

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВМ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

3-4

PROSCAENIUM



МОСКВА
2010

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2010

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, 2010
© Вопросы театра, 2010
© Д. Петров, макет, обложка, 2010

Содержание

Про настоящее*К 150-летию А.П. Чехова*

8

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ЧЕХОВСКИЙ СЕЗОН: ПРОЦЕССЫ, ПРОБЛЕМЫ...

24

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ТОВСТОНОГОВ И ЧЕХОВ

48

Марина ТОКАРЕВА

В ПРОСТРАНСТВЕ А.П.Ч.

61

Александра ТУЧИНСКАЯ

ВЕЧНЫЕ СЕСТРЫ

Семейный портрет уходящей эпохи

66

Катажина ОСИНЬСКА

ГРУЗ НАСЛЕДСТВА

84

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

ОПРАВДАНИЕ СЕРЕБРЯКОВА, ИЛИ В КОГО ЦЕЛИЛСЯ ДЯДЯ ВАНЯ?

90

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

«В МОСКВУ!». В МОСКВУ?..

Провинция и Столица в пьесах Чехова

99

МОЙ ЧЕХОВ

Новый театр, старая сцена

121

Ольга ГАЛАХОВА

ЧУЖИЕ ОТПЕЧАТКИ

127

Екатерина КРЕТОВА

СТРАШНАЯ МЕСТЬ ЛЕТУЧЕЙ МЫШИ

«Летучая мышь» В. Бархатова

135

Наталья ЯКУБОВА

ДЖ ОТ ДЧ

«Дон Жуан» Дм. Чернякова

145

Маттиас ЛАНГХОФФ

МИР ИНТЕРЕСЕН ДЛЯ МЕНЯ НЕ В ЦЕНТРЕ, А ПО КРАЯМ...

Беседа с Аленой Карась


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	
<p><i>Мастер-класс</i> 149 Алексей БАРТОШЕВИЧ ВОИН И ДЖЕНТЛЬМЕН 152 Михаил ЛЕВИТИН ЧЕГО Я ХОЧУ Беседа с Натальей Казьминой</p> <p>Pro memoria</p> <p><i>Истоки, традиции, рифмы</i> 166 Елена ПОЛЯКОВА «РУНЫ» 205 Валерий ЗОЛОТУХИН КОЛОДЕЦ И КОЛОКОЛ О влиянии авторской декламации на исполнительскую (1905–1929) 232 Виктория ЕСИПЕНКО ФЕНОМЕН «ТЕАТРА В ТЕАТРЕ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ Опера Р. Леонкавалло «Паяцы» 243 Юлия КЛЕЙМАН ОПЫТ ЧЕТЫРЕХМЕРНОСТИ Первая премьера пьесы Юджина О’Нила «Странная интерлюдия» (Нью-Йорк, 1928)</p> <p><i>Люди, годы, жизнь</i> 258 Петр ВЕЛЬЯМИНОВ ЧЕЛОВЕК СО СТОРОНЫ Беседа с Мариной Заболотней 272 Павел ТИХОМИРОВ ПОСЛЕДНИЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА 298 Кира ГОЛОВКО Я – АКТРИСА... 338 НАШИ АВТОРЫ 345 АННОТАЦИИ</p>	<p>Редакция благодарит за помощь в работе дирекцию Международного Чеховского фестиваля и лично Т. Касаткину; БДТ и лично И. Шимбаревич и Г. Фаттахову; МДТ и лично Е. Александрову; Театр им. Моссовета и лично Т. Горину; Студию театрального искусства и лично А. Арефьеву; Новый театр и лично Е. Вихрева; издательство «Балтийские сезоны» и лично Е. Алексееву</p> <p>На обложке и 4-й стороне обложки: рисунки Н.И. Кульбина к книге Н. Евреинова «Театр для себя», 1911</p>



*Pro настоящее**Эм**К 150-летию А.П. Чехова**Эм*

В изобилии чеховского сезона и года было однако событие главное, в силу не только своего масштаба, протяженности и насыщенности, но и значимости своей для театра, культуры, жизни.

Это, Международный театральный фестиваль имени А.П. Чехова, в театральном просторечии – Чеховский, проходивший в три этапа, с конца января по начало октября сего года.

О нем и вспомним, иногда позволяя себе выход за пределы его, апарт, в том случае, если апарт был как-то связан с ним, созвучен ему, предварял его или продолжал.

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

ЧЕХОВСКИЙ СЕЗОН: ПРОЦЕССЫ, ПРОБЛЕМЫ...

Весь московский сезон 2009/2010 годов, с начала и до конца, был посвящен Чехову. Загодя, с осени, стали появляться премьеры; шли до лета; не поместившись и в межсезонье, перехлестнули на другой сезон, другую осень, как и фестивали, конференции, «круглые столы», разного рода акции, вечера, встречи... Если взглянуть вокруг, вне Москвы, – та же картина, будь то северная столица, российская провинция или зарубежье.

Всего слишком много для одного сюжета. Стоит сосредоточиться на театре – не только в силу цеховой принадлежности журнала, но потому также, что театр по-прежнему правил бал, как полпред Чехова в мире. Не все с этим согласны; филологи по-прежнему хранят честь мундира, но музейщики уже давно дрогнули, впустив театр к себе, оживляя и насыщая им мемориал и даже выставки свои театрализуя. Так, юбилейная выставка, сделанная в основном усилиями РГАЛИ, была с театральным акцентом, представляя «биографию писателя как пьесу, где Чехов выступит ее главным героем», и называлась с известным вызовом: «Чехов. Неоконченная пьеса». Крупнейшая по масштабу выставка Бахрушинского музея тоже носила название амбициозное – «Театрально-художественный проект “Чехов”» – и представляла собой документальный рассказ и показ, путешествие по местам и вехам чеховской жизни в театрально заряженном пространстве. И так далее...

В изобилии чеховского сезона и года было однако событие главное, в силу не только своего масштаба, протяженности и насыщенности, но и значимости своей для театра, культуры, жизни. Это, Международный театральный фестиваль имени А.П.Чехова, в театральном просторечии – Чеховский, проходивший в три этапа, с конца января по начало октября сего года. О нем и вспомним, иногда позволяя себе выход за пределы его, апарт, в том случае, если апарт был как-то связан с ним, созвучен ему, предварял его или продолжал.

Апарт первый пришелся на 26 января, незадолго до юбилея, как своего рода эпитафия к нему. В МХТ им. А.П. Чехова прошел вечер «Наш Чехов», поставленный Евгением Писаревым в жанре эпистолярной драмы. Актеры читали письма Чехова, его близких и «художественников» с не частой теперь «интеллигентностью тона» (знаменитая формула Чехова для раннего МХТ), с должной дистанцией между собой и ролью – и с чувством личной причастности к давней истории автора и театра, ставшей уже легендой. Это чувство то ли сообщалось публике, то ли шло от нее, но, так или иначе, соединяло сцену и зал, рождало ту забытую атмосферу, то настроение, что стали символом ушедшей в небытие золотой поры чеховского театра.

МХТ вспомнил о своем праве на Чехова, подтвердив это

дважды – в тот вечер и затем весной, собрав к себе людей, занятых творчеством Чехова, практиков сцены и ученых, и наградив их медалями «за значительный личный вклад в развитие искусства». Но право это – знак времени! – вовсе не было монопольным. МХТ отказался от монополии, включив в свой вечер фрагменты из чеховских спектаклей других театров, БДТ и Ленкома, Таганки и «Современника». Фрагменты эти сопровождалось явлением живых участников; Олег Басилашвили, Инна Чурикова, Алла Демидова, Алиса Фрейндлих словно сходили с экрана на сцену, что-то проигрывая, вспоминая, создавая – пусть пунктиром, избранными страницами – картину чеховского театра без малого за полвека.

В этой широте обзора, в открытости Чехову и миру Чехова МХТ был не одинок. Тем же вечером 26 января начались Дни Чехова в Москве, анонс (или преддверие) Чеховского фестиваля, более десятка спектаклей, которые затем будут повторены в его законное время, летом.

Внеочередной IX фестиваль имени Чехова шел, как обычно, два с лишним месяца, венчая московский сезон. (Внеочередным он стал из-за Чехова – нельзя же было пропустить юбилей человека, давшего фестивалю имя.) Соблюдались фирменные традиции: обширная география театров (от Латинской Америки до Японии, от Швеции до Испании); отказ от иерархии жанров – все годятся, от высокой драмы до цирка; ставка на звездные имена – и открытие новых; на спектакли широкой значимости и славы – и на рискованные эксперименты.

Все это уже привычно, воспринимается, как неперемное. Однако нового на этот раз было не меньше.

Главное – фестиваль сплошь был чеховским. Таких обязательств он изначально на себя и не брал, – принял имя Чехова как символ театра XX века, но не обещал всякий раз заполнять его пьесами свою афишу. В первое время случались насыщенные Чеховым фестивали; чем дальше, тем меньше; теперь автор-символ словно решил взять реванш.

Далее: изменилась структура.

Фестиваль, где главное – сам театр, а разговорные жанры не в чести (обсуждения спектаклей нет, есть только пресс-конференции, декларации о намерениях), начался после форума, Международной театральной конференции «Слово о Чехове», прошедшей 28 января в Доме Пашкова. Здесь все было важно:

– интеллектуальный посыл фестивалю, сочетание в его пространстве слова и дела, мысли и действия, столь важное в современной чеховиане;

– представительство разных стран и профессий: люди театра, ученые, чиновники, у каждого из которых был или свой чеховский опыт, или свое отношение к Чехову, а чаще – то и другое;

– свободное личное высказывание, пусть странное или спорное, при этом – не столько о театре Чехова, сколько о нем самом, о тайне его притяжения, не разгаданной до сих пор.

Позже, уже по окончании фестиваля, как бы окольцовывая его, еще одна встреча состоится в новом сезоне. «Круглый стол» «Чехов и современный театр» пройдет в

Pro настоящее

ЭМ



1. Памятник А.П. Чехову на берегу Азовского моря, Таганрог

2-3. Дом, где родился А.П. Чехов, Таганрог



4-5. Таганрогский драматический театр им. А.П. Чехова, инициатор Международного театрального фестиваля «На родине А.П. Чехова»

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



1-3. Дом-музей А.П. Чехова в Ялте

4. Мемориальная доска на фронте Ялтинского театра



5. Фасад Ялтинского театра, где проходит Международный фестиваль «Театр. Чехов. Ялта»
Фото П. Кудряшова

Pro настоящее

начале октября в Ялте, живой, непосредственный обмен мнениями, неформальные итоги и фестиваля, и чеховского сезона.

Новое появилось в афише:

– наряду с готовыми, выбранными из мирового репертуара, спектаклями, делались проекты по заказу фестиваля, где значился и он сам, и какой-либо конкретный театр;

– присутствие на равных зарубежных и московских спектаклей (до того московская афиша существовала отдельно от мировой, шла за ней, была как бы ее фоном).

Жаль, что не вошел сюда театр российской провинции и то из постсоветского пространства, где есть свой и особенный Чехов. Ведь в целом фестиваль стал свободнее, демократичнее, разнообразнее в формах. Отсюда и новый ход его, с прологом, окружением и продолжением – Днями Чехова не только в Москве.

Итак, фестиваль отшумел, завершился, ему на смену уже спешит другой; быстротекущее время театра грозит смыть его следы. И, пока не забылось, не смылось его послевкусие (последствие, скорее), надо бы понять и закрепить для себя то важное, что проявилось в нем, в этой массе спектаклей, разноязычных и разнородных, но связанных своим истоком (Чехов) и своим временем.

В новом веке (в «нулевые» годы) не утихает тревога: продолжает ли Чехов – такой, каким был, – питать искусство или нужны особые условия и усилия, дабы сохранить его для себя? Вопрос, на который фестиваль однозначного ответа не дал. Ответ должен быть гибким: важно и то, и другое,

и Чехов, как он есть, и вариации на его темы. С одной стороны, 13 чеховских текстов (пьесы и проза) на 23 фестивальных спектакля. С другой – вольность интерпретаций, вмешательство в тексты, свободное творчество «по мотивам», вторжение иных искусств в мир драмы и прозы Чехова. Тут уж ничего не поделаешь – это реальность театра, полноценная, взявшая себе права с боя, параллель к основе, к традиции. И пока они обе рядом, сильны и соперничают друг с другом, театр Чехова богатеет и остается живым, что не снимает его проблем.

Одну из проблем можно обозначить, как **антисловесность** (выражение А. Бартошевича).

Властная тенденция, идущая извне, от общих процессов культуры, связана с судьбой текста, литературы, слова как такового. Причиной ее называют недоверие к слову, девальвацию слова, хотя, наверное, она глубже. Но, так или иначе, идет замена, вытеснение слова – пластикой, настоящее испытание для писателя. Однако Чехов (это поняли и испробовали давно) оказался пригоден для разных искусств; все дело в том, что в нем они передать способны. Не иллюстрировать – это давно уж не в моде, – но дать некий образ того, что уловлено у него. Сочинители таких образов опираются и на то, что у Чехова не все дано в слове, но многое скрыто в подтексте, в «подводном течении», растворено в атмосфере. Их как бы вооружил Станиславский, объяснивший тайну чеховских спектаклей: «Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во

К 150-летию А.П. Чехова



Их Чехова мы смотрели на Международных Чеховских фестивалях в Москве:

Франк Касторф
Жозеф Надж
Матс Эк
Андрей Щербан



Питер Брук
Петер Штайн
Важди Муавад
Херардо Вера

Даниэле Финци Паска
Даниэле Веронезе
Люк Бонди

Лин Хвай-мин
Дзё Канамори
Гильермо Кальдерон
Начо Дуато

Кристиан Люпа
Акоп Казанчян
Деклан Доннеллан
Эймутас Някрошюс

Pro настоящее

взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства»¹.

В репертуаре фестиваля – немало того, что именуют порой пластическим спектаклем, хотя в основе его – балет, но и балет не всегда обычный. Он может быть обрамлен словами; может входить составной частью в иной сложный жанр.

Собственно, «чистый» балет был один – тайваньский «Шепот цветов», поэтический и философский парафраз на темы «Вишневого сада». В других случаях пластика не чуралась литературы – но не на равных, привлекая слово как подсобное средство, оттенок, оставляя первенство за собой. В финале японского балета «Безымянный сад. Черный монах» на стене появлялись стихи; француз Жозеф Надж включил в свой спектакль «Шерри-бренди» стихи Мандельштама; испанец Начо Дуато для «Бесконечного сада» сделал аккомпанементом фразы из записных книжек Чехова и даже названия его произведений, бескрасочно, просто прочитанные за кадром. Даже в полномасштабном драматическом спектакле – шведском «Вишневом саду» Матса Эка – обаяние было в танцевальных интермедиях Шарлотты, ставшей здесь балериной, а едва ли не самой сильной сценой оказалась прощание Вари с Лопухиным, сыгранное в танце, без слов.

Антисловесность, при всем своем вызове слову, проблема, скорее, творческая, где все зависит в конечном счете от того, как это сделано. Как правило, дар хореографа и мастерство труппы, создавая отточенность формы, вносили в балет красоту соотношений и построений, и целое было авторским, завершенным, хотя по концепции

своей порой весьма спорным, далеко от Чехова отстоящим.

И здесь возникает проблема вторая, не только балетам принадлежащая.

Начо Дуато на пресс-конференции предупредил, что «Бесконечный сад» у него – балет темный, тяжелый. Странно было услышать это от автора поэтической фантазии «Na floresta», идущей в Москве; да и новый балет его был не слишком тяжелым, хотя и сумрачным.

У Наджа сумрак сгустился до апокалипсиса, до состояния кошмарного сна, где всплывали видения нашей истории в ее жутких больших моментах, нанизанных на нить, ведущую от Сахалина к Гулагу.

Японцы представили, если можно так сказать, жестокий балет. «Я стремлюсь поставить чеховское страдание, – признается хореограф Дзё Канамори. – Мы все живем в Палате № 6, и у нас у всех внутри – Черный монах»².

Настроения постановщиков не случайны. Это – отзвуки того восприятия Чехова, что постепенно распространяется в мире. Нельзя его считать доминантой – Чехов все-таки разный, но есть и сквозная, нарастающая тенденция.

Назовем ее так: **мизантропия** Чехова.

Фестиваль начал немец Франк Касторф спектаклем «В Москву! В Москву!», поглотившим и «Три сестры», и заодно рассказ «Мужики». Спектаклем, воинственно резким, как вызов; атакой на наше представление о Чехове, его пьесе и его людях, на самих этих людей, показанных здесь с издевкой, с яростным неприятием. Эта порода людей чужда Касторфу, и он с его мощной жестокой волей сумел

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954–1961. Т. 1. С. 220.

² Канамори, Дзё // Буклет IX Международного фестиваля им. А.П. Чехова. С. 46.

К 150-летию А.П. Чехова

сообщить свою неприязнь и актерам, и залу. Никто не вызывает симпатий – ни истеричные сестры с хриплыми крикливыми голосами, ни их мужчины, будь то потрепанный жизнью Вершинин или фатоватый Кулыгин.

«Любовь не интимна, женщины не поэтичны...»³ – этот чеховский упрек драматургу-коллеге для Касторфа мог бы стать поощрением. Он так видит, так хочет – и делает все с немецким упорством, идейно, концептуально. Он винит Прозоровых и К° не только в расслабленности житейской, но выдвигает против них аргумент сильнейший, социальный. Мол, вы тут философствуете впустую, а там – в двух шагах, рядом – народ бедствует и страдает.

И Касторф вводит в спектакль эту самую жизнь народа, вставляя в «Трех сестер» сцены из «Мужиков». Трудно объяснить его выбор. Вряд ли такие поверхностные мотивы, как стремление тех и других героев в Москву или наличие в пьесе и в повести пожара, могли стать поводом для сопоставлений. Если он хотел дать контраст, выставить «Мужиков» укором для жителей прозоровского мирка, то просчитался: мирка здесь и нет. Все открыто, продувается, просматривается насквозь, и действие «Трех сестер» запросто перекидывается с барской веранды в мужицкий недостроенный дом. Нет и войны миров, верха и низа, черной и белой кости. И не только потому, что этого нет у Чехова.

Чехов знал о голоде не понаслышке, помогал голодающим, о жизни низов знал много тяжелой правды, писал обо всем. Но в пьесах его – иная среда, иная стихия, эти параллели не пересекаются. А

Касторф, как видно, задумал пересечение. Иначе он не смешал бы эти стихии; не заставил бы одних и тех же актеров играть и мужиков, и интеллигентов, да еще и одними и теми же красками, с той же издевкой и отчуждением.

В фестивальной критике мелькнула догадка, будто Касторф вовсе не хотел столкновения, а напротив, лепил некий совокупный портрет, где герои неразличимы. Словно подхватил у Чехова выражение «Интеллигенты они или мужики».

У Чехова однако – иной контекст: «Я верую в отдельных личностей, интеллигенты они или мужики...» (8, 101). А тут – какая может быть вера? Все плохи, все у них скверно, жизнь непоправимо дурна, оттого и красное знамя – как перспектива этой скучной истории.

Чего все-таки Касторф хотел? Бог весть. Жаль, что незаурядная его сила вылилась в грубый плакат; что он так опустил одних, да и к другим, уже опущенным жизнью, мало явил сочувствия.

То, что Касторф невзлюбил чеховских дам и господ, – его дело; насильно мил не будешь. Но он опирается на Чехова, защищает Чеховым, нападает на театральную традицию толковать его пьесы как драмы: «Перед нами целая картина душевных движений, и, как говорил сам Чехов, комедия. <...> Чехов – автор комедий, именно это в нем и интересно»⁴.

Да нет, не говорил этого Чехов. «Три сестры» названы просто и однозначно – «драма», и авторская саморецензия такова: «Пьеса вышла скучная, тягучая, неудобная... и настроение, как говорят, мрачной мрачного» (9, 139).

Автор был лишен сентиментов, героев своих выставлял

³ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1985. Письма. Т. 8. С. 17. (Далее в тексте указывается том и страница).

⁴ Касторф, Франк. Концепция спектакля «В Москву! В Москву!» // Программа спектакля «В Москву! В Москву!».

Pro настоящее

недотепами; на все – на жизнь и смерть, на других, на себя – смотрел с бесподобной своей иронией и нам позволял то же. Но ирония иронии рознь. У Чехова нет отторжения людей, подобных Тузенбаху или дяде Ване. Он посмеется, подосадует и вас пригласит к тому же. А потом в финале выдаст нечто такое, что всю эту досаду смахнет волной человечности – немодное слово, как и понятие; атавизм. Но это – территория Чехова, где он непобедим, стоит ревнителям отрицания дрогнуть, потерять бдительность и отступить – войти в эту, опасную для них зону.

К чести Касторфа, и он дрогнул к финалу. И сестры заговорили просто, открыто, разоруженно, будто сбросили маски. Но поздно – им уже доверия не было.

У Касторфа есть опоры; он не одинок хотя бы в политизации Чехова. В культурный спектакль Эка вторгаются атрибуты иного времени и вообще иного толка, с Чеховым явно несовместимые («Вы читали Солженицына?» вместо «Вы читали Бокля?»; Фирс, умирающий с именем Сталина на устах). В остро трагичном спектакле Наджа Чехов иногда выглядит пришельцем, которого вспомнили по случаю юбилея, хотя дело совсем не в нем. На пародийном уровне (хотя и всерьез) в чилийском спектакле «Нева» с внутритеатральным сюжетом, где в центре – творческий кризис овдовевшей Ольги Книппер, навязчивым фоном проходит тема 1905 года и упоминание о «батюшке Гапоне».

Все это кажется модой, как и навязчивый эротизм – физиологизм, скорее – той же «Невы», отмеченный и в наших спектаклях, от разных вариантов популярного

сейчас «Дяди Вани» до «Братьев Ч.» Елены Греминой в постановке Александра Галибина, где распад личности дурных братьев Чеховых на фоне положительного Антона представлен почти в гротескных формах.

Мода, конечно, когда-нибудь да пройдет, но пока она свободно распространяется, захватывая все новые территории, рождаясь за пределами чеховского театра, как любой широкий процесс. В театре и кино, в науке и журналистике, в повседневности угнездилось особое отношение к людям, кто бы они ни были – классики прошлого, или нынешние бессчетные «звезды», или просто случайные встречные. Отношение, априорно недоброе, с установкой на отрицание, на поиски низменного начала, извлечение и преувеличение его, на какую-то разгульную демонстрацию. Коснулось это и героев Чехова, и самого Чехова, которого порой привлекают в союзники.

С обычной своей четкостью сформулировала это Марина Давыдова, не лишенная при этом симпатии к искусству ясному, теплому, каков театр Сергея Женовача: «Излучающие свет спектакли Женовача с их обаятельным простодушием не вязались в моем сознании с общей чеховской мизантропией. Он ведь на самом деле очень жесткий писатель, ясно видящий всю гнусность жизни и человеческой природы и выносящий им трезвый, почти медицинский приговор»⁵.

И еще: «Гуманизм Чехова очень специфичен. Я бы даже сказала, мизантропичен. Он ведь брезгливо относится к человеку. Гораздо более брезгливо, чем Достоевский, Тургенев, Толстой. Так же, как он

⁵ Давыдова М. Полюбите жизнь черненькой // Известия, 2010, 3 июня.

К 150-летию А.П. Чехова

по капле выдавливал из себя раба, он едва ли не во всех своих героях этого раба прозревал. В его прозе и пьесах нет сентиментальности и сострадательности, которую порой туда пытаются вчитать, ибо Чехов не готов снизойти до человека в его слабостях. Он предъявляет человеку высокие требования. И человеком считает лишь того, кто хотя бы осознает высоту этих требований. <...>Этот исковерканный бытом, отцом, семейными неурядицами, болезнью гений твердо знал: надо очень не любить в себе и в других раба, чтобы суметь увидеть в них и в себе человека»⁶. (Характерно, что этот пассаж возник в связи с «Братьями Ч.», где братья дурные показаны именно так – брезгливо.)

Итак, концепция обоснована и развернута; слово сказано – мизантроп. Кажется, его в списке эпитетов, применяемых к Чехову, еще не было. Мысль о его холодности к людям сквозила уже у Горького, но в такой словесной упаковке – «брезгливость» – пока не встречалась. Сбылось пророчество Вершинина: «...пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести-триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь... будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, все нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным». Дождались, уже смотрят. И двухсот лет не прошло.

То, что Чехов – не мизантроп, к героям своим не брезглив и вне человечности его попросту нет; что «чеховское страдание» неотрывно от его иронии и чувства жизни, доказывать бесполезно. Это мнение словами не сокрушить; оно рождено нынешним умонастроением, особой оптикой зрения – и рухнет, надо думать, само собой, когда и

они изменятся. Так уже было не раз, и не только с Чеховым. «Резкие концепции» (выражение Олега Ефремова) появлялись и отмирали по воле времени, оно же давало им альтернативу, противовес – в том числе и наглядно, средствами самого искусства.

Был этот противовес и в фестивале – внутри спектаклей, между спектаклями.

«Шепот цветов» в двух частях рисовал как бы линию жизни: от расцвета, ликующих красок весны к мраку и холоду угасания, и обе части были здесь наравне.

Многоцветье чеховской палитры по-своему отозвалось в «Донке» швейцарца Даниэле Финци Паска, с ее прелестью и наивностью, нескрытой влюбленностью в Чехова, живыми картинами, «три сестры» на трапедии, игрой в рыбную ловлю à la Чехов, с клоунским конферансом – и драмой его ухода, с ее странной и грустной поэзией.

И в трагифарсе «Тарарабумбии», где Дмитрий Крымов сталкивал «жизнь и смерть, красоту и тлен, старость и молодость» в мощном карнавальном шествии чеховских персонажей (похоронном шествии, как выяснится под конец первой части), и где «у гробового входа» будет бурлить игра и не погаснет усмешка – как, впрочем, было у самого Чехова.

Все же в московских спектаклях, как правило, более объемное представление о Чехове, чем в западных. Поэтому так много иронии в разных версиях «Дяди Вани», будь то у вахтанговцев или в Театре имени Моссовета при всей тоске и драме героев пьесы, и в ленкомовском «Вишневом саде» Марка Захарова с нависшим там ощущением конца жизни. И

⁶ Давыдова М. Чехова поставили на место // Известия, 2010, 2 июня.

