался в депо…

На первом курсе наблюдал, как Таиров восстанавливал «Мадам Бовари» (теперь это называется «капитальное возобновление»).

В памяти осталось: трехэтажная конструкция, по которой ходит женщина и говорит ненатуральным голосом. Но во всем этом – волшебство, таинство.

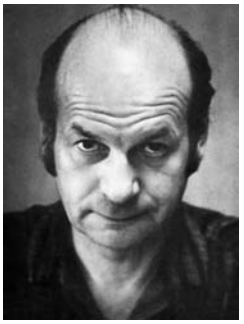
В следующем сезоне нас привлекли для участия в массовых сценах идущих спектаклей. С одной стороны, это хорошо – окунулись в атмосферу театра. А у меня новая душевная драма: оказывается, театр вовсе не храм. Актеры шутят за кулисами, а иногда и на сцене, порой играют на чистой технике, что видно даже мне, второкурснику. А за кулисами висели плакаты: «Театр – это храм». Читал об этом и у Станиславского.

И вдруг увидел, как Алиса Георгиевна Коонен пошла гримироваться на второй этаж и как она возвращалась вниз, на сцену. Поверх костюма накинут старенький халат, идет отрешенно… Нет, театр – это храм, таинство. И все это – в Алисе Георгиевне.

И еще – в Гайдебурове, когда он играл Инспектора в «Он пришел» Пристли. От него исходил магнетизм, как от Вольфа Мессинга. Выходя на подмостки, Гайдебуров устремлялся сам и увлекал других в какую-то страну, откуда нет возврата. И я вслед за ним создавал в себе эту страну…

В Камерном воспроизводили не жизнь, а нечто большее, чем жизнь. Наверное, поэтому я и пошел впоследствии в музыкальный театр. На других сценах обыкновенные люди ели, пили, разговаривали. Все как в

Л. Михайлов – Вася Воробьев. «Бессмертный». 1948



Л. Михайлов

жизни, все знакомо, все понятно. Но между мной и ими не было дистанции, не было этого ни с чем не сравнимого ощущения прикосновения к тайне.

«Мадам Бовари»… Спектакль, который выражал эту школу, эту эстетику в почти совершенном виде. Символ Камерного театра. Дыхание высокой трагедии. Законы гармонии, симфонизма.

В романе рассказана история гибели очаровательной дамы в провинциальном городке. Алиса Коонен играла трагедию крупной, мятущейся личности. Как понимаю теперь, было очень важно, что к этому времени актриса уже сыграла Федру и Комиссара.

Она появлялась с больной улыбкой Джоконды. Почему-то помню ее муфточку и, конечно, смех. Он был музыкальной темой спектакля. Саркастический. Истерический. Адский.

Эмма бежит на чердак с корзиной абрикосов – это целая пьеса. И отдельная пьеса – как она спускалась по спирали лестницы: «А, все равно…» Это было так жутко… И кружился, падая, листок письма. Невероятно, но он словно сопровождал Эмму. Не знаю, до сих пор не знаю, как это делалось. Этот обыкновенный листок бумаги как будто заряжался от актрисы электричеством трагедии, как заряжались от нее все люди и предметы.

Трагедийное дыхание было во всем спектакле. В кульминационные моменты появлялся шарманщик – как голос судьбы, как макбетовские ведьмы.

Замечательная музыка Кабалевского, виртуозная инструментовка. Занавес спектакля был говорящим, живым. Музыкальность, ритмичность Коонен и некоторых других актеров – роль нужно было не «ходить», а «танцевать». Мне нравилось, что не было облезлых стен: мещанский быт передавали необыкновенно низенькие интерьеры.

Что помню о других актерах? Аптекарь–Ценин. Шарль Бовари–Черневский. Ростовщик–Нахимов: входил милый, элегантный человек – и у тебя на глазах превращался в вампира. Очень хорошо играла служанку Лейбович. Наконец, Родольф–Чаплыгин, Николай Николаевич Чаплыгин. Молодой Жан Габен. Не просто красивый соблазнитель, как это обычно изображается. Нет. Красивый, сильный хищный зверь. И – с дьявольским началом. Опять: жизнь плюс еще что-то большее, чем жизнь. Это – Камерный театр. Поэтому после него другие спектакли казались пресными. А, кроме того, Камерный театр – это жречество, служение, внутренняя значительность актеров.<…>

По определенным дням в фойе Камерного театра играл для его

Сцена из спектакля «Мадам Бовари». Бовари – А. Коонен, Леон Дюпюи – Г. Яниковский

труппы Рихтер и пела Дорлиак. Это тоже входило в магию театра, потому что это проникало в тебя и рождало потребность именно в таком искусстве. <…>

Как я теперь понимаю, школа Камерного театра была прекрасной даже для человека, намеревающегося служить иной вере.

Таиров никогда не скрывал, что актер – это актер, он не выдавал его за реальное лицо. И там не актер существовал для театра, а театр – для актера.

Что давала эта школа? Прежде всего – отношение к театру как к месту проповеди, как к хранилищу веры. Я цепенел от жречества «стариков» Камерного театра.

Одна из заповедей: актера драматического театра публика должна понимать без слов. Отсюда – повышенный интерес к пластике все годы обучения в студии. Сценическое движение нам преподавал Григорий Павлович Широков. Брались какие-то крайние состояния – отчаяние, боль, надежда, – и надо было телом выразить эти понятия. Или работа с предметом: о чем можно рассказать при помощи кресла? Сколько человеческих состояний, эмоций можно из него выжать?

Вы думаете, что спина – это спина? Нет, спина – это инструмент, при помощи которого можно удивляться, горевать, гордиться, отчаиваться и т.д. Да, пластикой иногда можно сказать больше, чем словами. Алиса Коонен в «Адриенне Лекуврер» три реверанса. Королевский реверанс. Реверанс Радости. Реверанс Оскорбления. Если в ее руки попадал веер, он переставал быть «предметом для обмахивания». Веер кокетничал, негодовал, ласкал…

Сейчас артисты словно забыли, что можно выразить цилиндром или тросточкой, как они могут помочь роли. Исчез всякий фанатизм, в том числе и фанатизм актерской технологии. А в Камерном театре был артист Новлянский, который более всего берег свою коробку с гримом. Он каждый раз приносил ее на спектакль и потом уносил домой. Он приходил на рядовое представление «У стен Ленинграда» за два часа и час гримировался – делал себе Рожу Смерти. И очень страдал, когда за кулисами хохотали, рассказывали анекдоты.

Такие вещи прямого отношения к обучению студийцев не имели, но все это проникало в тебя, проникало изо дня в день…

Актерское дело у меня, как мне казалось, не шло и не шло. Как сейчас понимаю, я выдумывал, фантазировал себе намного больше, чем мог выразить. Кроме того, все время себя контролировал, все время видел со стороны – и от этого был очень скован.

Я чувствовал себя гадким утенком, который знает, что лебедя из него никогда не получится. Хотя формально все складывалось не так уж дурно: когда я был на втором курсе, меня взяли в спектакли старшекурсников играть в «Вишневом саде» (Епиходов) и в «Старых друзьях» Малюгина (Сеня Горин). Для этой роли я купил себе очки и ходил в них, отчего потом шли круги перед глазами – очки оказались с диоптриями…

Потом было мгновение, ради которого, как говорят, стоило жить.

Мы поехали выступать в госпиталь – дело было в первый послевоенный год. И вот во время моего отрывка, на моем тексте – зрители засмеялись, причем

довольно дружно. В эту секунду я с тал актером! Было почти физическое ощущение, что у меня выросли крылья и тело потеряло свой вес. Это была великая секунда пребывания на земле. Вся обыденность жизни, полуголодного быта, житейских неудобств – все это ушло, отделилось от меня – я стал участником чего-то огромного…

Был ли Камерный театр лучшим из тех, которые я видел в жизни? Не знаю, да мне и не хотелось бы искать ответ на этот вопрос.

Кто лучше: лисица или енот? Самое главное – чтобы была порода. В культуре Камерного театра была порода. Она ощущалась во всем.

На Алисе Георгиевне в «Федре» был красный плащ длиной восемь метров. Ее игра с плащом – это отдельная пьеса. На такое изобретение и такое воплощение идеи художника надо выдавать патент.

Впрочем, в те годы порода вообще была в театре. <…>

Служение театру было их идеей. Личной идеей. Нечто, чего нельзя выразить словом, было в их отношении к сцене, к себе, к своему долгу.

Когда состоялось решение закрыть Камерный театр (что тогда означало прежде всего отстранение Таирова от дел), П.П. Гайдебуров подал заявление об уходе. <…>

В помещениях, где занимались студийцы, стояли макеты старых спектаклей – макеты Якулова, Экстер, Веснина, братьев Стенбергов. В них было что-то марсианское, недосягаемое…

Идея поэтического театра в Камерном не была умозрительной. Это была внутренняя, сознательная потребность возвышения над жизнью, возведения ее в степень. Такой же потребностью были и поиски точной формы для выражения идеи. <…>

Тогда «старики» верили и учили нас верить, что театр – это храм. А раз так, то он не может существовать ни в кино, ни на телевидении. То есть там могут идти спектакли, но это уже какое-то другое искусство, а не театр. <…>

Камерный театр. 1949

Кира ГОЛОВКО

Я АКТРИСА…

Окончание публикации глав из книги воспоминаний К. Головко (см. «Вопросы театра» № 3–4, 2010), которая будет опубликована в издательстве «Искусство XXI век» в 2012 г.

«УБЕРИТЕ ОТ МЕНЯ ЭТУ ДЕВКУ…»

Константин Сергеевич Станиславский собирал мхатовскую коллекцию не только из удивительных актеров. В 1901 году он пригласил в театр Надежду Петровну Ламанову[1] – знаменитую и очень богатую портниху, которую теперь называют первой российской модельершей. Говорят, она в свое время одевала царскую семью, за что в 1919 году ее посадили в Бутырскую тюрьму. Оттуда она вышла нищей. Советская власть отобрала все – деньги, имение, Модельный дом; распустила многочисленных портних-помощниц. Если бы не заступничество некоторых бывших клиентов, Надежда Петровна осталась бы и без театра.

Я познакомилась с ней в 1939 году, когда мне шили костюм для «Горя от ума». Ламановой было 78 лет, во что невозможно было поверить: она ходила на высоких каблуках, голос ее был моложавый и звонкий, а про манеры можно целую книгу написать – во всем читались непростой характер и, конечно, порода.

Для спектакля я должна была влезть в корсет. И по наивности стала командовать одевальщицами:

– Тяните за шнурки, мне не туго. Ну, тяните же…

А Ламанову в это время отвлекали, поэтому она сказала своим подручным:

– Тяните, сколько она скажет….

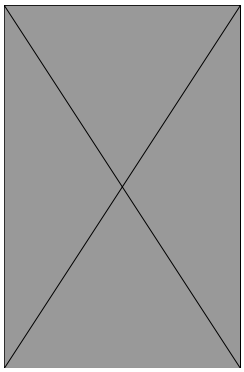
И меня «затянули» так, что в глазах потемнело, и я в крахмальных юбках опустилась без сознания на пол… Когда очнулась, то увидела, что все откачивают Ламанову. Она кричала:

– Уберите от меня эту девку, чтобы я до конца своей жизни ее не видела. Уберите, уберите!

В.Серов. Портрет Н. Ламановой. 1911

К. Сомов. Портрет Е.П. Носовой. Платье мастерской Н. Ламановой. 1910–1911

Платье вечернее из черного тюля на белом атласном чехле. Принадлежало императрице Александре Федоровне. Москва, мастерская Н. Ламановой. Начало XX в



В. Серов. Портрет артистки М.Н. Ермоловой.Платье мастерской Н. Ламановой. 1905

А как они «уберут»? Сперва нужно помочь мне снять корсет. В общем, пока мы там суетились Ламанова успокоилась и сказала:

– Ну, идем, я закончу примерку…

Рассказывали, что в первые дни Великой Отечественной войны Ламанова жаловалась своей подруге – скульптору Вере Мухиной:

– Я скоро умру.

– Почему?

– У меня осталось всего две капли «Коти».

Без французских духов Надежда Петровна свою жизнь не мыслила. Слова оказались пророческими. В том году, когда Художественный театр уезжал в эвакуацию, Ламанова из-за болезни младшей сестры опоздала на сборный пункт. Расстроенная, спустилась к Большому театру (наверное, надеялась уехать с его артистами), но в скверике ей стало плохо, и на скамейке она умерла.

ЗОСЯ ПРИВЕЛА МЕНЯ К КНИППЕР-ЧЕХОВОЙ…

Премьеру «Трех сестер» Немирович-Данченко назначил на апрель 1940 года. На этот спектакль он возлагал особые надежды. Это действительно был последний взлет его творчества, но такой мощный, что «Три сестры» стали легендарной постановкой. Благодаря гастрольным поездкам их видели полмира[2]. Моя роль была совсем крошечной: я выходила с ряжеными во втором акте, а еще создавала закулисные шумы, крик птиц. Когда Маша – Аллы Тарасовой говорила:

– Уже летят перелетные птицы… Милые мои, счастливые мои, – я, сымитировав крик перелетных птиц, кубарем слетала с колосников, бежала в бельэтаж смотреть финальную сцену и всегда плакала.

Незадолго до премьеры Зося – Софья Станиславовна Пилявская сказала, что Ольга Леонардовна Книппер-Чехова хочет со мной поговорить. Я оторопела. Как же так? Мы ведь незнакомы. О чем я буду говорить? К чему готовиться? Но Зося приказала:

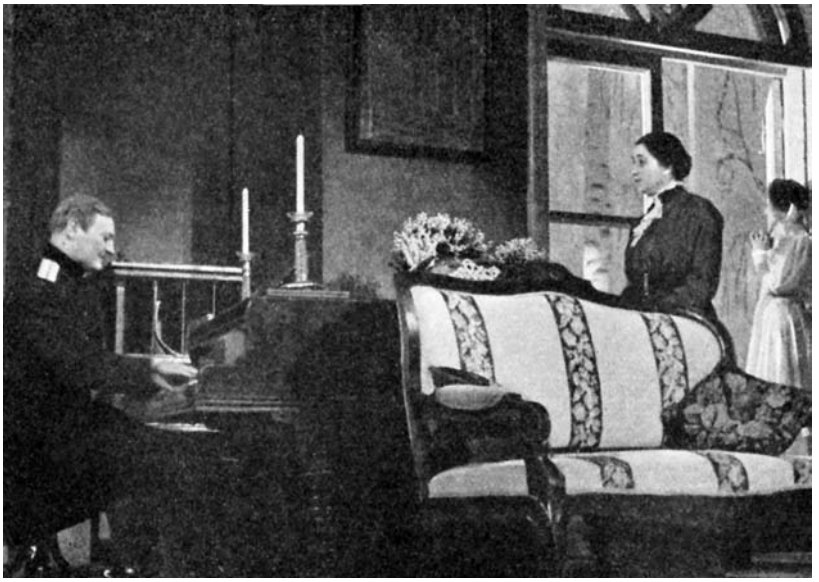
– Кирка, прекрати волноваться. Ты главное молчи, а тебе расскажут о Чехове.

Как я теперь понимаю, повод придумала сама Пилявская, пожелав познакомить меня с выдающейся актрисой, поскольку давно уже стала членом ее семьи и проводила там много время. (Вероятно у них не раз заходил разговор обо мне.) Жили они в Глинищевском переулке – в знаменитом актерском доме, фасад которого теперь увешан множеством мемориальных досок[3].

…Дверь нам открыла София Ивановна Бакланова[4] (близкий друг и помощник по дому Книппер-Чеховой. – ***В.Б.***) Она всегда открывала дверь, а Ольга Леонардовна сидела в глубине квартиры и ждала. Когда мы прошли в комнату, Ольга Леонардовна поднялась навстречу. Держалась очень просто, и про нее уж точно нельзя было сказать, что это – вдова великого писателя. Ни капли высокомерия. На столе были фрукты, водочка, бутерброды, сладости и шампанское. Позже я узнала, что в чистом виде шампанское Ольга Леонардовна не пьет, потому что газ вреден, и потому в этой семье есть ритуал: за несколько дней до прихода гостей София Ивановна разливает напиток в открытые чаши, газ испаряется и образуется белое вино, которое потом она сливает в бутылки, охлаждает и подает к столу. Впрочем, шампанскому Ольга Леонардовна предпочитала коньячок. У нее была серебряная стопочка, которой она всегда чокалась с гостями…

Рассказывая о Чехове, она называла его по имени-отчеству. Многие удивлялись такой манере, но мне она казалась вполне естественной, поскольку Чехов великий писатель и его давно уже нет на свете.

Вскоре эти встречи стали регулярными. В доме Ольги Леонардовны я и другие молодые мхатовцы могли ближе познакомиться с корифеями сцены, почаевничать за одним столом и поговорить откровенно. Но главной темой для разговоров оставались жизнь и творчество Антона Павловича. В словах Книппер не было пафоса, а на сложные личные вопросы она отвечала уклончиво: дескать, наш брак был коротким, но я через всю жизнь пронесла память о нем. Она действительно замуж больше не выходила, но Бакланова рассказала мне однажды, что в Советское время у Ольги Леонардовны появился близкий человек в Малом театре – Н.Д Волков.



Н. Хмелев – Тузенбах, К. Еланская – Ольга, А. Степанова – Ирина. «Три сестры». МХАТ, 1940

К. Головко - Ольга., М. Юрьева –Маша, Р. Максимова –Ирина. «Три сестры». МХАТ. 1958

Мхатовцы отдыхали в санатории в Барвихе. И артист Юра Леонидов[5] время от времени возил нас туда на машине. Часто в эти поездки он приглашал с собой Петю Чернова[6] – они оба ухаживали за мной. Однажды на дорожках большого барвихинского парка судьба подарила нам сразу две встречи – с Ольгой Леонардовной и Качаловым. Они обрадовались нашему визиту, пригласили в свою компанию, и после чаепития Василий Иванович начал читать рассказ Горького. Самое интересное, что рассказ я совершенно не помню, но навсегда остался в памяти иронический взгляд Книппер-Чеховой. И еще я запомнила, что Бакланова гладила ей руки словно бы успокаивая. Но почему? Теперь на этот вопрос не ответит уже никто.

Вечером Василий Иванович провожал нас до машины, а когда дверцы захлопнулись, Петя мне сказал:

– Качалов съедал тебя взглядом. Как он смотрел на тебя, когда ты отвернулась на минутку.

Я покраснела, потому что мне стало неловко. Я часто краснела по пустякам. В школе была поговорка:

– Кто-нибудь соврет, а Кирка обязательно покраснеет.

«МОЖНО, Я УКОЛЮ ВАС В НОГУ?»

Мое общение с Ольгой Леонардовной началось еще до войны, но продолжалось до конца жизни актрисы. В ее доме собирался весь музыкальный цвет Москвы. Племянник Ольги Леонардовны (в ту пору известный композитор) Лев Константинович Книппер приходил с супругой. С женой Ниной Львовной Дорлиак я видела и Святослава Рихтера. Они были очень красивой парой, а других, к сожалению, я не помню, но народу набивалось тьма. Кто куда сядет, какие продукты купить, какое будет меню, – этими вопросами заведовала София Бакланова. Она окончательно бросила профессию архитектора и посвятила свою жизнь Ольге Леонардовне. В этом доме Рихтер никогда не садился за инструмент, хотя Зося рассказывала мне такую историю. Якобы однажды Ольга Леонардовна стала уговаривать Рихтера сыграть на пианино: мол, если бы мой инструмент был не в таком плачевном состоянии, я бы попросила вас сыграть. Рихтер, что называется, «намек понял» – подошел к пианино, поднял крышку и его гениальные пальцы ударили по клавишам. Но едва он дошел до форте, как с грохотом отвалились педали. Рихтер испуганно подскочил – ему было неловко от того, что

Возвращение артистов МХАТ.
О.Л. Книппер-Чехова и М.М. Тарханов.
Москва, 30 августа1937 г.

Н. Хмелев, О. Книппер-Чехова, Н. Подгорный, А. Степанова на выборах. 1938

испортил чужую вещь. Но Ольга Леонардовна перевела все в шутку:

– Видите, Слава, этот инструмент такой же дряхлый, как и я сама.