Pro настоящее

старый профессор из «Скучной истории» («Тайные записки тайного советника» в версии Михаила Левитина в «Эрмитаже») так полон душевной энергии, возводящей его историю до трагедии. Но так скучен в отличие от него герой нового «Иванова» в МХТ, где нет ничего, кроме «абсолютного одиночества» (формула постановщика Юрия Бутусова) и непрерывного стремления к смерти – сплошная режиссерская мизантропия; это и у нас, в теории и на практике, есть.

Есть у нас и четкая, хотя ненамеренная альтернатива Чехову-мизантропу – в фестивале были и полюса.

Алексей Бородин, собрав воедино главные чеховские водевили, сочинил из них в Российском молодежном театре спектакль «Чехов-gala». Он ощутил эти шутки как единый мир, где у каждой истории — свое место, но они не мешают друг другу, соединяясь в общем пространстве сцены, поочередно здесь возникая. Герои одной истории, отыграв свой фрагмент, уступают место следующим, а то и остаются на сцене, занимаясь своими делами или представляя живой фон для других, для чего используется пунктиром идущая «Свадьба».словно огромная коммуналка, где соседи друг друга не замечают, но мы-то видим их разом и видим, насколько они похожи, какой это действительно общий мир и как узнаваем этот абсурд бытия. Эти сражения из-за ерунды, как в «Предложении», когда из мухи раздувают слона и бросаются в бой со всем жаром страсти, отведенным природой (правда, для иных целей). И то, что в театре

называют «диалог вне партнера», а в просторечии говорят про Фому и Ерему, — глухота или тупость, чем в «Юбилее» всех доводит до транса местная ведьма Мерчуткина. И схватка упрямец в «Медведе», от словесной перепалки разгоревшаяся до дуэли...

Водевили часто komponуют в тех или иных вариантах. Из целостных, чем-то объединенных решений вспоминается пример Мейерхольда с его «33 обмороками». Вычислив количество обмороков и нанизав на них действие, Мейерхольд был исполнен обличительного пафоса и искал опору в авторе. Чехов малых пьес в середине 1930-х годов представлялся ему, как «неподражаемый портретист ничтожных людишек, изобразитель крохотных страстишек их, житейских мелочей и обывательщины...»⁷. Как видно, материал этому обличительному напору сопротивлялся, и мастер сам признал поражение: «Прозрачный и легкий юмор Чехова не выдержал нагрузки наших мудрствований, мы потерпели крах»⁸.

У Бородина – посылка другая: герои – не они, те, другие, из прежнего времени, а фактически мы, сегодняшние.

«Как пришла идея поставить одноактные пьесы Чехова? Я подумал: наша жизнь сегодня – скопище несуразиц, абсурда. В пьесах Чехова захотели сделать предложение; что получилось – известно. Захотели отпраздновать свадьбу, отметить юбилей – ничего не получилось. Хотели, чтобы было хорошо, а ничего не выходит. И вся жизнь наша примерно из этого и состоит. Мне кажется, что этот спектакль – гимн человеческой несуразности.

⁷ «33 обморока». Беседа с народным артистом республики Вс. Мейерхольдом // Правда, 1935, 25 марта.

⁸ Гладков А. Мейерхольд говорит // Новый мир, 1961, № 8. С. 228.

К 150-летию А.П. Чехова



Сцена из балета «Шепот цветов», реж. Л. Хвай-мин

Сцена из спектакля «Бесконечный сад», реж. Н. Дуато

Pro настоящее

ЭМ

Я надеюсь, нам удастся уйти от того, чтобы смотреть на героев пьес и думать, что они глупы и смешны, а мы умны и серьезны. Мы должны понимать, что мы абсолютно такие же. Если это удастся – значит, все получилось»⁹.

Природа смеха – то, что отличает спектакль Бородина от давнего мейерхольдовского. В собирательной истории недотеп без смеха не обойтись, но брезгливости и следа нет. Стóило, как видно, ощутить что-то чеховское в себе, чтобы рухнула граница между нами и персонажами. Вроде того, что некогда почувствовал Анатолий Эфрос в «Женитьбе» — и «ошинелил» ее, очеловечил ее героев, дал им право на душу, на драму, на наше сочувствие, не снимающее усмешки. Отсюда в РАМТе – «прозрачность и легкий юмор», о которых запоздало тосковал Мейерхольд; летучий темпо-ритм, музыкальность, которую Чехов некогда отнял у водевиля. Все это подано мягко, легко, без прессинга, допингов и всякой иной «крутизны», чего поначалу с опаской ждешь от самого слова «gala», как очередного шоу под прикрытием классики. Доверчиво подано – с доверием к автору, к зрителям и к себе; к тому, что ощущалось внутри.

Финал же – неожиданно драматичный, как драматичны финалы и в больших пьесах Чехова, названных комедиями. Начинается театр в театре, и бедняга, «муж своей жены» Нюхин читает собравшимся лекцию «О вреде табака».

«Вся эта компания людей, которая играла в спектакле, могла оказаться в каком-то общем собрании, где читают лекцию. В

последней части этого монолога есть серьезный крик, который не снимает иронии, но и не убивается ею»¹⁰.

Все так и было. Когда развернулась простая и всеобъемлющая установка Станислава Бенедиктова, открылся внутренний двор, а в проемах дверей сгрудились все герои, что-то случилось в спектакле. Изменилась его интонация; ирония отступила в подтекст, стала грустной и горьковатой, даже трудно уловимой, что жаль – финал не стал бы слабее после чеховской последней улыбки.

Фестиваль отшумел, сезон окончен, но тут произошло нечто, что не следует обходить, поместив хотя бы в постскрипtum. Хотя спектакля этого и в фестивале ждали, он не пошел, потом вообще из фестивальной обоймы вышел, стал существовать сам по себе – и начал новый театральный сезон: «Записные книжки» Чехова в Студии театрального искусства, в постановке Сергея Женовача.

И это – второй наш апарт.

Выбор был рискованным и отчаянным: «Записные книжки», кажется, вовсе не ставились на сцене. Можно сказать, что эти краткие наброски и афоризмы и не подходят для сцены. Но можно иначе: почти каждая запись – это сжатая, как пружина, спрессованная история; распрямить ее – получится мини-пьеса.

«Чехов – он разный, и мне кажется, что у него – драматургическое мышление. Проза очень драматургична. Пьесы очень много эксплуатировались на театре. Они немного устали. <...> мне хочется перечитать Чехова, вернуться к тому Чехову, которого не знают, тем более – “Записные книжки”. Они нас учат. Сказать

⁹ Бородин А. // Программа спектакля «Чехов-gala».

¹⁰ Там же.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



Сцена из спектакля «Донка», реж. Д. Финци Паска

Сцена из спектакля «Вишневый сад», реж. М. Эк



В. Вдовиченков – Астров.
С. Маковецкий – Войничский.
«Дядя Ваня»,
реж. Р. Туминас

Сцены из спектакля
«Записные книжки»,
реж. С. Женовач

А. Вертков и М. Сехон.
«Записные книжки»

“современно” – ничего не сказать, может быть, даже – впереди нас. Там шутки есть, глупости – глупости в хорошем смысле, шалости. А есть пророческие вещи о России, о нашей жизни, о смысле жизни, о мужчинах и женщинах, о любви. То, что, может быть, не нашло себя в каких-то рассказах и пьесах. Но хочется, чтобы зазвучало, чтобы Чехов пришел к нам в полном объеме»¹¹.

Объем было найти нелегко. Он ведь не равен той массе сюжетов, что, хлынув из записных книжек, может затопить сцену, сделать спектакль неуправляемым – для него требовалась структура, и поиски ее, сочинение ее заняли целый год.

Снова, как и в «Чехов-gala», возник целый чеховский мир, многонаселенный, единый, собранный на сцене, на летней веранде, «где вся жизнь проходит – и свадьбы, и похороны, и рождения, юбилеи. Наше русское застолье. Это наша гордость и мука, чего только нет. Это – часть нашей жизни». Здесь все вместе, и все видны, и у каждого – свои реплики, свой нрав и своя участь в спектакле. Все – забавные, узнаваемые, в большинстве своем – недотепы. Реплики им подбирали по нраву, по амплуа, хотя многое существует у Чехова в записях суверенно, отдельно, требуя, быть может, какой-то особой подачи, вне связи с сюжетом и со средой.

Эта модель близка спектаклю Бородина, как и сам ход спектакля с его восхождением к финалу. «Хотелось, чтобы в конце прозвучал рассказ, не прикрытый ничем – режиссурой, художником; чтобы просто вышел человек и рассказал». И артист, ничем, кроме текста, не вооруженный, прочитал любимый чеховский рассказ «Студент».

И, хотя спектакль в премьерном его виде был длинноват и рыхловат, вдруг наступило успокоение.

Пусть идет наступление на слово, вытеснение слова, – но рядом ставят прозу, и массив «Записных книжек», и упиваются остроумием водевилей, а лучшим спектаклем, событием чеховского сезона в Москве был признан вахтанговский «Дядя Ваня» в постановке Римаса Туминаса, и пьеса эта победно прошла по театрам обеим столицам.

Пусть Чехов на новом его портрете глядит с плохо скрытой брезгливостью, – другой, привычный Чехов, жестокий, веселый и справедливый, смотрит с ироничным своим прищуром на все попытки гримировать его под кого бы то ни было, будь то «певец скорби и печали», как прежде, или постный и скучный интеллигент, что бывает, или мизантроп, как сейчас.

Выбор ведь от нас зависит – не от него...

После фестиваля один из журналистов спросил: что нового довелось узнать о Чехове в этом году? Ответ родился сразу и неожиданно для себя: о самом Чехове – пожалуй, что ничего. Скорее – о нас, нашем времени, миропонимании, как все это через Чехова проявляется. Ведь он для нас – источник самопознания. Самопоказа, наконец, если речь идет о театре и о том, что было явлено в московском Чеховском фестивале.

В театре же, как в Греции из чеховской «Свадьбы», все есть.

¹¹ Здесь и далее – Из выступления С. Женовача перед прессой на прогоне спектакля «Записные книжки», 2010, 2 сентября. [Запись М. Романовой.]

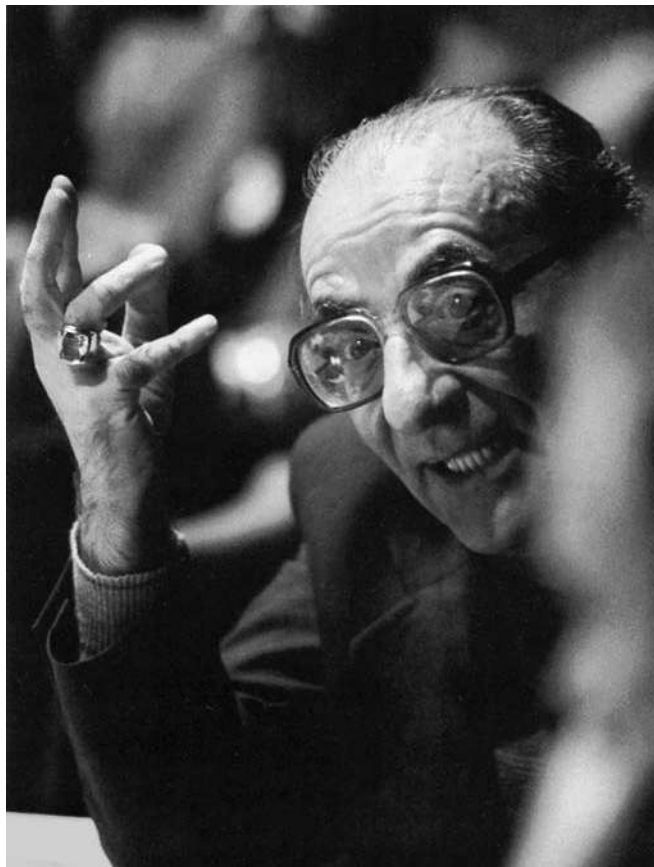
Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ТОВСТОНОГОВ И ЧЕХОВ

Чехов – самый любимый драматург. «Вишневый сад» – любимая пьеса. Чехов – гениальный реформатор, который перевернул театр XX века. У Чехова – железная логика. У Чехова нет ни одного слова неправды. Чехов – мировой гений наравне с Шекспиром. Когда ставил «Три сестры», хотел коренным образом изменить природу существования актеров на сцене. Чехов любил своих персонажей, в отличие от Горького, который их высмеивал. Как режиссер, он тоже хочет любить персонажей своих спектаклей. Это декларации Г.А. Товстоногова.

«Вишневый сад» он не поставил. Объяснял: у него не было Раневской. Две пьесы – «Три сестры» и «Дядя Ваня» – появились с разрывом почти в двадцать лет на сцене БДТ, а вслед за премьерами в Ленинграде он переносил постановки за границу: «Три сестры» – в Белград и Хельсинки, «Дядю Ваню» – в Америку. После «Трех сестер» заговорили о жестокости Чехова Товстоногова. Чехова в постановках других режиссеров, в других театрах не понимал, не соглашался. Исключение – «Три сестры» во МХАТе в постановке Вл.И. Немировича-Данченко. Это реальность.

Между декларациями и реальностью – дистанция, которой сам Товстоногов до конца не ощущал и не мог ощутить. Дистанцию образовывали логика и органика его режиссерского мышления. Нет, конечно, он благоговел перед



Чеховым и вкладывал в слова и дела всю меру своего преклонения перед гением Чехова. Впечатления юности, спектакль «Три сестры» 1940 года, не могли не оставить следа и желания продолжить, пойти дальше. Такие модели («Оптимистическая трагедия» в Камерном театре – для «Оптимистической» в Театре драмы им. А.С. Пушкина; мхатовский «Пиквикский клуб»; тбилисские спектакли С. Ахметели – для «Ханумы» и «Мачехи Саманишвили»

Г. Товстоногов на репетиции

в БДТ) для Товстоногова были сильнейшими творческими стимулами. Он не копировал – он ждал, когда в памяти о, казалось бы, совершенных для него театральных творениях, появится некий просвет, когда он сможет освободиться от обаяния прошлого и разглядеть в нем новые, не использованные предшественниками возможности. Для «Трех сестер», к которым он приступил в 1964 году, он нашел их в:

1. перемене главной идеи;
2. редакции жанра.

Если Немирович-Данченко говорил о «тоске по лучшей жизни», то Товстоногов – «о борьбе за лучшую жизнь». МХАТ (с первых лет студенчества наиболее близкий ему театр, как признавался Товстоногов) прошел мимо, как он считал, трагикомедии – истинного жанра и «Трех сестер», и драматургии Чехова вообще.

«Три сестры» должны были стать лучшим спектаклем Товстоногова. Это планировалось временем – начало 1960-х, когда слава БДТ и его художественного руководителя в зените. Каждая новая работа театра ожидается и предваряется. С «Трех сестер» в театре систематически записывают репетиции (как во МХАТе!). Записи делали Н. Пляцковская¹ и В. Рыжова². По ходу работы снимался документальный фильм «Сегодня премьер», и выход его на экраны не случайно совпал с премьерой спектакля.

Режиссер все объясняет сам, прибегая к характерному словарю советского времени. В этом словаре ключевые газетные слова, гарантирующие идеологическую лояльность режиссера. Это, с одной стороны, «борьба за лучшую жизнь», с другой, от себя – «паралич

воли». «Три сестры» – прямое продолжение творческой линии Товстоногова: театра эпического и проблемного. Обстановка вокруг БДТ – предвкушение успеха. Если Товстоногов так сумел поставить Достоевского, Горького, Володина, Грибоедова, – для Чехова у него хватит и таланта, и сил. Не ушедшая «остыть» в умах и сердцах зрителей старшего поколения память о каноническом спектакле, «Трех сестрах» Вл.И. Немировича-Данченко (спектакль еще продолжал идти), обостряла замысел до соревнования. В него вступила и Софья Юнович, декорация которой восходила к декорациям мхатовских «Трех сестер», к оформлению В.В. Дмитриева.

Немирович-Данченко обдумывал временную дистанцию между 1901 и 1940 годами, Товстоногов – между 1940 и 1965 годами. Чехов уходил все далее и становился притягательным совсем по-новому и для Немировича, и для Товстоногова. Для Немировича Чехов возвращается в мир, ставший другим, советским. Интеллигенция в нем – чеховские потомки, они должны найти свое место в чужой, перенаселенной поколениями строителей коммунизма стране. Для Товстоногова очевиден крах этого строительства (неважно, насколько сознательно он это понимал), и он берет в свидетели тоже чеховских героев – пусть они скажут, что впереди ничего нет, тупик. Идти дальше по пути МХАТа и вступать в полемику с ним Товстоногову необходимо.

«ТРИ СЕСТРЫ»

Казалось, «Три сестры» оправдали все ожидания. Блестящий ансамбль – Зинаида Шарко, Татьяна Дорониная, Эмма Попова, Людмила

¹ См.: А.П. Чехов. «Три сестры». Репетиции спектакля // Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 2.

² См.: Рыжова В. На репетициях «Трех сестер» // Вопросы театра. М. 1966.



Макарова, Сергей Юрский, Ефим Копелян, Кирилл Лавров, Олег Басилашвили, Николай Трофимов. Каждая роль – создание. Наташу Людмила Макарова «лепила» по своему, и ей Товстоногов не мешал верить, что за Наташей – своя правда. Товстоногов как всегда поддерживал актерскую инициативу и как всегда помогал. Зинаиде Шарко он дал задание вообразить себя в Ольге капитаном тонущего

корабля, и весь замысел строился на идее «цветущего острова, который затопливается водой. И три финальных монолога трех сестер – это три руки, еще не накрытые наводнением»³. Шарко, такими словами пересказавшая замысел, период «Трех сестер» называла «самой светлой страницей моей жизни». (Она с упоением говорила, что всю «команду» «Трех сестер» Товстоногов потом взял в

«Три сестры».
Сцена из спектакля

³ Георгий Товстоногов. Зинаида Шарко. *Мое счастье* // *Собирательный портрет. Санкт-Петербург. Балтийские сезоны. 2006. С. 356.*

и обостренность, «горьковскую» придирчивость к речам⁴. К. Рудницкий считал, что объединяющим началом для Прозоровых и их близких является поэзия жизни, но ее-то они как раз и теряют. В понятие поэзии жизни входит и красота. Ее критик видел в образах спектакля, в прекрасных женщинах и мужественных мужчинах⁵.

Единство актеров и режиссуры в «Трех сестрах» было подлинным, вдохновенным. Таким же, думал Товстоногов, как в «Трех сестрах» Немировича-Данченко, с которыми в душе и памяти Товстоногов приступил к работе над спектаклем. Но получился он определенно антимхатовским, потому что как раз гармонией, а не разъединением запомнился спектакль 1940 года. По словам Т. Шах-Азизовой, несходство сказывалось в угловатости, немзыкальности, в диссонансах и жесткости ленинградских «Трех сестер».

«Трем сестрам» Товстоногов сам придавал рубежное значение. В. Рыжова зафиксировала вступительную речь перед началом работы. Произшедшие изменения в мировом театральном процессе, говорит режиссер, диктуют новые законы восприятия. Их он считает необходимым понять и применить к «Трем сестрам». Главный закон – «высокая поэтическая правда». Надо сказать «нет» иллюзорной правде на сцене. «Три сестры» – программный спектакль. Все по-другому, даже темпо-ритмы – «и при огромном накале мысли он должен быть внешне статичным»⁶.

Главные задачи были выполнены, в том числе, темпо-ритмические. «Мизансцены статичны, – отзывалась М. Туровская, – бремя несут поодиночке»⁷. Фурки, выезжавшие

⁴ См.: Шах-Азизова Т. *Поиски трагедии* // *Вопросы театра. М., 1966.*

⁵ См.: Рудницкий К. *Возвращение Чехова* // *Театр, 1965, №5.*

⁶ Рыжова В. *Указ. соч. С. 61.*

⁷ Туровская М. *Да и нет. М., 1966. С. 183.*

Pro настоящее

Эм

на первый план с главными героями во время их важнейших диалогов, давали ту долю интимности, которую режиссер полагал допустимой для Чехова. От этого пункта следует начать счет расхождений с мхатовским спектаклем. Немирович-Данченко настаивал – никаких ОТНОШЕНИЙ, останавливал актеров. Люди той, чеховской эпохи, наставлял режиссер, сдержанны в проявлении чувств. У Чехова – «полное отсутствие сентиментальности». Каждый из персонажей обособлен, «окопан». Товстоногов, напротив, хочет, чтобы зритель прослеживал, как персонажи обмениваются взглядами, как сестры объединяются, куда направлено внимание, из чего состоит система безмолвных знаков, которыми они и их друзья обмениваются. Крупный план (выездные фурки) акцентировал ОТНОШЕНИЯ. Для Немировича людское одиночество – неизбежно, люди погружены в мечту, она – сфера объединения и гармонии. Отношения – область тайная и тонкая. У Товстоногова персонажи связаны зримо так же плотно, как и незримо, они скованы одной цепью, заговором «статичности», омертвления. У Немировича Тузенбах – человек-светоч, это он зовет в мечту о светлом будущем, он чуть ли не революционер. У Товстоногова Тузенбах – жертва всеобщего безразличия, непонятый и изгой. Позднее на одном из занятий режиссерской лаборатории зашел разговор о том, что в четвертом акте убитый Тузенбах должен как-то ощущаться залом. «Зачем?» – решительно возражает Товстоногов. Если бы он ЛЕЖАЛ здесь (вспомним, что в первом варианте пьесы убитого Тузенбаха проносили по сцене), то это были бы иные предлагаемые обстоятельства. В реально игранном четвертом действии Тузенбах – «абстрактная тема». Отсутствие Тузенбаха на сцене героями не замечено, это точность мизансцены и режиссерски посланный упрек остальным персонажам. «Три сестры» во МХАТе еще идут, и возможности сопоставлений широки. Финал – во МХАТе умиротворяющий, в БДТ – холодно-враждебный. По сравнению с мхатовскими «Тремя сестрами» спектакль в БДТ – «резвый и неутешительный». Детальная разработка сцен, характеров, атмосферы – ближе, как говорят свидетели, к Станиславскому. Ни с ним, ни с Немировичем-Данченко, однако, несопоставимы режим жесткости, табу на лирику и некий академизм спектакля. Персонажи словно закованы в «правильного» Чехова, было ощущение, что ими соблюдается регламент традиции, Товстоногову известной по спектаклям МХАТа. Подчеркнутая статика придавала человеческим фигурам спектакля монументальность. Они представительны, внушительны, уважаемы. Ионическая колонна, которую Юнович ввела в декорацию (она стояла с правой стороны у кулис) и которая вообще-то никакой практической нагрузки не несла, была ориентиром классичности. Другой формальный ориентир увидела в героях спектакля М. Строева: «Все они люди без формы, без истинного смысла существования и хватаются за внешнюю форму как за видимость опоры. Не потому ли в штатском Тузенбах и становится “таким некрасивым”?»⁸. Прекрасная видимость свойственна персонажам, и прекрасная видимость – постановочный ритуал. С Немировичем-Данченко

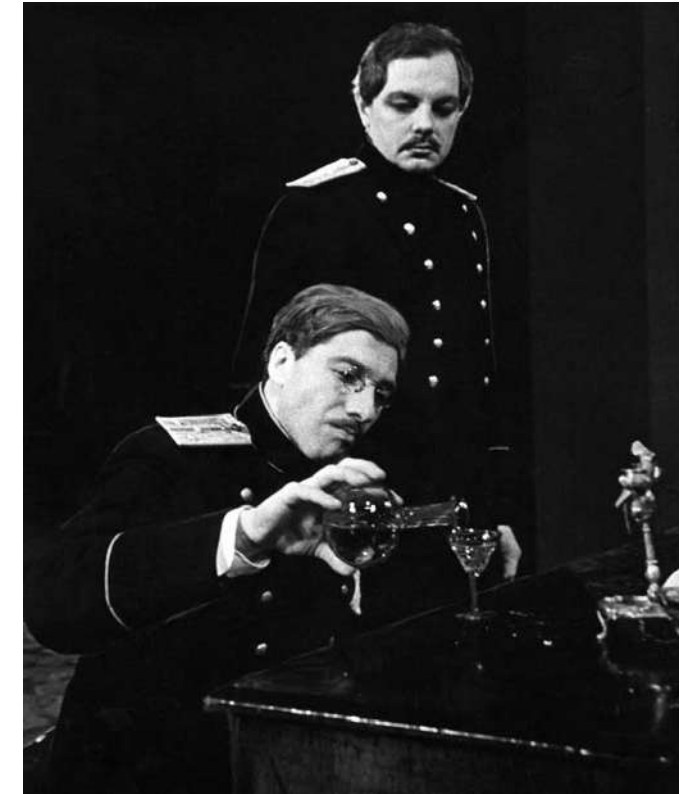
⁸ Строева М. Чехов неисчерпаем // Советская культура, 1965, 18 февраля.

К 150-летию А.П. Чехова

Эм

Товстоногов расходится чем дальше, тем больше. Но и с Чеховым согласия непрочны. С Чеховым он не сходится в основном: кто виноват?

Чехов никого не обвинял. «Среда заела» – вовсе не спасительная пошлость, это действительный рок чеховского мира. Товстоногов активно пользуется понятием вины. Современники «Трех сестер» в БДТ видели в спектакле вызов интеллигенции, допустившей крушение идеалов, распад: все расхищено, предано, продано – буквально так воспринимался концепт «Трех сестер». Вина раскладывалась на всех и каждого поименно. Один из участников режиссерской лаборатории (1980-е годы) изложил Товстоногову свою концепцию «Трех сестер» – во всем виновата Наташа: такие Наташи, как прыщики на здоровом теле, размножаются и мешают жизни всего организма. Товстоногов категорически не согласен: абсолютно необходимо, чтобы виной были охвачены все, не только Наташа. Это, во-первых. Во-вторых, Чехов «любит всех своих героев», а если не любит, то показывает это гениально: как раз в Наташе святое материнство опошлено до предела. Те любимы, кто сумеет избежать пошлости. Товстоногов тоже хочет любить героев, которых любит Чехов. Он по-своему их любит: в спектакле не было ни ноты насмешки. (За Юрского обижались: его актерские возможности, в том числе, эксцентричность, в роли Тузенбаха практически не использовались.) Но Товстоногов не может любить так, как Чехов, соблюдая дистанцию (если Чехов действительно любит) – он любит прямо-таки, как Гамлет, который говорит матери: «Из жалости я должен быть



суровым». Четвертый акт, в котором ВСЕ убивают Тузенбаха (так формулирует Товстоногов), и есть нечеховское в Чехове. Чехов был беспощадным, но не был прямолинейным. У Товстоногова же есть та договоренность, которая всегда у Чехова – недоговоренность. Верность Чехову, декларируемая Товстоноговым, на сцене неизбежно становилась неверностью. После «Трех сестер» в БДТ и заговорили о «жестоком» Чехове-обвинителе, как полагал театр. Такой Чехов нужен времени.

Товстоногова подталкивали и брехтовские заветы: нужно требовать от зрителя активности, иногда напрямую социальной, не позволять ни зрителю, ни актеру уноситься в бесплодие иллюзорности. Во



«Три сестры». С. Юрский – Тузенбах, К. Лавров – Солёный.

Л. Макарова – Наташа

Pro настоящее

ЭМ

вступительной речи к репетициям «Трех сестер» эта мысль звучит прямо: с Брехтом – легче, Брехт – более законное явление в театре XX века, чем Чехов⁹. Возникало чувство, что Товстоногов знает, стало быть, и персонажи его спектакля должны знать, где и в чем находится то «лучшее» для жизни, за что стоит бороться. И этот счет, и устремленность к борьбе за «лучшее» для всех и в каждом, отражали гражданские идеалы художника. Но их конкретное содержание оставалось неясным. Ведь не коммунистическими же идеалами руководствовался режиссер? Впрочем, и без всякого коммунизма, который Товстоногов обходил стороной – умудрившись так и не стать членом коммунистической партии, возглавляя при этом самый идейный театр страны, – четкость и определенность его требований к героям пьесы, к их судьбам и поведению, обрывалась на слишком общих понятиях гуманизма и человечности.

Через два года, в 1967 году, в Москве А. Эфрос в Театре на Малой Бронной ставит своих «Трех сестер», и именно тогда становится вполне ясно: «жестокость» Товстоногова не так уж страшна, это вообще не жестокость, а в некотором роде «чистка рядов», Товстоногова не покидает оптимизм художника, живущего в определенном месте в определенное время – в СССР периода временного смягчения тоталитарных правил общежития. Что герои Товстоногова все-таки поднимают руки над тонущим островом. Герои «Трех сестер» Эфроса не мечтали и не способны были мечтать, – они смеялись над мечтами, раздражались на любой призыв к «философствованию». Они не жили,

а доживали. Блуждали в ритме непрерывного вальса в сценической пустоте, которую нарушало только золотое дерево – донельзя, до элементарной метафоры упрощенный образ мечты. Спектакль Эфроса начинался как раз там, где спектакль Товстоногова заканчивался. Отчаяние, неверие, почти помешательство и распад, которые у Товстоногова – лишь близкая угроза, у Эфроса и есть настоящее, полное трагического лиризма. В спектакле Эфроса никого не судят и ничего ни от кого не ждут. Там правили правда – без жалости и сострадание – без обвинений. Жестокость Эфроса состояла как раз в пессимизме без оговорок, и это все-таки – более Чехов, чем идейно уклончивый и морально ригористический взгляд на Чехова у Товстоногова. Это новый Чехов, который возбудил против эфросовского спектакля в обществе, у власти небывалые гонения и запреты. По сравнению с Эфросом Товстоногов поставил академический спектакль в ЛУЧШИХ ТРАДИЦИЯХ отечественного театра. «Три сестры» БДТ несли в себе призыв к действию, и, может быть, немного, толику скрытой сатиры. На открытом презрении к интеллигентскому бездействию в пору острых требований к интеллигенции построен был «Балалайкин и К», поставленный Товстоноговым в «Современнике» десять лет спустя.

Товстоногов, необычайно ценя творчество Эфроса в целом и особенно некоторые его постановки, считал, что Эфросу не удавался только один автор – Чехов. Эфрос не любит персонажей «Трех сестер», «Вишневого сада», а это – против Чехова. Так рассуждал Товстоногов, выше всего ставивший верность

⁹ См.: Рыжова В. Указ. соч. С. 61.

«Три сестры».
З. Шарко – Ольга.
Э. Попова – Ирина.
Т. Доронина – Маша

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



Pro настоящее

ЭМ

автору. Примета нелюбви к персонажам у Эфроса – юмор, который Товстоноговым воспринимался как насмешка над героями. Юмор и комизм в сочетании с лирической мукой у Эфроса естественны и органичны, даже когда они в избытке. У Эфроса Чехов – сплошная полоса нелепостей и беззаботности среди мрака, тоски, плача, запоя, что делало его «Трех сестер» гениально трагическими, несмотря на непрерывные комические гэги. Юмор и комизм Товстоногова – все-таки более конструкция. По признанию режиссера, драматург Чехов подкашивает ему «нелепые» сценические ходы. Юмор Товстоногова всегда тяготеет к крайностям – сатире или водевилю. Думая о роли юмора у Чехова, Товстоногов полагал, что спектакль Немировича более устроил бы самого Чехова, прежде всего, благодаря юмору, который на премьере 1901 года был в минимуме. Увидев «Три сестры» П. Штайна, Товстоногов замечает, что в этом спектакле все хорошо, кроме того, что недостает юмора¹⁰.

Всегда безупречная логика режиссуры Эфроса, продолжает Товстоногов, в «Трех сестрах» делает сбой. При постановке Чехова Эфрос допускает такое смещение границ (в контексте – хрестоматийных), что это убивает автора. Режиссер уничтожил главное – любовь к персонажам. Он их «разоблачил». Но – возразим Товстоногову – это вдвойне несправедливо. В спектаклях Эфроса не было указательного пальца, не было поисков виноватых, и все-таки была любовь к персонажам, выраженная опять-таки без удара на чувствах. Безмятежность нравственности – хочется парировать

Товстоногову – не отрицает ее самое. Хотя – в ней ли дело? Для Эфроса есть вещи и поважнее. Скажем, спасение друг друга в любви и любовью, не удавшееся героям Товстоногова. Он явно ошибается, когда говорит, что у Эфроса «три акта мы смеялись над мещанством сестер», а в четвертом – режиссер спохватывается, и сестры начинают плакать. Плач – внутренняя музыка эфросовских «Трех сестер», от начала до конца.

Порой кажется, что Товстоногов хотел всего Чехова вместить в любовь. Категория любви – одно из общих мест, связанных с Чеховым, много обсуждаемая и утрированная. Ее можно трактовать в духе сокровенного гуманизма, но можно задуматься, так ли исключителен этот авторский гуманизм? Гуманизм как любовь в творчестве писателя требует осмысления в диалектике. Товстоногов не забывает о беспощадности Чехова. Он упускает из вида постоянное и выразительное стремление чеховских героев уйти от сегодняшнего дня, забывает и о мизантропии, от которой Чехова «вылечили» поборники «добраго» Чехова в недавние и вполне советские времена. Нежелание жить сегодняшним днем – признанный Чеховым менталитет русского человека. Лучше отправиться куда подальше, в будущее через столько-то лет, тридцать или триста, в прошлое, когда были молоды, учились в университете и любили по-настоящему, или отвлекаться на разговоры о лесе, труде, о выгоде дачного проекта – куда угодно, только бы не оставаться в СЕГОДНЯ, в котором все скучно, грязно, пошло, тоскливо. Понятно, почему Чехову так не нравился Ибсен. Он-то как раз и прошлое,

¹⁰ См.: Шимбаревич И. Уроки психологического превосходства // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 487.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

и будущее сводит вместе на своевременный СУД своей драмы. Несовместимость любви-ключа чеховской драматургии с непосредственным восприятием его пьес, его поэтики, приводит Товстоногова к внутренним противоречиям. Для актеров, готовивших роли в «Трех сестрах» и «Дяде Ване», он предлагает путь самоосуждения, поисков вины в себе, чуть ли не судебного процесса. И понятно, почему Горький у Товстоногова получался лучше, чем Чехов. Ведь восторженно-сентиментальный Горький, бодрый Горький, откровенно сатирический Горький, который прямо говорит, кого любит, кого не любит, его декларативность, договоренность Товстоногову ближе. Объективно ближе. Субъективно Товстоногов выбирает Чехова. Из вышесказанного ясно, почему так остро Товстоногов переживал из-за так и не поставленной «Чайки». На ней скрестились все его чеховские противоречия.

Никогда и ни в каком контексте «любовь» у Товстоногова не звучала так часто и так настойчиво. Островский, Горький, Володин – ничего подобного и даже близко. Но ведь нельзя же думать, что Островский не любил своих персонажей, заслуживающих любви, что Александр Володин не защищал беспомощность «угловых» людей всеми силами своего неординарного человеколюбия? В спектаклях «Пять вечеров», «Моя старшая сестра» о любви не было необходимости объявлять. Любовью в постановках Чехова режиссер оправдывает логику собственной жесткости, прямоты, иронии – производных от чеховского объективизма, если хотите, от чеховского «докторского» отстранения.



Несмотря на абсолютный авторитет Товстоногова и уверенность публики 1965 года, что ее ожидания не могут быть не оправданы, сегодня виднее, что первая чеховская постановка в БДТ, «Три сестры», была встречена сдержанно.

Сравнения со спектаклем Немировича-Данченко, как и прочтение Чехова в ряду современных его постановок делались не в пользу Товстоногова. Иногда – прямо, иногда – скрыто, в подтексте. Противники писали, что такой подход к драматургии Чехова – не плодотворен, или прямо порочен. Гуманизм в минимуме, светлый Чехов сменяется Чеховым мрачным, темным. Доброжелательной критике бросалось в глаза осуждение жизни – «жизнь стала подсудной»¹¹, суд над нею проводится «гневно и бесповоротно». Это плюс гражданской позиции Товстоногова. «Вишневый сад» в ЦТСА в режиссуре М. Кнебель, «Чайка» в тогдашнем Ленкоме у Эфроса противопоставлялись «Трем сестрам» Товстоногова, как ни странно, по удельному весу «гуманизма».

«Три сестры».
О. Басилашвили –
Андрей Прозоров

¹¹ Холодова Г. Три чеховских спектакля // Театр, 1968. №1. С. 17.

Pro настоящее

Сомнения вызывали исполнители – у кого-то почти все, у кого-то персонально Т. Доронина в роли Маши («ненатуральная провинциальная дама»¹², «декоративная деланность»¹³), Н. Трофимов в роли Чебутыкина («комик не годится для этой роли»), неудачны Солёный и Кулыгин. Все в этих «Трёх сестрах» – «обычное, проще, будничнее» (М. Туровская). Нарядность сценографии не совпадает с общим мрачным настроением. «Температура зрительских реакций холодно-ватая»¹⁴. Спектакль – «добросовестная запись человеческого уныния»¹⁵. Для спасения замысла вмешивали «красоту» – эстетическую ценность, которую демонстрировал спектакль (К. Рудницкий). Качество замысла, качество ансамбля в целом сомнений не вызывало. Но чувствовалось разочарование. Никаких восторгов (как было с «Идиотом», как через год будет с «Мещанами») или скандалов (как было за три года до этого с «Горе от ума») «Три сестры» не принесли. Чаемого переворота не произошло. «Промежуточным» называл спектакль Е. Калмановский. Зато, по крайней мере, режиссер от теории действенного анализа перешел к его проверке на практике.

ДЕЙСТВИЕ И ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ

На репетициях «Трёх сестер» этот до конца не понятый раздел системы Станиславского – для Товстоногова активный инструмент. В застольный период, на репетициях он резко отделяет театроведческие разговоры о пьесе от поисков «событийного ряда», общей задачи постановки. С понятием действия, действенности режиссер соединяет совершенно определенные глаголы русского языка, относительно

которых нет сомнения: это не планирование, не замысел, а сразу поступок. Это тем более существенно, что чеховская драма внешне мало действенна. У Товстоногова спектакль – крепко сложенный костяк отношений. Товстоногов ценит в Чехове-конструкторе не нежность (наиболее употребительное им слово в разговорах о Чехове во время репетиций, подчеркивание нежных качеств чеховской драмы), Товстоногов ценит в Чехове неумолимую логику, объективность, императивность. На репетициях он раскадровывает по настроению все четыре акта: «первый акт – тепло, светло... второй акт – зябко, прохладно... третий акт – душно, жарко... четвертый акт – стеклянно, прозрачно»¹⁶. Поиски идут в области точных ВЗАИМООТНОШЕНИЙ. Персонажи слышат или не слышат, слушают или не слушают, видят или не видят. Действие и действование преобладают в каждом разборе, эпизоде, репетиции. К этому времени принципы действенного анализа для Товстоногова – основополагающие, и в работе над «Тремя сестрами» он идет по следам позднего Станиславского, как сам его понимает. Это Станиславский не этюдного хождения вокруг да около сцены, а искатель единственного «глагольного» смысла каждого микрособытия. Режиссер предлагает искать «физическую линию» поведения персонажа. «Чеховщина» – это то, чего Товстоногов более всего боится, как того боялся и Немирович-Данченко. Чеховщина возникает тогда, по словам Товстоногова, когда нет точных действий. Из мимолетных замечаний Чехова о пьесе Товстоногов выбирает одно: пьеса – это цепь маленьких

¹² Калмановский Е. *Сестры Прозоровы вчера, сегодня, завтра* // *Звезда*, 1966, №1. С. 205.

¹³ Туровская М. *Указ. соч.*. С. 183.

¹⁴ Калмановский Е. *Указ. соч.*. С. 205.

¹⁵ Там же. С. 206.

¹⁶ А.П. Чехов. «Три сестры». Репетиции спектакля // *Указ. соч.*. С. 167.

К 150-летию А.П. Чехова

трагедий. Внутренние ходы чеховской драматургии состоят в переключении внимания на каждого персонажа по отдельности. Тезисы к действенному анализу звучат наступательно: «Для того, чтобы жизнь, идущая за текстом, была ясна, нужно, чтобы все обстоятельства были доведены до логического предела»¹⁷. Немирович и Товстоногов восстают против быта. Для первого выход из него – поэзия прозы, для второго – острота взаимоотношений. Но если смех Маши во втором акте в спектакле 1940 года – от радости и счастья, то смех Маши-Дорониной – «от понимания невозможности счастья»¹⁸. Режиссер все время предостерегает от увлечения анализом ощущений: потому что надо искать действенную сторону – только в ней могут быть выражены ощущения: «Однако нельзя отдаваться анализу ощущений и настроений. Надо ближе подойти к действию»¹⁹. Для Товстоногова очевидно, что система, действенный анализ порождены чеховской драмой. Знание и понимание Чехова пришло, как считал Товстоногов, вместе с системой Станиславского. Один от другого неотделимы. «У Чехова – железная логика», – не раз повторяет он. Чехова, как и Шекспира, очень трудно разгадать. Поэтому определение сверх-сверхзадачи в чеховской пьесе – сложнейшая режиссерская проблема. Товстоногов не считал себя идеальным отгадчиком, но свое решение он аргументировал с той же, как у Чехова, железной логикой. Во время разбора «Трёх сестер» на одной из режиссерских лабораторий возник длительный спор по одному пункту – пониманию диалога Ферапонта и Прозорова. Для Товстоногова

тут – истоки поэтики абсурда, хотя пока что психологически обоснованного. Монолог Андреем Сергеевичем озвучивается только потому, что глухой и туповатый Ферапонт его не слышит. Для оппонента Товстоногова (Режиссер Д.) Ферапонт – тайный агент Протопопова, который должен следить за Прозоровым и заставлять его работать (подписывать бумаги). В таком варианте абсурдным становится текст, который противоречит всем явным и неявным намерениям Чехова. Так можно было бы поставить, – не жалеет красноречия Товстоногов, – но если изъять параллелизм монологов, то не останется юмора, трагикомедии и Чехова.

Или объясняет, почему написан четвертый акт «Дяди Вани», хотя в «Лешем» их было три. Это напрямую связано с жанровой природой чеховской драматургии, а не просто с пересмотром сюжета: Леший убивает Серебрякова, а Войницкий – промахивается. Из-за этого промаха, из-за «бац» (это словечко Товстоногов ставит во главу угла в своем спектакле 1982 года) драма превращается в трагикомедию. По каждому понятию системы Товстоногов прибегает к Чехову. Например: «У Чехова атмосфера становится обстоятельством». Поэтому у Шекспира – все время прекрасная погода²⁰ (что на самом деле не так; грозы, затмения, бури, ливни у Шекспира вмешиваются в земные дела, влияют на них). У Чехова снег, дождь, утро, вечер – определяющее условие. Атмосфера – явление действенное, и надо искать глаголы, побуждающие актеров к действию. Атмосфера, о которой толкуют в связи с Чеховым, не является

¹⁷ Там же. С. 123.

¹⁸ Там же. С. 128.

¹⁹ Там же.

²⁰ См.: Товстоногов Г. *Зеркало сцены*. Т.2. С. 46.

Pro настоящее

ЭМ

чем-то неуловимым, не настроением собственно; атмосфера – «это доведенная до предела логика». Пределом, кстати, может быть абсурд. Спектакль «Три сестры» в Белграде как раз из ленинградского внятного и логичного стал более свободным и абсурдным.

Касаясь «Дяди Вани», Товстоногов особо выделяет «проблему» Елены. Он доверяет полностью ее чувствам и не допускает двусмысленности в ее поведении и характере. Это женский чеховский идеал (хотя мы знаем, как расходится это суждение с тем, как играли и играют эту роль актрисы, да и с воплощением образа Серебряковой в спектакле самого Товстоногова в 1982 году). И снова для него аргументы – только в тексте, только в репликах. Если вы не согласны, говорит он, приведите мне реплики из пьесы, которые подтверждают вашу позицию. Реплики, текст, автор для Товстоногова святы.

Во время репетиций «Трех сестер» режиссер то и дело бросает реплики-тезисы: «чеховские герои в борьбе с действительностью», «найти виновника», повторяет он это так, словно актер должен вооружиться темпераментом детектива. Материнство Наташи должно вызывать отвращение (Макарова не хотела такого поворота), Кулыгин всем ненавистен (чего вовсе не было в Кулыгине в исполнении В. Стржельчика). «И до какой степени опустошения надо дойти Чебутыкину, чтобы, подчинившись воле Соленого, участвовать потом в его дуэли. Какой чеховский парадокс!»²¹. Парадокс ли? Когда Юрский возражает режиссеру и, оправдывая персонажей, говорит, что, возможно, они

не верили в реальность дуэли между Тузенбахом и Соленым, Товстоногов отвечает: «Не могу с вами согласиться. О дуэли знали все, но активного противодействия не последовало. Эта бездеятельность сродни жесточайшему эгоизму. А если у Чехова не сказано прямо, что все ждут дуэли, так в этом проявилось его *писательское мастерство*»²² (курсив мой. – Е.Г.). В образе Андрея Товстоногов видит «чеховскую тайну» – выход к неким общим, не субъективным суждениям о мире, к обобщению, добавлю, ибсеновского типа. Чехов для Товстоногова – поле для испытания метода действенного анализа. Постановка «Трех сестер» – наглядный урок использования этой части системы. При этом везде, где Немирович-Данченко предлагал искать настроение и предостерегал от так называемого «искусства Художественного театра» (т.е. узаконенного, однозначного жизнеподобия), видя в этом ставшем штампом понятии тупик для развития театра, Товстоногов напирает на действие, направляет актеров к поиску действенных мотивов и даже глаголов, которые помогут сделать существование на сцене активным (при внешней статике мизансцен – напомним!).

«ДЯДЯ ВАНЯ»

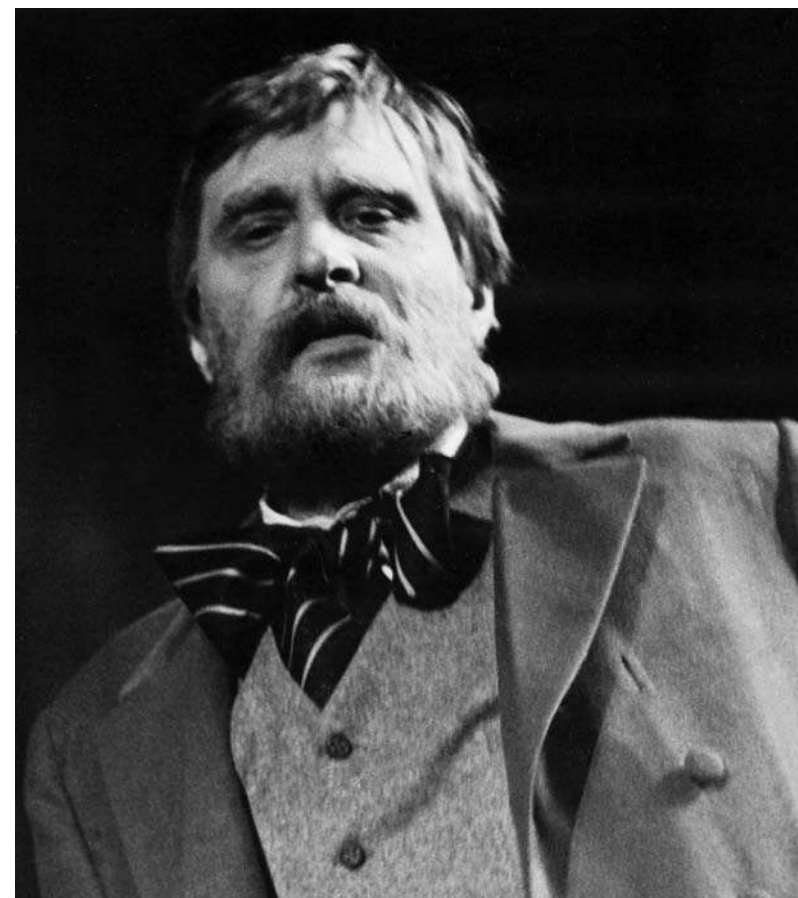
На этапе «Трех сестер» Товстоногов уверен, что МХАТ, открыв Чехова, «не открыл трагикомический принцип его драматургии». Ирония Чехова, говорит Товстоногов, абсолютно ясна даже в названии комедии 1899 года. Главный герой – дядя Ваня. В «Трех сестрах» есть внутренний драматизм, а форма выражения смешная, нелепая. В «Дяде

²¹ А.П. Чехов «Три сестры». Репетиции спектакля. С. 132.

²² Там же. С. 135.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ



«Дядя Ваня». О. Басилашвили – Войницкий

Ване» от названия до выстрела – череда комических эпизодов. На реплике Войницкого «бац!» можно построить (что Товстоногов и попробовал сделать) «трагикомический» спектакль. Второй товстоноговский опус по Чехову пришелся на 1980-е годы, последнее неполное десятилетие его творчества, время непростых итогов и неосуществленных планов. «Дядя Ваня» – спектакль о разбитых судьбах, это волшебное зеркало того будущего, которого страшались сестры Прозоровы. Тема эта с еще большим драматизмом откроется в последнем горьковском спектакле, «На

дне», до конца не понятном и не оцененном по достоинству спектакле. Окончательные итоги у Товстоногова подводил снова Горький – но после Чехова.

Р. Беньяш, критик из наиболее близких к БДТ, рецензию на «Дядю Ваню» назвала «Неявная новизна»²³. Заголовок получился с секретом. Товстоногов и его Чехов без новизны как будто и невозможны, это не по масштабу театра; но новизна как-то так упакована, что сразу ее не разглядишь. Благожелательная рецензия выдавала осторожное недоумение перед традиционализмом постановки. Все

²³ Беньяш Р. Неявная новизна // Театр, 1985, №5.



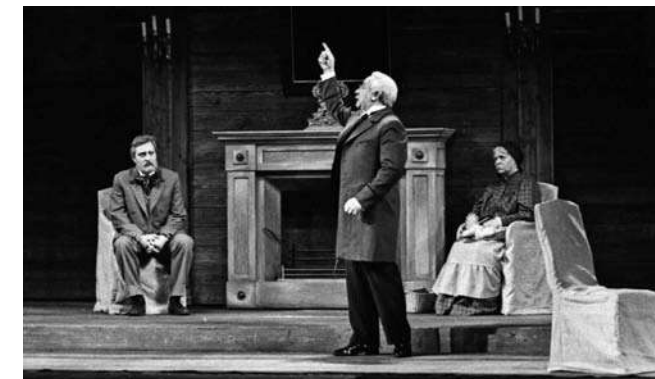
необходимые указатели снова режиссером поставлены, а это – любовь к человеку, чеховский гуманизм, мрачное время, укравшее жизни (Н. Лордкипанидзе нашла точные слова – «отвечеревшая жизнь»²⁴). Снова заняты лучшие актеры: нянька Марина–Зинаида Шарко, Мария Александровна–Мария Призван – Соколова, Олег Басилашвили – Войницкий, Кирилл Лавров – Астров, Николай Трофимов – Телегин, Татьяна Шестакова – Соня. Елену Андреевну играла Лариса Малеванная (потом в телефильме – Наталья Данилова), а Серебрякова – Евгений Лебедев. Процесс подготовки спектакля – снова под пристальным взглядом театроведов и журналистов, Товстоногов снова объясняет идейные основы своего замысла. Правда, на этот раз никаких специальных задач поэтики нет. Неизменен действенный анализ, и эта пьеса Чехова не раз им используется в качестве материала для разбора и разъяснений системы на занятиях режиссерской

лаборатории. Мысли Товстоногова по этому поводу и пронизательны, и оригинальны. Но на практике – в «Дяде Ване» 1982 года нет мощной наступательной энергии «Трех сестер» 1965-го, а, главное, как будто, наоборот, больше чеховского настроения и элегичности, хотя они размыты в «неявности» (пользуюсь лексикой Р. Беньяш). Товстоногов этого времени куда ярче проявляется в «Смерти Тарелкина» (1983), в «На всякого мудреца довольно простоты» (1985). Это его настоящий репертуар. Привычно расхваленную критикой постановку (но, скорее, по инерции, чем от души) не назовешь шедевром. Если составлять краткий список великих спектаклей Товстоногова, то «Дядя Ваня» туда не войдет. «Дядя Ваня», скорее, показательный спектакль. Во-первых, как очередная проба Чехова. Автор пьесы и на этот раз не сразу откликается постановщику так, как откликались Достоевский, Грибоедов, Горький, Володин,

«Дядя Ваня».
Сцена из спектакля

²⁴ Лордкипанидзе Н. Отвечеревшая жизнь // Советская культура, 1982, 27 июля.