Иногда Святослав Теофилович выступал и во МХАТе – на сборе труппы или на каких-либо торжествах. А однажды судьба свела нас на концерте в зале Чайковского. Мы с Юрой Леонидовым и Петей Черновым исполняли отрывки из «Горячего сердца», а Рихтер выступал с музыкальной программой, и перед выходом на сцену у него оборвалась подтяжка. Он говорит:

– Кира, нет ли у вас большой булавки?

Я отцепила булавку и отдала ему.

– Нет, я один не справлюсь, помогите мне, пожалуйста, – сказал он, поглядывая на сцену, где очередной артист уже заканчивал выступление. Я пристегнула подтяжку, но согласно примете, должна была его уколоть. А в каком месте колоть эту гениальную руку? Я оторопела и спросила:

– Можно, я уколю вас в ногу?

– Валяйте, – ответил он. Подставил ногу, я кольнула его другой булавкой, и он быстро направился к сцене.

Потом мы еще не раз встречались у Ольги Леонардовны. И я по сей день благодарна Зосе за то, что она однажды привела меня в этот дом. После войны Ольга Леонардовна редко выходила на сцену: сказывался возраст. Но в домашнем кругу она могла что-нибудь и сыграть. Однажды я с удовольствием слушала в ее исполнении отрывки из чеховского рассказа «Шуточка» и вдруг поняла, что мое отношение к Ольге Леонардовне давно переменилось. Когда в 1938 году я пришла во МХАТ, во мне была затаенная неприязнь к ней за то, что она опубликовала свою переписку с Антоном Павловичем. Это издание оскорбило меня до глубины души: актриса подписывала письма «Твоя собака», всячески унижалась, обращаясь к писателю, и не

С. Рихтер и Н. Дорлиак

постеснялась все это издать солидным тиражом. А Чехов – это был Бог для меня. Но я недолго таила обиду. А сейчас думаю об этих письмах с восторгом. Я была бы благодарна судьбе, если бы могла написать Чехову хоть какие-то строчки.

МХАТ ВОЗВРАЩАЕТСЯ В МОСКВУ

Наташу в спектакле «На дне», поставленном Немировичем-Данченко и Станиславским, я репетировала чуть ли не с 1939 года. Но меня ввели в постановку только в 1942 году[7]. До меня эту роль играла Мария Титова[8], которая была старше меня, но очень следила за собой, отлично выглядела и, видимо, совсем не хотела, чтобы меня вводили в спектакль. И на гастроли в Минск, которые МХАТ начал 17 июня 1941 года, я не поехала – меня оставили в Москве, где я и встретила войну.

Рассказывали, что бомбежки в Минске начались в первый же день. Разбомбили склады с декорациями, погибло оформление наших спектаклей. Артисты хотели вернуться в Москву, но оттуда пришла нелепая телеграмма: «Продолжать гастроли». Это было невозможно, и Москвин взял ответственность на себя. Как депутат Верховного Совета он имел право на некоторые «вольности».

– МХАТ возвращается в Москву, – объявил Иван Михайлович.

Это был страшный риск, но Москва согласилась, что положение опасное, и выслала грузовую машину. Пока она ехала к Минску, артисты направились ей навстречу. За этот героический вывод труппы из-под бомб Москвина прозвали маршалом МХАТа. Вообще же он был и символом, и совестью Художественного театра со дня его основания.

У меня сердце разрывалось слушать про Бориса Добронравова. Как он боялся бомбежки! Наверное, в нем сидел какой-то генетический страх. Мне его очень было жалко. Я понимала, что этот панический страх сидит даже не в его характере, а глубже – в крови. Рассказы были всякие. Кто-то говорил, что в дороге Лидия Михайловна Коренева молилась. В это легко можно поверить, если вспомнить, что фашисты в первые годы войны для устрашения использовали бомбы, которые жутко ревели в полете.

…Как я уже говорила, до войны мы жили в Шмитовском проезде, около Трехгорки. После первых бомбежек в доме появились страшные трещины, и нас переселили в дом у Никитских ворот. Папе было пятьдесят лет, в армию его не брали, и он записался в ополчение. 6 августа 1941 года в 6 часов утра мы вышли с ним из подъезда, я, утирая слезы, посадила его в трамвай, двери закрылись, и папа поехал к тому месту, откуда ополченцы уходили на фронт. Больше мы никогда в жизни не виделись.

Несколько месяцев мы переписывались, а 28 октября 1941 года я получила последнее письмо. Он благодарил меня за присланную посылку и особенно за водку… Как потом я узнала, папа погиб где-то под Вязьмой, хотя некоторые из родственников считали, будто он бежал за границу. И когда в 1957 году я вместе со МХАТом поехала в зарубежные гастроли, мне говорили:

– Кира, спрашивай у всех, не знают ли что-нибудь про папу.

Но я не спрашивала. Я точно знаю, что он не стал бы скрываться за рубежом, а просто погиб. Страшно звучит, но война была для него поводом уйти из жизни – настолько ему было плохо без жены.

Сейчас я уже смутно помню даты, но осенью 1941 года МХАТ стал готовиться к эвакуации. Причем так называемый «золотой фонд» театра, куда входили многие корифеи, в том числе Книппер-Чехова, уехали в Тбилиси, а мы получили приказ выехать в Саратов (Театр пробыл там с 14 ноября 1941 по 15 июля 1942 года, занимал здание ТЮЗа. – ***В.Б.***). Немирович-Данченко назначил Хмелева заведующим труппой, а Москвин стал директором театра.

На саратовском вокзале артистов встречало все городское начальство. Они пришли поклониться Москвину, его депутатские речи в то время были широко известны. Но поскольку Москвин задерживался в Тбилиси, то в Саратове выступал его родной брат М.М. Тарханов. И вот встречать артистов вышла пионерка, прочитала стихи и сказала:

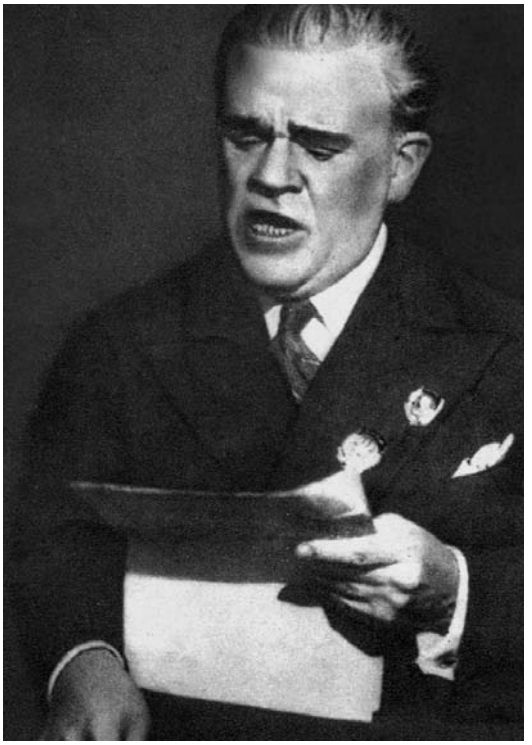
– Какое счастье, что вы приехали! Мы знаем все фильмы, в которых вы снимались.

Она-то думала, что обращается к Москвину. Тарханову это надоело, он подошел ближе и – батюшки! – ущипнул девчонку за мягкое место. Пионерка вскрикнула, покраснела и убежала от стыда. Все зашикали на Тарханова. А он сделал невинное лицо и объявил:

– Она же всем будет рассказывать, что это Москвин сделал.

В Саратове нас поселили в гостинице «Европа». Мест, разумеется, не хватало, поэтому в двухместных номерах жило по шесть или семь человек. Я поместилась в номере с Владимиром Александровичем Поповым и его супругой. Периодически к нам подселяли еще кого-то. Попов с женой бесконечно ссорились, но я в их дела не лезла и старалась помалкивать. В свободные от репетиций дни актеры собирались возле радиоточки. Черные тарелки висели на улице и в театре. Особенно Александр Чебан[9] не мог обойтись без приемника. Всякую свободную минуту бежал узнавать ситуацию на фронтах. Казалось, он так и не верит, что кто-то пошел войной против нашей страны.

– Сказали, что гитлеровские войска уничтожили тысячи советских людей, – говорил он. – Получается, что Гитлер против нас?!



Выступление И. Москвина перед своими избирателями в клубе завода «Серп и Молот» 25 ноября 1937 года

С жильем труднее всего приходилось артистам массовки. В гостинице для них не было мест, и они спали на полу в костюмерных или в гримерках. Меня же поселили в гостинице, потому что я уже была выдвинута на звание заслуженной артистки и в Саратове сыграла, наконец, Наташу в «На дне», после чего получила назначение на роль Натали Пушкиной в «Последних днях».

В июле 1942 года, когда стали бомбить и Саратов, Алла Константиновна Тарасова добилась того, чтобы МХАТ покинул город. Нам выписали билеты на пароход, и мы со своими пожитками потащились к пристани. На палубе всех встречал актер Сергей Капитонович Блинников[10] с огромным чайником в руках, из которого наливал спирт. Я тоже протянула кружечку, но он хлопнул меня по руке и сказал:

– Пошла вон, идиотка.

У меня брызнули слезы, а потом я поняла, что спирт на баб не полагался, поскольку его с трудом хватало на мужиков. Иван Михайлович Москвин, заметив, что Блинников разливает горячительное, был в гневе, потому что с утра и без того от многих артистов попахивало алкоголем. Один из рабочих сцены, побоявшись вступать в конфликт с руководством, схватил чайник и побежал с ним по палубе к каютам, но Москвин его окликнул:

– А ну-ка стой, вернись.

Тот остановился, и тогда к чайнику приблизился Блинников со словами:

– Иван Михайлович, вы напрасно нервничаете, это же вода.

Открыл рот, вылил в него все содержимое до капли, утерся и сказал рабочему:

– Чего ты испугался, дурачок? Говорю же – вода.

Эту историю потом долго пересказывали – провести Москвина на глазах у всей труппы не удавалось еще никому.

Мы плыли Волгой, потом Камой до Урала, а там нас перебросили железной дорогой в Свердловск. В Свердловске быт наладился сразу. Жили в гостинице «Урал». Я в номере с Ниной Сергеевной Лебедевой, которую прочили на Александрину в «Последних днях», и она неплохо ее репетировала, но как только прошла сдача спектакля, Немирович-Данченко сделал большие перестановки и Лебедеву с роли сняли. Впрочем, о «Последних днях» я расскажу отдельно. У Нинки был своеобразный характер, не все ее любили в театре, но чем больше она попадала в передряги, тем больше я ее жалела. Мне казалось, что судьба безжалостно прошлась по ее биографии, ведь большевики расстреляли родителей прямо у нее на глазах.

В Свердловске нам выдавали хлеб по карточкам, и мы приноровились с Лебедевой продавать то, что не съедим. Рядом с рынком располагалось здание НКВД, но, к счастью, нас ни разу не застукали с этими делишками. И зрители нас не узнавали, хотя рынок работал на полную катушку.

В войну очень многие ходили в церковь – молились за победу и, как ни странно, за здоровье Сталина. Мы же собирались в номере у Валерии Дементьевой[11], которая играла, в основном, в эпизодах, и занимались спиритизмом. Точнее сказать, участвовали в спиритическом сеансе, поскольку вызывать дух Наполеона, Суворова, Кутузова никто из нас не умел. Когда блюдце начинало дрожать, все тихонечко задавали свои личные вопросы. Но когда вызвали дух Станиславского и блюдечко затряслось, я спросила, жив ли мой папа? Константин Сергеевич ничего не ответил… Впрочем, я и сама понимала, что папа погиб, но все же человек удивительно устроен: мне и сегодня кажется, что люди, окружавшие меня в молодости, живы. Просто они где-то очень далеко и когда-нибудь мы непременно встретимся. Надежда не покидает меня и по отношению к отцу: может, есть жизнь после жизни?

При МХАТе создавались бригады для выезда на линию фронта. Поначалу я буквально рвалась туда, ведь бойцы из ополчения могли знать моего отца. Эта мысль не давала мне покоя: ну а вдруг кто-нибудь, да видел, как он провел последние месяцы жизни или знает, где похоронен. Выступать на фронте было почетно. Артистам давали медали, об этом писали в газетах… Поэтому желающих ехать на фронт оказалось предостаточно. На мое место Тарасова «всунула» свою племянницу Галю Калиновскую, с которой они то враждовали, то были неразлучны. В их отношениях как раз наступил момент очередного сближения, и Тарасова волевым решением назначила Галю, а меня, как я ни просилась, не брали.

ЛЕГЕНДАРНАЯ КУНЯ

Мы репетировали «Школу злословия» и «Последние дни». 17 декабря 1941 года я сыграла в «Школе злословия» одновременно две роли – бессловесную модистку и горничную леди Тизл. Нам сшили костюмы, а всеми обожаемая Ольга Всеволодовна Всеволодская-Гернгросс[12] учила нас танцевать. Я в жизни не встречала столь удивительного человека. (В театре и школе-студии ее звали Куней.) Танцовщица, писательница, ученый-хореограф и невероятная модница. Фасоны

О. Андровская – леди Тизл,
М. Яншин – сэр Питер.
«Школа злословия»

своих экстравагантных платьев придумывала сама. (Среди них были и сшитые из бумаги.) В ее судьбе все было необычно: и тройная фамилия (Всеволодская-Гернгросс-Голушкевич), и происхождение (баронесса из старинного балтийского рода), и наряды, и курение папирос, и манера общаться. Рассказывали, что однажды ее ограбил один из бывших мужей – унес коллекцию драгоценностей. Ольга Всеволодовна бросилась в милицию, стянула с рук лайковые перчатки, и милиционер увидел пальцы, на которые было нанизано множество бриллиантовых колец.

– Товарищ лейтенант, – воскликнула она, – ну, посмотрите, это же все, что у меня осталось!

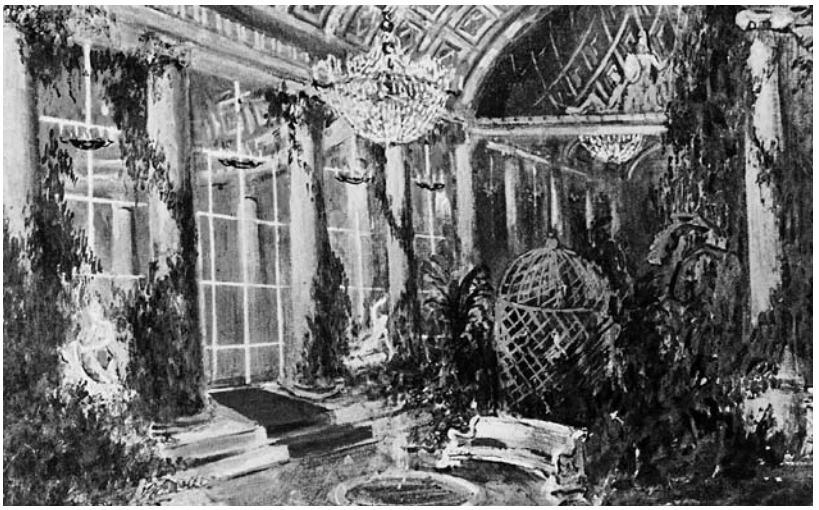
Шла война, мы голодали, недосыпали, но на уроках Всеволодской об этом напрочь забывалось. Казалось, что Ольга Всеволодовна «оттуда», из XVIII века. Любой фрагмент ее танцев был наделен двойным, тройным смыслом. Мы оттачивали очаровательные, изящные движения, были влюблены именно в эти эпизоды будущего спектакля, но их-то, к сожалению, потом вычеркнули режиссеры Горчаков и Ларгин. Зато в «Школе злословия» осталась уникальная по грациозности сцена, где Андровская играет на арфе, а Яншин – на флейте и оба поют свой дуэт «Голубок и горлица».

МЕЖДУ ПУШКИНЫМ И БУЛГАКОВЫМ

В конце 1942 года мы вернулись из Свердловска в Москву, где и возобновились репетиции «Последних дней». Изначально пьеса называлась «Александр Пушкин». Булгаков писал ее для Вахтанговского театра, где читка прошла «на ура». Наверное, пьеса так и была бы поставлена на вахтанговской сцене, если бы в 1936 году в «Правде» не появилась разгромная статья, в которой страшно критиковали булгаковский «Мольер». Стало понятно, что вслед за «Мольером» пресса набросится и на другие произведения драматурга. Вахтанговцы затаились на время, а через неделю статьи о «Пушкине» действительно были напечатаны и от постановки пришлось отказаться. Не помог даже приближающийся юбилей поэта в 1937 году, хотя к нему готовились с невероятным энтузиазмом.

У Михаила Афанасьевича началась депрессия. Наверное, со дня на день он ждал, что его арестуют, однако ареста не случилось. В ужасном ожидании он и провел остаток своей жизни, что безусловно, разрушало его здоровье и приближало смерть. Он пытался спасти положение, и потому пошел на некоторую сделку с совестью – написал пьесу о юности Сталина для Художественного театра. Благодаря этому Репертком разрешил МХАТу поставить «Пушкина». (Теперь пьеса называлась «Последние дни»). Таким образом она попала к нам, но приступили мы к репетициям лишь в 1942 году, когда со смерти Булгакова прошло уже два года.

О том, что мне суждено сыграть Натали, я узнала из директорского приказа. Подошла к доске объявлений и сперва не нашла своей фамилии в списке, поскольку привыкла



П. Вильямс.
Эскиз декораций к спектаклю «Последние дни»

А. Брюллов.
Портрет Н. Пушкиной

А. Степанова – Натали

К. Головко – Натали

читать распределения снизу вверх, искать свою фамилию среди статистов, исполнительниц горничных и бессловесных персонажей! И хотя к тому моменту я сыграла уже Наташу в «На дне», очень удивилась, когда увидела, что моя фамилия стоит на самом верху списка: «Пушкина – К. Иванова». Прочитала – и замерла. Отошла от доски на два шага, взглянула издали и снова замерла. Неужели мне дали главную роль?! От такого события мысли завертелись в голове, но, оказалось, я рано радовалась. Как только наш спектакль был готов (постановка Станицына и Топоркова), его посмотрел Немирович-Данченко и объявил, что спектакль нужно встряхнуть, а точнее – полностью перекроить от начала и до конца[13]. В первом варианте роли распределялись так. Жуковского играл Станицын. Николая I хотел играть Качалов, но роль дали Ершову, он был моложе. Воронцовой стала Морес, Долгоруким – Кторов, Дантесом – Массальский, Битковым – Топорков, Александриной – Лебедева, Натали – я.

Когда Немирович-Данченко посмотрел нашу работу, было решено заменить 18 человек. Дубельта стал репетировать Хмелев, Никиту – Орлов, Александрину – Пилявская, Воронцову – Андровская, Станицын, Топорков и Ершов остались на своих местах. На этот огромный ввод предоставлялось мало времени. Я же попала во второй состав, поскольку на мою роль назначили А.И. Степанову. Вот удивительная штука театр: вроде ничего страшного не произошло – режиссер решил одну актрису заменить другой. Со стороны посмотреть – нормальный творческий процесс.

Однако как я страдала от этого! Ты знаешь текст, погружаешься в него (а главное, тихонько мечтаешь стать вровень с мхатовскими примами), ты уже совсем рядом с осуществлением мечты и вдруг, когда премьера на носу, тебе говорят:

– Играть будет Степанова.

Я понимала, что моей особой вины здесь нет, ведь заменили 18 человек. Но все равно чувство собственной второсортности не исчезает. Ведь не придешь и не скажешь:

– Владимир Иванович, я не согласна с вами. Вы неправильно оценили мою Натали, верните меня в спектакль, и зрители по гроб жизни будут вам благодарны.

Бороться за собственное место на сцене нужно не интригами, не демагогией, а делом. Но как ты докажешь, что достойна, если репетировать тебе не дают, срок работы истекает, а мимо тебя по коридору проходит красавица Степанова в гриме Натали? Я ревела в подушку каждую ночь, как вдруг оказалось, что сынишка Степановой заболел корью. А поскольку в театре очень берегли здоровье Немировича-Данченко и его близких, то Ангелина Иосифовна была отстранена от роли, чтобы не заразить Владимира Ивановича. Я сознавала, что это мой последний шанс и упустить его нельзя. Меня, заявленную во втором составе, хотя бы на время вернут в спектакль, и уж тут я постараюсь изо всех сил.