Островский, Салтыков-Щедрин, Шолохов. Во-вторых, в спектакле 1982 года есть все-таки явная новизна. Это вырывающаяся из тесноты и жесткости прежней чеховской модели товстоноговская самобытность – гиперболичность, абсурд, игровая стихия. Все это проявилось не вполне и не во всем спектакле, а в его ключевых фигурах – в Серебрякове и Войницком. Причем, оба актера – Лебедев и Басилашвили – и прежде, и всегда были мастерами представления по преимуществу. Все знают их коронные роли, в которых яркость и импровизационная стихия оказывались впереди драматического, даже трагического содержания. Сначала – игра, потом ее внутренний сюжет. Лебедев сполна выразился в этом актерском тексте-подтексте. Для него роль Серебрякова – еще один полугротескный образ во внушительном их ряду. Басилашвили не был так счастлив в подходящем его дарованию репертуаре. Второй раз всерьез он занят в пьесе Чехова, и на втором плане, в подтексте – именно драматизм, а на первом – его игровое обозначение. Роль Войницкого справедливо считается одной из лучших у Басилашвили (наряду с драматическими ролями Андрея Прозорова и князя Гаврилы в «Дядюшкином сне», спектакле Т. Чхеидзе). Как бы Товстоногов ни уверял, что Войницкий в его спектакле мог быть Достоевским или Шопенгауэром, Басилашвили играл нечто другое. Бывш. Достоевским и бывш. Шопенгауэром выглядел Смоктуновский–Войницкий в спектакле О. Ефремова во МХАТе. Войницкий Басилашвили не претендует ни на какие духовные высоты.



Это «человек просто», способный обдумать свою жизнь как бытие. Басилашвили в Войницком изображал настолько потерянного и несчастного человека, что можно было сосчитать те недолгие минуты, когда он становился тих и спокоен. Мрачность,

«Дядя Ваня»
О. Басилашвили – Войницкий.
Е. Лебедев – Серебряков,
З. Шарко – Няня.
Н. Трофимов – Телегин.
К. Лавров – Астров,
Л. Малеванная – Елена Андреевна

Pro настоящее	
<p>раздражительность, повышенная и внешне комическая нервозность, болезненные реакции на все – на появление Серебрякова, на поцелуй Астрова и Елены Андреевны, неумение существовать в рамках приличий, повседневных бытовых обстоятельствах – все это суммировалось в образе полусумасшедшего чудака, изнервленного и измученного духовными муками человека – простого человека. Хорошо Е. Калмановский подчеркнул это свойство, перешедшее к актеру как раз от Чехова, – никого не ставя на пьедестал, сострадать²⁵. Войницкий Басилашвили, как писал Калмановский, – это тот Чехов, которого еще будут играть, когда отпадут все чеховские штампы. Такой Войницкий, добавим, принадлежал Басилашвили и Товстоногову. Поскольку работа над спектаклем тоже фиксировалась, видно, как искали ход к такому Войницкому. Товстоногов не только не сопротивлялся страдальческой и комедийной одновременно натуре Ивана Петровича – он подталкивал актера, вдохновлял его, поддерживал любое начинание, например, натиск на Елену Андреевну. Каким угодно способом, но Войницкий хочет к ней пробиться, хочет быть услышанным ценой агрессии и даже какой-то клоунады. Ее Иван Петрович не разыгрывает – он начисто лишен актерских способностей. Он существует в клоунаде.</p> <p>Диапазон известных в театре Серебряковых – от великого человека у Смоктуновского до откровенной сатиры Евстигнеева. У Лебедева пластически очерчены контуры псевдовеличины, позы профессора. Лебедев играл, доверяя зрителю большие тайны претенциозного маленького</p> <p>сознания. Басилашвили и Лебедев (который в «Трех сестрах» не играл) внесли недостающий режиссеру особый юмор – чеховский юмор, о нем мечтал Товстоногов и тогда, в 1965 году. Теперь же ни комик Трофимов, ни острохарактерная Призван-Соколова, ни лирико-комедийная Шарко, ни, тем более, Лавров в трагикомический круг не попадали. Ставя «Дядю Ваню», режиссер верен более логике ощущений, логике интуитивной правды, чем логике интеллектуального анализа. Заметные отклонения Лебедева и Басилашвили от ансамбля, в котором, по правде, не было ничего примечательного, обнаруживало и для самого Товстоногова новые пути к Чехову, но их ему так и не пришлось освоить.</p> <p>В «самом вопросительном» (читай: неясном, привычно настроенческом) из современных спектаклей по Чехову режиссер опять формулирует вопрос о вине и диктует сверхзадачу – «поиски счастья для всех». Чтобы его достичь, надо осознать, кто виноват. Это удается только Астрову. Понять свою вину Астров смог, по мнению режиссера (из режиссерского разбора в лаборатории), в первой же сцене: его монолог, вклинивающийся в диалог с нянькой Мариной, – гамлетовского свойства и содержания. Войницкому же, чтобы добраться до истины, пришлось мучиться и сомневаться четыре акта, даже после «бац», которое показало Войницкому трагикомичность его ситуации и виновника всех несчастий – не Серебрякова, а его самого, Ивана Петровича. Если так, что же тогда, при таком раскладе и движении сквозных задач, играть Астрову (Лаврову) дальше, после первой сцены? Астров</p>	<p>²⁵ См.: Калмановский Е. Чехов и театральная современность // Чехов и театральное искусство. Л., 1985.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	
<p>в исполнении Лаврова оставался резонером – убедительным, обаятельным, умным и... положительным героем.</p> <p>«ЧАЙКА» Особое место в истории товстоноговского Чехова занимает пьеса «Чайка». В трех разных мемуарных источниках есть воспоминания о том, как Товстоногов понимал «Чайку». Затем – еще две публикации: одна – в сборнике «Чеховиана. Чехов в культуре XX века», интервью с Товстоноговым под названием «Мой любимый драматург», и заметка в журнале «Современная драматургия». Во всех устных и письменных свидетельствах «Чайка» для Товстоногова – болезненно близкая тема. Суть сводится к истолкованию центрального квартета пьесы – Аркадиной, Тригорина, Треплева и Заречной. Т. Шах-Азизова, театровед, искусствовед в самых разнообразных сценических интерпретациях Чехова, «Три сестры» Товстоногова принимала, любила – но... Была оговорка. Оговорка касалась предварительных заявлений Товстоногова о своем спектакле. Речь шла о «духовном параличе» и «трагическом бездействии» персонажей. Их, как полагала Т. Шах-Азизова, не было в спектакле, они остались на стадии замысла. Актеры играли «беду людей в такой жизненной ситуации, когда любое движение души натыкалось на стену, словно Рок стоял за кулисами и не давал осуществиться ничему, даже малости, даже простым житейским вещам»²⁶. Здесь обращено внимание на эти пресловутые «духовный паралич» и «трагическое бездействие», т. е. Товстоногов понимания добился. И все же в «Трех сестрах»</p>	<p>было нечто, что задевало и мешало, что как боковое зрение заполняло горизонт чем-то чужим. Так было это «чужое» в «Трех сестрах» Товстоногова или не было? Т. Шах-Азизова и свои мысли о спектакле и товстоноговскую «глухую» реакцию на ее рецензию (молчание) в конце-концов списала на разницу жизненных опытов режиссера и критика.</p> <p>Гораздо позднее критик снова наткнулась на «чужое» в товстоноговском Чехове. Трещина обнаружилась не на сцене – в разговоре. Он хотел поставить «Чайку». Не поставил, но замысел поражал той же «суровостью», которую Товстоногов проявил по отношению к «людям» «Трех сестер». Шах-Азизова вспоминает, что спор о «Чайке» возник в интимной, домашней обстановке. Это было в семидесятые годы. Товстоногов говорил о героях «Чайки», не принимая во внимание ни традиции, ни как будто ясно обозначенное отношение к ним Чехова. Для режиссера главное в том, что жизнь несправедлива, что она дает талант недостойным личностям (имелись в виду Тригорин и Аркадина), и обделяет дарованием прекрасных и чистых (это Нина Заречная и Константин Треплев). Для собеседницы такое прочтение показалось настолько (объективно) неверным, что она, т. е. Т. Шах-Азизова, написала Товстоногову письмо, в котором объясняла, что Нина и Костя не просто прекрасные и чистые юные люди, это «розовские» дети, их знали по агрессивноморальным спектаклям ЦДТ и «Современника», их считали чуть не мучениками времени «застоя». В талантах Нины и Треплева никто никогда не сомневался, кроме</p> <p>²⁶ Шах-Азизова Т.К. Шах и Тога // Георгий Товстоногов. Собранный портрет. С. 369.</p>

Pro настоящее

ЭМ

филолога В. Ермилова²⁷. Ермилов считал, что в Тригорине отразилось самочувствие Чехова, его «художническая взыскательность». Главу о Тригорине Ермилов называет «Тяжесть таланта». А Треплев для него – «лже-талант». Треплев – отнюдь не «розовский мальчик», а декадент, и уход Нины от него к Тригорину – «жестокая кара» за нарушение законов искусства. Нина – тоже саморазрушившийся талант. По Ермилову, Чехов нашел интонации «жестокой иронии», чтобы изобразить этих молодых людей, не устоявших перед натиском настоящей жизни. Концепция Товстоногова как будто полностью согласуется с концепцией Ермилова. Режиссер, который как никто умел почувствовать связь героев классических пьес со своим временем, в случае «Чайки» отказывает им в этой связи. Или он все-таки видит ее, но по-другому?

«Чайка» как некая квинтэссенция чеховского в Чехове волновала Товстоногова по-настоящему. Свидетелями этого, помимо Т. Шах-Азизовой, были еще два близких Товстоногову человека. Ефим Падве, верный ученик, благоговевший перед своим учителем, вспоминал, что, попав вместе с ним в Испанию, на конгресс МИТ (это 1981 год, тема конгресса – «Об авторском праве режиссера»), оказался с ним в одном гостиничном номере. К ночи, после насыщенного научными и человеческими впечатлениями дня, разговор зашел об одном московском спектакле и ситуации, возникшей в связи с этим спектаклем, а также о реакции Товстоногова на этот спектакль, которая театральному окружению не понравилась. Спектакль – «Чайка», от него Товстоногов с

необычайным азартом, в необычной обстановке («у кровати, в трусах!») – с почтительным ужасом пишет Падве) кинулся на пьесу. Его волновало непонимание чеховского замысла, ставшее каким-то общим местом. Чехов никак не мог сделать Треплева гениальным драматургом, потому что Чехов терпеть не мог декадентов (о любви Чехова к Метерлину Товстоногов забыл), потому что не мог гениальный драматург говорить такую чушь – в лесу, сбегайтесь каракалты, носороги. Не может быть такого! Поэтому спектакль с гениальным Треплевим – неправда²⁸. Анатолий Гребнев, кинорежиссер и драматург, в воспоминаниях о Товстоногове останавливается на, казалось бы, короткой и случайной встрече. Обмениваясь недавними театральными и кинопечатлениями, Товстоногов сказал, что ему очень понравился фильм К. Худякова «Успех» и, особенно, игра А. Фрейндлих (она играет актрису, приму провинциального театра, которая исполняет в «Чайке» роль Аркадиной) и Л. Филатова (он играет столичного режиссера, который в провинции ставит «Чайку», буквально переворачивая жизнь этого театра и судьбы его людей). Снова вдруг Товстоногов начинает говорить о пьесе. (При этом трактовка ее, как можно понять из фильма, никаких оснований для спора не давала. Это был давний спор самого Товстоногова: с Чеховым? со всеми? с собой?) Пьеса Треплева, по мнению Товстоногова, – типичная ахинея. Не мог Чехов писать это всерьез. Далее Гребнев со своей стороны излагает концепцию Товстоногова: «Нина Заречная – никакой не талант. Они просто хорошие, чистые души. А талант – это

²⁷ См.: Ермилов В. А. П. Чехов. М., 1951.

²⁸ Падве Ефим. Лучшие годы моей жизни // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 220.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

Тригорин, талант – Аркадина, грешники и себялюбцы. И в этом драма жизни. Вот как природа распределила. Одним – талант, другим – человеческие добродетели. Вот о чем пьеса!». На вопрос, почему он сам не ставит «Чайку», если так заражен ею, если у него есть актеры на роли талантов (Фрейндлих и Басиллашвили) Товстоногов ничего вразумительного не отвечал²⁹.

Хотя суждения о том или ином театральном предмете и явлениях могли меняться, концепция «Чайки» у Товстоногова отлита в металле. Он не против таланта как такового. Достаточно сказать, что ординарный Иван Петрович Войницкий (обычно ни режиссеры, ни актеры, ни зрители не верят, что из него мог выработаться Достоевский или Шопенгауэр; исключение составлял Войницкий Смоктуновского, – но не в фильме А. Кончаловского, а в мхатовском спектакле О. Ефремова) в представлении Товстоногова – «погибший талант», и пусть природа этого таланта не объяснена, «можно понимать и иначе, но если он бездарен – неинтересно». Войницкого в БДТ к моменту возникновения этой реплики уже сыграл О. Басиллашвили, и темы погибшего таланта в его талантливом исполнении не было.

Свою личную интерпретацию «Чайки» (несмотря на кажущуюся спонтанность, обдуманную, но неожиданную для окружающих – чеховедов, знатоков, режиссеров) Товстоногов обнародовал в интервью «Мой любимый драматург»³⁰, опубликованном после его смерти. На все вопросы Товстоногова готовы ответы: судьба Нины Заречной – это судьба Лики Мизиновой, один к одному – неоправданные

претензии. А Треплев застрелился, потому что увидел в судьбе Нины – свою. Разве смог бы Чехов как Треплев сказать о себе – «я писатель»? Это и есть пошлость. Ни разу он не видел спектакля, где изображались бы пошловатые, обывательские и в то же время одаренные Тригорин и Аркадина, но сам хотел бы поставить именно так. Товстоногов признает, что Чехов – «достаточно жестокий писатель». Интервью относится к последним годам жизни, и это признание важно. Сделан переход от тотальной любви к отстранению. И еще: «для Чехова зал, как и для всякого художника, всегда важнее единичного, пусть самого высокого мнения» (это по поводу провала «Чайки» в Александринке и восхищенного письма Кони, утешавшего Чехова). Это суждение сразу же проецируется на самого Товстоногова, на его «зал».

Когда недавно П. Штайн привез в Санкт-Петербург «Чайку» в исполнении актеров рижского Театра русской драмы, концепция Товстоногова наконец-то талантливо воплотилась. У Штайна Треплев застрелился потому, что понял несостоятельность свою как писателя, Нина Заречная не застрелилась, потому что схватила способ, как стать Аркадиной. Собственно, в решении Штайна ни одного гения нет, есть удачливые или неудачливые ремесленники. Моменты прямого копирования «удачников» режиссер использует для основных образов молодёжи: Нина старается ходить, сидеть, курить, как Аркадина; Треплев к финалу приобретает такую же бархатную куртку, как у Тригорина. Эти скрытые насмешки не исключают подлинного

²⁹ Гребнев Анатолий. Рядом с Товстоноговым // Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 119–120.

³⁰ Чеховиана. Чехов в культуре XX века. Сб. статей. М., 1993.

Pro настоящее

трагизма, который Штайн находит в драматургии Чехова вообще и изображает в рижской «Чайке», в частности. Когда миновали три акта, видео-задник, до тех пор изображавший мирные деревенские пейзажи, вдруг потемнел, по нему поплыли грозовые тучи, грянул гром, и это, с моей точки зрения, знаменовало шекспировское начало, обнаруженное в Чехове и грянувшее, как гром посреди мещанских страданий.

Последний товстоноговский сюжет, связанный с «Чайкой», возник в 1988 году. Одностраничное предисловие к статье под названием «Мировая душа обывателя» было опубликовано в журнале «Современная драматургия»³¹. Товстоногов охотно откликался на выход книг Б. Покровского, К. Рудницкого, И. Соловьевой и т.д. Это была переключка мнений в своем ранге. Но статья в «Современной драматургии» принадлежала молодому филологу, Екатерине Русаковой. Причина особого внимания – концепция «Чайки». Автор статьи (скорее, саркастического эссе) считает, что в пьесе разлит тонкий яд иронии, что комедийность, которую вычеркивали из «Чайки», начиная с мхатовской постановки, направлена на весь действующий «коллектив» пьесы, на всех героев, что Чехов обманывает читателей и зрителей, а пуще всего – тех, кто видел в пьесе воспевание самих себя, интеллигентов, что ничего, кроме смешных устремлений интеллигенции к духовности, там нет, что творческих способностей лишены все четверо спорных персонажей – Аркадина, Тригорин, Треплев, Заречная. Товстоногов почти все принимает в этой «безусловно талантливой

работе». Он понимает, что чеховеды обрушатся на такое прочтение пьесы, однако ему близка эта попытка разгадать до сих пор не разгаданную пьесу!

Тут же Товстоногов повторяет весь набор собственного чеховского комплекса: Чехов любил своих героев, зная, как они амбициозны, беспечны, эгоистичны и никчемны. И он, Товстоногов, тоже любит людей из пьес и прозы любимого писателя. В коротком предисловии есть один мотив, который неотступно преследует Товстоногова во всяком его начинании, связанном с Чеховым. Или наоборот: как только дело доходит до Горького, рядом появляется Чехов?

ВЕЗДЕСУЩИЙ ГОРЬКИЙ

Так намечается устойчивая параллель Чехов–Горький. Она существует в словах и на деле. Молодую Русакову режиссер упрекает лишь в одном: она «иногда впадает в горьковскую эстетику и приписывает Чехову горьковское разоблачение героев». Конкретно речь идет о сравнении Тригорина и Шалимова из «Дачников», вернее, о том, как Тригорин окончательно вырождается в литератора-мещанина. Его самого, как признается Товстоногов, упрекали в том, что он, т. е. режиссер, привнес в «Варваров», «Мещан», «Дачников» чеховское начало. «Для меня это высший комплимент»³². Тригорин и Аркадина, как мы помним, у Товстоногова – все-таки таланты, хотя и обыватели в поведении, в быту.

Как бы ни был поглощен Товстоногов Чеховым, имя «буревестника» звучит у него регулярно, настойчиво. На репетициях «Трех сестер», «Дяди Вани», на занятиях

³¹ Русакова Е. Мировая душа обывателя // Современная драматургия. 1988, №2.

³² Товстоногов Г. Предисловие // Современная драматургия, 1988, № 2. С. 168.

К 150-летию А.П. Чехова

режиссерской лаборатории эти два имени контрастируют: «Это не бодрость Горького, это другая, бодрость Чехова». «Мы пытались играть “Дачников” как Чехова», т.е. понимая, что пьеса пародирует Чехова и найдя нечто среднее по жанру – «психологическую сатиру». «В чем-то, в зрительном образе, мы отталкиваемся и от немецкого спектакля» – имеется в виду опыт П. Штайна, его «Дачники», с его поп-артом, который Товстоногов учитывает, но от противного – потому что ему «хотелось с тем же разоблачением сделать русский поэтический спектакль».

Нередко Горький проявлялся сам собою в суждениях о чеховских спектаклях Товстоногова – «Трех сестрах»³³, «Дяде Ване». Жесткость и суровость, прочность структуры спектакля, внутренняя ирония – откуда? Из Достоевского – или из Горького? Товстоногов никогда не говорил о какой-то особой любви к Горькому. Не испытывал к нему нежности, как к Чехову. Но истинно программными у него были спектакли по Горькому – сначала «Варвары» и «Мещане». Когда ставил «Дачников», понял, что эта пьеса «эстетически похожа на Чехова». Только с горьковской резкой иронией. В «Мещанах», которые не имели большой интересной сценической судьбы, он решил следовать за Чеховым, который в свое время, после прочтения первой пьесы начинающего драматурга, упрекнул Горького за скучного и противного Бессеменова. Товстоногов вместе с Лебедевым посочувствовали Бессеменову, отсюда, как уверен Товстоногов, успех «Мещан» в БДТ в 1966 году. Также программой, обращенной в прошлое, стал и спектакль «На дне». В нем следов влияния Чехова нет совсем.

СМЕШНОЙ ЧЕХОВ

Товстоногов (и это естественно вытекает из его практики, из его режиссерских штудий) не Горького ставил, как Чехова, а Чехова – как Горького. Чехова без примесей горьковской железной руды Товстоногов тоже нашел. Это телефильм «Три рассказа» (по ранним рассказам Чехова «Злоумышленник», «Дорогая собака» и «Жених и папенька»; другой вариант названия – «Чехов. Сценки»). Это начало 1970-х, время «Ханумы». 1970-е годы, самые тяжелые для художественного руководителя БДТ, как бы обрамлены комедийными шедеврами: «Ханума» – в 1972-м, «Пиквикский клуб» – в 1978-м. Почему вспоминаются именно эти спектакли? Потому что водевильный юмор, непосредственный комизм как раз в эти годы прорывается сквозь эпический шквал товстоноговского театра. Два актера – Евгений Лебедев и Олег Басилашвили – как никто близки чеховским фарсам. Фарсы отдаются им на откуп, и актеры трансформируются, гротескуют, гиперболизируют, импровизируют, фантазируют, психологизируют. «Жених и папенька» напоминает инсценированное «Предложение», а «Дорогая собака» – страницы Гоголя. Даже «Злоумышленник» – дуэт характеров, нарисованных безмятежно и весело. Это не Чехов судейский, мечтающий, иронизирующий, уличающий. Это Чехов, смеющийся так же азартно и свободно, как Мольер.

Список режиссерских работ Товстоногова начинается с водевиля Чехова «Предложение», это 1933 год. Постановщику – 17–18 лет. В студенческие годы А. Лобанов, учитель по ГИТИСу, поставил с учениками «Предложение». К «Предложению»

³³ См.: Холодова Г. Указ. соч. С. 16. «У Товстоногова никого не обвинить – значит, обвинить жизнь (это от Горького), никого не оправдать – значит, оправдать каждого (это от Достоевского)».

Pro настоящее	
<p>его ученик Товстоногов возвращается в Ленинграде в 1977 году. К третьей встрече с преподавателями кафедры режиссуры ЛГИКа (тогда Института культуры) выбрано «Предложение»³⁴ чтобы изучить терминологию по системе: ведущее обстоятельство, природа конфликта, событийный ряд и пр. Малогабаритность водевиля не мешает Товстоногову увидеть все основные принципы метода действительного анализа отраженными в «Предложении». Он относится к «Предложению», как к полнометражной драме, в которой соблюдены все законы театра, близкого системе. Например, три круга обстоятельств – ученики Товстоногова знают их, как «Отче наш». Или исходное предлагаемое обстоятельство. При разборе водевиля с преподавателями Товстоногов советует им «активизировать исходное» – тогда драматизм не просто возникнет, а прямо-таки обрушится с первой же сцены. В случае с «Предложением» необходимо как можно более повысить «комедийно-водевильный градус». А то, что Товстоногов предложил считать финал «Предложения» «бесконечностью» (кто сказал, что свадьба состоится? Жених снова приедет через две недели!), – это уже режиссерское решение водевиля в жанре абсурда, в духе «чертовщины, которая сильнее человека».</p> <p>Схожие темы и ракурсы (другой Чехов в том же Чехове) возникают у Товстоногова, когда речь идет не о пьесах Чехова, а об его рассказах и водевилях. Здесь первой приметой для него служит юмор – у Чехова это «критерий верного построения». На разгадку рассказа «Хористка», выбранного студентами для постановки, уходит десятки репетиций, в течение</p>	<p>которых Товстоногов подкидывает все новые, истинно чеховские с его точки зрения, признаки поэтики. Он спорит с суетностью внешней динамики, увлекающей учеников. Надо обращать внимание на «внешнее безразличие», которое, на самом деле, – трагедия. «Это первым открыл Чехов»³⁵. У Чехова не может быть авторского сочувствия³⁶. «Конфликт столкновения персонажей с действительностью – то новое, что открыл Чехов»³⁷. Но водевиль водевилю рознь. Про решение «Трех сестер» у А. Ханушкевича (режиссер заменил заболевшего актера и сыграл Соленого, прохаживаясь по сцене с томиком Чехова; эта случайность прибавилась к остальному – сестры веселы, как и общество офицеров-гостей; фарсы проникают в каждую сцену) Товстоногов говорит, что это «смещение критериев», как у Эфроса. Он называет постановку Ханушкевича «оводевильным» Чеховым и скептически относится к такому преображению.</p> <p>ВМЕСТО РЕЗЮМЕ</p> <p>Товстоногов сложен. Не более, чем всякий художник, но Товстоногов сложен по-особому. Кроме таланта режиссера, педагога, он обладал талантом идеолога и умел блестяще формулировать. Он был непревзойденным оратором на лекциях, убедительным в публичных выступлениях. Он давал под-сказки критикам, обстоятельно информируя «общественность» о готовящейся постановке. При этом процесс создания спектакля не был «разговорным», он строился в режиссерской импровизации и общих поисках режиссера и актеров, но встраивать в эту импровизацию четкие поэтические и</p> <p>³⁴ См.: Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб. Балтийские сезоны. 2007. С. 364–385.</p> <p>³⁵ Там же. С. 11</p> <p>³⁶ Там же. С. 17.</p> <p>³⁷ Там же. С. 29.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	
<p>идеологические установки (вовсе не однозначно прокоммунистические) он тоже умел. Как никто зная учение Станиславского, Товстоногов теоретически обосновывал практическую работу и не давал повода усомниться в своей вере и умении. Он не говорил, что владеет методом действенного анализа, он говорил, что ПЫТАЕТСЯ применить его. Между тем, никто в театре так серьезно и скрупулезно не стремился к ясности, логичности, истинности высказывания на основе открытий Чехова и МХАТа. Этот путь поднимал театр до высоты государственного (общенародного) дела и красоты великого искусства. Как в античности. Среди авторитетов-союзников Чехов у него – на первом месте. Но товстоноговский Чехов, если говорить о поставленном, – это безответная любовь. Другое дело – аналитические отсылки к Чехову. Если бы можно было поставить Чехова так, как о нем Товстоногов ГОВОРИЛ... Но сам Товстоногов терпеть не мог сослагательного наклонения.</p> <p>1990-е годы – граница между Чеховым XX века и Чеховым XXI века. При жизни Товстоногова постановки П. Брука, Дж. Стрелера, П. Штайна представляли собой концепции гуманизма в сценическом облике. На поэтическую, словесную, сюжетную целостность чеховской классики никто не покушался. Постмодернистские соотнесенности (как у Товстоногова с «Тремя сестрами» Немировича-Данченко) связывали нового Чехова с тем, которого открывал МХТ. В понимании жанра сохранялся паритет между драмой и комедией. В 1990-е годы на театральный мир обрушилась волна «чеховианы», не спадающая до сих</p>	<p>пор – фестивали (в прямом и переносном смысле) нон-стоп. В этой волне пост-пост-модернистская деконструкция занимает центральное место. Спектакли Л. Персевой, К. Люпы, А. Щербана как бы испытывают прочность поэтических структур Чехова оптимальными нагрузками – адаптацией или отказом от оригинального текста, заострением жанра до сплошного фарса, разбалансированием экзистенциальных идей этой драматургии и сведением их к одной идее абсурда, снижением статуса героев до толпы и упрощением их духовных горизонтов. О чеховской миссии любви, которой так дорожил Товстоногов, тут не идет речи вообще. Несмотря на такие разрушительные атаки, именно Чехов для наиболее талантливых представителей этой волны – полигон решительных сражений. Именно в Чехове радикальные авторы находят союзника в войне против гладкого, слезливого, фальшиво-утешительного театра сострадания и хилой «правдёнки». При этом чеховские структуры обнаруживают эластичность и поддаются самым отчаянным деформациям. Товстоногов, который был принципиален и логичен, отступал от себя только в одном случае – когда его убеждали талантом. И я думаю, что в театре XXI века такие примеры для него нашлись бы. Ведь он сам терпеть не мог узости и стремился к обогащению театральной правды даже в неприкосновенном Чехове. Это видно было в «Дяде Ване» 1984 года.</p>

Марина ТОКАРЕВА

В ПРОСТРАНСТВЕ А.П.Ч.