В довоенной Москве ходил такой анекдот. После увольнения директора театра, его заместитель надел парадный костюм и три дня ходил в радостном предвкушении новой должности. После чего надел старый костюм и покорно встретил назначенное сверху начальство. Я оказалась в такой же ситуации. Походив в радостном предвкушении по театру, вдруг узнаю, что Натали будет теперь играть Тарасова. Как же так? Ведь я назначена в спектакль с самого начала. Никто ничего мне не обьяснял. И снова бессонные ночи, снова тревоги… Специально для Тарасовой шьют костюмы (она была крупнее, чем Степанова). Она играет премьеру и вдруг через пару дней заявляет, что больше играть не будет, поскольку, роль не получила ни одобрения, ни даже отзвука в газетах. Теперь уже никого искать не стали, и в спектакль вернули меня. Усталость тех дней я не смогу описать. Когда опускался занавес, я тащилась в свою гримерку и, превозмогая мышечную боль, снимала с себя роскошное платье Натали. Порхать и быть воздушной я могла только на сцене. Это был каторжный труд. После Натали я окрепла в творчески и научилась существовать вопреки обстоятельствам, поскольку была война, и мы играли спектакль в насквозь промерзшей Москве, в холодном зале, играли для солдат, уходивших на фронт, которым, конечно, было не до Пушкина. Но эти бритоголовые мальчики сидели и тихо смотрели на сцену. Иногда в тишине раздавалась команда:

– Третья дивизия, подъем.

И мне становилось страшно. Это ведь подъем не на субботник, а на войну. У нас в спектакле речь шла о смерти Пушкина, а что ждет этих мальчишек? Может, их уже утром бросят на передовую? Мы продолжали играть, но я видела, как солдаты в сапогах по команде вставали с мест и без малейшего шума покидали зрительный зал. Топотом своих солдатских сапог они боялись нам помешать.

Иногда я видела такие трогательные, искренние глаза, что возвращалась в гримерку в слезах. Это состояние переливалось в мою игру. Война делает людей много старше, наверное, тогда я повзрослела лет на десять. Спустя месяц я вдруг услышала от Хмелева хорошие слова в свой адрес: видимо, я действительно чему-то научилась.

Пьеса была не их легких: на репетициях мы бесконечно вносили какие-то поправки. Массальскому, например, очень трудно давалась роль убийцы Пушкина. Он не хотел ее играть: я видела его слезы, ему трудно было переступить через себя. Постепенно он стал выпивать вместе с Ершовым–Николаем I и однажды так напился, что Владимир Львович с трудом дотащил Павла Владимировича в театр. Репетиция была сорвана, вызвали жену Массальского. Она неохотно взглянула в сторону мужа и произнесла:

– К этому я не имею никакого отношения.

Я ее возненавидела.

…По замыслу режиссеров, спектакль должен был напоминать ожившее полотно пушкинской эпохи, написанное в пастельных тонах, поэтому действие происходило за тюлем, – который размывал, «тушировал» контуры. И только на финальных поклонах тюлевый занавес поднимался. Много времени тратили на портретный грим. И.Я. Гремиславский, когда меня гримировал, ставил перед собою на столике знаменитый портрет Натали Пушкиной кисти Александра Брюллова[14].

«УЧИТЕСЬ ФАНТАЗИРОВАТЬ В РОЛЯХ»

Моя героиня в «Последних днях» произносила несколько французских фраз. Благодаря родителям я немножко знала французский язык, но во МХАТе выяснилось, что мое произношение манерно и жутко русифицировано. Стало ясно, что нужно позаниматься с репетитором. Шла война, но я решила: подсоберу денег или каких-то вещей на продажу и найду педагога. Однако и дня не прошло, как Саричева определила меня к внучке Константина Сергеевича, которая занималась с артистами. В свое время она воспитывалась в Париже и говорила по-французски, как на родном языке. Внучку звали Кирилла, но в семье с легкой руки К.С., да и среди мхатовцев, чаще употребляли другое имя – Киляля. Ей позвонили, сказали, что нужна помощь, и Киляля вызвала меня к себе домой – в двухъярусную квартиру в Брюсовом переулке. Я струхнула. Как оказаться в доме, где живет не только внучка, но и вдова Станиславского, легендарная Мария Петровна Лилина?! Только в театре такое может случиться: идет страшная война, люди гибнут на фронте, а молодая, незнаменитая актриса отправляется в самый центр Москвы, в красивейший дом, заниматься французским.

В общем, поборов страх, я пришла к ним. Просторный холл, шкафы с книгами. На стене, разумеется, портрет Константина Сергеевича. В такой обстановке трудно сосредоточиться. Передо мной сидела внучка великого режиссера, меня окружали его личные вещи… И я тихонечко пыталась подсмотреть, какие книги стоят на полках, чьи фотографии висят на стенах. Радовалась, если видела книгу, которая есть и в моей скромненькой библиотечке. Мы

М. Лилина – графиня Вронская. «Анна Каренина». 1937

позанимались, и я, конечно, не выдержала первой – завела разговор о МХАТе, а Киляля поинтересовалась моими ролями.

Вдруг на втором этаже раздались тихий стук костылей об пол. Кто-то подошел ближе к лестнице, и я услышала оттуда голос

– Киляля, приведи ее ко мне, – потребовала Мария Петровна.

Киляля проводила меня на второй этаж. Мария Петровна опиралась на костыль, потому что у нее из-за болезни была ампутирована нога. Какие страшные боли она испытывала! Говорила, что в чем-то виновата перед Константином Сергеевичем. Позже я узнала, что ей одно время нравился Качалов но романа вроде не было. Сам факт вызывал у нее беспокойство. Невыносимые боли Мария Петровна считала наказанием за это. Она обещала:

– Я приду к Косте очищенной.

И верила, что страдания очищают душу.

Несмотря на болезнь, она выглядела очень по-светски. Припудрена, с хорошей прической, взбитые волосы, в элегантном наряде. Она усадила меня в кресло и по-барски сказала внучке:

– Ты свободна.

– Ну, деточка, расскажите подробнее о вашей героине, – эти слова были обращены уже ко мне.

Я оцепенела. Что рассказывать? Наговорю сейчас глупостей, а потом век не прощу себе этого.

– Ну что же вы молчите? – продолжала Лилина.

Передо мной сидело божество. Школьницей, я видела ее в «Анне Карениной» (она замечательно играла графиню Вронскую) и на всю жизнь запомнила ее Карпухину в «Дядюшкином сне». Блестящая актриса! Поговаривали, что если бы Константин Сергеевич давал ей роли, соответствующие таланту, то именно она была бы первой в раннем МХАТе, а не Книппер-Чехова. Впрочем, Лилина совершенно спокойно к этому относилась.

– Константин Сергеевич главный. Как он распределял роли, так и следовало, так мы и играли, – говорила она, когда мы познакомились ближе.

Она, несомненно, положила свою жизнь к ногам Станиславского. Я слышала много историй об их семье, но все же, уверена, что это была чудесная пара. Неспроста в театре ходил анекдот о верности Станиславского. Когда Айседора Дункан пыталась его соблазнить, в самый решительный момент он сказал:

– Я должен посоветоваться с Марией Петровной.

С Лилиной мы встречались два или три месяца. Она разбирала со мной роли, причем так интересно и дотошно, что не хотелось уходить. Прежде всего требовала не ограничивать фантазию в ролях.

– Что ваша героиня сегодня ела? А где спала? О чем она сейчас думает? – в общем, задавала самые невероятные вопросы.

Когда обсуждали Наташу из «На дне», Мария Петровна попросила принести из кухни посуду и показать, как Наташа ест. Я села, склонилась над пустой миской, будто бы в ней была горячая каша, и стала смотреть на воображаемую еду голодными глазами, затем схватила ложку и заскрежетала ею по металлической посуде. Мария Петровна не знала, что в ту минуту я действительно была очень голодна. И мое внутреннее состояние полностью совпало с поставленной задачей. Лилина молчит. Мне кажется, что я играю «блестяще». Дай-ка, думаю, удивлю ее еще больше, оближу ложку. Но вдруг раздается голос:

– Кира, что вы делаете? Смотрю на вас уже несколько минут и у меня не возникает впечатления, что вы голодны. Что вы сделали с ложкой?! Вы же размахиваете ей, как будто объелись и на еду смотреть не можете.

Такое вот творчество на голодный желудок… И виной тому – пустая миска. Но ведь Мария Петровна очень точно определила мое состояние – я действительно думала не о Наташе, склонившейся над едой, а о том чувстве голода, которое мучало меня в данную минуту. Казалось бы: я сидела, как Наташа, молчала так же, как она, жевала, как жуют все… Но это не годилось для сцены. Лилина почувствовала фальшь.

– Не верю, – сказала я в шутку. Но Мария Петровна промолчала.

На мгновение мне стало не по себе: так бывает, когда собеседник видит тебя насквозь.

– А чем Наташа набивает подушки? – неожиданно спросила она.

Началось следующее упражнение, однако отвечать на вопросы порой было мучительно. Чем больше я старалась не ударить в грязь лицом, тем более нелепые ответы у меня получались. А Лилина задавала следующий вопрос.

– Откуда вы взяли, что Наташа спит на такой постели? – продолжала она. – У Наташи не могло быть таких одеял. Наташа не повернулась бы так.

Я что-то лепетала в ответ, а у Лилиной уже готов был следующий вопрос:

– В каком платье вы себя видите?

Я пыталась описать фасон…

– Нет, нет, так не подходит, – говорила Мария Петровна. – Я хочу, чтобы вы подробно рассказали, – из какой ткани, какого цвета, как она его надевает. В актерском деле не может быть случайностей.

Она подарила мне несколько книг. И на одной из них написала: «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве. И учитесь фантазировать в ролях – тогда из вас получится хорошая актриса». А какие замечательные письма я получала от нее! Позже у меня их выпросил музей МХАТ.

МЕНЯ ПРИЮТИЛ МИХАЛЬСКИЙ

Мама умерла в 1940 году, год спустя отец погиб на фронте. Когда МХАТ вернулся из Свердловска, я ходила и не узнавала улиц. Бомба попала и в наш дом у Никитских ворот, возле памятника Тимирязеву, но до конца его не разрушила (здания сегодня не существует), поэтому когда я подошла к площади, слезы брызнули у меня из глаз.

Квартира моя пришла в запустение. Худобедно наладила быт. Но меня одолевали крысы и мыши. Ночью они прыгали на постель, от чего я визжала, вскакивала и отгоняла их палкой. Конечно, это не помогало. Кроме того квартира была коммунальной, поэтому мой визг мешал соседям. К себе в комнату я могла пройти только через чужой коридор, в котором ночевали люди. Поэтому не любила возвращаться домой после вечерних спектаклей. Я обходила раскладушку, на которой спала уборщица из редакции «Правды» и непременно слышала вслед:

– Шмонаются тут всякие бл…

Из-за крыс и мышей я не высыпалась, мало ела и стала худеть. Правда, худоба была мне к лицу: в театре стали говорить, что я похорошела. Я рассказала про мышей, и мне кто-то принес кота Яшку, который оказался прекрасным охотником, но вскоре у него стал расти живот и оказалось, что Яшка женского пола. В годы войны котята в Москве были на расхват, поскольку мыши донимали всех.

Еще одной приметой войны стали бесконечные переезды. В наш подъезд вселился старик, который увидел, в каком состоянии дом, упал на колени и стал умолять рабочих не тащить его рояль на второй этаж, поскольку обрушится перекрытие. И оно вскоре действительно обрушилось, правда, не из-за рояля, а от бомбы. Из этих руин в конце 1942 года я и переселилась к Федору Николаевичу Михальскому, который приютил меня в своей просторной квартире.

Москва военная

Площадь Пушкина. Август, 1941

Зенитное орудие у памятника К. Тимирязеву у Никитских ворот

Федор Николаевич жил недалеко от театра – окна его комнаты выходили на Тверскую и в Камергерский переулок, а в моей – только на Тверскую (дом и ныне существует).

Для Художественного театра Федор Николаевич человек легендарный. Не только блестящий администратор, но и на редкость добрый, талантливый, остроумный, человек. О его готовности помогать каждому в трудную минуту можно рассказывать бесконечно. Вот и я благодаря ему не осталась на улице. Как раз освободилась комната, где раньше жила актриса Мария Петровна Григорьева (Николаева), работавшая в театре со дня основания. Федор Николаевич опасался, что к нему подселят кого-нибудь шумного или скандального, поэтому, поспешил пригласить меня. Он знал, что я не стану выносить сор из избы. Отдавая мне ключи от соседней комнаты, сказал:

– Живи, не обращай на моих гостей внимания и главное – никаких Лебедевых.

Лебедева – это артистка, о которой я рассказывала выше. Михальский считал ее жуткой сплетницей, но это не мешало мне дружить с ней. Сегодня, наверное, ее никто уже не помнит – артистка она была так себе. Например, в одном из спектаклей ей предстояло играть сумасшедшую и ничего не получалось. Постановщик В.Г. Сахновский кричал режиссеру Раевскому:

– Иосиф, она выздоровела!

В том смысле, что сумасшедшая из нее никакая.

Михальский мне доверял, и я этим дорожила, так что особо и не смотрела, кто к нему ходит и зачем. Но помимо встреч тет-а-тет Федор Николаевич устраивал и большие театральные посиделки. Тогда квартира превращалась в театральный клуб – здесь можно было увидеть самых знаменитых композиторов, актеров, писателей.

Вскоре на эти посиделки была допущена и я, могла приглашать своих приятелей – Петю Чернова и Юру Леонидова[15], а потом к нашей компании присоединился Н.П. Хмелев. Увлекательные разговоры об искусстве перерастали в непримиримые споры, анекдоты сменялись музыкальными экспромтами, одни гости уходили, другие приходили. Так могло продолжаться до утра… Помню, однажды И.М. Москвин взял гитару и замечательно спел дуэтом с А.К. Тарасовой, а я сидела в уголке и восхищалась. Федор Николаевич пользовался беспрекословным художественным авторитетом, даже люди из других театров шли к нему за советом, он был в курсе всех московских театральных дел.

А еще это был один из немногих людей в Москве, кто читал «Мастера и Маргариту» задолго до того, как рукопись была напечатана (Елена Сергеевна Булгакова ему доверяла и безбоязненно давала тексты), а «Театральный роман»[16] он знал, наверное, наизусть. Кажется, от него я и узнала о непростых отношениях Булгакова с МХАТом и о том, что тот описал закулисную жизнь Художественного театра. Когда в 1965 году Володя Лакшин[17] напечатал «Театральный роман» у себя в «Новом мире», некоторые мхатовские старожилы приняли произведение в штыки. Рассказывали, что Лидия Михайловна Коренева, выведенная как скандалистка Пряхина, позвонила Елене Сергеевне и наговорила грубостей…

В комнате Федора Николаевича стояли стеллажи с книгами, изысканный фарфор, висели картины и среди них – фотография актрисы Марии Андреевны Титовой (она была спортивная и очень красивая). Тут не было случайных книг – я думаю, что ко многим из них Федор Николаевич обращался не раз. Он знал, где какую цитату найти, к нему я могла прийти, когда готовилась к концертным выступлениям. Он был очень ответственным человеком – не зря Немирович-Данченко прозвал его «талантливым администратором» и на склоне лет советовался, нужно ли реорганизовать труппу.

Пожалуй, более дисциплинированного человека, чем Михальский, в театре не существовало. Он бесконечно все проверял. Рассказывали, как однажды на спектакль пришел председатель правительства СССР А.И. Рыков и в гардеробе у него стащили калоши. Хватились после спектакля – нет калош. Ну, нет так нет. Рыков человек не бедный, махнул рукой и пошел к выходу, но уже на улице под проливным дождем его настиг Михальский. Рыков, стоя в луже, сказал:

– Да, Боже мой, забудьте про них – ничего страшного. Кому мои калоши нужны? Видимо, гардеробщик по ошибке отдал их другому зрителю.

Сел в машину и уехал. А Федор Николаевич, вернувшись в театр, построил капельдинеров в шеренгу:

– У председателя… украли калоши

Он хотел сказать «председатель РСФСР», но понял, что не выговорит, ошибется в аббревиатуре и произнес: «Председателя почти всей России! И главное где?! В нашем театре! Это такой позор. Такой стыд. Завтра же всех уволю, если калоши не найдутся!»

Тогда один из «обвиняемых» упал на колени:

– Батюшка Федор Николаич, храни тебя Господь. Это мы виноваты. Ты не виноват…

Говорят, на следующий день капельдинеры принесли из дому собственные калоши,

чтобы загладить вину – тогда это было в правилах МХАТа.

К администраторскому окошку Федора Николаевича всегда выстраивалась длинная очередь. Бесплатные билеты хотели получить все – от бедных студентов до кремлевских чиновников. И если для голодного студента это была, пожалуй, единственная возможность попасть в театр, то для чиновника – скорее, дело престижа. Федор Николаевич мне говорил:

– Знаешь, Кира, мне не нужно человека ни о чем спрашивать. По глазам вижу, обманывает он меня, чтобы получить билет, или нет.

Истинные мхатовцы видели людей насквозь.

Многие пытались обвести Михальского вокруг пальца. То ссылались на руководство театра, то на каких-то авторитетных людей из наркомпроса, совали удостоверения, но он был твердым орешком. Выписывал места лишь тем, кто действительно имел на них право. Порой ему угрожали, но он не обращал внимания, хотя знал о доносах и массовых арестах, а все равно не боялся.

И еще один эпизод, связанный с этим замечательным человеком. У него была экономка Ольга, которую он называл на дореволюционный лад – бонна. Жила где-то в соседних переулках, в коммунальной квартире, как и все в войну, – голодала, но ухищрялась неплохо кормить нас с Федором Николаевичем. Я очень многим ей обязана. В начале месяца она забирала наши карточки на продукты и каждую неделю варила обеды. Это был, конечно, «эконом-вариант», о деликатесах никто и не мечтал, но получалось сытно.

Когда я вышла замуж, сейчас же сделала ей дорогой подарок – подарила сумку, вложила туда деньги, разные вкусности, что-то из одежды. Но она не хотела брать. Плакала:

– Не надо, Кирочка, не надо!..

Но я же знала, как ей нелегко жилось, и деньги были нужны, потому что гроши получала.

В ЛОЖЕ СИДЕЛ СТАЛИН…

Частым гостем МХАТа был Сталин. В правительственной ложе появлялся всегда в полутьме, садился вглубь, чтобы его не видели из зала. Но мы-то знали, что он пришел, поскольку в такие дни за кулисами было много охранников. Заглядывали к нам в гримерки, внимательно осматривали декорации. Хмелев в «Днях Турбинных» носил деревянный пистолет в кобуре, так он едва не опоздал на сцену из-за того, что охрана решила тщательно осмотреть этот муляж. Они ужасно нам мешали – совались во все углы и однажды во время «Тартюфа» за кулисами раздался истошный крик. Оказалось, что один из работников НКВД заснул и когда стали менять декорации, на него что-то уронили… Спектакль остановился на несколько мгновений, в зале повисла тишина. Постепенно все вернулось на свои места, но чем кончилось дело, я не знаю. Могли ведь кого-нибудь и арестовать за «покушение» на сотрудника НКВД, а то и на «отца народов». Впрочем, тогда об этих вещах не принято было говорить.

А еще был во МХАТе художник Владимир Дмитриев[18], которого благодаря внушительной внешности часто принимали за «работника органов». Например, в поездах его переводили из общего вагона в люкс без всяких доплат. Однажды Дмитриев появился в театре с лауреатским значком на груди. Тогда начальник правительственной ложи подозвал меня и спросил:

– Кира, а что, наших уже стали награждать?

Он тоже был уверен, что Дмитриев – сотрудник «Лубянки»… В 1945 году меня ввели в спектакль «Горячее сердце» Островского на роль Параши. Сталин смотрел его не один раз. Естественно, он приходил не из-за меня, он очень любил этот спектакль, как и «Дни Турбиных»[19]. Там я, к сожалению, не была задействована, хотя всегда мечтала сыграть Елену. Ее блестяще играла В.С. Соколова[20]. В «Горячем сердце» я выбегала, садилась на сцене и мне приходилось руками держать колени, потому что они ужасно дрожали. По роли Гаврила мне говорит:

– Погулять вышли?

– Погулять, Гаврюша.

Как я ни уговаривала себя не смотреть в ложу и не думать о высоком госте, все равно краешком глаза видела его усы… И колени у меня подскакивали, настолько было страшно.

В СТРАНЕ ШЛА ВОЙНА.

24 сентября 1943 года мне вдруг сообщили, что заболела Степанова и поэтому Натали в «Последних днях» играть буду я. Немирович-Данченко чувствовал себя неважно, но в театре говорили (скорее всего, для виду), что если у него будут силы, то он непременно приедет вечером на спектакль. Я не знала тогда, что он в больнице и что положение его тяжелое, но при любом раскладе играть вечерний спектакль мне было страшно, поскольку весь сюжет строился вокруг моей героини. Любой нюанс, любая мелочь имели значение. Не дотянешь немного и навсегда потеряешь роль, поэтому я нервничала, словно перед экзаменом. Да это и был экзамен, причем не только для меня, но и для МХАТа. Днем снова позвонили и сказали, что Ангелина Иосифовна чувствует себя лучше и играть все-таки сможет. Я расстроилась: теперь неизвестно когда у меня снова появится шанс и, самое ужасное, что Немирович-Данченко будет смотреть Степанову, а не меня. Боль, обида, отчаяние… Сижу у себя в гримерке, но вдруг объявляют, что «Вишневый сад», который шел на другой сцене, заменили «Дядюшкиным сном». А Степанова без дублерши во втором составе играла там Зинаиду и участвовать одновременно в двух спектаклях не смогла… Снова гримируюсь, готовлюсь, а в голове – хаос. Во-первых, не дай Бог, забуду текст, а, во-вторых, как бы мне хотелось хорошо выглядеть перед Немировичем-Данченко.

В семь часов открылся занавес и, перекрестившись, я вышла на сцену. Первая картина проходит успешно, затем вторая, третья… После седьмой картины ко мне пришла уверенность, что все идет, как надо. Наконец, финал, раздаются овации, и я понимаю, что они адресованы мне. А потом были подарки, цветы – я никогда в жизни не получала так много подарков. Домой возвращалась счастливой. Думала: «Вот завтра кто-нибудь скажет Немировичу-Данченко (он на спектакль так и не пришел), что я не хуже Степановой, и Владимир Иванович окончательно утвердит меня в роли Натали».

Дома меня поздравил Михальский (я жила еще в его квартире). После полуночи легла спать, а под утро проснулась от странной суматохи на кухне и каких-то всхлипов. Встала – пошла туда и увидела сильно выпившего Михальского, который утирает слезы.

– Умер Немирович, – сказал он мне.

– Когда?

– В половину третьего…

Мы обнялись – это был удар для нас обоих… «Значит, Владимир Иванович так никогда и не узнает, как я сыграла», – подумала я и в ту же минуту испугалась, насколько эгоистична была эта мысль. Пробовала заснуть и не смогла. На следующий день пошла в театр, где уже был открыт доступ к телу. Горы цветов в фойе

Урну с прахом Вл. Немировича-Данченко сопровождают по Проезду Художественного театра (слева на право): Н. Хмелев, М. Тарханов, И. Москвин, М. Храпченко, М. Болдуман, В. Месхетели

и портрет в траурной раме, но сами похороны не помню… Кажется, я не была на них, поскольку администратор Игорь Владимирович Нежный[21] отправил меня с концертом в какую-то глубинку. А, может быть, из-за числа прошедших лет я не помню подробностей, хотя жизнь 1940-х годов забыть невозможно…

Несмотря на войну, в театре продолжал работать буфет. Чудная была буфетчица Мария Ивановна, которая умела разговорить даже мертвого, выведать, кто женился, развелся, сошелся, родил, недородил… Я думаю, что этот дар посильнее актерского. К концу войны Мария Ивановна сделалась самым осведомленным человеком во МХАТе, за что многие ее стали побаиваться.

Когда я вышла замуж за адмирала, артист Владимир Грибков[22] все уговаривал меня:

– Кира, ты много-то не проси у мужа. Только одну пушечку. Мы стрельнем один раз и сразу убьем, кого нужно.

А в годы войны была такая история. Стою я в очереди. Передо мной – актеры, как тогда говорили, на разовые выходы, Бурдюжа и Гаира. Бурдюжа был такой лысенький, маленького роста, играл во всех пьесах, где надо было читать молитвы (во МХАТе была частушка: «Что нам досталось от старого мира? Бурдюжа и Гаира»). Еще передо мной стоит Борис Николаевич Ливанов. И вот подходит его очередь. Наша буфетчица Мария Ивановна Ливанова обожала. Затаив дыхание, она спрашивает:

– Борис Николаевич, что вы желаете?

– Пожалуйста, мне бутерброды с ветчиной и бурдюжей.

Буфетчица растерялась, посмотрела на Бурдюжу и сказала:

– Так ведь Бурдюжу еще не завезли.

В 1943 году меня ввели на роль губернаторской дочки в «Мертвые души», которую прежде играла Нора Полонская[23], последняя любовь Маяковского. Кстати, с Полонской у меня были неплохие отношения. В театре она раскланивалась со мной, но не помню, чтоб мы беседовали о Маяковском: по-моему, она редко вспоминала о той трагической истории с его самоубийством. Сегодня, когда думаю о ней, первым делом вижу ее светлые, легкие, вьющиеся волосы, и понимаю Маяковского: в нее невозможно было не влюбиться. Когда она курила пахитоску, это было так изящно, изыскано, что никто не мог от Норы глаз оторвать. Красавица! Кроме губернаторской дочки других ее ролей я не помню. Видимо, она больше ничего и не играла. Потом ушла из МХАТа. Мы встречались изредка на улице или в транспорте. В последний раз я узнала ее с трудом – до такой степени она была замученной, опустившейся, в задрипанном пальтишке. Поздоровалась со мною мимоходом, и я поняла, что условия ее жизни не самые лучшие, но об этом она говорить не хочет. Позднее мы уже не виделись. И я ругала себя: а если ей нужна была помощь? Даже если бы послала меня к черту – надо было поговорить с ней. Может, она попросту не хотела демонстрировать свою нищету, но я бы помогла хотя бы куском хлеба…

Однако вернусь к «Мертвым душам». Спектакль был поставлен Станиславским (инсценировка Михаила Булгакова) и шел в репертуаре с 1932 года. Меня вводила в роль Елизавета Телешева. Кстати, с первых дней репетиций она старалась определить меня и на «Мосфильм», поскольку шла война, а съемками в кино можно было подкормиться. Не то у Елизаветы Сергеевны был роман с Эйзенштейном, не то их связывала давняя дружба, но, она меня к нему направила. Я пришла к Сергею Михайловичу, но знакомство оказалось мимолетным. Он сказал, что «будет иметь в виду». Однако для съемок набрал других девочек, совершенно забыв обо мне.

В «Мертвых душах» на мне было дивное платье из белого крепдешина с шелковыми оборочками, хотя ролька-то небольшая, но я ее очень любила. Ноздрева гениально играл Борис Ливанов. В одной из сцен он появлялся в дверях со словами:

– …Поцелуйчик влеплю.

И летел к Чичикову, сбивая меня с ног. Я почти падала, но меня ловили. Так было задумано режиссером. А однажды поймать не успели, я грохнулась, и Ливанов тоже споткнулся, упал и меня придавил. Зрители ахнули. А у Ливанова – никакого ужаса в глазах. Лежит на мне и

Фотопробы на роль Маши Забелиной в фильме С. Юткевича «Свет над Россией». 1947

хохочет – он был невероятно смешлив, я тоже не удержалась от смеха. Идет спектакль, а мы как ненормальные давимся от хохота. Зрители могли подумать, что Ноздрев крутит шашни с губернаторской дочкой, о чем у Гоголя не сказано ни слова.

Нам помогли подняться. Мы бодро доиграли спектакль, я вернулась за кулисы и вдруг почувствовала угрызения совести: ты ведь мечтала играть во МХАТе, а теперь сама же срываешь спектакль. В гримерке всплакнула от досады на себя, и на следующий день пришла в театр, как побитая собака, ждала разносов и гневных приказов, но мне никто и слова не сказал: то ли пожалели, то ли просто забыли…

Свою трактовку «Мертвых душ» Булгаков очень любил. И какие актеры играли! Грибов, Станицын, Хмелев, Ливанов… Известно письмо Булгакова к Станиславскому, в котором драматург пишет, что «Мертвые души» – «театральное волшебство». Это пишет человек, который не раз жаловался, что МХАТ выпил у него три литра крови. Спектакль шел в репертуаре до начала 1950-х годов. Правда, во время войны посещался хуже – публика хотела смотреть иные постановки.

ПИРОЖКИ ДЛЯ ГОЛОДНЫХ СОЛДАТ

Говорят, что боль человеческой трагедии делает человека взрослее. В годы войны я повзрослела, наверное, лет на десять-пятнадцать. Каждый день мне рассказывали о молодых ребятах, моих сверстниках, которые спасали своих однополчан ценою собственной жизни[24]. Я и сама помню раненого парня, которому решила прочитать письмо, полученное им из дома. Дело было в эвакогоспитале. Он лежал под одеялом, а я читала, что дома его ждет молодая жена, которая страшно сожалеет, что война наступила через месяц после их свадьбы, не оставив времени пожить счастливо. Читаю и вдруг вижу, что парень плачет.

– Что с вами? – спросила я.

– Куда же я теперь в таком виде, – сказал он и приоткрыл одеяло. Я ахнула. Оказалось, что вчера ему ампутировали обе ноги.

Сцена из спектакля «Мертвые души»

Я знала десятки поломанных судеб, но при этом видела по-детски счастливые глаза солдат, когда выступала на сцене. Однажды вместо аплодисментов раздался странный звук. Пригляделась – многие бойцы не могут аплодировать из-за ранений, но стучат костылями. А сколько щемящих сердце историй рассказывали мне коллеги, которые бывали на фронте. Татьяна Панкова из Малого театра, помнится, довела до слез своим рассказом о том, как фашист крохотную девочку застрелил. По окончании концерта мне непременно задавали вопросы о ролях, о театре, об актерах. И тут я вдруг чувствовала, что ко мне относятся именно как к актрисе МХАТа. Я освоилась в мхатовской жизни, обзавелась друзьями. А судьба была щедра на интересные знакомства. Актрису Фаину Васильевну Шевченко[25], я первое время побаивалась за ее грозный вид. Она это замечала и раскатистым театральным голосом спрашивала:

– Кира, почему вы прижимаетесь к стенке? Хотите подчеркнуть мою полноту?

А там просто узенькие лесенки были, и я не знала, как с ней разойтись, чтобы не задеть. Шевченко играла Василису в «На дне», а ближе к окончанию войны мы узнали, что обе будем участвовать в «Горячем сердце». Она – в роли мачехи моей Параши, Матрены.

В гримерке Фаина Васильевна мне говорила:

– Эх, Кира, если наступит победа, первое, что я сделаю, напеку пирожков и помчусь на улицу – угощать солдат.

9 Мая 1945 года – был один из самых счастливых дней моей жизни. Долгожданная Победа! Вскоре я поинтересовалась у Фаины Васильевны, испекла ли она пирожки.

– Испекла, Кира, испекла, – ответила она. – Мы с сестрой целый таз этих пирожков сделали, сестра спустилась к Телеграфу, и у нее все расхватали за несколько секунд.

С фронта возвращались бойцы. 9 Мая я никогда не забуду. Всюду свет: блестят медали на солнце, вечером горят автомобильные фары, уже кое-где появилось уличное освещение, а какие в нашем зрительном зале у людей глаза! Ни в одном театре мира я не видела таких искренних, трагических, счастливых, любящих глаз.

ЗАЧЕМ ТЫ ОБИЖАЕШЬ ВЕЛИКОГО АРТИСТА?

Среди мхатовцев был человек, чье имя я не могла произносить спокойно. Он покорил меня еще в тот период, когда школьницей я посмотрела спектакль «Царь Федор Иоаннович», а теперь мне доставляло наслаждение наблюдать за ним. Речь о Николае Павловиче Хмелеве. Я видела, как он репетировал и играл в «Дяде Ване», в «Анне Карениной», в «Днях Турбиных», в «Земле». У Хмелева не было амплуа – настолько разные характеры он создавал на сцене.

В годы Великой Отечественной войны по заказу МХАТа Алексей Толстой работал над

драматическим циклом об Иоанне Грозном. Одной из пьес должны были стать «Трудные годы», в которых Хмелеву предстояло сыграть главную роль. Разговоров о постановке ходило много. В 1943 году начались репетиции, но я в них не участвовала, потому что княгиню Анну Вяземскую поначалу играла Алла Константиновна Тарасова, а ее мамку – Нина Тихомирова[26]. Больше женских ролей в спектакле не было, поэтому я на читку не пошла, за что всю жизнь себя ругаю, поскольку пьесу читал сам Алексей Толстой. Кстати, такой же нелепый случай произошел, когда свою пьесу «Пушкин» читал во МХАТе М.А. Булгаков. Однако из-за насморка я осталась дома. Разве могла тогда предположить, что другого случая увидеть писателя никогда уже не будет.

Вскоре репетиции на какое-то время остановились, поскольку Хмелев выпускал «Последнюю жертву», но к началу следующего сезона они возобновились снова. О том, что я буду играть в спектакле, узнала неожиданно. Это был гром среди ясного неба. На лестнице встретила рассерженную Тарасову, которая только что вышла из репетиционного зала:

– Кира, – сказала она, – я говорила сейчас с режиссером[27], роль княгини Анны Вяземской будешь играть ты. Меня совершенно извел Хмелев, хватит. Не хочу больше терпеть его придирок.

Все это звучало так неожиданно, что я не знала, как и реагировать. Почему Тарасова вдруг печется о моей судьбе? Чем разозлил ее Хмелев? Почему Вяземскую хотят поручить именно мне? Стою растерянная, и слушаю удаляющийся стук каблучков Аллы Константиновны. И не догонишь – не спросишь, что мне делать? Наверное, минут пять я стояла на площадке между этажами – не могла собраться с мыслями… Однако на следующий день в театре тишина, никто ничего не говорит обо мне. Проходит еще один день – снова тишина. Я успокоилась, думаю: «Ну, видимо Алла Константиновна просто не сошлась взглядами с Хмелевым, а теперь они помирились, и она снова репетирует». Но вдруг мне сообщают, что Тарасова действительно покинула постановку, поскольку Хмелев на репетициях не раз говорил, что для роли Вяземской нужны молодость и наивность, чтобы зрители могли поверить в неожиданную любовь Грозного к княгине.

И все бы хорошо, только ночами не могу уснуть – ожидаю скандала, ведь в театре многие не знают, что Хмелев уже полгода не здоровается со мной.

А причиной нашего конфликта была история, которая произошла в Саратове во время эвакуации. Уж не знаю почему, но мои соседки по гримуборной (Галя Шостко, Лиза Ауэрбах[28], Тамара Михеева и Женя Петрова) о чем-то шептались, а потом вдруг говорят:

– Кира, ты что, с ума сошла? Зачем ты обижаешь Хмелева?

Я покраснела. Хмелев для меня – солнце. Я не то что обидеть, а лишний раз взглянуть на него боюсь. Но девчонки продолжают:

– Ты не отвечаешь на его поклоны.

Батюшки, как я стала оправдываться, лепетала что-то про интеллигентных родителей! Слава богу, не сказала, что влюблена в Хмелева со школьных лет. Ауэрбах замахала на меня руками:

– Нет, Кира, нет. Он сам говорил, что ты не здороваешься с ним.

Я прямиком помчалась на сцену, где в этот момент шла репетиция «Трех сестер» с Николаем Павловичем в роли Тузенбаха. Как раз был перерыв, и он отдыхал в импровизированной гримерке за занавесочками. Я деликатно постучалась, зашла и сходу стала говорить:

– Николай Павлович! Этого не может быть! Я всегда с вами здороваюсь. Как вы могли такое подумать? У меня интеллигентные родители…

Хмелев удивленно на меня посмотрел и решил, вероятно, что я над ним издеваюсь, хочу подчеркнуть свое «благородное происхождение». Он вскочил и сказал:

– Не хотите здороваться и не здоровайтесь!

Нахлобучил шляпу Тузенбаха (ему нужно было идти на сцену) и прямо истерически выкрикнул:

– И не здоровайтесь, пожалуйста, но не смейте срывать мне репетицию!

Девки были в восторге, хотя, конечно, изобразили сочувствие:

Н. Хмелев – Иван Грозный. «Трудные годы». Генеральная репетиция. 1946
К. Головко – Анна Вяземская. «Трудные годы». 1947

– Ну, Кирка, как же ты теперь жить будешь?

Дома я рыдала два дня. А потом поняла: надо писать заявление об уходе, иначе из МХАТа меня все равно выживут. О своем несчастье рассказала только Зосе (Софье Станиславовне Пилявской), поскольку мы были с ней дружны. Она ничего особенного не ответила, но попросила несколько дней не подавать заявление. Как я потом узнала, она тем же вечером все рассказала Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой. Та пришла на один из своих спектаклей и подозвала меня:

– Запомни, деточка, что я тебе скажу. В театре так нужно жить: нашел – молчи, потерял – молчи, и голову выше.

А потом погрозила мне пальчиком:

– И никаких заявлений.

Приятельски шлепнула меня по плечу, и мы попрощались. У меня выросли крылья. И все это благодаря Зосе и Ольге Леонардовне.

Перед эвакуацией МХАТ Хмелев стал заведующим труппой, а когда в 1943 году умер Немирович-Данченко, принял на себя и функции художественного руководителя. Если бы я его не устраивала, он назначил бы на роль Вяземской другую. Но тогда я все равно переживала и не знала, как наладить с ним отношения.

Сперва на репетициях я не сталкивалась с Николаем Павловичем. Со мною занималась

Мария Осиповна Кнебель[29], тщательно разбирая роль. Текст я запомнила легко. Кнебель осталась довольна нашими совместными сценами с Ниной Тихомировой. Но вот пришло время репетировать с Грозным-Хмелевым. По пьесе, первая встреча Грозного и Анны происходит в Успенском соборе Кремля, куда Анна пришла помолиться о том, чтобы ее полюбил муж, а Грозный, прикрывшись темным платком, в платье простолюдина подкрался взглянуть на молодую княгиню.

Анна с Мамкой стояли у переднего притвора, почти на авансцене, а Грозный появлялся из глубины – как бы из утреннего мрака собора, возникал на фоне огромного лика Христа. Бил церковный колокол, монотонно читал молитву дьячок, разносилось легкое эхо. По замыслу Алексея Дмитриевича Попова я могла только один раз оглянуться на Грозного, а всю сцену должна была вести, стоя к нему спиной. Очевидно, я так старательно изображала молитвенность и страх, что Хмелев даже не стал со мной репетировать, а предложил такую «игру»: я буду стоять спиной, а он в глубине будет производить простейшие физические действия – поднимать руки, ноги, садиться, вставать, а я должна буду угадывать его движения. «Игру» подхватили работники театра и всласть смеялись надо мной, если я не угадывала. Позже я поняла, что Хмелев затеял это лишь для того, чтобы снять мои напряжение и скованность.

Сцена получилась не сразу. Мучился и Николай Павлович. Он долго не находил способа оправдать свои отношения с Вяземской и изводил себя бесконечными поисками. Мне запомнилось его негромкое, но тяжелое дыхание. Оно проникало в меня. Мне делалось страшно, я жалась к Тихомировой, а, оглянувшись и увидев огненные глаза Хмелева–Грозного, почти теряла сознание… Своим ужасным взглядом он изводил меня настолько, что я поняла, почему не выдержала и ушла Тарасова.

Иногда Алексей Дмитиревич Попов меня хвалил, но лишь для того, чтобы у меня окончательно не опустились руки. Хмелев не принимал участия в этих воспитательных беседах. Наоборот, спрашивал громко, чтобы я слышала: – За что вы ее хвалите? Она разве правильно действует? Мне нужно, чтобы каждый жест Вяземской был оправдан.

Помню жуткое недовольство собой. Каждый день я возвращалась домой с чувством, что роль у меня не получается. Успокаивало только то, что репетиции никто не отменяет, что хоть и маленькими шажками мы движемся вперед.

Вскоре стали репетировать массовую картину «Ливония», где у меня с Хмелевым было два эпизода. В первом – мой муж, князь Афанасий Вяземский (артист Владимир Муравьев), догадываясь о страсти Грозного к Анне и желая подольститься, как бы сам предлагал ее царю. Другой – в финале картины, когда моя героиня подносила царю-победителю кубок вина с низким поклоном, а он, осушив кубок, вытирал платком губы и целовал меня. Помню нежное прикосновение чуть дрожащих губ Хмелева… И этот горячий поцелуй я никогда не забуду. На первой репетиции я даже отшатнулась от Николая Павловича, поцелуй показался обжигающим.