...Курим в перерыве репетиции «Вишневого сада» с исполнительницей роли Шарлоты, восходящей звездочкой кино и сцены. «Я бы Чехова, – говорит она мне с детской прямо-той, – лет на тридцать закрыла, чтобы все обновилось, и текст, и смысл! А потом открыла!».

Этот эпизод – пролог юбилейного года. И хотя классика не окончательно залили елеем, не заглазировали под творожный сырок, некий приторный юбилейный привкус все же остался. Что объяснимо: герметичный, сложный, потаенный Чехов был назначен предметом куль-та. Это вредно всем, драматургам особенно. Но ведущая тенденция постановочных нова-ций – попытка суммировать классика и вывести свое, непременно свое число на фоне общей суммы – только обостряет загадку «настоящего Чехова». Главный итог юбилейного года – парадокс: Чехов по-прежнему самый перспек-тивный партнер для сценического диалога. И самый стойкий. Ни чуждые времена, ни испуг-ленное самовыражение режиссеров, ни пол-ная отмена коленапреклоненного отношения к классике, не способны сбить его с подмостков. Однако два, по меньшей мере, полюса, 2010 год обозначил – худший, на мой взгляд, и лучший, чеховский спектакли. Худший поставил Франк Касторф. Лучший – Лев Додин.

«Твой Шиллер Шекспирович Гете», – подпи-сывал Чехов письма брату Александру и как в воду глядел. Ему предстояло обогнать Шиллера и Гете, сравняться с Шекспиром и стать че-мпיוном и рекордсменом мировой сцены. Минувшие торжества подтвердили неслучай-ность феномена. И хотя мало кто в нашей куль-туре так чужд юбилейной патоке, как Чехов, и хотя вся русская литература так устроена, что почитание по календарному случаю, за выслу-гу лет ей, страдалице, никогда не к лицу, это не помешало режиссерам и актерам по всему свету вступить с чеховским началом в бурные отношения. В околочеховском пространстве

носилось множество реплик, многие из кото-рых Чехов бы очень даже оценил.

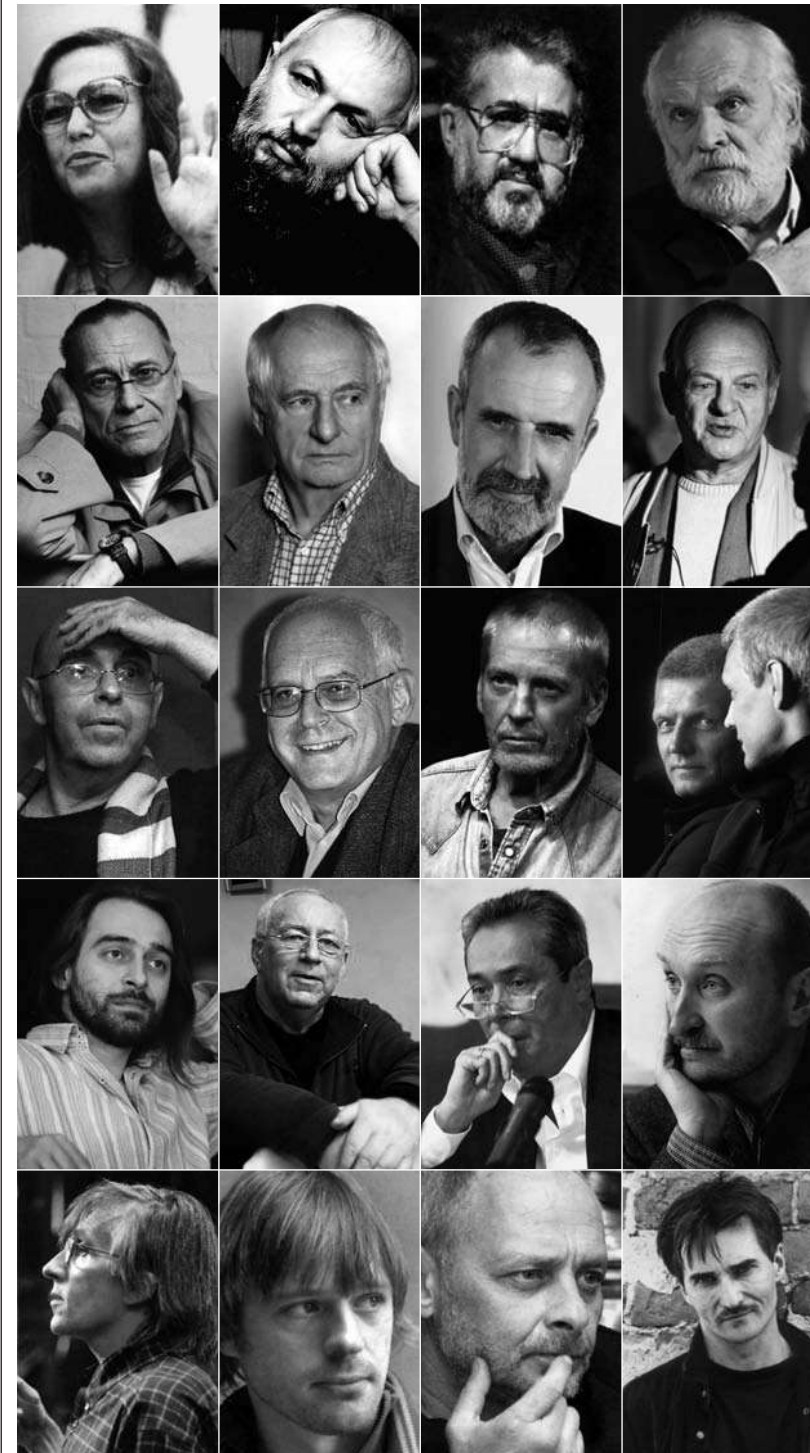
– ЧЕХОВА БОЛЬШИНСТВО ЗРИТЕЛЕЙ НЕ ЧИТАЛИ! Мы это видим каждый спектакль по изумленным реакциям в зале, – уверен глава РАМТа Алексей Бородин, а уж он тему знает: аудитория РАМТа по преимуществу молодая. Действительно, российские социологи недав-но выяснили, что знакомство с чеховской про-зой ограничивается у 93 процентов населения России хрестоматийными рассказами, а драма-тургия знакома примерно тому же числу потен-циальных читателей только по названиям пьес.

– ЧТО ДЕЛАТЬ ТЕМ, КТО БУДЕТ СМОТРЕТЬ СОТЮЮ «ЧАЙКУ»? – от лица всего критического сообщества спросила Марина Тимашева у ре-жиссеров, которые были заняты постановкой Чехова в преддверии юбилея. На стартовой пресс-конференции Чеховского фести-валя таких присутствовало шесть. Постановка воп-роса – более чем справедливая: девальвация драматургии, «дежурные» три сестры, вахтен-ный дядя Ваня, рутинный Треплев рискуют пре-вратить каждое новое приближение к Чехову в невыносимое испытание для нервов критика.

– КАКАЯ ВСЕ-ТАКИ РАЗНИЦА МЕЖДУ ТЕМ, КТО СМОТРИТ, И ТЕМ, КТО ДЕЛАЕТ, – не без вы-сокомерия прокомментировал один из поста-новщиков. – Мне это даже в голову не приходит!

Очень жаль. Потому что критики по умолча-нию имеют в памяти объем сравнений, ассоци-аций и трактовок, который, очень может быть, и не снился тому, кто заново начинает изобре-тать чеховское «колесо». Мы видели Эфроса и Любимова, Някрошюса и Штайна, Фоменко и Доннеллана, Додина и Стрелера. И помним. А сколько еще видели того, что хотелось бы за-быть. И тоже помним.

И тут как раз – главная точка событий. Юбилейный девятый Чеховский фести-вал тем оказался и опасен, что на нем – только Чехов. Как его прочли Франк Касторф, Даниэль



У каждого из них – свои отношения с А.П. Чеховым.

Генриетта Яновская
Кама Гинкас
Лев Додин
Петр Фоменко



Андрей Кончаловский
Марк Захаров
Римас Туминас
Адольф Шапиро

Михаил Левитин
Алексей Бородин
Юрий Погребничко
Александр Галибин

Владимир Панков
Виктор Гульченко
Валерий Фокин
Сергей Женовач

Дмитрий Крымов
Миндаугас Карбаускис
Лев Эренбург
Юрий Бутусов

Веронезе, Дмитрий Крымов, Матс Экк, Даниэле Финци Паска, Александр Галибин, Алексей Бородин, Важди Мувад, Дмитрий Черняков. Как его станцевали Надж, Лин Хвай-мин, Дзё Канамори. Как его спели в постановке Владимира Панкова. Словом, Чехов тотальный.

МУЖИКИ ЗАБИЛИ «ТРЕХ СЕСТЕР»

«Нельзя обижать никого, – один из тихих императивов Чехова, – ни простых людей, ни цыган, ни евреев...». И еще – от себя добавим – автора, автора! Ни одна из рекомендаций в постчеховскую эпоху мирового слуха, как известно, не достигла. Девятый Чеховский в двух первых премьерах продемонстрировал в обращении с классиком свободу, времена ми переходящую в беспредел.

Предлагаю игру. Представим, что спектакль «В Москву! В Москву!», мировая премьера которого открыла фестиваль, создал не Франк Касторф, европейская звезда, давно знаменитый немецкий режиссер и проч., а безвестный российский постановщик по фамилии, предположим, Касторкин. И мы, как зрители «с мороза», без обертки и подготовки наблюдаем то, что представлено. А именно: режиссер механически соединяет чеховский рассказ «Мужики» и пьесу «Три сестры», дописывая от себя и то, и другое, в итоге чего возникает нечто, невыносимо скучное и длинное.

В этом «нечто» Андрей ставит Наташу раком, она истерически вырывается с воплями: «Давай скорее, скорее!», крупным планом на киноэкране мы наблюдаем их нерадостное соитие. Офицеры тут – мятые мешковатые человечки, крестьяне – звероподобные убудки с красным флагом, женщины – и на террасе у Прозоровых, и в избе – нелепые куклы; проститутка ползает по авансцене, требуя у зала «гив доллар»; звучат революционные лозунги пополам с нынешним сленгом; кое-кого из офицеров связывают вовсе не товарищеские отношения; все четыре с лишним часа персонажи кричат резкими ненатуральными голосами, а главная героиня, само собой, фюрероподобная Наташа.

Вместо сложного чеховского мира возникает месиво, отмеченное распадом постановочного

умения, навязчивым кинорядом, грубой прямолинейностью мышления. Вот что, вы полагаете, сделали бы за это с режиссером Касторкиным?

А спектакль почтенного радикала Франка Касторфа, заказанный к почтенной же дате – 150-летию А.П. Чехова, анонсируется как событие, подвергается серьезному разбору, в нем усматривают смыслы, необходимые современности, о нем спорят.

Кровожадное намерение «разобраться с классиком» – возможно, и было бессознательной провокацией IX Чеховского фестиваля. Первый его блин вышел тяжелым комом, а король немецкой сцены оказался гол. И тут ничего удивительного: у себя на родине Касторф давно уже утратил имидж действующего революционера, он почтенный, отчасти уже списанный ветеран вчерашних сценических новаций.

СТИРАНОЕ БЕЛЬЕ БРАТЬЕВ ЧЕХОВЫХ

Еще одно деяние «к случаю» – «Братья Ч.» Александра Галибина по пьесе Елены Греминой в Театре им. К.С. Станиславского. Пьеса о том, из какого, собственно, сора выросли не только проза и драматургия Чехова, но и он сам, беспощадный диагност с жестоким изяществом вивисекции. Первая из отечественных попыток показать на сцене «другого Чехова» случилась под флагом раскованности, наступившей после прочтения известной книги Рейфилда, – именно он первым сложил в единую картину цитаты, отрывки и признания, на которых основана пьеса.

Братья Чеховы взяты в период, когда отец еще жив, Антон не знаменит, а Николай и Александр явили свои худшие слабости. Время – лето. Место – усадьба Бабкино. Солнечная жизнь с качелями, лото, рыбалками и прогулками взвинчена изнутри неврозом общих ожиданий, герои бьются в громкой, неубывающей истерике. Чехов здесь – персонаж в мире, им самим созданным, глядит в прошлое из недостижимого далека: «Все эти русские жизни, свершив свой круг, угасли...».

Николай (Антон Семкин), одаренный художник, не хочет работать и пьет. Александр (Всеволод Болдин), одаренный литератор,



Плакат спектакля «Братья Ч.», реж. А. Галибин

связался с неподходящей особой и тоже пьет. Папаша (Александр Пантелеев), богобоязненный лавочник, все ужасается тратам. Тут же две женщины, Наталья Гольден (Ирина Савицкова), брошенная любовница, и Дуня Эфрос (Анна Дубова), возможная невеста. Будущий мировой классик занят писанием рассказов, по 6 копеек строчка, на нем одном – мать и отец, сестра, младшие братья и попытки спасти старших.

Молодые люди живут гибельно, на износ, безудержно. Залитые солнцем, погруженные во мрак. Время от времени кто-нибудь жалобно вскрикивает: «Кто нас проклял, братик?». Отец вторит: «Прахом идет род Чеховых!». Но между тем замечает: «Тля обсеяла листья...». Пошлость жизни и ее скоротечность теснят всех. Брат Александр утаил часть гонорара, брат Николай то и дело обманывает заказчиков

ЭМ

со сроками, Дуня лишится богатого приданого, если отец узнает, что она выходит за русского. А папаша все толчется с иконой, торопясь благословить («Я евреев уважаю!»). И масса мерзости всплывает попутно – про крысу, утонувшую в масле, про торговлю спитым чаем, про побои. Да и само намерение Антона жениться на богатой «жидовочке» некрасивое.

Но Станислав Рядинский играет человека, к которому словно бы ничего не липнет, в котором резонер странно соседствует с поэтом. Николай требует сапоги, отнятые, чтобы не сбежал из дому, Александр требует, чтобы признали его незаконных детей, Наталья – прежней любви, отец – денег и денег, а на столе рядом со стопкой счетов лежит письмо Григоровича, в котором старый критик приветствует новый талант. Играют в лото, расставляют бочоночки, но свадьбы не будет, слезы, драка... И Антон кричит знакомым голосом дяди Вани: «Батюшка, я с ума схожу!».

Гремина и Галибин над лоханью со стиранным бельем семейства Чеховых стремятся поймать радужные пузыри реплик, исповедей, из мутного мыла поднявшихся в воздух произведений. Пока спектакль оставляет ощущение холодноватого эскиза, выполненного словно бы разбавленными чернилами, а не кровью жизни. То ли пьеса сопротивляется, то ли дыхание не выровнялось, но актеры играют то слишком отстраненно, то слишком жмут; а нужна, как советовал Левитан своему приятелю Николаю Чехову, «легкость и страсть».

Чехов – несвоевремен. Так кажется после спектакля. Его – со всем, что у него сказано, – сегодня не надо: не та, видать, фаза

существования. А современность с этим никак не хочет согласиться, примириться, и мучает автора с особой изощренностью: и прививки ему делает своего дурного опыта, и болезнями заражает, которыми ему уже не заболеть, и гадают о его прошлом, открывая его со всеми пятнами. Мы глядимся в него – а ничего не видим, кроме себя.

ПОГРЕБАЛЬНОЕ ШЕСТВИЕ

...Через зал – помост, подиум, дорога. С одной стороны – высокие старые двери в девятнадцатый век, откуда родом автор. С другой – разъем в пустоту.

Выбегает мальчик лет семи, роняет коробку с лото. Рассыпаются деревянные бочонки, солнце золотит острые лопатки, ребенок собирает лото, подходит к дверям. Они распахиваются, и мальчика втягивает внутрь оживающая лента транспортера.

Следом на помост врывается женщина, бежит стрелглав туда, где исчез мальчик. Еще через минуту мужчина, задыхаясь, бежит за нею. Двери распахиваются, няня и



Сцены из спектакля «Тарарабумбия», реж. Д. Крымов.

Фото Наталии Чебан

Герои спектакля «Тарарабумбия», реж. Д. Крымов.

ЭМ



Фирс в тяжело обвисшей простыне несут тело. Гриша утонул.

Никогда Чехов не писал этой сцены. О мальчишке говорит Раневская. И мы видим – в новом спектакле Дмитрия Крымова «Тарарабумбия», – как это могло быть...

В рамках чеховских дней состоялся новый опыт – премьеры спектаклей, специально заказанных Чеховским фестивалем. Один – Дмитрию Крымову, другой – Даниэлю Финци Паске. Оба – смешанного жанра: медитация, микст образов, режиссерские волеизъявления в пространстве А.П.Ч., сны о Чехове, в которых клубятся его и наши кошмары. У Крымова – шествие, у Финци Паски – лирический цирк.

Оба спектакля выросли из отношений с автором за последние сто лет. С его мотивами, персонажами, пьесами, прозой и дневниками. Из того, как его читает время, за полтора столетия изменившееся многократно и все же сохраняющее потребность наполнять чеховские емкости своей тревогой и комизмом, пошлостью и печалью.

Спектакль Даниэля Финци Паски называется «Донка», донка – это удочка, которой можно поднять со дна рыбу. Чехов был рыбак, говорят нам швейцарцы, мы берем его удочку и закидываем в поток воображения. «Поднятое со дна» Финци Паской относится к Чехову вполне условно: много красивых картинок, много виртуозов циркового ремесла. Самое красивое в спектакле, красотами разного рода вообще перенасыщенном, то, что сделано не людьми, а техникой – океан воображения, космос тела, теневые эффекты и пр.

Но, к сожалению, «Донка» – и это видно даже стойким поклонникам талантливого швейцарца – несет на себе черты заказа: режиссер остается в плену собственных давних открытий, нами уже не раз виденных. Многие кажутся повтором: жонглеры, качели, акробаты, гимнасты, танец кроватей с ажурными спинками, шелковые красные лепестки, знак кровохарканья, клизмы и фонтаны. Одно – изящно, другое – приторно, третье – забавно, но все необязательно, возникает и живет словно бы в выжидательной паузе между Чеховым и современным миром.

Дмитрий Крымов, следуя завету Мейерхольда, тоже ставит «всего автора», попутно исследуя усталость чеховского благородного металла. Простой ход сценографа – те же двери передвигаются справа налево, и становится видна их изнанка, на которой написано «В. сад. левая» – дает простой ключ: «Тарарабумбия» вырастает на изнанке автора, в перенасыщении им же и невозможности к нему пробиться. Некогда А. Эфрос считал главным душевное изящество чеховских героев. Его сын главным считает распад их мира, снова и снова повторяющийся путь в тартарары.

Треплев застрелится в стеклянном тамбуре веранды, плеснув кровью в клеточки; в тамбуре рядом зацарапаются в стекло картонные бабочки, закачаются абажуры, остановится танец. Персонажи «Чайки» будут размножаться, испытывая варианты отношений в рамках известной судьбы: окровавленные бинты Треплева шлейфом потянутся за матерью – оперной дивой, запутаются в ногах у матери-шансонетки; один, другой, третий Треплев промчится в инвалидном кресле, ополится до румяного полнокровного персонажа; его требовательная связь с матерью выведет на сцену Гамлета и череду его родственников. Явятся на ходулях барышни, господа: ходульные реплики, ходульные понятия, сословие без опоры. Выйдет толпа людей с чемоданами, панически будет тесниться по трапу, выкрикивая: «Какая это комната?!». В самом деле, какая? Куда – домой или на чужбину? Кто мы и откуда?... С резким птичьим криком возникнет на помосте чайка, невеста-смерть с огромными, острыми, дочерна опаленными на концах крыльями, и двинется следом вагон с траурным венком и надписью «Устрицы», из которого вытащат и разматают на всю длину процессии бедное аморфное тело классика.

Чехов здесь отрефлексирован как старый невроз, пройден в подробностях как больничный бред. Крымов ставит шествие, по сути, это древнейший театр, легко рифмующий хаос и логику. Использует традицию *rotunda funebris*, погребальной процессии, в которой нет грани между похоронным шествием и спектаклем. Здесь перекрикивают друг друга постчеховские образы и мотивы, нелинейные

ассоциации, пестрые обрывки, смерть классика и презентация ее последствий соединяются в трагический карнавал.

В эпилоге режиссер излишне навязчиво переносит на сцену соцартовский комментарий нашей реальности, используя замученный метод абсурдной принципиальной неуместности, Гиньоль-парад делегаций очевиден временами до банального, временами уморителен. Вся мрачная дурь официальных юбилеев – в образе делегации от Большого театра: сверху до пояса – партийные рожи, от пояса вниз – пачки и трико.

Крымова ведет избыточность фантазии, соприродной не столько Чехову, сколько нам, нынешним, зашлакованным клочками смыслов и понятий. Взять штампы и соединить в новый смысл – умение, отточенное постановщиком виртуозно. Опытные артисты Оксана Мысина и Игорь Яцко – клоунесса и гаер – здесь тоже не более чем фрагменты процессии. В ней несут тело Гриши, тащат тело застреленного Барона, медленно влекут тело Автора. На стенах вагона возникают кадры: эти лица жили Чеховым в минувший век – от Немировича до Эфроса, от Книппер до Высоцкого.

Финал спектакля безлюден. Победит Ирина на предсмертный оклик Барона, а движущаяся лента посреди помоста разгонится, помчится все быстрее, быстрее. Из пустоты в пустоту...

Юбилей Чехова стал торжеством необъяснимостей. Никакие события чеховских пьес не текут к лучшему, но надежда увидеть небо в алмазах мерцает уже сто лет. И главная суть чеховского послания по-прежнему подлжет дешифровке, а значит, попытку подвести предварительные итоги отношений театра с чемпионом сцены можно считать удавшейся лишь отчасти. Между персонажем, выпотрошенным биографом Рейфилдом, и фигурой, до самого пенсне чопорно прикрытой отечественными литературоведами, между пылью ложноклассических трактовок и внешними эффектами постмодернистских муляжей помещается настоящий автор, тихо хранящий свою тайну и с усмешкой наблюдающий за истовыми истолкователями. Чехов умер, да здравствует Чехов!

ЧЕХОВ-ГАЛАКТИКА

Спектакль «Чехов-GALA», поставленный Алексеем Бородиным, на мой взгляд, из самых удачных «детешек», родившихся от слияния Чехов-феста с режиссурой в юбилейном году.

В нем уверенными стежками, как яркий лоскутный пчворк, сшиты одноактные пьесы «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей» и «О вреде табака»; все завязки, развязки и все души живут одновременно; петли всех сюжетов подхвачены мастерской внятной режиссурой. Но главное единство – не места и времени, столь же чеховского, сколь нашего, но – автора.

Вот краткий реестр очевидных достоинств представленного.

Ни секунды не скучно. В случае Чехова – само по себе грандиозное достижение. (Школьный образчик интеллигентности, втиснутый в пальто эпохи «Московшвея», сценический полигон, раскатанный взрослыми пользователями, истерзанный хворьями, которыми время переболело за сто лет после его ухода, классик в полной мере узнал ужас посмертного некроза художественной ткани.)

На сцене РАМТа ему возвращают авторское достоинство, включающее право беззащитного покойника на частную жизнь. В смехе, грусти и карнавальности спектакля «Чехов-Gala» тает утомительное ощущение вуайеристского прищуря, отмечающего иные сценические высказывания с тех пор, как мода стала диктовать чтение под лупой биографии, соединяя телесный низ с творческим небом вполне прямолинейно. Но в РАМТе, похоже, еще помнят пушкинское «...подл и низок, но не так, как вы, иначе!»

Чеховский текст – на этот раз без немецкой, шведской и русской отсебятины – звучит оглушительно смешно. И «Позвольте вам выйти вон!», и «Кофий пила без всякого удовольствия!», и «Двенадцать женщин бросил я, девять бросили меня», и «На обоих глазах живчик прыгает!», и проч. и проч.!

Чеховский мир в этом спектакле молодой, чувственный, комичный. В золотом фонде советского искусства актерские киношедевры – чеховские роли Гарина, Раневской, Мартинсона,



Яншина в «Свадьбе», Жарова и Андровской в «Медведе». На сцене РАМТа те же коллизии помолодели вместе с артистами и отношениями, заново породив азартно-страстные дуэты. Норовистая вдовушка (Мария Рыщенкова), из чистой строптивости решившая быть верной грешному покойнику, лихо высекает искру из хамоватого кредитора (Илья Исаев). Бешеная спорщица Наталья Степановна (Дарья Семенова), рыжекудрая, залежавшаяся под паром долгого девичества, вначале даже и не слышит слова «предложение», в сердцах брошенного отцом. Но как, услышав, кричит: «Вернуть!», как льнет к коленям мнительного упрянца Ломова

(Александр Доронин). А блестящая парочка «старухи» Мерчуткиной (Татьяна Матюхина) и бухгалтера Кузьмы Хирина (Алексей Блохин) – женоненавистника, которого собеседница, упертая чертова кукла, обращает в неандертальца, – из самых смешных в спектакле. «Свадьба» решена как огромная живая картина, в которой то одна часть, то другая набухает скандалом, разворачивается то кадрилию, то пиррушкой. Но резкая нота оскорбления, с которой уходит в метель «наемный генерал» Ревунов-Караулов (Юльен Балмусов), как ножом перину, взрезает фальшиво-сдобную атмосферу празднования, доразвивая анекдот до объема драмы.



Сцены из спектакля
«Чехов-GALA»,
реж. А. Бородин

Смешно! Грустно. Обаятельно. К тому же Чехов здесь – истинный предтеча и провозвестник абсурдизма. И абсурд его – не изысканный десерт, а черствая корка жизни. Алексей Бородин обладает даром сложной простоты, прозрачной ясности: все оттенки отношений, характеров, смысла укрупнены, проработаны и словно бы поднесены к глазам зала.

«Чехов-GALA» – это мы сами на корабле дураков, в балагане абсурда, где все разваливается, пресекается, уходит в пустоту. Театр иронично и пристально рассматривает матрицу национального способа жить, воспроизводимую без перерыва. Какой сюжет ни возьми – радостно плещется, узнаваемый, до краев полный пошлостью и бредом, под оглушительный, до слез, хохот зала

В «Юбилее» банковская тема выглядит пугающе свежей: предусмотрительный строитель собственного почитания Шипучин (Алексей Веселкин) и адрес себе написал заранее, и серебряный жбан себе же в подарок приобрел. Но является жена, а потом Мерчуткина, и к моменту появления депутации на месте чинного присутствия бушует веселый сумасшедший дом.

Апофеоз – финальный выход с «Лекцией о вреде табака» Ивана Ивановича Ньюхина, жалкого и яростного мужа своей жены (Алексей Маслов). Персонаж, соединивший тоску и юмор, две версии жизни, в сущности, альтер эго множества сидящих в зале людей.

И ГОРЬКО ПЛАЧУ Я, ЧТО МАЛО ЗНАЧУ Я

Лев Додин поставил точку. Его театральное сочинение называется «Весь Чехов». Финальный «том» – «Три сестры».

Дом Прозоровых покинут радостью: необжитый, сумрачный; кусок пространства схватили досками. Еще и пожара нет, а уже живут словно бы на чемоданах – так часто в России живут, не замечая сегодняшнего дня, в страстной надежде на день завтрашний. А он может и не случиться.

Зияют в досках щели, сереют провалы окон, и повод для шевеления жизни за ними – не праздник, скорее, тризна. День рождения младшей сестры пришелся на годовщину смерти отца. Умер отец и тем решил судьбу своих девочек, о которой они догадываются лишь в финале: некому вернуть их домой, на Старую Басманную, никто не спасет от наступающей жизни. И спасти нельзя. «В Москву! В Москву!» – рефрен-мечта, заклинание, рыдание. И приговор.

«Три сестры» – пьеса всеобщего несчастья. Так ее читает театр. Чехов и сам, осмелюсь предположить, не умел быть счастливым, таганрогское детство и отрочество ампутировали эту способность, но тревогу о счастье, мучительные фантомные боли сообщил он всем своим героям.

У Ирины нет сил служить на телеграфе, Ольга не любит девочек в гимназии, Маша ненавидит собственный дом. Нигде нет покоя. Быть счастливыми, осуществить себя можно не здесь, не сейчас, только где-нибудь, когда-нибудь. В другом измерении – кисельные берега, молочные реки, благодать и правда. Всегда – там, никогда – здесь. У русского человека счастье – понятие географическое, потому он так «замучился» с детьми, с семьей, с самим собой, что не в силах понять: куда б ни поехал, он все тот же, и ничто за окном не в силах изменить равнинность внутреннего пейзажа.

Сестры неожиданные: нет в них ни изящества, как, скажем, у П. Фоменко, ни определенности типажей, как у Д. Донеллана, ни психологического кружева, как у П. Штайна. Есть страшное напряжение жизни на полустанке, внутренняя готовность к событию, которое, может быть, и не произойдет.

Без усилий поднимая «пять пудов любви», Додин ставит спектакль о потребности чувства, равной инстинкту жизни. О людях, других и себя уничтожающих без любви и в любви. Все тут пронизано ее скрытым «великим трепетом»: и обморочное отчаяние медленно высыхающей Ольги (Ирина Тычинина), и горячее кружение Маши (Елена Калинина), которая в любовь уходит, как в запой мужики, без оглядки на пристойность, очертя голову. Встретит Вершинина свистом, смехом, навязчивой, как мигрень, строчкой про «златую цепь на дубе том» (сама посажена на эту цепь), страсть вспыхнет, как спирт, мгновенно, и так же стремительно задует жизнь этот огонь, останется обугленное место. И Маша закричит, как зверь: так по покойнику воют.

Но главная здесь – и это, пожалуй, впервые – Ирина. Она будто старше обеих своих сестер, жестче, ярче, откровеннее, – лицом к лицу с происходящим.

Вот она отважно прильнула к Соленому, поцелуй, еще один; вот корчится на полу в чувственных конвульсиях, вот вся дрожит в ожидании звонка на парадном: кого ждет? Не Барона, уж точно! В эпоху первых чеховских триумфов популярен был Гамсун. Что-то от гамсуновских героинь, их гордой требовательности есть в Ирине, как ее играет Елизавета Боярская. Что еще сделает жизнь с порывистым, молодым, не укрощенным рутиной существом, куда бросит – в сыпные бараки, госпиталя, на фронт? – один из тающих в воздухе вопросов спектакля.

Наслаждается одна Наташа (Екатерина Клеопина), несет свою приторную женственность поначалу мягко; но сестры живут мимо нее, не видя, обходя, как пустое место. И нарастает истерическая уверенность, растут протопоповские дети, муж возит их в колясочке; скоро будет срублена аллея, посажены цветы, и будет запах!

Мужчины здесь – прямое отражение той самой жизни, от которой бегом, вскачь, в первый поезд, проходящий через станцию, – в Москву!

Важнейший для спектакля и режиссерского замысла персонаж – Чебутыкин. Додин дал эту роль Александру Завьялову, и актер поднимает «частный чеховский случай» до высот национального характера. Так сточила, так выдолбила жизнь



Сцены из спектакля «Три сестры», реж. Л. Додин

этого человека, что образовалась пустая полость. Ну, нет у него сил, у этого доктора-пьяницы, ни на что. Главное – нет сил быть человеком, никому он не способен сочувствовать: ни себе, ни другим. Это у Завьялова даже в глазах, много видевших, медвежьих, заплывших. Блеснут стариковской

влагой при взгляде на Ирину и тут же высохнут. Ничего не осталось, только не отходящий наркоз длящейся усталости: «Тарарабумбия, сижу на тумбе я, и горько плачу я, что мало значу я...». С тумбы этой уже не почувствовать разницы, одним бароном больше, меньше.

А ведь остановить дуэль (это показано неожиданно внятно) вполне возможно. Может Чебутыкин, может Ольга, даже Наташа. Они обеспокоены, но их выбор – не вмешиваться. Слово доктор уже сделал им впрыскивания своего свинцового равнодушия. В злой силе Соленого (Игорь Черневич играет мужлана с комплексами и очень внятно природой пола) заложен триумф пошлого порядка вещей.

Андрей Прозоров (Александр Быковский) – смешной толстый мальчик, вчерашний вундеркинд: кудри, очки, недаром дразнили «влюбленный профессор». Женитьба на Наташе – личная катастрофа: и дом уже не его, и дети чужие, и сестры отошли, и детство кончилось. Очнулся – вокруг не Московский университет, а все тот же провинциальный городок. И доктор Чебутыкин «лечит» его так же, как себя: карты, водка, забвение.

Одну из лучших своих ролей сыграл в этом спектакле Сергей Власов. Его Кулыгин, человек в пенсне и пальто с каракулевым воротником, безнадежно правильный и, вопреки очевидному, уверяющий себя: «Маша меня любит, моя жена меня любит!». Маша воеет, обхватив уходящего Вершинина, а он отрывает ее от полковника, уводит. Неожиданную стойкость любви играет здесь Власов, неожиданное достоинство скучного, казалось бы, человека, самоценность терпения.

И такого Вершинина, каким становится Петр Семак, слегка уже опустившегося, усталого, поставившего крест на всем, кроме желаний поговорить, хватающего по пути из гарнизона в гарнизон крохи случайного счастья, мы еще не видели. Неделикатная фраза «Как вы постарели!», которой его встречают в доме Прозоровых, звучит тут простым диагнозом.

Вершинин и Барон (Сергей Курышев), чуть заминающийся, как поврежденный грамофон, что называется, траченные валенки. Обоих так побил гарнизонной скукой, батарейным распорядком, что остались лишь пустые до боли зубной «философствования». На вопрос, заданный другим режиссером в другие времена: «Почему мы отдали сад?» – почему эти люди уступили свою

жизнь вандалам, – спектакль Додина отвечает прямо. Так устроены. По обстоятельствам рождения, по генетической, идущей по кругу неспособности менять себя, по странной присужденности плыть по течению. С таким Вершининым, таким Чебутыкиным, таким Бароном как могли уцелеть вишневый сад, дворянский дом, колдовское озеро? Их смыла орда, смяла толпа.

Когда-то в знаменитом таганском «Гамлете» на зал надвигался занавес. Его придумал Давид Боровский. Здесь на зал надвигается дом-барак, вытесняя героев со сцены, из жизни, так решил художник спектакля, сын сценографа-классика Александр Боровский. Сдержанная мощь декораций «Дяди Вани», созданных Боровским-старшим, продолжена младшим Боровским в «Трех сестрах». И черный каракуль воротников, его унылая, траурная определенность добавляет безнадежности происходящему.

Додин создал феномен. В МДТ искрится жизнью, мыслью, искусством мир Чехова. Театру, последние пятнадцать лет, возрастая и утончаясь, двигавшемуся с режиссером через «Платонова» к «Чайке», «Вишневому саду», «Дяде Ване», теперь, в зрелую пору жизни, под силу стать оркестром для любой сложнейшей музыки. За известным сюжетом «Трех сестер» – сокровенный, выношенный взгляд Додина на общее устройство нашей жизни. Додин не просто ставит Чехова. Он художественно воплощает свое понимание судьбы и участи русской интеллигенции. Берет пробы почвы, из века в век родящей деревья, висящие над обрывом, под которыми сходит осыпями земля, оголяя корни, оставляя их высыхать в пустоте.

Застынет Ольга, оцепенеет Маша, стихнет Ирина.

«Если бы знать!», – говорят сестры, эта фраза по кругу обходит всех троих в финале. Звучит так, будто они уже знают. Про вагон для устриц, про революцию, про лагеря, про чужой мир, который на пороге. В котором люди так же будут рваться: «В Москву, в Москву!» И так же жаждать узнать, зачем мы живем, зачем страдаем.



Александра ТУЧИНСКАЯ

ВЕЧНЫЕ СЕСТРЫ

СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ УХОДЯЩЕЙ ЭПОХИ

На девятом фестивале «Балтийский дом» в Петербурге спектакль киевлян по русской классике вызвал неоднозначную реакцию публики и критики. Яркая талантливая режиссура, бросающаяся в глаза, тем не менее, многих озадачила. Что это: издевка над пьесой, освященной легендами традиции, над автором, которого всемирная слава и всенародная интеллигентская любовь давно ввели в касту неприкасаемых, над Россией, которая осталась за кордоном, – словом, над «нашим всем». Между тем, именно радикальный, эпатирующий пересмотр основных мотивов классической русской пьесы, вот уже целый век символизирующей отечественную ментальность, показал, что у нас все еще общие болевые точки. Осознание своей национальной особенности производит в искусстве эффект катализатора, форсирующего процессы взаимовлияния, и устанавливает ракурс острого взгляда на историю, на современность, на слишком привычные стереотипы художественного творчества. Мы живем в эпоху неизбежного слома всех стереотипов. Украинский спектакль это блестяще доказал на театральном материале.

Пьеса А.П. Чехова «Три сестры», поставленная молодым режиссером Андреем Жолдаком в знаменитом украинском Театре им. И. Франко, в сущности, стала поводом к «фантазии на тему», основой новой театральной композиции, сочиненной режиссером. Режиссерская драматургия уже давно стала традицией театра XX века. В современном русском театре эту традицию наиболее радикально представлял Анатолий Васильев, учеником которого был Андрей Жолдак. Смелость и дерзость спектакля имела вполне экспериментальный характер, это было тем более поразительно, что на эксперимент пошел театр с академической репутацией, с

заслуженными и прославленными актерами, со сложившимися устоями пиетета к классике.

Спектаклю было предпослано либретто. Прочитав, многие насторожились. Там были все приметы модной уже лет десять ностальгической «барачно-советской» темы: Сибирь, «сороковые-роковые», песня о Сталине и о Москве, лагерь, зона, начальник, полковник КГБ Вершинин, и три украинские девушки, сестры Прозоровы. И все это у Чехова? Репуха какая-то, как сказал бы один из героев пьесы.

Но вот поднялся занавес, и зал как-то сразу оказался охвачен сочной полнотой и неожиданной многозначностью сценической картины (сценограф Ш. Абдусаламов). Все узнаваемые атрибуты военного и послевоенного быта вплетены в символический монтаж эпохи. Грубый деревянный стол и скамьи, в глубине двухъярусная железная кровать, на которой кто-то спит, не раздевшись, шкаф с пронумерованными отсеками, что-то вроде маскировочной сетки надо всем этим. Потом эта сетка-ловушка может преобразоваться во что угодно, хоть в ажур новогодней елки – все равно останется знаковая фактура загона. На первом плане в ряд стоят жестяные ведра да огромные алюминиевые кастрюли – почти мифологические образцы до- и послевоенной советской утвари. Ольга, одетая в военную форму, что-то разливает по железным мискам. Привычная очередь за едой. Военные, хромой доктор в белом халате, Маша в украинской свитке и платке, именинница Ирина – девушка с косами, в очках и в подростковом платье. Землянка, клуб, госпиталь, выселки? Все вместе. Знаки войны и разрухи здесь не признаки конкретного времени и места. Хотя режиссер вполне имел право передвинуть точку чеховской географии («провинциальный город, вроде Перми») подальше, за Уральский хребет. А там у нас – известно, что

было до недавнего времени. Но это и не избитый уже на театре анахронизм. Это символы узнанного безобразия, выдаваемого за образ жизни.

Жизни, впрочем, энергичной и бодрой: с четкой, с баяном, с классическим вокалом в качестве присяги официального академизма. И вообще с постоянным музыкальным аккомпанементом: военный оркестр сидит на сцене, а когда надо, музыканты участвуют в действии. Здесь нет уклада, но есть привычка к разладу. А привычка, как известно, замена счастью.

Привычны авторитет и мистический страх власти. К выходу Вершинина несколько раз проигрывают туш, но начальственный гость появляется незаметно, как будто сквозь стену. Привычен многоязыковой говор. По-русски говорят начальники (Вершинин, Солёный) и с начальниками. В структуре украинского перевода пьесы русский язык – язык власти, даже если это язык поэзии. Так Солёный, убийца, любит читать романтические стихи и не только Лермонтова, а скажем, расстрелянного за контрреволюцию Гумилева: добро уничтоженного врага – присвоенный трофей, и литературные склонности властей отдают мародерством. Чеховская реплика, данная Солёному, таким образом приобретает смысл расширительный: «пахнут трупом» не только его руки, но и мысли. А немецкие реплики, которыми перебрасывается, очевидно, ссыльный барон Тузенбах с невестой, – код происхождения, интимной стыдливо спрятанной сути, как и еврейское грассирование доктора Чебутыкина. В подавлении – унижении всего немагистрального: национальности или, скажем, женственности – тоже привычка. Маша деловито закинув ноги на табурет рисует на них модный шов, обозначающий дорогие чулки, а, раздеваясь, демонстрирует знаменитые образчики тепло-го «русского» конфекциона. Эти подробности времени – тоже символ, а не бытовые детали. Причем символ гротесковый.

Особенно интересно то, как в «предлагаемых обстоятельствах» этой режиссуры действуют актеры, и актеры великолепные. Степан Олексенко играет Вершинина на грани язвительного шаржа. Пластическая и

интонационная точность: деревянный разворот всем корпусом, хамоватая напористость и покровительственно-снисходительная «простота» в обращении, отработанный «чехистский» взгляд и рассчитанная профессиональная демагогия «энтузиаста». Да это же «социальная маска» «политического» человека, не исчезнувшая и сегодня! Безукоризненно ритмично, с гротесковым заострением сыгран артистом сцена в первом акте – с пьяными речами, плясками, с задираньем юбки у дамы, с традиционной «мордой об стол» после пьянки. В сущности, отказать этому хозяину жизни нельзя, и инстинктивная пощечина Маши как реакция на грубый «прихват» выглядит почти гражданским актом, а любовь ее – от безыходности, в поисках выхода – для Вершинина просто оставленный при переезде трофей. Не все же, что нравится, таскать за собой. Он берет только легкое и необременительное, что, однако, может пригодиться. Замечательны в спектакле беглые и точные детали, как, например, подарок Вершинина, случайно попавшего на именины девушки. Легкий кивок в сторону, и расторопные адъютанты принесли пакет, а в нем красное эстрадное, явно из реквизированного запаса платье, которое он дарит почти подростку Ирине, и та, затаив дыхание, прикидывает его на себя. В такой «биографической» подробности – вполне «по-Станиславскому» – сказано о времени больше, чем в ином переименованном на современный лад тексте.

«Давайте пофилософствуем!» – это Вершинин восклицает не в «рождественском» эггическом, а в последнем катастрофическом акте. В ожидании Маши, озабоченно глядя на часы, он заполняет пустоту привычно оптимистическим воззванием к светлому будущему. Политический человек минут зря не теряет. Что же до вековых посул счастья на фоне общей неустроенности, то, в конце концов, одним столетием больше, одним меньше... Эти фразы все привыкли слушать, но не слышать; он их привык произносить по любому поводу. Для него и бодрые речи, и чужие страдания, и катастрофы – привычный фон жизнедеятельности. Простившись, он сбежит жалкой трусцой, оставив возлюбленную с разбитыми

надеждами при собранном чемодане. Сбежит от пробуждающегося чувства, от личной ответственности, от чужого горя – от всего, что могло бы сбить налаженную функцию его существования и превратить ее в жизнь. Интересно, что режиссер дал такую непривычную жанровую палитру актеру, который, конечно, играл бы Вершинина в любом добротнотрадиционном спектакле. Здесь же прочитывается биографический сюжет из другой, слишком памятной эпохи, отменившей вместе с прежними ценностями и прежних несостоятельных героев. Впрочем, и первый Вершинин МХТ – Станиславский уже в двадцатые годы «после всего пережитого» испытывал отчуждение по отношению к своему герою

На сломе зрительских установок построена роль Чебутыкина. Умение великого украинского актера Богдана Ступки сочетать трагический нерв, эмоциональный всплеск с самой острой сценической формой давно стало театральной легендой. Роль Чебутыкина актер играет как раз на преодолении этой легенды. Ни одного момента педалированного темперамента. Несколько острых штрихов в мягком рисунке образа: хромота и картавость – вот и все актерские «приспособления», но именно к нему, всегда и всюду присутствующему, притягивается внимание. Без него ни именин, ни расстрела, ни любовного объяснения. Он – будущая жертва «дела врачей» – душа этой бездомности, «вечный жид» неистребимого гуманизма. Он переживает в буквальном смысле, молча в стороне, все судьбы. У него со всеми и со всем общая судьба. Глядя на него, жалко не мамыны часы, которые он разбил, а его самого, философствующего над развалом. Эта маргинальная фигура сама по себе – семейная реликвия. Может быть, сохранившаяся в старинном книжном шкафу, который предназначен службисткой Наташей к выбросу и которому на прощанье отчаянно прокричит Маша заздравную речь Гаева из «Вишневого сада». Оттуда, из одушевленного шкафа, закружившегося в финальном вальсе, как восставший из гроба выйдет в старинной визитке Чебутыкин–Ступка, чтобы заключить в объятия трех несчастных сестер. Кружение смерти – опустевшие щиты-подиумы

погибших тел и судеб, в давнем спектакле Ю. Любимова «А зори здесь тихие» – было патетической кодой темы высокой жертвенности. Здесь же явная сценическая парафраза служит ироническим и горьким отыгрышем совершенно чеховского, но редко исполняемого в театре мотива: уход в небытие, как в лучшую, идеальную реальность. Не зря «натуралист» Чехов стал предтечей русского символизма. Этот вальсирующий напоследок шкаф – свалка культуры, куда сбрасываются остатки старых ценностей, – и есть вместилище того, что нам осталось от прошлого. Там хранятся вечные сказки о ласковой жизни, о небе в алмазах, там витают образы людей, способных на чувства, «нежные и изящные, как цветы». Может, и Москва, о которой грезят сестры, тоже спрятана там в каких-нибудь старых картинках, письмах, предметах.

Важнейшая в пьесе тема активной, запечатленной в будущих поколениях жизни, символом которой для чеховских героев была Москва, режиссером транспонирована в ироническом ключе. «В Москву! В Москву!» – этот девиз трех сестер, что в начале века был только условной фигурой речи и мысли, (сестры в поезд, уехать, и даже поселиться на той же Старо-Басманной улице составляло проблему только личной воли), в условиях великодержавной зоны стал лозунгом советского рая, или, как минимум, всесоюзных Елисейских полей. «Черта оседлости» для всех, а для многих просто тюрьма – среда обитания; столица нашей родины и кремлевские звезды – ориентиры полуфантастического маршрута, не данные нам в наших ощущениях, но сооружаемые как типовая декорация повсеместно, даже в лагере для эзков. В спектакле красный кумачовый всполох поднятого стяга – задника, покрывающего ступенчатую трибуну, на фоне которого оркестр и певица в ушанках дают концерт для начальства, имитирует такую парадную бутафорию. В то же время это ироническая подмена чеховского акта пожара, повернувшего сестер к чужой беде, а их дом-ковчег – к распаду. Песня-гимн, слившаяся в «едином порыве» артистов-невольников и ревизирующее начальство, – аккомпанемент

этого мероприятия по воспламенению верно-подданных эмоций.

Режиссер показал, как легко манипулировать ностальгическими комплексами, передающимися из поколения в поколение. В середине спектакля между двумя «советскими» актами вмонтирован второй акт «чеховского» стиля: с белой скатертью, с длинными платьями женщин, с классическими объяснениями в любви на фоне камерного музицирования и силуэта рождественской елки. Но именно в идиллической атмосфере «старинной» жизни – корни трагической развязки третьего акта: неудавшееся Солену объяснение в любви, а, значит соперника он, как и обещал, «подстрелит, как вальдшнепа». Какая разница, самому стрелять в подслеповатого немца на дуэли или послать расстрельную команду. И трусца Вершинина, убегающего от любимой Маши, тоже начинается здесь.

Дореволюционная Россия, «Россия, которую мы потеряли» и которую долго вспоминали как изысканную, хоть и устаревшую декорацию (впрочем, никогда не выходящую из моды), у Антона Павловича Чехова не вызывала никакого умиления. Природное оскудение, нецивилизованный быт подавляющей массы населения, грубость и жестокость нравов, национальная и религиозная нетерпимость, социальные нерешенные проблемы и готовность к человеческим потерям – это не из краеведческого кондуита доктора Астрова, но из художественной прозы доктора Чехова – от «Степи» до «Острова Сахалина». И если «Мужики» или «В овраге» рисуют тьму и бесперспективность жизни изнутри крестьянского быта, на уровне губительного изживаемого инстинкта, то чеховские драмы погружают нас в культурный, просвещенный слой общества, призванный перспективы выработать, так сказать, духовно производить. Вульгарно-социологическая советская критика обвиняла чеховских интеллигентов как раз в том, что они оказались не на уровне этой задачи, и, значит, вне пути нового общества-химеры, созданного большевиками. Театральная практика 1930–1940-х годов стремилась эту вину, утвержденную государственной идеологией,

смягчить элегической интонацией, ореолом старой культуры, как бы изначально отделившей рафинированную среду от остального мира.

А. Жолдак не случайно ввел в свой спектакль транслируемый по радио диалог сестер из первого акта мхатовской постановки 1940-х годов. Радио слушают у него в последнем акте те же героини. В мхатовской элегии звучит облагороженная академическая фальшь при сопоставлении с обнаженным смыслом развернутого современного действия.

Молодой режиссер отменяет самую необходимость какого-либо оправдания своих – и чеховских – героев: свершившееся историческое предназначение, уравнившее все слои народной жизни общей трагической судьбой, на всех разделило вину и искупление. Все получили ту жизнь, о которой, конечно, никто не грезил, но которая лежала под спудом многих экстравагантных грез. «Мне подменили жизнь» и «наконец приходит расплата» – мог сказать о себе каждый и вовсе не только интеллигент словами поздней Ахматовой, поэта, бывшего, как известно, в трагические сороковые там, где мой народ в то время был», – в тюремной очереди.

Театральные воплощения чеховских драм, начиная с 1960-х годов, были феноменом обнаружения всеобщего в индивидуальном: кризиса социального через драму личности.