Мучительно не получался монолог Анны в сцене, где она вбегает на пригорок и видит, как бьется с врагами Иван Грозный.

Я вопила этот ратный монолог изо всей мочи… Голос чуть не срывала – нужно было перекричать «опричников». Попов очень возился со мной – предлагал разные варианты, но у меня ничего толком не выходило. Режиссер кричал мне из зала:

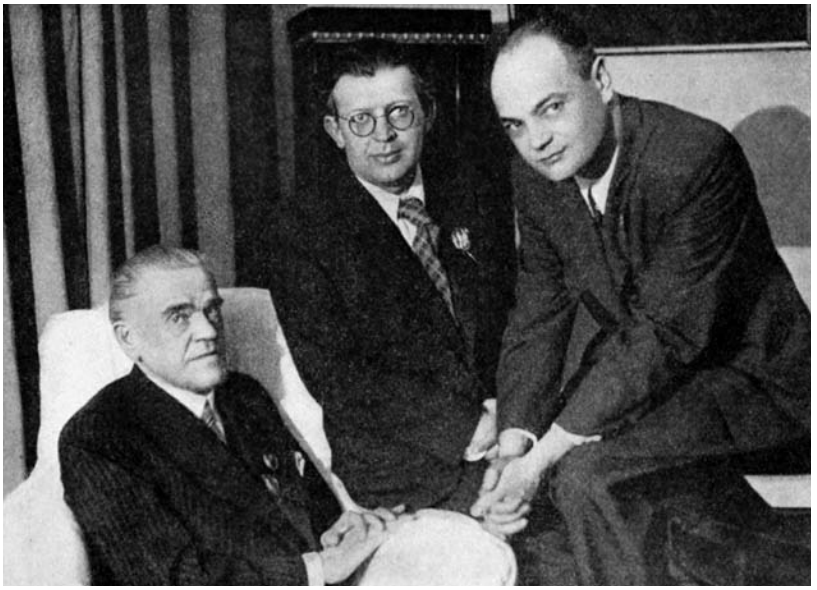
– Кира, голос! Кира, не слышу!..

Когда надели на меня костюм алого шелка, расшитый бирюзой и жемчугом, шапочку отороченную собольим мехом – монолог зазвучал еще более фальшиво. Объявили перерыв. За кулисами мы столкнулись с Николаем Павловичем. Он прохаживался по коридору, перебирая четки, и вдруг обратился ко мне:

– Кира, в этой сцене не ори. Когда любят, не орут.

Я сразу скисла, потому что он был прав.

На ближайшей репетиции свой монолог я прошептала и, конечно, получила резкие замечания и от Кнебель, и от Попова, а Хмелев даже бровью не повел и не попытался меня защитить…



И. Москвин – директор МХАТ, В. Месхетели – директор-распорядитель, Н. Хмелев – художественный руководитель. 1943

– Кира, почему вы говорите тихо? Кого вы слушаете? – возмущался Попов.

Не могла же я ответить:

– Я слушаю гениального Николая Павловича Хмелева.

В мучениях прошло несколько дней. И вдруг я почувствовала, как благодаря хмелевской подсказке рождается новое звучание монолога. Вроде бы не громкое, но в то же время напряженное. Осложняло ситуацию то, что на сцене гремело оружие и дул ветер… Когда мне удалось, наконец, взять верные ноты, Николай Павлович в финальном поцелуе озорно подморгнул. Но очередного его замечания долго ждать не пришлось. Через день или два он снова сказал мне шепотом:

– Плечи расправь, ты гнешься.

Репетиции продолжались одиннадцать месяцев. И каждый раз Хмелев изводил партнеров по сцене. Но больше всего он был недоволен собой – жаловался, что у него совершенно нет данных для роли Ивана Грозного. Не тот голос, рост, внутренняя сила. Попов часами его разубеждал, но на следующий день Николай Павлович снова начинал спорить. Эти споры длились бесконечно – обсуждалась каждая деталь: где и в котором часу происходила эта сцена, что могло быть у Грозного в руках, какое у него выражение лица, что ему снилось ночью и т.д. Хмелев брал в руки бумагу и рисовал грим и костюм царя, подбирая детали для внешнего облика. Он искал и менял походку, жесты, ему приносили на выбор десятки четок – он все браковал. Критике подвергались эскизы костюмов. Многих артистов раздражала его актерская нетерпимость на репетициях. Ворчали:

– Опять наигрывает. Опять сел на штампы.

Особенный ропот вызывала картина «Ливония», о которой я уже вспоминала, где к разгоряченному удачным боем под Ревелем Грозному приводят плененного Магнуса (его играл Владимир Кириллин [30]). Тот преклоняет колени, а Грозный резко наклоняется к самому лицу Магнуса и глухим тихим шепотом произносит:

– Эх, Магнус, Магнус…

И пока репетиции шли в выгородке, без костюмов и гримов, артисты судачили за кулисами: мол, как нелепо Хмелев играет царя! Но едва поставили декорации и Николай Павлович вышел на сцену в костюме, все поняли, что только таким и мог быть Грозный. Иными словами, Николай Павлович ощутил своего героя гораздо раньше, чем партнеры.

Сам Николай Павлович замечаний в свой адрес не любил, был очень ранимым человеком. Несмотря на свою власть и положение в театре,

он начинал сомневаться в себе при малейшем косом взгляде. Обижался, капризничал. Некоторые мхатовцы (особенно молодежь) забавно пародировали его манеру. Нервный, мнительный, он жил в сумасшедшем ритме (казалось, ничего не боится). Ставил спектакли в цыганском театре и в Театре имени Ермоловой, колоссальная нагрузка была во МХАТе. А после репетиций мог часами болтать с Кнебель или Поповым. Иногда и я становилась участником общего разговора, и тогда Хмелев обменивался со мною французскими любезностями. Он замечательно говорил по-французски.

«КОЛЯ ПЕРЕСТАЛ ДЫШАТЬ»

В «Трудных годах» была еще одна сцена, где я встречалась с Николаем Павловичем. В служебном расписании она называлась «2-я опочивальня». Анна Вяземская, повинуясь силе своей любви, приходит попрощаться с Иваном Грозным перед постригом в монастырь. Муж ее в тюрьме, поэтому Грозный думает, что она пришла просить за мужа. Но выслушивает все ее укоры за то, что он не тот, какой ей казался, и поняв, что она любит его, – сам падает на колени. Далее, сжав ладонями мое лицо, исповедовался в страшных грехах, говорил о своей любви. Моя героиня уходила навсегда, и Грозный оставался один.

Запомнилась мне одна из последних репетиций, когда до премьеры оставалось всего несколько дней. Зал был пуст. Присутствовали лишь некоторые участники спектакля и недавно вернувшийся из плена Вадим Шверубович, мнением которого Хмелев очень дорожил. Весь свой исповедальный монолог Хмелев говорил лицом в зал, сжимая руками мою голову (я стояла на коленях), то прижимал ее к себе, то отстранял. Играл он так естественно, что я не могла сдержать слез от восхищения (хорошо, что их не видели зрители). Глаза же Хмелева наливались кровью, были широко открыты, но сухи. За кулисами я встретила Шверубовича, который, всплеснув руками, сказал:

– Это невероятно! Колька никогда так не играл. Он весь залит слезами!

А слез не было. Я это знала, но у Вадима Васильевича, сидевшего в зале возникло такое ощущение.

Хмелев был удивителен во всем. Я даже не знаю, как это описать. Однажды, он не рассчитал силы и случайно оцарапал мне лицо запонками. В ту же секунду опустился передо мной на колени:

– Кира, прости, пожалуйста, – умолял он. (Репетиция, конечно, остановилась).

Мне было неловко:

– Ничего страшного, Николай Павлович, – лепетала я, прижимая платочек к царапине.

А Хмелев вырвал запонки из манжета и протянул их мне:

– Кира, вот они злосчастные… Забери и выброси – я больше никогда в жизни не надену их.

И сегодня, шесть десятилетий спустя, эти пластмассовые запонки по-прежнему хранятся у меня, как реликвия, в память о Николае Павловиче.

Первой женой Хмелева была артистка Дина Тополева. Правда, вскоре она ушла от него к Вицину, и Николай Павлович начал встречаться с Лялей Черной. Он ее боготворил! Цыгане вообще действовали на него магнетически. Хмелев жил на Тверской в двухъярусной квартире, часто приглашал цыган в свой дом, и они гуляли до утра. Особенно длительные загулы были, когда Николай Павлович и Ляля поженились. Правда, их брак продолжался совсем недолго: 1 ноября 1945 года актер умер в возрасте всего 44 лет.

Я ужасно страдала в те дни. Ведь многие ему говорили, что надо сбавить ритм, невозможно играть на таком пределе сил, да еще и жить в сумасшедшем режиме. Ни для кого не было секретом, что Хмелев сгорал от собственного «трудоголизма».

1 ноября 1945 года с утра шли репетиции «Трудных годов». Особенно тщательно репетировали огромную третью картину – встречу Ивана Грозного с боярами. Я сидела в гриме и ждала своего выхода. Вдруг Николай Павлович подошел ко мне и сказал:

– Ляля обещала прийти. Не сочти за труд, как только она появится, пройди за кулисы и дай мне знак, что Ляля в театре.

С утра он чувствовал себя неважно. А около двух часов дня, подойдя к рампе, оступился, его подхватили и усадили в кресло первого ряда.

Потом мне рассказывали, что временами он терял сознание, речь стала затрудненой, он порывался на сцену, но его уложили на кушетку, которую поставили в проходе. Я рядом не была, поскольку дежурила у входа, боясь пропустить Лялю. Ее разыскали позже, когда актер в окружении врачей уже лежал в комнатке, примыкающей к директорской ложе. Там ему поставили кушетку из «Трех сестер». Он лежал парализованный, его пытались разгримировать, но он сопротивлялся пока был в чувствах. Когда, наконец, Ляля узнала о случившемся (ее разыскали по телефону), она примчалась во МХАТ и стала тормошить Хмелева:

– Николка, вставай, домой пойдем. Николка, не молчи!

Врачи ее увели.

Я не находила себе места, в комнатку, где он лежал никого не пускали. Подошло время готовиться к спектаклю (в тот вечер мы играли «Мертвые души»). Когда зрители заполняли зал, никто из них, конечно, не подозревал, что здесь, за стенкой, умирает Хмелев. У меня была небольшая роль губернаторской дочери, я появлялась только в сцене на балу и в танце с губернатором, которого блестяще играл Виктор Станицын, от него я и услышала:

– Коля перестал дышать.

У меня потекли слезы, которые он же мне и вытирал прямо в танце, на ходу. После спектакля я не могла оставаться в театре: пошла домой – горько плакала всю дорогу и видела, как к театру идут люди с цветами: трагическая весть быстро облетела Москву.

…Через пару дней гроб с телом Хмелева стоял в партере театрального зала. Сняли ряд кресел – к гробу шли близкие, коллеги, почитатели великого артиста, но попрощаться было не легко, потому что у изголовья стояла Ляля и так обнимала его за шею, что все остальные могли только прикоснуться к краю гроба [31].

После смерти Хмелева в репетициях наступила пауза. На роль Ивана Грозного мучительно вводился Михаил Болдуман [32], прекрасный артист, умный, красивый. Но это был уже другой Иван Грозный, и для меня спектакль умер вместе с Хмелевым. Видимо, такое же мнение было у большинства мхатовцев, поэтому постановку вскоре сняли.

А в квартире Хмелева продолжали собираться цыгане – устраивались вакханалии с зажиганием костров. Вскоре милиция навела там порядок (пожаловались соседи), но от таких «посиделок» был нанесен большой ущерб.

Здание МХАТа. 1954

Литературная запись, комментарии и примечания В. Борзенко

КОММЕНТАРИИ

1. Н.П. Ламанова родилась 14 декабря 1861 г. в деревне Шузилово под Нижним Новгородом в семье полковника Петра Михайловича и его супруги Надежды Александровны. Была старшей среди пяти дочерей и, окончив восемь классов гимназии, вынуждена была (родители рано умерли) забыть на время о дворянских амбициях, поступить в Московскую школу кройки и шитья О.А. Сабуровой, стать моделистом в мастерской госпожи Войткевич. Благодаря своему выдающемуся таланту она быстро становится ведущим закройщиком в мастерской. Московские модницы того времени говорили: «Шить теперь надо только у мадам Войткевич – там есть одна новенькая закройщица мадемуазель Ламанова, которая истиранит вас примеркой, но зато платье получится, как из Парижа».

В последнее время о несправедливо забытой «закройщице» написано несколько биографических исследований. Автор одного из них – Александр Кондрашов выяснил, что Ламанова была замужем за юристом Андреем Павловичем Каютовым. «Впоследствии он стал очень богатым человеком, – пишет Кондрашов, – управляющим московским отделением "России" – знаменитого страхового общества. А тогда Каютов был более известен как актер-любитель с громким псевдонимом Вронский. Он познакомил Ламанову со своими друзьями-актерами, среди которых были и знаменитая актриса Малого театра Гликерия Федотова, и начинающий актер Константин Алексеев (позднее прославившийся под именем Станиславский).

Надежда Петровна была в браке с Андреем Павловичем 45 лет, до самой его смерти в 1931 году. Детей у них не было, их заменяли четыре младшие сестры Надежды Петровны и множество учениц, которые называли ее "мама Надя".

В 1885 году Ламанова открывает собственную мастерскую на Тверском бульваре. В ней было многое от живописца. Прежде чем начать работу, она долго изучала "натуру", а потом творила из тканей, как художник красками. Шила методом "наколки", долго прикладывая ткани к фигуре модели, вдохновенно ее обволакивая, драпируя складками, закалывая булавками…

<…> Публикации в советской печати о том, что Надежда Петровна с радостью приняла Великую Октябрьскую революцию, не соответствуют действительности. После большевистского переворота она потеряла состояние, и свой Модельный дом; многочисленных работниц и выдающуюся клиентуру, но Россию не покинула.

Большевики были людьми несентиментальными и не постеснялись в 1919 году арестовать бывшую "поставщицу двора Ея Императорского Величества". За что 57-летнюю барыню посадили в Бутырку, сейчас понять трудно, – обвинения ей так и не предъявили. Скорее всего, за слишком гордый нрав. Только благодаря вмешательству Максима Горького (его гражданская жена – М.Ф. Андреева была клиенткой Ламановой) после двух с половиной месяцев отсидки Ламанову освободили. В преклонном возрасте жизнь пришлось начинать сначала.

Выжила Ламанова благодаря театру и благодаря своей недюжинной воле. Кроме того, жены и дети большевистской знати тоже хотели прилично одеваться. С 1921 года она работает в Театре Вахтангова.

В страшное, голодное и холодное время Ламанова сделала потрясающие по красоте туалеты для участников спектакля "Принцесса Турандот", обшивала и многие другие спектакли: "Зойкину квартиру" Булгакова, "Егор Булычов и другие" Горького.

<…> Надежда Петровна одевает и актеров в первых советских фильмах: "Аэлита", "Поколение победителей", "Цирк", "Александр Невский"; в глубоко пенсионном возрасте вместе с художником Головиным создает шедевры театрального костюма для "Женитьбы Фигаро" во МХАТе, "одевает" в Театре Красной Армии "Вассу Железнову" с Раневской в роли Вассы… Станиславский называл ее "нашей драгоценной, незаменимой, гениальной, Шаляпиным в своем деле"»[1].

2. Из газетной хроники 1939 года: «На днях народный артист СССР Вл.И. Немирович-Данченко провел первую вступительную беседу с исполнителями пьесы А.П. Чехова "Три сестры", включенной в репертуар МХАТ СССР имени Горького.

В свое время эта пьеса была одной из самых популярных постановок Художественного театра.

Ставит пьесу художественный руководитель театра – Вл.И. Немирович-Данченко, режиссер – Н.Н. Литовцева, режиссер-ассистент И.М. Раевский.

Роли в спектакле распределены среди двух составов: Маша – А.К. Тарасова, О.Н. Андровская; Ольга – К.Н. Еланская, В.С. Соколова; Ирина – А.И. Степанова, С.С. Пилявская; Андрей – М.Н. Кедров, В.А. Орлов; Кулыгин – В.Я. Станицын, В.О. Топорков; Чебутыкин – И.М. Москвин, А.Н. Грибов; Наташа – В.Д. Бендина, А.И. Георгиевская; Вершинин – В.И. Качалов, П.И. Боголюбов; Тузенбах – Н.П. Хмелеев, Н.К. Свободин; Соленый – Б.Н. Ливанов, М.П. Болдуман. Оба состава приступили к работе над пьесой одновременно»[2].

3. Дом в Глинищевском переулке возведен в 1937 году на месте храма XVII века. Позже москвичи прозвали его домом МХАТа (еще один дом был в Брюсовом переулке). Примечательно, что на карте древней Москвы на месте Глинищевского переулка отмечена Скоморошья слобода и кладбище скоморохов. Этим фактом жители мхатовского дома, безусловно, гордились. Было что-то парадоксальное в этом чередовании: сперва скоморошье кладбище, затем церковь и, наконец, театральный дом. Как ни крути, театр в этом уголке Москвы «одержал верх» над церковью. В перестроечное время, когда в актерском доме надумали организовать совет самоуправления, завели печать с изображением скоморохов. Правда, ею ни разу не воспользовались.

Для дома не пожалели ни облицовочного мрамора (среди старожилов ходила легенда, будто доставлен он прямо из руин Храма Христа спасителя), ни ковров для подъезда, ни дорогого паркета… Новшеством того времени стал мусоропровод на кухнях, однако довольно быстро он вышел из строя. Въезд артистов в новый дом преподносился в газетах, как всенародный праздник. Например, так: «Сегодня артисты Московского ордена Ленина Художественного академического театра СССР им. Горького и оперного театра им. Станиславского – члены РЖСКТ – переезжают в новые квартиры дома, выстроенного в Глинищевском переулке. В этом здании готовы первые секции. Сегодня строители передают жильцам ключи от 32 квартир.

Удобную квартиру из 3 комнат получил заслуженный артист республики орденоносец Топорков. В четырехкомнатную квартиру въезжает

[1] *Кондрашов Александр. Две капли «Коти» // Новая газета, 26. 03. 2003, №17.*

[2] *Новая постановка пьесы А.П. Чехова «Три сестры» // Комсомольская правда, 20.01.1939.*

Дом в Глинищевском переулке 5/7

заслуженный деятель искусств орденоносец Вишневский. Новые квартиры получили артисты Тихомирова, Бушуев, Юницкий, Алеева и др.

В квартирах дома артистов в Глинищевском переулке есть все удобства: газ, телефоны, шкафы-холодильники в кухнях и т.д.»[3].

4. Бакланова София Ивановна – ближайшая приятельница Книппер-Чеховой. Вместе они жили с 1938 года, хотя и не были в родственных отношениях. До революции София Ивановна была очень богата, в годы революции имела возможность эмигрировать, но осталась в России и потеряла свое состояние. Работала в Академии наук и дружила с Адой Книппер (племянницей Ольги Леонардовны, родной сестрой Ольги Чеховой, немецкой кинозвезды Третьего рейха). Стала пожизненным спутником Книппер-Чеховой, вела домашнее хозяйство, сопровождала ее в поездках – иными словами, полностью посвятила свою жизнь Ольге Леонардовне вплоть до 1959 года, когда актриса умерла. Но и после этого София Ивановна занималась ее архивом. Правда, долго жить одной в столь просторной квартире ей не позволили и подселили в столовую артиста МХАТа Леонида Губанова с супругой. Многие вещи Книппер-Чеховой были перевезены в Ялту, однако спальню Бакланова оставила в неприкосновенности: старая кровать, большой платяной шкаф, над ним портрет ослепительной женщины, на котором было написано по-французски: «Ольге Книппер с любовью. Сара Бернар». На противоположной стене висело много любительских и профессионально снятых фотографий Чехова.

5. Леонидов Юрий Леонидович (1917–1989) – актер. Служил во МХАТе с 1943 по 1989 г.

6. Чернов Петр Григорьевич (1917–1988) – актер. Дебютировал в Гомеле в 1939 году. В труппе Художественного театра – с 1943 года по конец жизни.