Чеховские персонажи спектаклей А. Эфроса и Г. Товстоногова, О. Ефремова и Г. Волчек, В. Пансо и С. Данченко вернули на сцену тогда еще единой страны героев, способных испытывать чувство вины не только за свои несладкие жизни, но и за общее неблагополучие, за катастрофу повседневных потерь, как материальных, так и духовных. Как и в конце XIX века, новый взрыв интереса к чеховским героям был симптомом надвигающегося перелома общественного устройства и общественного сознания. Именно они, эти непрактичные и несчастливые люди, закованные в условия условности сложившегося будто на века строя жизни, были зеркалом изнутри вскипающего процесса преобразований. Сама их бездеятельность была симптомом и гораздо больше соотносилась с



Таганрог. Фото П. Кудряшова

правдой жизни, чем деловитость схематичных персонажей модной в 1970–1980-е годы «производственной драмы». Чеховские люди опять не могли приспособиться действовать в пустоте. Их трагедия была, по чеховскому определению, от избытка пространства и недостатка возможностей. Эти люди, лучшие люди, были обречены на гибель – физическую или духовную. Художественное воплощение будничного трагизма неволевым и подавленной творческой силой было нравственной акцией советского театра 1960–1980-х годов.

Театр последних десятилетий опирается на новое историческое знание. Именно оно обусловило неожиданно шокирующие проекции сегодняшнего взгляда на чеховских героев в современном театре. Это ракурсы обратной перспективы, укрупняющей дальний план и воссоздающей новый контекст образа иногда наперекор собственно тексту. Сегодня художников сцены волнует, как и за счет чего можно было выжить чеховским людям, – их социальная и нравственная мимикрия. Иными словами, театр занят освоением того, что нам осталось после всеобщей разрухи, после «беды», как называл бывший крепостной Фирс полученную волю. Отсюда многие прямые

аллюзии с современностью в спектаклях очень разных авторов: социально-исторические – в «Вишневом саде» Л. Трушкина (Театр Антона Чехова, Москва), эротико-символические в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» Э. Някрошюса (Литва). Ироническая хлесткость не зачеркивает, но обнажает и укрупняет эпическую символику в постановке Жолдака. Вся структура спектакля от мелочей оформления и актерской игры до композиции частей-актов пронизана иронией и, по существу, масочна. Маски нашей бытовой и политической жизни, клише культмассовых радостей и даже собственно театральная традиция, превратившаяся в штамп, обозначили исторический рубеж. Авторы спектакля дают нам шанс преодолеть этот рубеж вместе с классикой.



Чеховские мотивы. На выставке «Чехов. Театрально-художественный проект» и спектакле В. Гульченко «Тип русского неудачника». Фото С. Милицкого

Катажина ОСИНЬСКА

ГРУЗ НАСЛЕДСТВА

У известного слависта Катажины Осиньской, прекрасно знающей русский театр и много о нем пишущей, недавно вышли друг за другом две книги, с чем мы ее и поздравляем. Одна из них, «*Jewgienij Wachtangow – co zostaje po artyście teatru?*» («Евгений Вахтангов. Что остается после художника?») – результат многолетних изысканий автора, крайне увлеченного историей студийного движения в России и фигурой Вахтангова, в частности. Первая часть книги – это, по существу, портрет художника, написанный автором книги с говорящим названием «Следы Вахтангова» автор выступает в роли составителя и модератора: здесь собраны статьи русских исследователей и славистов других стран на сходную тему, это рефлексия по поводу международной конференции под тем же названием, организованной Центром Гротовского во Вроцлаве.

Другая книга К. Осиньской – «*Teatr rosylski XX wieku wobec tradycji*» («Русский театр XX века по отношению традиции»). Это большая и основательная монография по истории русского театра от начала XX века до наших дней, от Вс. Мейерхольда до А. Васильева, от знаменитых студий Художественного театра до студий П. Фоменко и С. Женовача. «Старое как источник нового» называется последняя глава этой книги, которая обозначает и задачу автора – описать и осознать вековой контекст развития русского театра XX века. «Вопросы театра» публикуют одну из глав книги – «*Ciężar dziedzictwa, czyli Jak wystawić Czechowa w Rosji?*».

Список русских режиссеров, которые никогда не ставили Чехова (я имею в виду его многоактные пьесы, а не водевили), немного короче списка тех, кто к Чехову в своем творчестве обращался. Если среди самых известных постановщиков Чехова мы найдем имена К. Станиславского, Вл. Немировича-Данченко, Г. Товстоногова, А. Эфроса, О. Ефремова, А. Шапира, Г. Волчек, М. Захарова, С. Арцибашева, К. Гинкаса (хотя он ставит, главным образом, чеховские рассказы) и Л. Додина, то к другой группе нам придется причислить режиссеров, не менее известных: Вс. Мейерхольда, Евг. Вахтангова, А. Таирова, Н. Охлопкова, Н. Горчакова, Ал. Попова, А. Гончарова, В. Плучека... Из современных режиссеров у Ю. Любимова, П. Фоменко или В. Фокина тоже имеются в

арсенале постановки автора «Трех сестер», но Чехов для них – лишь одна из страниц в творчестве.

А. Васильев обращался к пьесам Чехова, чтобы использовать их в качестве материала для профессиональной работы с актерами, участниками своих мастер-классов и лабораторий. Отвечая в 1995 году на вопрос автора статьи об основах тренинга в «Школе драматического искусства», он подчеркнул: несмотря на то, что его интересует непсихологическое искусство (ученики его в это время занимались «вербальными действиями» на материале «Диалогов» Платона), он пришел к выводу, что актеры, которые не владеют мастерством психологического театра, не в состоянии оживить игру; все сразу «выглядит бесплодным». «Сейчас я провожу стаж с

французами, – говорил Васильев, – и начал работу с «Дяди Вани», поскольку без этого этапа ничего не могу им объяснить. Раньше я сразу начинал с Платона, но потом понял: то, что позже я скажу им о Платоне, станет более понятным и ясным, если сначала они узнают Чехова»¹.

На вопрос, верно ли, что Чехова следует прочитывать на реалистически-психологической территории, Васильев ответил: «Не совсем так, но существует традиция, и я должен с ней считаться. <...> Я считаю, это хорошо, что пьесы Чехова продолжили свою жизнь в этом столетии [в XX веке]. И хорошо, что в следующем веке они появятся на сцене нескоро. Чехов заканчивает свое существование. В будущем веке ему предстоит отдохнуть. Не знаю, как долго это продлится: десять лет, двадцать? Знаю, что произведения Чехова, «Вишневый сад», «Три сестры», ждут нового сценического языка и поэтому должны отдохнуть. За пьесы Чехова должно взяться новое поколение актеров и режиссеров, поколение, ничего не знающее о бытовании тех традиций, с которыми связывают постановки Чехова в сегодняшнем театре. Это очень важно»².

Вопреки прогнозам Васильева, Чехов не сошел с русской сцены. Однако названная Васильевым проблема сценического языка – на фоне застывшей по отношению к Чехову традиции – остается в России актуальной. Она волнует творцов и критиков еще со времен Чехова – уже больше ста лет. Сомнения рождали даже чеховские спектакли в Художественном театре. В статье «Натуралистический театр и театр настроения» (1907) Мейерхольд упрекал натуралистический театр в том, что он отбивает у зрителя

«способность дорисовывать и грезить», тогда как «многих влечет в театр именно эта Тайна и желание ее разгадать»³. Вспоминая «Чайку» в МХТ⁴, Мейерхольд приводил в пример ее первый акт, где зрители спектакля Треплева вдруг «исчезали в черном пятне чащи, куда-то; <...> а при возобновлении «Чайки» все углы сцены были обнажены: построена была беседка с настоящим куполом и с настоящими колоннами, и был на сцене овраг, и было ясно видно, как люди уходят в этот овраг»⁵. Такая иллюстративность, по мнению Мейерхольда, сковывала воображение зрителя.

Иная проблема, на которую обращал внимание Мейерхольд, состояла в излишней привязанности режиссеров чеховских спектаклей к иллюстративной детали. Например, в «Вишневый сад», в реалистические декорации была введена сцена со множеством разнообразного реквизита, «со всякими подробностями и штучками», в результате чего нарушена гармония целого. Мейерхольд в это же самое время рассматривал произведение Чехова как пьесу символично-мистическую: «В драме Чехова «Вишневый сад», как в драмах Метерлинка, есть герой, невидимый на сцене, но он ощущается всякий раз, когда занавес опускается. Когда опускался занавес Московского Художественного театра <...> присутствие такого героя не ощущалось. В памяти оставались типы. Для Чехова люди «Вишневого сада» средство, а не сущность. Но в Художественном театре люди стали сущностью, и лирико-мистическая сторона «Вишневого сада» осталась невыявленной»⁶.

Цитируя в этой связи запись из своего дневника (про разговор Чехова с художественниками

¹ *Odpowiedź Stanisławskiemu. Z. A. Wasiljewem rozmawia K. Osinńska // Teatr. Warszawa, 1995, № 5. S. 5. A. 6. [Ответ Станиславскому. Беседа К. Осиньской с А. Васильевым.]*

² *Ibidem.*

³ *Мейерхольд В.Э. Натуралистический театр и театр настроения // К истории и технике театра // В.Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х частях. Часть первая. 1891–1917. М., 1968. С. 116.*

⁴ *Напомним, что ее премьера состоялась 17 декабря 1898 года, режиссерами были и К. Станиславский, и В. Немирович-Данченко. Мейерхольд анализирует в статье изменения, происшедшие в спектакле после возобновления 1905 года и сравнивает его с первым вариантом, где он играл Треплева.*

⁵ *Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 116.*

⁶ *Там же. С. 119.*

Pro настоящее

ЭМ

о портрете Крамского и «реальном» носе), Мейерхольд писал: «Стремление во что бы то ни стало показать все, боязнь Тайны, недосказанности превращает театр в иллюстрирование слов автора»⁷. Мейерхольд же, рассматривая Чехова сквозь призму символизма, ощутил у драматурга «новый тон», из которого натуралистический театр однако «не сумел в интересах дальнейшего своего роста извлечь для себя выгоду»⁸.

Забывший ныне драматург и критик Осип Дымов необходимость реформы театра связывал именно со спецификой драматургии Чехова: «Чтобы поставить грандиозную чеховскую тетралогия, – писал он, – нужен особый театр, новый, непохожий на все остальные»⁹. Мхатовские постановки он считал излишне «обытовленными» («Когда в комнатах раздается треск, осыпается штукатурка, скрипит мебель – это значит, что из этих стен уходит жизнь»¹⁰). Что интересно, Дымов, пожалуй, первым еще при жизни Чехова попытался осознать своеобразие этой драматургии с помощью впечатлений, которые произвел на него японский театр. Когда он смотрел спектакли гастролировавшего в России в 1902 году японского театра с актрисой Сада Якко¹¹, у него возникло ощущение, что сценическое действие за закрытым занавесом продолжалось и во время антракта, «вдали от глаз зрителей, и только случайно поднявшийся занавес обнаружил <...> часть этого скрытого, прячущегося действия». Японский театр, согласно Дымову, указывал на «неуловимое существование, протекающее между значимыми по европейским меркам эпизодами жизни человека». А потом, почти как у Чехова, выяснялось: то, что неуловимо и вроде бы

не имеет значения, «интереснее и полнее, чем уловленное», названное и происходившее на первом плане.

Упрек Художественному театру в перегруженности его постановок большим количеством деталей был одним из постоянных аргументов в дискуссиях, проходивших в начале XX века, о формах театра будущего. В борьбе за так называемый условный театр критиковался «натуралистический метод»¹². Не вдаваясь в подробности этого исторического спора, заметим, что такие его участники, как В. Брюсов и Мейерхольд, прекрасно отдавали себе отчет в схематичности подобного радикального деления театра, а как раз примером примирения этих крайних тенденций им служили (независимо от разного рода упреков) чеховские спектакли МХТ. Мейерхольд даже подчеркивал, что благодаря Чехову Художественному театру «удалось под одной крышей с Натуралистическим театром приютить и Театр настроения», тайна которого скрывалась в ритме его языка; подчеркивал, что ритм этот открыли актеры Художественного театра, именно они «через влюбленность» в драматурга ощутили эту «чеховскую музыку»¹³.

Не следует, тем не менее, забывать, что спектакли Художественного театра пользовались огромным признанием, а постановки Чехова в МХТ так быстро стали каноническими, что творчество Чехова начали постигать через эти постановки. Канон интерпретации, утвердившийся на сцене Художественного театра, стал со временем наследием русской культуры, понимаемым как образец. С тех пор не одно десятилетие в русском театре не

⁷ Там же. С. 120. «У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос "реальный", а картина – то испорчена».

⁸ Там же. С. 122.

⁹ Дымов О. Полслова о японской драме и о Чехове // Биржевые ведомости, 1902, № 69, 12 марта. Цит. по: Мария Михайлова. Анна Каренина эпохи modern // Современная драматургия, 2004, №3. С. 196.

¹⁰ Там же.

¹¹ В 1902 году в Россию приехал театр Отохиро Каваками и его жены Сада Якко; выступления театра, который представлял так называемую Новую Школу (шмппа), отличную от классических стилей Театров Но и Кабуки, произвели огромное впечатление на публику США и Европы; визит японской труппы в Россию оказался событием, повлекшим за собой серьезные последствия; под этим впечатлением японским театром заинтересовался и Мейерхольд.

¹² В меньшинстве оказались в тот период критики, которые, как И. Анненский, именно на Чехова возлагали ответственность за форму чеховских спектаклей в Художественном театре. Этот известный поэт упрекал драматурга ни больше, ни меньше как в «чеховщине»; этим словом он обозначил определенный стереотип русскости, среднестатистической «образ души» русского интеллигента. Анненский считал, что именно такая, а не другая интерпретация Чехова в Художественном театре была навязана текстом, что «чеховщина» существует и в самом Чехове. См.: Анненский И.Ф. Драма настроения // Анненский И.Ф. Книга отражений. М., 1979. С. 82–92.

¹³ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 122.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

столько ставили самого Чехова, сколько повторяли мхатовские решения чеховских произведений, допуская в них лишь небольшие коррективы. Поэтому художники иного, чем Художественный театр, эстетического направления, этим драматургом не интересовались. По этой причине и не был создан в первые десятилетия XX века ни один качественно иной стиль в интерпретации чеховских пьес. Ни Мейерхольд¹⁴, ни Вахтангов, ни Таиров¹⁵, ни – в более поздние годы – МХАТ Второй с М. Чеховым во главе, признанный одним из лучших русских театров, – не ставили «больших» пьес Чехова.

Мейерхольд, с молодости очарованный драматургом, еще со времен, когда сыграл Треплева в «Чайке» (1898) поддерживавший с ним письменные и личные контакты¹⁶, в статье «Русские драматурги», вошедшей в сборник «О театре»¹⁷, причислил Чехова к явлениям уходящей эпохи. Подобная классификация при этом вовсе не означала недооценку новаторства создателя «Чайки». Выводя Чехова из традиции Тургенева, которому Мейерхольд приписывал внедрение новых элементов в русскую бытовую драму, а именно музыкальности, режиссер подчеркивал, что Чехов достиг в этой области вершин мастерства. Открытие Чехова Станиславским являлось, согласно Мейерхольду, важным этапом в формировании нового чувства театральности, однако это был только этап, который театр оставил уже позади. По его мнению, недостаток театральности в драмах Чехова как раз и подтверждает, что они оказались (вопреки прочим своим достоинствам) явлением времени, в котором родились: «Театр Чехова не смог скованного им звена

прикрепить к цепи великой триады (Гоголь, Пушкин, Лермонтов), ибо металл чеховского звена оказался годным лишь на одно десятилетие. Тургенев и Чехов не сумели прикрепить свои пьесы к репертуару, выросшему из недр подлинной театральности»¹⁸.

Иная причина утраты Чеховым актуальности, по Мейерхольду, – это уход в прошлое тех времен, когда пьесы были написаны. Режиссер видел в Чехове драматурга, отражавшего атмосферу 90-х годов XIX века – времен усилившегося общественного расщепления, ощущения бессилия, разочарования, вызванного политикой реформ последнего периода правления Александра III и продолжением ограничительных указов после вступления на престол Николая II. Помещая пьесы Чехова в исторический контекст, Мейерхольд писал: «И не удивительно поэтому, что Театр Чехова умирает вместе с той общественной апатией, которую уносит с собой в могилу 1905 год»¹⁹.

Наконец, чеховский Театр настроения подвергся, по мнению Мейерхольда, банализации в связи с появлением целого ряда подражателей, к которым он причислял и Горького. Режиссер обвинял этих драматургов в нарушении присутствующей Чехову гармонии между литературой и театральностью в пользу усиления литературности.

Гений Мейерхольда выражался среди прочего в том, что он обладал абсолютным слухом на современность. Он был идеальным медиумом для времени, в котором жил, а поскольку жил он в бурные времена, то его искусство постоянно менялось. В период, к которому относятся процитированные выше строки, он был увлечен идеей

¹⁴ Не считая спектаклей, осуществленных в Херсоне Труппой русских драматических артистов под руководством А. Кошерева и В. Мейерхольда в сезоне 1902/1903 годов. К открытию очередного сезона этой Труппы Мейерхольд поставил «Три сестры» (1902, 22 сентября); уже через четыре дня состоялась премьера «Дяди Вани», сразу после этого – «Чайка» и, наконец, «Иванов». Премьеры назначались каждые несколько дней; Мейерхольд вместе с Кошеревым поставили в первый сезон, по самым грубым подсчетам, больше ста спектаклей, перенеся в Херсон почти весь репертуар МХТ и дополнив его другими названиями. Свои чеховские спектакли того периода (за некоторым исключением) Мейерхольд считал вторичными, повторяющими открытия Станиславского. Ни один из них он не упомянул в списке своих достижений, опубликованном в сборнике статей «О театре». Там названы лишь спектакли, поставленные им после 1905 года.

¹⁵ А. Таиров поставил в более поздние годы (1941) «Чайку»; спектакль этот был признан художественной неудачей режиссера.

¹⁶ См.: Полоцкая Э.А. Чехов и Мейерхольд. / Публ. Н.И. Гитович // Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 417–448.

¹⁷ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 181–188.

¹⁸ Там же. С. 185.

¹⁹ Там же.

Pro настоящее

ЭМ

рождения искусства из искусства, а не из действительности, поэтому обращался к наследию старых театральные эпохи, использовал формы театра прошлого, такие, как придворный театр Мольера или *commedia dell'arte*. Чехов не умещался в театральное видение Мейерхольда, поскольку в его пьесах центром внимания оказывалась человеческая натура. Эта деликатная сфера не поддавалась театрализации, как ее понимал Мейерхольд. Кроме того, поскольку революция подменила амбивалентность, существующую в мире Чехова, простыми и однозначными решениями, Мейерхольд верно почувствовал, что очень скоро зритель будет уже не способен идентифицировать себя с миром «Чайки» или «Трех сестер».

Интерес Мейерхольда и Вахтангова после революции привлекли, что характерно, чеховские юмористические пьески, сценические шутки, в общем, жанры, требующие острой сценической формы. В записях к спектаклю «33 обморока» (1935), куда вошли одноактные пьесы «Юбилей», «Медведь» и «Предложение», Мейерхольд отмечал: «Чехов “Вишневого сада”, “Трех сестер” совсем не близок нам сегодня»²⁰. И действительно: неидеологичный и «нетеатральный» Чехов не вписывался в театральную и насквозь идеологизированную эпоху. Мейерхольду в эти годы близок иной Чехов, автор малых сценических форм, создатель несравненных портретов «маленьких людей» с их пороками и недостатками; такого Чехова можно было сделать «крепким соратником <...> в борьбе с пережитками <...> мешанства во всем его многообразии»²¹.

В отличие от Мейерхольда Вахтангов стремился к преодолению противоположностей, к стиранию границ между тем, что в искусстве «искусственно», и тем, что вытекает из желания воплотить действительность. Поэтому (иначе, чем Мейерхольд) Вахтангов поместил Чехова в один ряд с Островским, Гоголем, Пушкиным и предусматривал место для «Чайки» в своем театре. Хотя он и ценил должным образом Станиславского за то, что тот отыскивал театральные средства, с помощью которых создается настроение чеховских спектаклей²², своего Чехова он представлял себе иначе: «Я хочу поставить “Чайку”. Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить “Пир во время чумы” и “Свадьбу” Чехова в один спектакль. <...> У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, – это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости, и у Подвига свои трагические маски. А вот лирика бывала пошлостью»²³.

Вахтангов не реализовал свою идею трагической «Чайки». Вместо этого он поставил спектакль «Свадьба», в котором возник преувеличенно эксцентричный, «нестественный» трагикомичный образ мира. Воспитанник Студии Вахтангова Рубен Симонов подтвердил, что комический аспект чеховской драматургии, заметный и в его многоактных пьесах, в первые годы революции выходил, судя по восприятию зрителя, на первый план: «Чехов как никакой другой драматург особенно интересовал молодой театр, рождавшийся под большим влиянием МХТ. Но и актеры и режиссеры почувствовали, что зрительный зал по-новому

²⁰ Мейерхольд В.Э. Часть вторая. С. 310.

²¹ Там же.

²² См.: Вахтангов Евз. Материалы и статьи. М., 1959. С. 208.

²³ Там же. С. 188.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

реагирует на Чехова. Если раньше пьесы Чехова слушались в напряженной тишине, если зрители и зрительницы часто доставали носовые платки и вытирали слезы, то теперь во время чеховских спектаклей все чаще раздавался смех. Веселая реакция зала словно выделяла и подчеркивала комедийные сцены в чеховских пьесах»²⁴.

Авангард отвернулся от драматурга. Революционный театр отнесся к автору «Дяди Вани» открыто враждебно. В прологе «Мистерии-буфф» Маяковский высмеивал тетю Маню, а о дядях Ванях писал как о реликтах прошлого. С точки зрения авангарда, Чехов выглядел старомодным, слишком психологичным и бытовым; его не ценили. Он не вписывался в новые времена, которые славили общий порыв, общий труд, оптимистический взгляд в будущее, которые осуждали слабости личности, а таковыми считались душевный разлад, сомнения провинциальных интеллигентов. Чехов после революции утратил свою актуальность; лишенные определенности его произведения не звучали в унисон с революционным порывом, с предписанием «делать дело», с духом массовых зрелищ. Те самые черты чеховской драматургии, которые критиковались еще при его жизни, особенно в народнических кругах²⁵, – недостаток решительной оценки прогрессивности персонажей (согласие с формулой «нет ни ангелов, ни негодяев»), недостаток определенного идеологического послания – привели к тому, что Чехов в театре послереволюционной России превратился в маргинального автора.

Ныне покойный критик и историк театра К. Рудницкий в 1965 году опубликовал эссе, в котором проанализировал прочтения Чехова русским театром времен социализма вплоть до начала 1960-х годов²⁶. Анализируя место чеховской драматургии в советском театре, Рудницкий припомнил интересные факты. Например, обратил внимание на то, что не только представители широко понимаемого авангарда, такие, как Мейерхольд, Таиров или Вахтангов, не ставили больших пьес Чехова. После 1917 года Чехов на какое-то время пропал с афиши даже Художественного театра. Создатели Художественного театра тоже почувствовали, что Чехов уже не отвечает духу времени. В 1921 году «Вишневый сад» и «Три сестры» игрались исключительно на гастролях, за границей, и Станиславский писал Немировичу-Данченко из Берлина: «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузливо. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть...»²⁷.

В контексте революционной эпохи пьесы Чехова казались напоенными пессимизмом, чувством безнадежности; писателя называли «певцом сумерек». В 1920-е годы его пьесы почти совсем исчезли с советской сцены. В списках произведений, рекомендуемых к постановке, Главрепертком в 1929 году пометил пьесы «Три сестры», «Дядя Ваня», «Чайка», «Иванов» буквой «Б», что на языке чиновников по делам культуры означало «произведение, которое хотя и обладает формальными достоинствами, но с точки зрения общественной значимости не имеет никакой цены». Только возле «Вишневого

²⁴ Симонов Р. С. Вахтанговым. М., 1959. С. 12.

²⁵ Упреки демократически настроенной критики (Глеб Успенский, Николай Михайловский и др.) посыпались на Чехова сразу после публикации пьесы «Иванов»; писателя обвиняли в предательстве идеалов 60-х годов XIX века, в симпатиях к главному герою, человеку, который ведет жизнь, лишнюю всякого смысла, и, таким образом, подтверждает бесплодность демократических устремлений и только усиливает общественную апатию. См. также: Śliwowski R. Antoni Czechow. W., 1986. S. 137–138.

²⁶ См.: Рудницкий К. Время, Чехов и режиссеры // Вопросы театра, 1965, С. 135–159. Впервые статья была опубликована в русском журнале «Театр», по-польски – в сокращенном варианте в журнале «Dialog» (1963, №6. С. 86–95) под названием «Czechow i reżyserzy» [«Чехов и режиссеры»], перевод Е. Кензга.

²⁷ Цит. по: Рудницкий К. Указ. соч. С. 136.

Pro настоящее

сада» была проставлена буква «А», поскольку достоинством этой пьесы – с точки зрения советской публики – считался показ краха старого порядка в образах его типичных представителей, Раневской и Гаева.

В 1930-е годы «Вишневый сад» был единственной пьесой Чехова, которую играли в театре и которую, как пишет Рудницкий, поместили в одну компанию с «сатириками», т.е. Грибоедовым, Гоголем, Сухово-Кобылиным. Такая классификация драматурга имела бы смысл в отношении его коротких пьес; Мейерхольд метко охарактеризовал суть комизма чеховских водевилей: «Чеховская техника комического и работа над словарем продолжают традицию Гоголя: Чехов часто играет алогичными словосочетаниями, смешными именами. “Шутки” его отнюдь не так беспредметны, как это может показаться на первый взгляд. За его веселостью так же, как и у Гоголя, всегда скрыто нечто большее, чем простой каламбур»²⁸. Комедийность «Чайки» или «Вишневого сада», напротив, не укладывалась в рамки известных жанров и традиций, хотя драматург и использовал некоторые их элементы («Временами это даже фарс», – писал о «Вишневом саде» сам автор). Бичевание кнутом сатиры героев последней пьесы Чехова, привнесение в нее разоблачительного тона разрушало пьесу, в которой (если опустить все другие открытия драматурга в области ритма и интонации) центр тяжести был перенесен с интриги внешней на внутренний конфликт человека с самим собой.