7. В биографии Киры Головко роль Наташи стала, безусловно, знаковой, когда актрису перевели из вспомогательного состава в основной. По сути именно с этой роли началась жизнь Киры Николаевны в искусстве. С участием Головко «На дне» записали на радио, а в 1957 году – на телевидении. Роль оказалась удачной, о чем свидетельствует, такая история. После войны «На дне» периодически транслировали по радио (тарелки тогда висели на фонарных столбах в центре Москвы). Во время одной из таких трансляций Кира Николаевна встретила супругов – замечательных артистов Бориса Тенина и Лидию Сухаревскую. Увидев Головко, они бросились ее обнимать и хвалить. Сухаревская, говорила: «Эх, дура ты, я по лицу вижу, что ты не понимаешь, как гениально играешь!» Тенин торопил жену, а она продолжала: «Погоди, я эту девочку хочу еще потрогать!».

8. Титова Мария Андреевна (1901–1994) – актриса на роли героинь и характерные. В труппе Художественного театра с 1924 г. и до конца жизни.

9. Чебан Александр Иванович (1886–1954) – актер. Поступил в МХТ в 1909 г. С 1911 по 1936-й – артист Первой студии и МХАТа Второго. Затем – в труппе МХАТ.

10. Блинников Сергей Капитонович (1901–1969) – актер, режиссер, педагог. В труппе МХАТ с 1924-го и до конца жизни.

11. Дементьева Валерия Алексеевна (1907–1990) – актриса. В Художественный театр пришла из МХАТ Второго и работала в нем до конца жизни.

[3] *Артисты въезжают в новый дом // Вечерняя Москва, 23.07.1937.*

Ю. Леонидов

Б. Чернов

М. Титова

12. Среди легендарных имен Художественного театра место О.В. Всеволодской-Гернгросс бесспорно, в ряду таких как доктор А.Л. Иверов, администратор Ф.Н. Михальский, театровед П.А. Марков, гример Я.И. Гремиславский, секретарши О.С. Бокшанская и Р.К. Таманцева… Она была из тех, благодаря кому Художественный театр продолжал держать планку, заданную Станиславским и Немировичем-Данченко. Всеволодская-Гернгросс была хранительницей традиций прежнего великого МХТ. В поставленных ею танцах неизменно звучал голос ушедшей эпохи. Одна из зрительниц однажды призналась Головко: «Раньше так танцевали многие дворянские девушки, теперь же танцевать так могут только во МХАТе». Действительно, танцы, поставленные Ольгой Всеволодовной, отличались особым изяществом, «эстетизмом» и потому, что она окончила Ленинградское хореографическое училище, и потому, что происходила из старинного дворянского рода, знала «манеры». Она была прекрасно образована, что помогло ей впоследствии стать ученым-хореографом. Между ней и Головко было всего два года разницы, однако общения на «ты» между ними никогда не возникло. Умерла Ольга Всеволодовна в 1993 году, оставив глубокий след в памяти тех, кто работал рядом с ней.

Ирина Мирошниченко, актриса МХТ рассказывает: «Красивейшая женщина, очень стильная, блоковская… Когда мы, студенты, которые съехались с разных сторон, пришли на первое занятие по танцу, то увидели хрупкую женщину с длинными тонкими пальцами, на каждом было по пять или шесть старинных колец. На ней была узкая юбка. У нее были очень красивые ноги – в очень красивой обуви и светлых, молочного цвета чулках. <…> Сколько ей было лет, никто не знал. Может быть, нам она казалась дамой преклонного возраста. Хотя про нее этого невозможно было сказать. Ольга Всеволодовна всегда ходила в каких-то фантастических шляпах, необыкновенной красоты туалетах, вернее, одеяниях, в длинных шарфах. И всегда у нее были изумительные французские духи. Все мы, девчонки – я, во всяком случае, – отмечали каждую мелочь в ее облике <…>»[4].

Наталия Шереметьевская, историк балета: «Мы вместе учились в ленинградском хореографическом училище. Куня – ученица последнего, 1936 года, выпуска Вагановой. Но классической танцовщицей она так и не стала, увлеклась акробатикой, даже брала частные уроки у Ольги Мунгаловой, прославившейся в "Ледяной деве" Федора Лопухова. В то время мы все одевались кое-как, и я вспоминаю, что на выпускном вечере на мне была кофточка неизвестно из чего, а сверху из раздобытого кусочка шифона я устроила эффектный гофрированный бант. А вот Куня уже тогда была одета с иголочки. Дома у них устраивались настоящие приемы – у ее отца, устроителя первого в СССР Фольклорного театра, были большие связи и отменный вкус. Даже во время войны, в Куйбышеве, она умела сохранять элегантность. Помню, как она неслась с базара с поленьями, которые прижимала к груди, в удивительной кофточке – в телогрейке ее представить было невозможно»[5].

13. Немирович-Данченко интересовался у Ольги Бокшанской, как идет работа над первым вариантом спектакля. Отдельные места их переписки посвящены совсем еще юной актрисе Ивановой. Ольга Сергеевна пишет 13 июня 1941 года: «Вчера был просмотрен "Пушкин". В декорациях, иногда не полных (бал), с ненайденным еще светом, без гримов и костюмов. Двери

О. В. Всеволодская-Гернгросс с С. Шакуровым в фильме «Портрет жены художника». 1981

[4] Цит. по: Шамина Л. Куня – бриллиантовая рука. // Газета, 10.06.2002. С. 15.

[5] Там же.

в зал не были закрыты, и народу интересующегося набралось много. <…> Обаяние темы и пьесы доходит сильно. Из исполнителей никто не был замечен каким-нибудь "ах!", никто не был и сильно изруган. Вас[илий] Г[ригорьевич] <Сахновский> дал очень одобрительные отзывы и даже принял обеих молодых актрис (Иванову и Лебедеву) в центральных ролях, которые были больше других раскритикованы, особенно смотревшими актрисами»[6].Спустя несколько месяцев Немирович-Данченко сам интересуется Кирой Николаевной: «Как проходит в "Пушкине" Иванова – Наталья? Это же особенно интересно»[7].

Вл. Немирович-Данченко и О. Бокшанская

10 октября 1941 года Бокшанская ему отвечает: «Про Иванову – Наталью… Участники спектакля оценили ее очень тепло, останавливаясь на особенно им заметных моментах, ей удающихся. У нас наверху, в худ.-лит. кругах, говорилось, что это ученическое исполнение… Впечатление, что она никак не может целиком отдаться чувству, все время старательно контролирует себя, так ли повернулась, так ли пошла, понесла свечу… Местами манерна, местами суетлива. Боится упреков в отсутствии светскости»[8].

Несмотря на достаточно объективные письма Бокшанской, Немирович-Данченко не сразу переместил актрису во второй состав. Как вспоминает Головко, сперва Владимир Иванович подробнейшим образом ознакомился со спектаклем, словно проверял все, о чем сложилось у него впечатление по письмам. Бокшанская была не единственная, кто так или иначе «клевал» Киру Николаевну, однако, в конце концов, роль была сыграна молодой актрисой успешно, но произошло это, правда, не сразу.

14. О портретном сходстве Киры Ивановой с Натальей Николаевной Пушкиной писали рецензенты, говорили зрители. Но особенно многочисленные восторженные отзывы пошли вскоре после войны. Роль Натали во многом определила дальнейший репертуар актрисы и отношение к ней ведущих деятелей культуры, которые внимательно следили за жизнью Художественного театра. Именно после этого спектакля публика в кассе начала спрашивать билеты на спектакли с «Кирой Ивановой», а 25 апреля 1946 г. актриса получила письмо (орфография сохранена):

«Дорогая моя Кирочка!

Поздравляю Вас с приближающимся чудным праздником весны, праздником всего человечества <…>.

С наступлением весны напоминаю Вам о Вашем обещании навестить нас в этом году летом.

Сейчас же, Кирочка, разрешите воспользоваться Вашим любезным предложением снабдить нас билетами в Ваш театр.

[6] *Письма О.С. Бокшанской Вл.И.Немировичу-Данченко: В 2 т. (1922–1942). М., 2005. Т. 2. С. 511.*

[7] *Немирович-Данченко. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 515.*

[8] *Письма О.С. Бокшанской Вл.И.Немировичу-Данченко: В 2 т. (1922–1942). М., 2005. Т. 2. С. 561.*

Нас невыразимо интересует Ваше исполнение "Natalie", и поэтому прошу Вас, если только это возможно, достать на любое число, только бы Вы участвовали, от 2–4 билетов на "Последние дни".

<…>С приветом Вашим целует Вас крепко заранее благодарная Берггольц»[9].

15. В театре Петр Чернов, Юрий Леонидов и Кира Головко репетировали роли в спектакле «Горячее сердце» (Гаврила, Наркис, Параша)

16. В 1940-е годы Кира Головко оказалась одной из немногих, кто услышал в чтении строчки из запрещенной рукописи. И если Коренева восприняла роман в штыки, то Михальский, напротив, остался доволен произведением. По словам Киры Николаевны, он «от души смеялся», когда находил в «Театральном романе» строчки о себе. И хотя эти места он давно знал наизусть, «радость на его лице вспыхивала всякий раз, едва читал о Тулумбасове, прототипом которого он и являлся».

17. Лакшин Владимир Яковлевич (1933–1993) – литературовед, критик, прозаик. В 1960-е годы – первый заместитель главного редактора журнала «Новый мир», ближайший соратник А.Т. Твардовского. Сын Антонины Чайковской – коллеги по МХАТу и многолетней приятельницы Киры Головко.

18. Дмитриев Владимир Владимирович (1900–1948) – театральный художник. В Художественном театре работал с 1929 г. В 1941–1948 г. – главный художник МХАТа. Во многих театрах Москвы оформлял спектакли режиссеров разных направлений и школ.

19. Неизвестно, какого мнения был он об актрисе Кире Ивановой, вполне возможно, что и не думал о ней специально. Но все же несколько лет спустя судьба повернется так, что он срежет в своем саду розы для Киры Николаевны, да и в огромную шестикомнатную квартиру в Дом на набережной актриса переедет по распоряжению Генсека. Сталин был в курсе всех дел, происходящих за кулисами МХАТа, хотя подчас притворялся «не ведующим». (Про Тарасову, например, спрашивал в антракте: «Она ведь народная артистка?» – хотя знал, что Алла Константиновна тогда была еще только заслуженной.)

Заведующий отделом культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) Александр Сергеевич Щербаков регулярно организовывал в театре собрания и диспуты. Он же докладывал о своих наблюдениях в Кремль. Одну из его «докладных» мы приводим ниже. В 1952–1953 г.х, когда было инициировано «дело врачей», некоторые из них были обвинены еще и в том, что довели Щербакова до смерти неправильным лечением. Умер он от сердечного приступа.

«ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА ЗАВЕДУЮЩЕГО ОТДЕЛОМ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ЦК ВКП(б) А.С. ЩЕРБАКОВА СЕКРЕТАРЯМ ЦК ВКП(б) О ПОЛОЖЕНИИ В МХАТе
3 августа 1935 г.
Секретарю ЦК ВКП(б) тов. Сталину И.В.
Тов. Андрееву А.А.
Тов. Ежову Н.И.

По поручению секретарей ЦК ВКП(б) Отдел культурно-просветительной работы ЦК ознакомился с положением МХАТ им. Горького.

За последнее время внутри театра весьма обострились отношения между отдельными группами работников. В связи с этим настроение ряда

[9] Из личного архива К.Н. Головко.

Ф. Михальский

В. Дмитриев

артистов МХАТ подавленное. Это особенно сказалось при обсуждении речи товарища Сталина на выпуске военной академии. Обсуждение проводилось в течение 2-х дней (2 и 3 июня). На этом собрании народными и заслуженными артистами, деятелями искусства и некоторыми крупнейшими актерами театра откровенно были поставлены больные вопросы из жизни МХАТ.

В своем выступлении режиссер Судаков заявил, что МХАТ стал "в своей среде объектом посмешища". Народный артист Москвин выразил свое полное согласие с речью Судакова. Заслуженная артистка Тарасова весьма резко поставила вопрос о том, что артисты и режиссеры не верят ни друг другу, ни своему руководству. "Нужно умереть и вновь родиться – тогда что-нибудь выйдет", – заявила она.

Заслуженная артистка Коренева, заслуженный артист Станицын и режиссер Горчаков рассказали о мытарствах актеров, занятых в пьесе "Мольер" (первая репетиция этой пьесы началась, когда строилась первая шахта метро, но спектакль до сих пор не готов). Народный артист Тарханов, сравнивая старый и новый МХАТ, сделал вывод, что театр все больше заболевает и что его засасывает формалистика и бумажная волокита. "Мы вчера, – сказал он, – раскрыли наши рты потому, что на нас сильно подействовала речь товарища Сталина. Там призывают к любви, а здесь призывают к сухой формалистике и к сухой работе". На оторванность театра от жизни указала в своей речи народная артистка Книппер-Чехова, которая кроме того заявила, что из театра исчезла атмосфера радости, любви и уважения друг к другу.

При оживленной поддержке аудитории заслуженный артист режиссер Сахновский подчеркнул, что основная беда заключается в отсутствии единого руководства: два руководителя театра – Станиславский и Немирович-Данченко никогда ничего ясного не говорят (с места реплика тов. Тарасовой – "сумасшедший дом"). Встреченный овацией народный артист Леонидов также заявил: "Самое главное заключается в том, что у нас 2 директора. Вообще бывает один директор, а у нас два. Кроме того, за 36 лет своей работы они не могли согласовать своих взглядов. И поэтому оба эти директора имеют по театру, куда они отдают больше своих сил".

В итоге двухдневных прений собрание приняло постановление, подписанное по поручению собрания Качаловым, Леонидовым, Книппер-Чеховой, Тархановым, Сахновским, Тарасовой, Судаковым, Станицыным и Марковым. Указывая на исключительное внимание партии и правительства к театру, собрание отмечает отставание театра от жизни, отсутствие определенной художественной линии и нужных темпов. Собрание считает, что нужно разгрузить Станиславского и Немировича-Данченко от административно-организационной работы, поставив во главе театра директора.

Эти события в МХАТе не являются, разумеется, случайными. Они результат той внутренней борьбы, которую ведут между собой Станиславский и Немирович-Данченко. Театр переживает тяжелый кризис. Нужно срочно помочь ему.

Отдел культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) считает, что необходимо возможно быстрее ликвидировать двоевластие в МХАТ-1 и назначить туда директора – члена ВКП(б). Станиславского и Немировича-Данченко нужно оставить в качестве художественных руководителей и "почетных директоров" (таким "почетным директором" был в Малом театре

Южин). Немирович-Данченко в беседах с рядом лиц выразил свое согласие на назначение директора. Станиславский будет, безусловно, против.

Зав[едующий] отделом культурно-просветительной работы ЦК ВКП(б) А.Щербаков[10]».

20. Соколова Вера Сергеевна (1896–1942). С 1916 г. была актрисой Второй студии. С 1924 года и до конца жизни работала в МХАТ.

21. Нежный Игорь Владимирович (1892–1962), в последние годы своей жизни работал администратором во МХАТе и в Центральном театре кукол, в годы Великой Отечественной войны собрал во главе с Леонидом Утесовым труппу артистов, которая давала концерты в воинских частях, на агитпунктах, в казармах.

22. Грибков Владимир Васильевич (1902–1960) – актер. Во МХАТе работал с 1924 по 1938 г. и с 1944 до конца жизни. Диапазон его ролей простирался от простодушного Пиквика до убийцы Смердякова.

23 Полонская Вероника (Нора) Витольдовна (1908–1994), актриса Художественного театра в 1924–1935 и 1938–1940 г.

24. В числе писем, полученных К.Н. Головко в годы войны, есть одно с описанием деревни, откуда только недавно ушли фашисты. Письмо подписано именем Юра, однако фамилия не указана, невозможно установить ее и теперь.

«Август 1943 года. По разбитым дорогам и диким бурьянам носится, уже чувствуется, осенний ветер, холодный и сырой… Среди чертополоха и лебеды, присмотревшись, можно разглядеть груды кирпичей и черно-сизых железок, это все то, что осталось от большой деревни поле пребывания здесь немцев.

Немного в стороне, у большака стоит доска, на которой написано:

"Товарищи! Здесь были немцы, они сожгли 34 дома и расстреляли 38 жителей (дальше идет список от 12-летних до 75-летних советских граждан). Запомни! И отомсти!" …У дорог стоят только указатели – название населенных пунктов, а поодаль доски с крупными буквами боли: "Товарищ!" Этих досок десятки и сотни»[11].

25. Шевченко Фаина Васильевна (1892–1971) – актриса МХАТ с 1909 по 1959 год. Отличалась необыкновенной смелостью и мощью красок в ролях классического и советского репертуара. Роль Василисы в «На дне» прошла сквозь всю артистическую жизнь актрисы.

26. Тихомирова Нина Васильевна (1898–1976) – актриса. В Художественном театре с 1924 по 1964 год, играла небольшие роли, в основном, женщин из народа.

27. Попов Алексей Дмитриевич (1892–1961) – актер, режиссер. В 1923–1930 – режиссер Вахтанговской – Третьей студии МХТ, в 1930–1935 – художественный руководитель Театра Революции, в 1935–1960 – художественный руководитель Центрального Театра Красной армии. С 1940 г. – профессор ГИТИСа, в 1961 г. стал художественным руководителем этого высшего учебного заведения

28. Ауэрбах Елизавета Борисовна (1912–1995) – актриса. В труппе МХАТ с 1934 по 1960-е годы. Исполняла эпизодические острохарактерные роли. После ухода из Художественного театра исполняла на эстраде собственные рассказы.

[10] Докладная записка… // Источник, 1997, № 6. С. 122–123.

Вероника (Нора) Полонская

[11] Письмо 13.08.1943г. / Из личного архива К.Н. Головко.

29. Кнебель Мария Иосифовна (1898–1985) – актриса, режиссер, педагог, доктор искусствоведения, профессор ГИТИСа, работала в МХАТе с 1922-го по 1950-е годы. С 1935-го по 1941-й г. с тавила спектакли в молодом театре-студии им. М.Н. Ермоловой, возглавляемом М. Терешковичем. Как режиссер-постановщик сотрудничала с Хмелевым и Поповым. Работу Киры Головко в «Трудных годах» Кнебель подробно описала в одной из своих книг.

30. Кириллин Владимир Васильевич (1900–1969) – актер. В труппе МХАТ с 1935 г. до конца жизни. Играл небольшие роли в спектаклях классического репертуара.

31. Вот как о тех же событиях вспоминала Софья Пилявская: «Участники спектакля уже все знали, скрыли только от Лидии Михайловны Кореневой. Уже шел спектакль, когда из дома Хмелева прибежала Катуся – жена брата Ляли – и работница Нюша, обожавшая Николая Павловича. Мне приходилось затыкать ей рот полотенцем, чтобы не услышали из публики. Со сцены веселая музыка "вечеринки", а сюда, в этот маленький кабинет с окном во двор театра, приходили потихоньку плакать актеры и многие, кто не был занят здесь и в филиале.

Когда гремела музыка "на балу у губернатора", стало совсем невыносимо. В зале смеялись, а на сцене, танцуя "галопад", плакали, а Лидия Михайловна все недоумевала – о чем? После конца картины ей сказали, и она все шептала: "А мне не сказали, пожалели".

Увозили его после того, как разошлась публика. Выносили через запасной ход во двор, где толпой стояли все из обоих наших театров, прощаясь с нашим молодым руководителем. Ведь было ему всего 44 года!

Когда совсем поздно шли большой группой домой, услышали из окон дома, где теперь мемориальная его доска, трагическое пение цыган – они его очень почитали. А второго ноября, на следующий день, сыну его Алеше исполнилось два года»[12].

32. Болдуман Михаил Пантелеймонович (1898–1983) – актер. В МХАТ пришел в 1933 г. сложившемся мастером из бывшего Театра Корша и работал здесь до конца жизни. Сыграл множество героев и острохарактерных персонажей.

С. Пилявская

[12] Пилявская Софья. Грустная книга. М.,2001, С. 226.

Наши авторы

Аббревиатуры, используемые в этом номере
Abbreviations used in this issue

ГИИ – Государственный институт искусствознания
GII – State Institute for Art Studies
ГИТИС – Государственный институт театрального искусства
GITIS – State Institute for Theatre Arts
ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино
LGITMiK – Leningrad State Institute for Theatre, Music and Cinema
РАДА – Королевская Академия театрального искусства
RADA – Royal Academy of Dramatic Art
РАМТ – Российский академический молодежный театр
RAMT – Russian Academic Youth Theatre
РАН – Российская Академия наук
RAN – Russian Academy of Sciences
СПбГАТИ – Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства
SPbGATI – St. Petersburg State Theatre Arts Academy

Борзенко Виктор Витальевич, театральный журналист, кандидат филологических наук. Редактор отдела культуры «Новые Известия», шеф-редактор журнала «Театрал». Живет в Москве.
Контакты: bviktor@inbox.ru

Вишневская Инна Люциановна, театральный критик, историк театра, педагог, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник отдела театра ГИИ, заслуженный деятель искусств РФ. Живет в Москве.
Контакты: тел. дом. 8.499.248-12-86

Галахова Ольга Игоревна, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения. Главный редактор журнала «Станиславский», главный редактор газеты «ДА» («Дом Актера»), преподаватель кафедры искусствоведения Театрального училища им. М.С. Щепкина. Театральный обозреватель «Независимой газеты» и сайта РИА Новости. Живет в Москве.
Контакты: olgagala@mail.ru

Головко Кира Николаевна, актриса Художественного театра с 1938 года, народная артистка РФ, Лауреат Государственной премии СССР. Живет в Москве.

Горфункель Елена Иосифовна, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор СПбГАТИ. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.
Контакты: egorfunkel@mail.ru

Гульченко Виктор Владимирович, режиссер, критик театра и кино. Художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория». Член бюро Чеховской комиссии РАН. Автор многих работ о Чехове. Живет в Москве.
Контакты: vgoultchenko@mtu-net.ru

Захаров Марк Анатольевич, советский и российский режиссер театра и кино, художественный руководитель театра «Ленком». Народный артист СССР (1991), лауреат Государственной премии СССР (1987). Живет в Москве.
Контакты: lenkom1971@mail.ru

Ирмер Томас, род. в 1962 г. в Потсдаме. Изучал германистику и американистику в Лейпцигском университете, по окончании работал там научным сотрудником. С 1998 по 2008гг. – ответственный редактор журнала «Театер дер Цайт», затем сотрудник литературной части театра «Берлинер ансамбль». Читает курс лекций о немецком театре и драме в Институте Кеннеди при берлинском Свободном университете. Автор сценария документального фильма о Хайнере Мюллере (2010). Сотрудничает с рядом российских театральных фестивалей.

Важнейшие публикации: «Фольксбюне при Франке Касторфе» (2003), «Республика театра – театр ГДР» (2003), «Люк Персеваль. Театр и ритуал» (2005). Публикует статьи о театре в журналах «Театер хойте» (Берлин), «Дидаскалиа» (Польша), «Шекспир» (Норвегия), «Шинхаз» (Венгрия), «Маска» (Словения) и др. Живет в Берлине.
Контакты:koljazin@mail.ru

Казьмина Наталья Юрьевна, театральный критик, историк театра, старший научный сотрудник отдела театра ГИИ, редактор сборников «Proscaenium/Вопросы театра» (2006, 2008), ответственный редактор журнала «Вопросы театра». 20 лет работала в журнале «Театр», с 2003 по 2008 годы – его обозреватель, с 2008 года – завлит театра «Эрмитаж». Печаталась в журналах «Вестник Европы», «Театральная жизнь» (составитель ряда номеров), «Современная драматургия», «Планета красота» в газетах «Московские новости», «Культура», «Общая газета», «Экран и сцена» и др. Автор-составитель книги М. Туманишвили «Введение в режиссуру» (2003), автор-составитель книги (совместно с П. Любимцевым) «Вахтанговская театральная школа» (2012). Лауреат премии им. А. Кугеля (2003).
Контакты: e-mail: kazminata@yandex.ru

Карась Елена Юрьевна, театральный критик, кандидат искусствоведения. Театральный обозреватель «Российской газеты». Преподает в ГИТИСе. Живет в Москве.
Контакты: karalyona@yandex.ru

Ким Анастасия Константиновна, театральный критик. Аспирантка театроведческого факультета СПбГАТИ (кафедра русского театра). Тема диссертации: «Образы Шекспира на советской сцене 1920–1930-х годов: к проблеме актерской техники в режиссерском театре» (научный руководитель – Г.В. Титова). Живет в Петербурге.
Контакты: skripychka@yandex.ru

Кочергин Эдуард Степанович, (р. 1937, Ленинград), театральный художник, писатель. Народный художник РФ (1987), действительный член Академии художеств РФ (1991). Перед войной родители Э.С. были репрессированы, а сам он помещен в детдом, который во время войны эвакуировали в Сибирь. Тоскуя по родному городу, мальчик сбежал из детдома и в одиночку совершил долгое и опасное путешествие через всю страну, добравшись до Ленинграда в 1948 г. В 1953 г. сын воссоединился с матерью, выпущенной из мест заключения. В 1960 году Кочергин окончил ЛГИТМиК (постановочный факультет, курс Н.П. Акимова). Работал в Малом театре оперы и балета помощником заведующего художественно-декорационными мастерскими, художником Живописно-скульптурного комбината, художником Комбината графических работ Художественного фонда РФ. С 1963 по 1966 гг. – главный художник ленинградского Театра драмы и комедии (ныне Театр на Литейном), с 1966 по 1972 гг. – главный художник Театра им. В. Комиссаржевской, главный художник БДТ (ныне им. Г.А. Товстоногова) с 1971 года. Живет в Петербурге.
Контакты: litchast@bdt.spb.ru

Кретова Екатерина Георгиевна, музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью московского театра «Школа современной пьесы». Живет в Москве
Контакты: kretova@neglinka29.ru

Лавров Глеб Михайлович, 20 лет, не театральный критик. Печатался в журналах «Страстной бульвар, 10», «Иные берега», «Театральный мир». Собирается поступать на режиссуру. Живет в Москве.
Контакты: chonogear@gmail.com

Михайлова Алла Александровна, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, специалист по сценографии. Закончила ГИТИС (1953, курс П.А. Маркова). Автор книг: «Образ спектакля» (1978), «Образный мир сцены» (1979), «Художник и режиссер» (1986), «Сценография: теория и опыт. Очерки» (1990), автор концепции, вступительной статьи и составитель книги «Мейерхольд

и художники» (1995), автор многих статей в энциклопедическом словаре, посвященном Театру им. Вл. Маяковского (1999). Редактор журнала «Сцена». Член комиссии по сценографии СТД РФ, член Мейерхольдовской комиссии и пр. Живет в Москве.
Контакты: alla-scena@comtv.ru

Николаевич Сергей Игоревич, театральный критик, редактор. Закончил театроведческий факультет ГИТИСа (курс Б.Н. Любимова), подрабатывал экскурсоводом в Музее им. А.А. Бахрушина, осваивал историю кинематографа в филиале «Иллюзиона». Затем были журналы «Советский театр» (в 23 года стал его главным редактором), «Огонек», газета «Коммерсант», «Домовой» и, наконец, российские версии Elle, Madame Figaro и Citizen K. Сейчас – заместитель главного редактора журнала «Сноб». Живет в Москве.

Никольский Алексей Андреевич, режиссер, историк театра, педагог. В 1978 году окончил театроведческий факультет Азербайджанского института искусств (занимался теорией режиссуры), член СТД РФ (1980), член малого совета Режиссерской гильдии при СТД РФ. Живет в Москве.
Контакты: vartanik@yandex.ru

Скляревская Инна Робертовна, историк и критик балета, художник. Публиковалась в журналах «Театр», «Балет», «Театральная жизнь», «Московский наблюдатель», «Петербургский театральный журнал», «Наше наследие», «Dance magazine», «Ballet Review» и других, в изданиях Мариинского и Большого театров, научных сборниках. Балетный обозреватель петербургского портала «Fontanka.ru». Научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург). Соискатель ГИИ. Участвовала более чем в 80 выставках живописи в России и Европе, из них – 18 персональных в Париже, Лондоне, Вене, Гамбурге, Петербурге, Москве и др. Работы находятся в музеях России и Франции и частных коллекциях. Живет в Петербурге.
Контакты: inna1932@yandex.ru

Скорнякова Мария Георгиевна (1944–2011), доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела современного искусства Запада ГИИ. Окончила романо-германское отделение филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова и аспирантуру ГИИ. Автор книг «Лука Ронкони, или Театральное пространство» (1997) и «Эдуардо Де Филиппо и неаполитанский театр» (2006), а также статей, посвященных современному и классическому театру Италии, среди которых «Классическое наследие в зеркале авангарда», «Сценическое пространство в театре постклассической эпохи», «Лукино Висконти как предвестник второй театральной революции», «Эволюция образа дзанни в итальянском театре XX века», «Карло Гольдони и режиссерский театр Италии».

Тихомиров Павел Евгеньевич, актер и режиссер, заслуженный деятель искусств Чеченской республики. Автор цикла актерских портретов «Незамеченная смерть» в газете «Дом актера», режиссер творческих вечеров в Доме актера, режиссер возобновления поэтического вечера Т. Дорониной в КЗЧ «Россия моя, Россия» (стихи М. Цветаевой и С. Есенина). Живет в Москве.
Контакты: pavlikt03@mail.ru

Трубочкин Дмитрий Владимирович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИС, директор Государственного института искусствознания. Живет в Москве.
Контакты: trubotchkin@gmail.com

Черкасский Сергей Дмитриевич, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения. Театральный режиссёр, руководитель актерской мастерской, доцент СПбГАТИ. Работал в театрах Петербурга и страны, три года возглавлял Красноярский драматический театр им. Пушкина. Поставил около тридцати спектаклей. Проводил мастер-классы по системе Станиславского более чем в пятнадцати театральных школах мира. Живет в Петербурге.
Контакты: sergei@st1676.spb.edu

Contributors

Borzenko Victor Vitalievich, theatre journalist, PhD, Editor at the New Izvestia Culture section, Editor-in-chief of Teatral magazine. Residence: Moscow
Contacts: bviktor@inbox.ru

Galakhova Olga Igorevna, theatre critic, PhD, graduate of GITIS (where she studied under P.A. Markov). Editor of the Dom Aktyora (Actor's House) newspaper, theatre critic of the Nezavisimaya Gazeta, Editor of Stanislavsky magazine. She teaches at the M.S. Shchepkin Theatre School. Residence: Moscow
Contacts: olgagala@mail.ru

Golovko Kira Nikolayevna, People's Artist of Russia, winner of the State Prize of the USSR. She has worked at the Moscow Art Theatre since 1938. Residence: Moscow

Gulchenko Victor Vladimirovich, director, theatre and film critic. Trained at the B. Shchukin Theatre School (Directing Faculty) and VGIK (the All-Union State Film Institute) – Scriptwriting Faculty. Artistic Director of the Chekhov International Laboratory Theatre where he directed *Nina. Variations* by S. Dietz, *The Seagull, Uncle Vanya* (in two versions), *Three Sisters* and T*he Cherry Orchard* (in two versions). Productions for other theatres include plays by Chekhov, Strindberg, Beckett, T. Wilder, I. Bergman, D. Coburn, L. Zorin, etc. A member of the Chekhov Commission of the World Culture History Council of RAN . Author of numerous works on Chekhov. Residence: Moscow
Contacts: vgoultchenko@mtu-net.ru

Gorfunkel Yelena Iosifovna, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A.Kugel Prize (2003).
Contacts: egorfunkel@mail.ru

Irmer Thomas, he went to Leipzig University (German and American Studies), after graduating worked there as a researcher. 1998–2008: Editor-in-Chief of Theater der Zeit magazine, later on the Berliner Ensemble literary department staff. He is currently lecturing on the German playwriting and theatre at Berlin Free University's Kennedy Institute. Author of the script of a documentary film about Heiner Müller (2010); collaborates with a number of Russian theatre festivals.
Most important books: *The Volksbühne in Frank Kastorf's Time* (2003), *A Republic of Theatre – GDR Theatre* (2003), *Luc Perceval: Theatre and Ritual* (2005). Contributes articles on theatre to a number of magazines: Theater Heute (Berlin), Didascalia (Poland), Shakespeare (Norway), Mask (Slovenia), etc. He lives in Berlin.
Contacts: koljazin@mail.ru

Kazmina Natalya Yurievna, theatre critic and historian, Senior Researcher at the state Institute for Arts Research (Theatre Department), editor of *Proscenium/Voprosy Teatra* (2007, 2008), editor of *Voprosy teatra* magazine. She worked with *Teatr* magazine for 20 years, in 2003–2008 was a reviewer there, since 2008 – literary manager of the Hermitage Theatre. She has written for many magazines: *Vestnik Yevropy, Teatralnaya Zhizn* (compiler of a number issues), *Sovremennaya Dramaturgia* as well as newspapers: *Moskovskiye Novosti, Kultura, Obshchaya Gazeta, Ekran i Stsena* and others. Compiler of *An Introduction to Directing* by M. Tumanishvili (2003), author, compiler (with P. Lyubimtsev) of *The Vakhtangov Drama School* (2012). Winner of the A. Kugel Prize.
Contacts: kazminata@yandex.ru

Karas Yelena Yurievna, theatre critic, PhD. Graduated from GITIS (B. Lyubimov's Workshop), theatre critic for the Rossiyskaya Gazeta, teaches at GITIS.
Contacts: karalyona@yandex.ru

Kim Anastasia Konstantinovna, theatre critic. Postgraduate SPbGATI (Department of the Russian Theatre). Thesis title: «Shakesperean characters on the Soviet Stage of the 1920s-30s: on the issue of the acting technique in the director's theatre» (thesis adviser – G. V. Titova). Currently lives in St. Petersburg.
Contacts: skripychka@yandex.ru

Kochergin Eduard Stepanovich (b. 1937, Leningrad), theatre designer, writer. People's

Contributors

Artist of Russia (1987), full member of the Russian Academy of Art (1991).
Both his parents were victims of the 1930s purges; he was sent to a local children's home which was evacuated to Siberia after the war broke out. The boy who was missing his home town very much eventually ran away and made a long and dangerous journey across the country, all alone, reaching Leningrad in 1948. He and his mother reunited in 1953 when she was set free.
Kochergin is a graduate of LGITMiK(1960, Production Faculty) where he studied under N. P. Akimov. He worked at the Maly Opera and Ballet as assistant to the Head of the Scenery Department; as a painter at the Painting and Sculpture Combine and as a black-and-white artist at the Russian Artists' Foundation Graphic Works Combine. 1963–1966: Head Designer of the Drama and Comedy Theatre (now the Theatre in Liteyny), Leningrad; 1966–1972: Head Designer of the V. Komisarjevskaya Theatre; Head Designer of the BDT (now named after G. A. Tovstonogov) since 1971. He lives in St. Petersburg.
Contacts: litchast@bdt.spb.ru

Kretova Yekaterina Georgievna, Musicologist, journalist, music critic. Trained at the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy), music reviewer of the Moskovsky Komsomolets newspaper, literary manager of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).
Contacts: kretova@neglinka29.ru

Lavrov Gleb Mikhailovich, 20, is not a theatre critic: he intends to train as director. Contributions to magazines: 10, Strastnoy Boulevard; Iniye Berega, Teatralny Mir. He lives in Moscow.
Contacts: chonogear@gmail.com

Mikhailova Alla Aleksandrovna, PhD, theatre critic and historian, expert in scenography. Graduated from GITIS (1953) where she studied under P. A. Markov. Her works include: *Imagery of a Production* (1978), *Imagery of the Stage* (1979), *The Designer and the Director* (1986), *Scenography: Theory and Practice. Essays* (1990), *Meyerhold and the Designers* (compiler, author of the conception and the Introduction) and a number of articles in the Encyclopedic Dictionary of the Mayakovsky Theatre (1999). Editor of Scena magazine, a member of the Theatre Workers' Union Commission for Scenography, of the Meyerhold Commission. She lives in Moscow.
Contacts: alla-scena@comtv.ru

Nikolayevich Sergei Igorevich, theatre critic, editor. Trained at GITIS (where he studied under B. N. Lyubimov), worked part-time as a guide at the A. A. Bakhrushin Museum, learned cinema history at an Illusion cinema branch. Then there were a number of publications: the Kommersant newspaper and magazines: Soviet Theatre (he became its Editor at 23), Ogonyok, Domovoy and the Russian versions of Elle, Madame Figaro and Citizen K. He is now Deputy Editor of Snob magazine. Residence: Moscow.

Nikolsky Alexey Andreevich, theatre director, historian and teacher. Graduated from the Azerbaijan Institute for the Arts (1978, Theatre Critics' Faculty)where he studied theory of directing, a member of the Russian Theatre Workers' Union (1980), a member of the Union's Directors' Guild Smaller Council. He lives in Moscow.
Contacts: vartanik@yandex.ru

Tcherkasski Sergei Dmitrievich, the Head of the Acting Studio at SPbGATI. He holds Ph.D. for his research on the Russian school of theatre director's training in the 20th century. His practical work with the students is held in high regard not only in Russia but also in more than fifteen theatre schools abroad, his students get numerous awards as actors and directors, including the Golden Mask Award (highest national theatre award in Russia). He is a Honoured Artist of Buryatia: the title was bestowed on him for teaching actors.
As a theatre director Sergei Tcherkasski staged plays in many Russian theatres as well as abroad (USA, Romania, Estonia). For three years he was Artistic Director of the Pushkin Drama Theatre in Krasnoyarsk, three of his productions had a long run in St.Petersburg. His recent productions

include *Measure for Measure* by Shakespeare and *Our Town* by T.Wilder at SPbGATI, *Duck Hunting* by A.Vampilov at RADA.
Prof. Tcherkasski's list of publications in Russian includes twenty titles. He has published *Valentin Smyshliayev: Actor, Director, Teacher* – about a member of the First Studio and Mikhail Chekhov's collaborator. He also paid a tribute to his teacher, Professor Mar Sulimov, by publishing and editing his book *Initiation into Directing*.
Contacts: sergei@ST1676.spb.edu

Tikhomirov Pavel Yevgenievich, actor and director, Honoured Artist of the Chechen Republic. Author of a series of actors' profiles (*Deaths Which Passed Unnoticed*) in the Dom Aktyora newspaper, director of events in the Actor's House and of the revival *of Russia, My Russia,* T. Doronina's one-woman poetry programme (poems by M. Tsvetaeva and S. Yesenin), at the Tchaikovsky Concert Hall. Residence: Moscow
Contacts: pavlikt03@mail.ru

Trubotchkin Dmitry Vladimirovich, Director of the State Institute for Art Studies, Doctor of the Arts, Professor at the Department of Foreign Theatre History, GITIS. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc. A member of various art and culture experts' councils (both state and civic). Author and presenter of the *Colour of Time* television series devoted to the history of art (Channel Kultura).
Contacts: trubotchkin@gmail.com

Sklyarevskaya Inna Robertovna, ballet historian and critic, painter. Contributions to magazines: Teatr, Ballet, Teatralnaya Zhizn, Moskovsky Nablyudatel, Petersburg Theatre Magazine, Nashe Naslediye, Dance magazine, Ballet Review, etc., to Mariinsky and Bolshoi publications and collections of academic articles. She is ballet columnist of the Petersburg portal 'Fontanka.ru'. A researcher at the Russian Institute for the Arts History (St Petersburg), Sklyarevskaya is writing her PhD thesis under the auspices of GII. She took part in over 80 exhibitions of painting, including 18 personal ones in Russia and abroad. Her works have been acquired by Russian and French museums as well as private collectors. She lives in St. Petersburg.
Contacts: inna1932@yandex.ru

Skornyakova Maria Georgievna (1944–2011)
Graduate of Moscow State University (Philological Faculty, Romance-Germanic Department), took a postgraduate course at GII. Doctor of the Arts, Leading Researcher at GII (Department of the Modern Western Arts. Books: *Luca Ronconi, or Theatre Space* (1997) and *Eduardo De Filippo and the Neapolitan Theatre* (2006). Articles about modern and classic Italian theatre include 'The Classic Heritage in the Mirror of Avant-Garde', 'Theatre Space in the Theatre of the Post-Classical Era', 'Luchino Visconti as a Forerunner of the Second Theatrical Revolution', 'The Evolution of the *Zanni* in the Twentieth-Century Italian Theatre', 'Carlo Goldoni and the Italian Director's Theatre'.

Vishnevskaya Inna Lutsianovna, theatre critic, historian and teacher, Doctor of the Arts, Professor, Leading Researcher at GII (Department of Theatre), Honoured Artist of Russia.
Contacts: tel. 8.499. 248-12-86 (home)

Zakharov Mark Anatolievich (b. 1933). Soviet and Russian theatre and film director, Artistic Director of the Lencom Theatre. People's Artist of the USSR (1991), winner of the USSR State Prize (1987). He lives in Moscow.
Contacts: lenkom1971@mail.ru

Аннотации

PRO настоящее

Новый театр, старая сцена

Елена Горфункель. Куда ж нам плыть?
Назначение режиссера Юрия Бутусова художественным руководителем Театра Ленсовета есть повод подвести черту под пятнадцатью годами его работы в разных театрах, в том числе и московских. Петербургский театральный критик, знающий режиссера «с младых ногтей», пишет его портрет на фоне недавней премьеры – «Чайки» в московском театре «Сатирикон»
Ключевые слова: Юрий Бутусов, «Чайка» Бутусова, «В ожидании Годо» Бутусова, «Калигула» Бутусова, «Гамлет» Бутусова, «Сатирикон», Театр Ленсовета

Сергей Николаевич. В бой идут одни старики
Когда выйдет этот номер, уже состоится премьера спектакля «Рок-н-ролл» в РАМТе. Пьеса Тома Стоппарда – в режиссуре Адольфа Шапиро. Хотя еще не забыта грандиозная премьера (тоже в РАМТе, режиссер Алексей Бородин) русской трилогии того же автора «Берег утопии». Знаменитый английский драматург с чешскими корнями рассказывает русскому театральному критику о России, как он ее понимает, а поверх беседы Сергей Николаевич пишет портрет сэра Тома Стоппарда на фоне театральной России
Ключевые слова: Том Стоппард, «Берег утопии», «Рок-н-ролл», РАМТ, Алексей Бородин, Адольф Шапиро

Алена Карась. Театр, который смотрит на нас
Размышления театрального критика о московских гастролях Ромео Кастеллуччи в рамках Международного Чеховского фестиваля и о его Дантевском проекте. А также соображения самого режиссера о том, какой театр он уважает и какой театр востребован временем. Фрагменты встречи с Ромео Кастеллуччи 29 мая 2011 г. в Москве – в рамках совместного проекта «По ту сторону» Театра им. Й. Бойса и Центра им. А. Сахарова
Ключевые слова: Ромео Кастеллуччи, Международный Чеховский фестиваль, Театра им. Й. Бойса, «Проект J. О концепции лика Сына Божьего»

Екатерина Кретова. Ход петухом
Опера «Золотой петушок» как дебют режиссера драматического театра К. Серебренникова в Большом театре
Ключевые слова: «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова, Большой театр, «Золотой петушок» К. Серебренникова

Глеб Лавров. Семейный альбом для посторонних
О творчестве молодого и талантливого режиссера Миндаугаса Карбаускиса на примере двух его постановок в РАМТе – «Ничья длится мгновение» по роману И. Мераса и «Будденброки» по роману Т. Манна. Портрет накануне назначения – М. Карбаускис в этом сезоне стал художественным руководителем московского Театра им. Вл. Маяковского
Ключевые слова: Миндаугас Карбаускис, РАМТ, «Ничья длится мгновение» РАМТа, «Будденброки» РАМТа, Театр им. Вл. Маяковского

К 100-летию А.И. Райкина

Дмитрий Трубочкин. Маска и трансформация
24 октября исполняется 100 лет со дня рождения Аркадия Исааковича Райкина. Глава из книги Д. Трубочкина, посвященной гениальному артисту. О масках, бесконечных перевоплощениях и душе артиста
Ключевые слова: маска, комедия дель арте, Аркадий Райкин, ленинградский Театр миниатюр, «Сатирикон»

К 80-летию Ю.С. Рыбакова

Марк Захаров. Моя Рыба
Алла Михайлова. Порядочность как эстетическая категория
Инна Вишневская. Мой цапцапарель
Алена Карась. Другая жизнь
Ольга Галахова. Рыцарь Сергеевич
Алексей Никольский. Рыбаков – это история
Воспоминаниями о Юрии Сергеевиче Рыбакове (1931–2006), известном театральном критике и театральном деятеле, делятся его друзья, коллеги, ученики. Общее в этих воспоминаниях – то, что в Ю.С. его ощущение театра и жизни, его

профессиональный талант и человеческие свойства были неотделимы друг от друга
Ключевые слова: Юрий Рыбаков, А.Н. Островский, ГИТИС, русская театральная провинция

Наталья Казьмина. Главный из главных
Фрагменты неопубликованной беседы с Ю.С. Рыбаковым в начале 1990-х годов. О современном театре и его перспективах в новой России. О Ю.С. Рыбакове как о главном редакторе журнала «Театр» (1965–1969), о том, как его назначали и снимали
Ключевые слова: Юрий Рыбаков, Владимир Мирзоев, Сергей Женовач, журнал «Театр» (1965–1969)

Юрий Рыбаков. «Мне все время хочется ясности…»
Из записных книжек и дневников 1990-х годов
Ключевые слова: Ю. Рыбаков, Г.А. Товстоногов, К. Лавров, БДТ, Б. Львов-Анохин, А. Смелянский, О. Ефремов, С. Арцыбашев, В. Долгачев, А. Дзекун, Н. Губенко, С. Женовач, Б. Цейтлин, И. Райхельгауз, «Фигаро» Ленкома, «Дядя Ваня» «Et cetera», «Идиот» на Малой Бронной

Юрий Рыбаков. Г.А. Товстоногов. Жизнь и творчество
Ю.С. Рыбаков мог стать идеальным автором книги о Г.А. Товстоногове, с которым дружил и творчество которого знал досконально. Увы, книга так и осталась недописанной. Перед вами – главы из нее, касающиеся начала огромной биографии
Ключевые слова: Юрий Рыбаков, Г.А. Товстоногов, Тбилисский театральный институт

Европа и Россия

Томас Ирмер. Немецкая драма после падения Берлинской стены
Немецкий театральный критик (при поддержке своего переводчика и комментатора Владимира Колязина) анализирует современную немецкую драматургию – от ее корней, творчества Хайнера Мюллера, Бото Штрауса и др., до самых молодых побегов, пьес таких драматургов, как Деа Лоэр, Терезия Вальзер, Вернер Фрич, Мариус фон Майенбург, Роланд Шиммельпфенниг и Моритц Ринке.
Ключевые слова: новая немецкая драма, Хайнер Мюллер, Бото Штраус, Томас Остермайер, Деа Лоэр, Терезия Вальзер, Вернер Фрич, Мариус фон Майенбург, Роланд Шиммельпфенниг, Моритц Ринке

Мария Скорнякова. Под знаком Льва
Знаток итальянского театра, историк театра Мария Скорнякова ушла в этом году. Быстро, неожиданно и на пике творческих занятий. Недавно выпустив книгу об Э. Де Филиппо, она тут же занялась новой, посвященной главному и любимому герою ее научных штудий – Джорджо Стрелеру. Перед вами – одна из глав почти дописанной книги «Под знаком Льва». О начале театра «Пикколо» и о дружбе его создателей, Джорджо Стрелера и Паоло Грасси.
Ключевые слова: Джорджо Стрелер, Паоло Грасси, Театр «Пикколо», «Арлекин»

Pro memoria

Истоки, традиции, рифмы

Инна Скляревская.
Тальони, отец и дочь. Генезис нового стиля
История творческих взаимоотношений и взаимовлияний Филиппа и Марии Тальони.
Ключевые слова: Филипп Тальони, Мария Тальони, Парижская Опера, «Сильфида»

Виктор Гульченко.
К вопросу о «живом трупе» у Л.Н.Толстого и А.П.Чехова
Материал – пьесы и рассказы двух классиков. Тема – вопросы жизни и смерти. Сравнительный анализ, комментарии и споры литературоведов и театральных критиков.
Ключевые слова: Л.Н.Толстой, А.П.Чехов, «Живой труп», «Смерть Ивана Ильича», «Дядя Ваня», «Чайка», «Скрипка Ротшильда»

Анастасия Ким. «Человек играющий» и судьба эксцентрической школы.
Борис Тенин – сэр Тоби Белч
Статья посвящена судьбе эксцентрической школы и – в этом контексте – спектаклю Н.П. Акимова

Аннотации / Summary

«Двенадцатая ночь» в ленинградском Театре Комедии (1938) с Борисом Тениным в роли сэра Тоби Белча. В середине 1930-х годов цирку и эксцентрикам предъявлялись обвинения в отсутствии идеологически внятной темы, психологической мотивации, бытового историзма. Самые интересные сцены с участием Б. Тенина в этой постановке были названы критиками немотивированными вставными номерами, которые разрушают цельное восприятие образа. Внутренняя свобода, неотделимая от образов шекспировских эксцентриков, с несвободой времени никак не вязалась. И дело было не только в каноне, диктуемом сверху, но и в узости взглядов толкователей. Объявив конец эксцентрической школы, Б.В. Алперс перекрыл кислород шекспировским эксцентрикам, человеку играющему. И только такой смельчак, как Н.П. Акимов, решился ему возразить своим творчеством.

Ключевые слова: эксцентрика, Тенин Б.М., Акимов Н.П., Шекспир, «Двенадцатая ночь», ленинградский Театр Комедии, шекспировские шуты

Люди, годы, жизнь

Эдуард Кочергин. Кремлевский «Клоп»

В последние десятилетия главный художник БДТ и соратник Г.А. Товстоногова, Эдуард Степанович Кочергин стал известен и как мощный, своеобразный писатель. В его книгах, «Крещенные крестами» и «Ангелова кукла», рассказана не только его собственная биография. В них встает послевоенная не приукрашенная история нашей страны и любимого города Э.С. – Ленинграда. В этом номере – глава из новой, третьей книги Э. Кочергина.

Ключевые слова: Эдуард Кочергин, Г.А. Товстоногов, БДТ, «Крещенные крестами», «Ангелова кукла»

Павел Тихомиров.
Последние Камерного театра (Окончание)

О Студиях и последних молодых актерах таировского Камерного театра

Ключевые слова: Камерный театр, Таиров, Студии Камерного театра

Кира Головко. Я актриса… (Окончание)

Воспоминания известной актрисы, прослужившей в Художественном театре больше 70 лет

Ключевые слова: Московский Художественный театр, Станиславский, Немирович-Данченко, Головко

PRO present

Old Theatre, New Stage

Yelena Gorfunkel, 'Where Shall We Sail?

Yuri Butusov's appointment as Artistic Director of the Lensovet Theatre is an occasion to sum up his work in various theatres including Moscow ones for the past fifteen years. The author, a Petersburg critic who has known Butusov since the beginning of his career, paints his portrait against the background of his latest production, *The Seagull*, at the Satyricon

Keywords: Yuri Butusov, Butusov's *The Seagull*, *Waiting for Godot*, *Caligula*, *Hamlet*, the Satyricon, the Lensovet Theatre

Sergey Nikolayevich, 'Go to fight old men'

When this issue comes out *Rock-n-Roll,* written by Tom Stoppard and directed by Adolph Shapiro, will have been premiered at the RAMT. The magnificent premiere of the Russian trilogy, *The Coast of Utopia*, by the same author (also at the RAMT, directed by Alexey Borodin) is still a vivid recollection. The celebrated Czech-born British dramatist talks to Sergey Nikolayevich about Russia as he sees her; over that conversation the Russian theatre critic paints a portrait of Sir Tom Stoppard against the background of theatrical Russia

Keywords: Tom Stoppard, *The Coast of Utopia*, *Rock-n-Roll*, RAMT, Alexey Borodin, Adolph Shapiro

Alyona Karas, 'A Theatre That Looks At Us'

The author reflects on Romeo Castellucci's productions shown in Moscow as part of the Chekhov International Theatre Festival and on his Dante project. Also: the director's thoughts on what kind of theatre he values and what kind of theatre is needed today. Fragments of the meeting with Romeo Castellucci in Moscow on May 29, 2011 – within the framework of the J. Beuys Theatre and the Sakharov Centre joint Beyond project

Keywords: Romeo Castellucci, Chekhov International Theatre Festival, J. Beuys Theatre, *Project J. On the Concept of the Face, Regarding the Son of God*

Summary

Yekaterina Kretova, 'The Cockerel's Move'
The Golden Cockerel as the debut of theatre director Kirill Serebrennikov at the Bolshoi
Keywords: *The Golden Cockerel* by Nikolai Rimsky-Korsakov, the Bolshoi, Kirill Serebrennikov's production of *The Golden Cockerel*

Gleb Lavrov, 'A Family Album for Outsiders'
About the work of talented young director Mindaugas Karbauskis as exemplified by his two productions at the RAMT: *Stalemate Lasts But A Moment*, a stage adaptation of Icchokas Meras's novel, and *Buddenbrooks*, after the novel by Thomas Mann. A portrait of Karbauskis just after his appointment as Artistic Director of the Mayakovsky Theatre in Moscow
Keywords: Mindaugas Karbauskis, RAMT (*Stalemate Lasts But A Moment*, *Buddenbrooks*), the Mayakovsky Theatre

To Mark the 100th Anniversary of Arkady Raikin's Birth

Dmitry Trubotchkin, 'Mask and Transformation'
24 October this year is the centenary of Arkady Isaakovich Raikin. A chapter from D. Trubotchkin's book about the artist. It deals with his masks, endless transformations and his personality
Keywords: mask, commedia dell'arte, the Leningrad Sketch Theatre, the Satyricon

To Mark the 80th Anniversary of Yuri Rybakov's Birth

Mark Zakharov, 'My Ryba'
Alla Mikhailova, 'Integrity as an Aesthetic Category'
Inna Vishnevskaya, 'My Tsaptsaparel'
Alyona Karas, 'A Different Life'
Olga Galakhova, 'Knight Sergeyevich'
Alexey Nikolsky, 'Rybakov Is History'
Recollections of Yuri Sergeyevich Rybakov (1931–2006), a well-known theatre critic and theatre worker, by his friends, colleagues and disciples. Their recollections have one feature in common: Rybakov was a person whose talent, personality and understanding of theatre and life were inseparable
Keywords: Yuri Rybakov, Alexander Ostrovsky, GITIS, Russian provincial theatre

Natalya Kazmina, 'Chief of Chiefs'
Part of an unpublished conversation with Yuri Rybakov which took place in the early 1990s. Its themes are: the contemporary theatre and its prospects in new Russia, Rybakov as Chief Editor of Teatr magazine (1965–1969) and the story of his appointment and dismissal
Keywords: Yuri Rybakov, Vladimir Mirzoyev, Sergei Zhenovach, Teatr magazine (1965–1969)

Yuri Rybakov, ' "I Always Crave Explicitness" '.
Excerpts from notebooks and diaries of the 1990s
Keywords: Yuri Rybakov, G. A. Tovstonogov, K. Lavrov, BDT, B. Lvov-Anokhin, A. Smeliansky, O. Yefremov, S. Artsybashev,V. Dolgachov, A. Dzekun, N. Gubenko, S. Ghenovach, B. Tseitlin, I. Raykhelgauz, the Lencom's *Figaro*, *Uncle Vanya* at the Et Cetera, *The Idiot* at the Malaya Bronnaya

Yuri Rybakov, G. A. Tovstonogov: His Life and Work
Yuri Rybakov might have been an ideal author of a book about G. A. Tovstonogov who was his friend and whose work he knew perfectly. Unfortunately his book remained unfinished. Here are some of its chapters dealing with the beginning of the director's long career
Keywords: Yuri Rybakov, G. A. Tovstonogov, Tbilisi Theatre Institute

Europe and Russia

Thomas Irmer, 'The German Drama After the Fall of the Berlin Wall'
The German theatre critic (aided by his translator and commentator Vladimir Kolyazin) examines the contemporary German drama from the roots (the work of Heiner Müller, Botho Strauss, etc.) to the youngest 'sprouts' – plays by Dea Loyer, Terezia Walser, Verner Fritch, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig and Moritz Rinke.
Keywords: new German drama, Heiner Müller, Botho Strauss, Thomas Ostermayer, Dea Loyer, Terezia Walzer, Verner Fritch, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Moritz Rinke.

Maria Skornyakova, 'Under the Sign of Leo'
Maria Skornyakova, theatre historian and an expert in the Italian theatre, died earlier this year. It was a quick and sudden death; it occurred at the peak of her career, soon after she published a book on Eduardo De Filippo and was writing a new one, about Giorgio Strehler, her favourite, the foremost hero of her studies. Here is a chapter from that nearly finished book entitled 'Under the Sign of Leo'. It tells about the beginnings of the Piccolo Theatre and the friendship between its co-founders, Giorgio Strehler and Paolo Grassi.
Keywords: Giorgio Strehler, Paolo Grassi, Piccolo Theatre, *Harlequin*

Summary

Pro memoria

Sources, Traditions, Rhymes

Inna Sklyarevskaya, 'The Taglionis, Father and Daughter. The Genesis of a New Style'

The story of relations and mutual influence of the two artists, Filippo and Marie Taglioni

Keywords: Filippo Taglioni, Marie Taglioni, Paris Opera, *La Sylphide*

Victor Gulchenko, 'Concerning the "Living Corpse" in Leo Tolstoy and Chekhov'

The material of this article is plays and short stories by the two classics and the theme, questions of life and death. There is the author's comparative analysis as well as comments and controversies by literary and theatre critics.

Keywords: Leo Tolstoy, Chekhov, *The Living Corpse*, *Uncle Vanya*, *The Seagull*, 'Rothschild's Violin'

Anastasia Kim. The «Homo Ludens» and the fate of the eccentric school. *Boris Tenin – Sir Toby Belch*

This article is dedicated to the fate of eccentric school and 1938 Nikolai Akimov's production of "Twelfth Night" in the Leningrad Comedy Theatre with Boris Tenin as Sir Toby Belch. In the middle of the 1930s the circus and the eccentrics were accused of lacking a clear ideological stand, psychological motivation and historical realism. The critics described the most interesting scenes with Tenin as unfounded artificially inserted scenes that ruin the unbroken perception of the character. The artistic style of the Akimov's "Twelfth Night" full of circus-like attractions weren't in line with the rules of staging of Shakespeare accepted in the 1930s. But it wasn't only the eccentric character that didn't fit in with the performances of 1930's, but also the eccentric school that didn't fit with the Soviet theatre. The inner freedom of the eccentric Shakespearean characters didn't go well with the unfreedom of the time. And the point wasn't only in the rules established from above, but also in the narrow-mindedness of the interpreters and a thoughtless abandonment of individual perception and imagination. By declaring the end of the eccentric school Boris Alpers was also putting the lid on Shakespearean eccentrics, "homo ludens". Only a bold spirit like Nikolai Akimov could dare to laugh freely and carelessly.

Key words: eccentric school, Boris Tenin, Nikolai Akimov, William Shakespeare, "Twelfth Night", Comedy Theatre, clowns of Shakespeare.

People, Years, Life

Eduard Kochergin, 'The Kremlin *Bedbug*'

In recent years Eduard Kochergin, Head Designer of the BDT and G. A. Tovstonogov's collaborator, has also been known as a powerful and original writer. In his books, *Christened By Crosses* and *An Angel's Doll*, he does not only tell about his own life but also gives a truthful, unadorned panorama of life as it was lived in the period after the Great Patriotic War in this country and particularly in Leningrad, which Kochergin loves dearly. We present a chapter from his third book in this issue.

Keywords: Eduard Kochergin, G. A. Tovstonogov, BDT, *Christened By Crosses, An Angel's Doll*

Pavel Tikhomirov, 'The Last of the Kamerny Theatre' (ending)

About the Studios and the last young actors of Tairov's Kamerny Theatre

Keywords: Kamerny Theatre, Tairov, Kamerny Theatre's Studios

Kira Golovko, 'I' m an actress…' (ending)

Memoirs by the well-known actress who has worked at the Moscow Art Theatre for over 70 years

Keywords: Moscow Art Theatre, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, Golovko

Редакция «Вопросов театра» с прискорбием сообщает о смерти своего главного художника Дмитрия Дмитриевича Петрова.
Коллектив с грустью прощается с дорогим товарищем и коллегой, который был рядом с нами с самого начала.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА
PROSCAENIUM
3–4

Главный редактор В.А. Максимова
Ответственный редактор Н.Ю. Казьмина
Предпечатная подготовка:
С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993гг., в 2006 и 2008 гг. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,
Государственный институт искусствознания,
Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: 692–29–49.
E-mail: proscaenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 09.11.2011
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.
Отпечатано в типографии «Lokus Standi»:
129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8