В «Вишневом саде», поставленном в 1934 году в Студии под руководством Р. Симонова, А. Лобанов

высмеивал либеральное красноречие Пети Трофимова, чудачества Гаева, духовное банкротство Раневской. Единственными героями, которые могли рассчитывать на одобрение зала, были Лопухин как человек дела, представитель прогресса и нового класса, и Аня, которая была слишком молода, чтобы нести ответственность за упадок старой интеллигенции и дворянства. Если Чехова в это время все-таки ставили, то так, как будто он был Горьким: в постановках его пьес использовался классовый принцип в оценке персонажей; представители старого порядка подавались, без сомнения, критично. А Чехов тем временем сопротивлялся этому негативному прочтению. «Почти всегда у него находились веские аргументы в защиту тех, кого режиссеры старались высмеять»²⁹. Отсюда – независимо от репертуарной политики государства (хотя и ее не следует сбрасывать со счетов) – Чехов не вызывал заинтересованности у художников, которые придерживались мнения, что театр, если он хочет быть живым, должен так или иначе вступать в отношения с современной действительностью. К пьесам Чехова не обращались ни режиссеры, делавшие агитационный театр, ни художники, имевшие собственную эстетическую программу (как Таиров), полемичную по отношению к доминирующему направлению, ни художники, объединившиеся вокруг МХАТа Второго. Дух нового времени проявлялся в четких формах, зрелищной эстетике, остро представленном конфликте. А это не есть черты театра Чехова. До конца 1930-х годов

²⁸ Мейерхольд В.Э. Указ. соч. Часть вторая. С. 311.

²⁹ Рудницкий К. Указ. соч. С. 139.

К 150-летию А.П. Чехова

ни один из заметных режиссеров так к его пьесам и не обратился.

Эту ситуацию изменил только спектакль «Три сестры» Немировича-Данченко, поставленный на сцене МХАТа перед самой войной (1940). По мнению критики, этот спектакль имел в истории русского театра XX века переломное значение³⁰ и занимает в ней особое место. История восприятия этой постановки могла бы стать отправным пунктом в разговоре о рождении театральных легенд. По мнению авторов старшего поколения, которые видели «Три сестры» в детстве или юности, Немирович-Данченко создал спектакль «о тоске по лучшей жизни» (так определил «зерно» своего спектакля и сам режиссер), идеализируя чеховских героев, он придал спектаклю оптимистичное звучание – искреннего желания перемен, веры в лучшее будущее. Создав спектакль с позитивным посылом, режиссер реализовал глубокую зрительскую потребность: «Спектакль, действительно, вызывал ощущение сильнейшего эмоционального подъема. Волна страстного стремления к лучшей жизни высоко поднимала сестер Прозоровых, Тузенбаха, Вершинина. <...> Они становились родными до боли»³¹, – писал Рудницкий. По его мнению, спектакль Немировича был воспринят одинаково полемично как по отношению к ранним мхатовским спектаклям, в которых создавался образ сумерек эпохи, так и по отношению к прочтениям Чехова в сатирическом ключе. Персонажи пьесы, интеллигенты «с их насыщенной, содержательной духовной жизнью имели все шансы завоевать сердца зрителей. Интеллигентность сама по себе уже почти гарантировала любовь»³².

М. Туровская, пытаясь спустя много лет воскресить впечатления от этого спектакля, увидела в нем «собираемый образ» чеховских спектаклей раннего МХТ: «Полнота этого спектакля всегда была для меня загадкой, хотя я старательно изучала экземпляры пьесы, критику о нем, не говоря уж о стенограммах репетиций Вл.И. Немировича-Данченко, и знала, что его лейтмотивом должна быть “тоска по лучшей жизни”. И только сейчас, оглядываясь назад, я догадываюсь о том, что, может быть, осталось не зафиксированным ни в каких архивах (вопреки тому, что мы привыкли доверять архивам больше, чем самим себе): для самого Владимира Ивановича эта “тоска” была чем-то гораздо более конкретным. Это была тоска по самому несбыточному – по молодости, по молодости Художественного театра, по первым встречам с Чеховым, тоска по прежним постановкам чеховских спектаклей»³³. Из сказанного Туровской следует, что «Три сестры» 1940 года стали своего рода метаспектаклем. А сам режиссер идеализировал не столько прошлое, описанное Чеховым, сколько театр времен своей молодости. Так или иначе, но при таком понимании «лучшая жизнь» являлась жизнью прошедшей. Слова Туровской, написанные в 1978 году, подтверждают перемену, которая произошла в осмыслении спектакля Немировича. Если до 1960-х годов (текст Рудницкого был написан в 1963-м³⁴), его воспринимали как выражение надежды и стремления к новой жизни, то с течением времени выяснилось, что тайна его успеха заключалась в том, что спектакль воссоздавал на сцене атмосферу времени, бесповоротно

³⁰ Об этом спектакле пишут или упоминают все авторы, занимающиеся проблемами постановок Чехова в российском театре; особенно много места посвятила этому спектаклю И. Соловьева, исследователь творчества Вл.И. Немировича-Данченко. См. также: И. Соловьева. Художественный театр. Жизнь идеи. М., 2007.

³¹ Рудницкий К. Указ. соч. С. 140.

³² Там же. С. 139–140.

³³ Туровская Майя. Памяти текущего мгновения. Очерки, портреты, заметки. М., 1987. С. 46.

³⁴ См. также: Строева М. Чехов и Художественный театр. Работа К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко над пьесами А.П. Чехова. М., 1955.

Pro настоящее

ушедшего, будил в зрителях тоску по утраченному миру.

Без сомнения, спектакль давал возможность обеих трактовок, и на этом держалась стойкость этой легенды. Однако многое свидетельствует о том, что и Немирович-Данченко не избежал односторонности в оценке чеховских героев. В противоположность сестрам Прозоровым, Вершинину или Тузенбаху, Наташа, Андрей Прозоров и даже Кулыгин были показаны враждебно. Соленого, правда, не удалось классифицировать так однозначно: актер Борис Ливанов создал персонаж, полный противоречий, и именно поэтому, как пишет Рудницкий, эта фигура притягивала внимание критиков и зрителей. Чтобы усилить победное звучание спектакля, Немирович-Данченко позволил себе некоторые, правда, почти незаметные перемены в тексте. Режиссер вычеркнул реплику Чебутыкина «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Все равно! Все равно!», которую тот произносил после монолога Ольги («Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить»); а самого Чебутыкина вообще увел за кулисы. Эта небольшая, но очень значимая перемена в тексте придала последней сцене просветленное оптимистическое звучание. Как написала М. Строева, Немирович-Данченко таким образом «раскрыл жизнеутверждающее, страстное и мужественное начало чеховской драматургии»³⁵.

Слова героев Чехова о том, что через сто-двести лет все изменится, жизнь станет лучше, будет более справедливой, могли трактоваться как «искренние» и «правдивые», а в результате даже наивно считаться позицией автора,

коль скоро воспринимались они на уровне индивидуального дискурса. Тем временем эта «правдивость» должна исчезнуть, если трактовать это высказывание как часть общего, всеобъемлющего, глобализирующего дискурса, с его тенденцией к «стиранию индивидуальных особенностей различных дискурсов путем придания ансамблю (*имеется в виду авторский стиль – К.О.*) единого ритма, лексики, авторского звучания»³⁶. Иначе воспринимается реплика Ольги «Музыка звучит так весело, бодро, и хочется жить!», – если трактовать ее как личную исповедь, и совершенно иначе, если поместить ее в одном контексте с повторяемой Чебутыкиным фразой «Тара...ра... бумбия». Добавим, что должно было пройти четверть века, чтобы «Тара...ра... бумбия» Чебутыкина снова получила в России право на звучание.

Рудницкий в своем тексте предположил, что интерпретация Немировича-Данченко опиралась не столько на более глубокое, чем прежде, прочтение Чехова, сколько на очень острое и точное ощущение того, что ждал от него зритель в 1940 году, а зритель ждал поддержания в нем надежды и оптимизма. Актуализация Чехова последовательно Немировича-Данченко привела уже к полному искажению смысла его произведений. Если, например, Немирович в своей интерпретации «Трех сестер» опирался на то, что это пьеса о «тоске по лучшей жизни», а так можно было прочесть этот текст, то следующие за ним режиссеры перенесли акцент на «борьбу за лучшую жизнь». Подобная смена акцента привела к тому, что Чехова начали ставить в энтузиастическом духе, так что Ирину можно было считать героиней социалистического

³⁵ Там же. С. 302–303.

³⁶ См.: Пави Патрис. *Словарь театра. М., 2003. С. 111.*

К 150-летию А.П. Чехова

труда. Чехова снова перестали отличать от Горького. Когда в 1947 году в Художественном театре поставили «Дядю Ваню» (режиссеры М. Кедров, Н. Литовцева, И. Судаков), один из самых пронизательных критиков той эпохи Ю. Юзовский заметил, что актер Б. Добронравов играет, скорее, Егора Булычова, чем дядю Ваню³⁷.

Концепция героического Чехова привела к тому, что режиссерские сценические решения почти совсем разошлись с текстами пьес. Открытием Чехова, которое дало драматургии XX века новые перспективы, стало понимание того, что явления жизни выходят за рамки причинно-следственных связей. Все черты чеховской драматургии, признанные его своеобразием, – нехватка ярко выраженного действия и кульминации, равноценность разных сюжетных нитей, неоднозначная мотивация поступков героев, паузы, обозначающие трудности взаимопонимания и являющиеся знаком скрытых драм чеховских героев, – были результатом отрицания причинной обусловленности. В том, как Чехов смотрит на человека, он близок поздним открытиям К.-Г. Юнга. Это ведь Юнг отменил принцип детерминизма в применении к человеческой психике. «Психологический факт, – писал он, – никогда не может быть исчерпывающе объяснен только из одной своей причинности, ибо в качестве живого феномена он всегда неразрывно связан с непрерывностью жизненного процесса». Чехов показывал своих героев в «нормальной» обыденной жизни во всей их сложности и непоследовательности, потому что понимал: человек руководствуется в своих поступках привычными логическими обоснованиями, истоки его страхов и тревог лежат глубже,

и долгое время могут оставаться непонятными даже для него самого. Чехов не дал ответа на вопрос, где искать ту «общую идею», которая утишила бы человеческий страх перед смертью.

Трактовка Чехова в духе «борьбы за лучшую жизнь» в целом не ушла в прошлое с концом сталинизма. Рудницкий отмечает, что освоенная режиссерами интерпретация Чехова в патетическо-героическом ключе сказывается и в «спектаклях, рождающихся в наши времена», дает о себе знать и в некоторых новых интерпретациях Чехова. Тут Рудницкий приводит в качестве примера мхатовскую «Чайку» 1960 года (режиссеры В. Станицын и И. Раевский), в которой «целеустремленная борьба режиссуры <...> против объективности чеховской характеристики человека, за тенденциозность оценки каждого, завершилась деформацией почти всех образов пьесы»³⁸.

Критик заканчивает свое эссе выводом о том, что только 1960-е годы позволили наконец театру по-новому, взвешенно и объективно интерпретировать произведения Чехова, «которым при давали раньше то лирическую размягченность, то обостренную иронию, то прямолинейную программность». Однако автор этих в большой степени точных наблюдений сам, на наш взгляд, не избежал пафоса когда указывал на чеховское «умение извлечь высокую поэзию из обыденного, повседневного тона и хода жизни», когда писал о его вере в человека, «всевидающей и неиссякающей, трезвой и твердой, свободной от вымыслов и иллюзий, но тем не менее глубокой, сокровенной, прочной»³⁹.

³⁷ Юзовский Ю. *О театре и драме: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 326.*

³⁸ Рудницкий. *Указ. соч. С. 145 (разрядка автора. – К.О.).*

³⁹ Рудницкий К. *Указ. соч. С. 159.*

Pro настоящее

ЭМ

Чехов-драматург не создавал ни позитивных, ни негативных утопий – и в этом пункте он тоже разошелся с театром времен революции и сталинской эпохи. Если его и ставили, то тенденциозно, приспособлявая его произведения к господствующей идеологии. Поскольку Чехов с трудом поддавался таким манипуляциям, к нему не обращались зрелые режиссеры, осведомленные о таком состоянии дел. Между временами раннего МХТ и началом 1960-х годов не возникло – за исключением спектакля Немировича-Данченко – ни одного достойного чеховского спектакля.

К тому, что было сформулировано Рудницким, нужно однако добавить, что Чехов не сыграл существенной роли и в формировании самого серьезного театра хрущевской «оттепели» – основанного в 1956 году «Современника». В первые годы своего существования театр ставил, главным образом, современную советскую драматургию. Трудно поэтому признать середину 1950-х годов временем серьезного перелома в области русской культуры. Но, без сомнения, это было начало эволюционного пути, первые плоды которого появятся только в 1970-е годы. В середине 1950-х годов, охладев к прежней идеализации современности с ее поступательным развитием, индустриализацией, достижениями пятилеток, общество сосредоточилось на возвращении к мифу о революции в его романтической версии (начав строить на нем новую советскую идентичность), а в области культуры – на восстановлении себя своеобразного культа некоторых элементов отечественного наследия прошлого времен первых двух десятилетий XX века. Однако до сего дня этот период во всех

наиболее известных учебниках по истории театра трактуется как этап пограничный⁴⁰. Это связано с пониманием истории (с большой буквы) как синонима общенародного добра, что исключает иные толкования. При этом культура в таком генеральном понимании становится ценностью высоко идеологизированной⁴¹. Социолог Б. Дубин обращает внимание на тот факт, что особое («повышенное») значение культуры в ситуации запоздалой традиционалистской модернизации объясняется политизацией («идеологизированностью») самого понятия «культура». По мнению Дубина, «обычно подобное функциональное упрощение и сверхнагрузка идей культуры (как и истории) характерны лишь для определенных фаз социальной жизни обществ Нового времени – периодов формирования национального государства. Но в России прагматика (практика) “политического использования” вошла в саму семантику соответствующих понятий, она воспроизводится в смысловой конституции представлений о культуре. Под культурой при этом понимается определенная политическая ее проекция – легенда власти, включая позднейшие поправки и дополнения к ней»⁴². В такой ситуации история – а также культура – может быть только одна, общая для всех.

Дубин называет механизм, который доказывает, что в России дело не доходит до глубоких переоценок Истории в целом и, в частности, истории культуры. В основе этой проблемы лежит отношение к классике. Классические произведения трактуются как фундамент, выступают в форме канона, становятся образцом, который охраняют от рационалистического подхода. Одновременно с этим не хватает

⁴⁰ См., например: *История советского драматического театра: В 6 т. Т.6: 1953–1967 / Под ред. А.Н. Анастасьева. М., 1971. С.6. Автор или авторы никем не подписанного предисловия связывают перелом в культуре с новой тенденцией в политической и экономической жизни; причем, главной чертой этой тенденции считают «развитие творческой инициативы людей». В последнем исследовании по истории театра, где период с середины 1950-х годов вплоть до 1990-х оговорен достаточно бегло (он занимает 78 страниц в 730-страничном учебнике), датой перелома считается 5 марта 1953 года, день смерти Сталина. Одновременно подчеркивается, что началом перемен стал XX съезд КПСС (февраль 1956-го), и отмечается, что определенные намеки на новый курс появились вскоре после смерти Сталина. Например, редакционная статья газеты «Правда» (1953, 23 ноября) призвала художников смелее использовать разные жанры и стили, поскольку, как там было написано, самым большим несчастьем искусства является унификация и погоня за одним образцом. См.: *История русского драматического театра от истоков до конца XX века / Под ред. Н.С. Пивоваровой. М., 2005. С. 677. (Автором раздела «Театр 1950–1990-х годов» является А. Смоляков.)**

⁴¹ См.: Дубин Б.В. *Интеллектуальные группы и символические формы. Очерки социологии современной культуры. М., 2004.*

⁴² Там же С. 105.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

иных точек зрения, нежели официально признанная. А значит, у интеллигенции, не имеющей равноправных партнеров для дискуссии и обмена мнениями, нет мотивации для формирования самостоятельного взгляда на историю, отличного от общепринятого. По мнению Дубина, интеллигенция позволяет себе лишь корректировать общепринятый образ истории⁴³. То же можно сказать и об отношении русских театральных режиссеров к классике после 1956 года, добавив, что даже небольшие коррективы с их стороны были встречены властью критически.

Советский театр рубежа 1950–1960-х годов повернулся лицом к Гоголю, Грибоедову, Сухово-Кобылину, а во второй половине 1960-х годов – и к Чехову. Началом этого поворота можно считать две постановки «Трех сестер», спектакль Товстоногова 1965 года и Эфроса – 1967-го⁴⁴. Режиссеры отнеслись к этим произведениям как к зеркалу, поставленному перед современной Россией. С помощью классики они указали на те механизмы, которые руководили этой страной всегда. Поскольку «скорректированные» режиссерские решения классики, в которых режиссеры увидели ситуации и конфликты, характеризующие современность, спорили с канонами классической постановки, одобренным властью позднего периода правления Хрущева, власть уже во второй половине 1960-х годов инициировала в прессе кампанию против «искажений русской классики в театре». Жертвой этой дискуссии пали, среди прочего, «Три сестры» Эфроса: спектакль был снят после нескольких представлений. Выдавливание из репертуара

этой и других постановок русской классики – в том числе, «Смерти Тарелкина» П. Фоменко в Театре им. Вл. Маяковского (1966) и «Доходного места» М. Захарова в Театре Сатиры (1967) – означало в общественном сознании конец «оттепели». Эти закрытые цензурой спектакли остались в памяти современников как образы утраченных надежд и разочарований поколения шестидесятников.

С усилением эрозии утопических основ советской системы, с постепенным исчерпыванием коллективистского взгляда на мир Чехов отвоевывал свое место в русском театре. Отвоевывал постепенно. А. Смелянский, говоря о поколении режиссеров, дебютировавших в 1950–1960-х годах, подчеркивал, что поначалу они в своих поисках Чехова обходили стороной. Главной причиной этого критик считал влияние авторитета мхатовских постановок: «<...> традиция истолкования Чехова, сложившаяся в недрах Художественного театра, была настолько незыблемой, творческий авторитет ее настолько силен и непререкаем, что ни один из режиссеров нового поколения вплоть до середины 1960-х годов не отважился с этой традицией состязаться»⁴⁵. Образ идеального чеховского спектакля сформировался на основе впечатления от первых постановок Станиславского и Немировича-Данченко, а также от спектакля Художественного театра игрались в течение многих лет (меньше всего шла «Чайка», только до 1905 года, ее сыграли 63 раза; но каждую следующую премьеру играли больше и дольше; рекордом с этой точки зрения стал «Вишневый

⁴³ Там же.

⁴⁴ К «Трем сестрам» в Театре на Малой Бронной А. Эфрос вернулся в 1982 году. Кроме того, напомним, что в 1966 году в Театре им. Ленинского комсомола он поставил «Чайку», а в 1975-м в Театре на Таганке – «Вишневый сад» (возобновлен в 1985-м). А. Эфрос ставил Чехова и за границей: в Японии, Финляндии. См.: Фридрих Ю. *Анатолий Эфрос – поэт театра // Театр Антона Чехова. М., 1993; Никольская С.Т. Живой театр А. Эфроса. М., 1995; Театр Анатолия Эфроса. Воспоминания. Статьи / Сост. М. Зайонц. М., 2000. См. также записи самого режиссера – 4 тома. (М., 1993).*

⁴⁵ Смелянский А. *Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981. С. 267.*

Pro настоящее

ЭМ

сад», который играли с перерывами до 1950 года, не раз возобновляя, и сыграли свыше 1200 раз), они сохранялись в памяти людей как клише. С течением времени исчерпывался их потенциал, заключенный, среди прочего, в актерской игре (актеры старели, О. Книппер-Чехова, например, играла Раневскую до старости). Но в памяти оставались впечатления от реалистических декораций и реквизита (Станиславский, как известно, в подборе реквизита уделял большое внимание деталям; вошло в историю сохранившееся в его записях перечисление разнообразных предметов, которые должны быть на сцене⁴⁶), знаменитых звуковых эффектов, костюмов эпохи Чехова, а также актерской игры, и все это в конце концов стало стереотипом. В сталинскую эпоху МХАТ считался единственным истинным образцом реалистического искусства. Отсюда – долго державшаяся в СССР и поддерживаемая консервативной частью критики апология этой традиции, понимаемой как нерушимое наследие, и, как результат, отрицание всех, даже скромных попыток инновационности, нового прочтения этой драматургии или новой ее трактовки. Любые попытки преодолеть это охраняемое консерваторами status quo именовались ни больше, ни меньше как покушением на святыню. В языке критиков закрепилось определение «Это не Чехов», которое использовали и в адрес Эфроса, когда снимали его спектакль, и по отношению к «Трем сестрам» Ю. Любимова (1981). За небольшую вольность в тексте критиковали даже верного традициям Станиславского Олега Ефремова⁴⁷.

Действительно ли во второй половине 1960-х годов, как того хотелось русским критикам и

театроведам, образец, сформированный в Художественном театре, утратил силу авторитета? Отметим, что слова Смелянского относятся к вопросу «истолкования» Чехова, но не к сценической его традиции. «Чтобы оживить традицию, нужно было, – пишет Смелянский, – преодолеть канон»⁴⁸. Добавим, канон истолкования. Стал актуальным вопрос – о чем ставить Чехова? Обойденной осталась проблема – как это делать?

Пolemика с традицией сменилась, прежде всего, иной, часто актуализированной интерпретацией чеховских пьес. С 1960-х годов стали появляться спектакли, подчеркивающие пессимистическое звучание его творчества. Добавим, что такое прочтение Чехова во второй половине XX века (не только в России, но и на Западе) отражало текущую ситуацию, в которой место позитивных утопий заняли утопии негативные. В новых интерпретациях стало преобладать мнение, что Чехов создал мир, в котором главными чувствами являются бессмысленность, одиночество, бесцельность человеческого существования. Согласие с такой оценкой требовало, чтобы вера в будущее, о котором говорят героини «Трех сестер», была осмеяна. Считалось, что писатель, заставив своих персонажей говорить о прогрессе и «философствовать» о человеческом счастье, которое наступит через сто или двести лет, вложил в эти слова ироническое звучание. Это был случай Ю. Любимова и его «Трех сестер» на Таганке. Реплики, которые голосом оратора на митинге произносила в финале его спектакля Ольга, рождали в зале смех. Такого рода интерпретацию, не признающую амбивалентной сущности чеховской драмы, можно считать

⁴⁶ В описании сценографии ко второму акту «Дяди Вани» Станиславский перечисляет около двухсот предметов. Среди них, на столе: «поднос, самовар, салфетка, большой поднос, чайник, сахарница, 6 чашек, 6 стаканов, 12 ложек, банка с вареньем, сдобный хлеб на блюде, нож. Кусок масла на тарелке. Крышка молока. Корзинка с хлебом и связка баранок. Коробка с пастилой, блюдечки для варенья, две газеты, 5 книжек <...>, писчая бумага, чернильница, перо, карандаш, 10 пузырьков, 5 коробок лекарства с рецептом, графин и стакан <...>», а дальше, на одном из стульев, – «плед с двумя горячими (!) бутылками». См.: Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского. 1898–1930. «Дядя Ваня». 1899, Подг. а текста и посл. И.Н. Соловьевой. М., СПб., 1994. С. 33.

⁴⁷ Свою постановку «Чайки» на сцене МХАТа (1980) Ефремов сразу начал со сцены приготовлений Трелева к спектаклю и его слов «Вот тебе и театр...», а не с диалога Медведенко и Маш: «Отчего вы всегда ходите в черном?» – «Это траур по моей жизни. Я несчастлива». Но даже такое вторжение режиссера в текст пьесы было встречено критическими замечаниями большинства рецензентов. См.: Рудницкий К. Театральные сюжеты. М., 1990. С. 102.

⁴⁸ Смелянский А. Указ. соч. С.268.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

другой стороной медали, обыкновенной сменой направления вектора. Любимов поставил «Три сестры», когда разочаровался в возможности исправить окружавший его застойный мир – в мае 1981 года, накануне своего отъезда за границу. Москва, по которой тосковали главные героини пьесы, в их представлении казалась недостижимой, а в представлении зрителя понималась как тюрьма. Любимов, продемонстрировав зрителям реальную Москву конца брежневской эпохи (во время спектакля одна из стен театра опускалась, и взгляду зрителей предстал реальный город), как бы хотел сказать: бежать некуда, остаются только мечты.

В советских интерпретациях 1960–1970-х годов по-прежнему была еще сильна привязка к критической оценке героев и героинь «Трех сестер» или «Вишневого сада», вытекающая из общественных и исторических предпосылок. В конце 1970-х годов Смелянский оценил спектакли минувшего десятилетия как пример новой «тенденциозности»⁴⁹. Это означало, что чеховские персонажи, и когда их идеализировали (как представителей утраченной «лучшей» эпохи), и когда подчеркивали их пассивность, воспринимались как русские интеллигенты, потерпевшие поражение. Правда, уже не по своей воле, а в результате неумолимого хода истории. «<...> беспощадность театра к чеховским героям никак не удавалось совместить с совершенно очевидной авторской симпатией к ним. “Загадка” Чехова, ключом от которой владели “художественники”, вызывала порой глухое раздражение, отчаяние режиссуры, требовавшей от Чехова полной определенности позиции»⁵⁰.

Формула «жестокий Чехов», как написал в конце 1980-х годов Рудницкий, «возникла давно, после товстоноговских “Трех сестер” 1965 года, она сопровождала чеховские спектакли Эфроса, была подтверждена “Чайкой” Ефремова в “Современнике” и не миновала <...> двух “Ивановых”⁵¹. С интересом комментируя “жестокого Чехова”, “трагического Чехова”, критики, однако, начали поговаривать, что беспросветный Чехов утомителен, что пора, мол, вернуться к “более широкому и более свободному” взгляду на его пьесы»⁵².

Примером односторонней интерпретации чеховских персонажей могут послужить две уже упоминавшиеся постановки «Иванова». У Ефремова Иванов, сыгранный И. Смоктуновским, представлял собой тип романтического и меланхолического интеллигента: «И. Смоктуновский играл человека, который с головой погрузился в былое и настоящего не видит. Его Иванов двигался сквозь спектакль нехотя, как сомнамбула. Ностальгическая грусть по ушедшей молодости владела им, не окрашиваясь ни желчностью, ни досадой. С самим собой этот Иванов не ссорился. Скорее, он все еще немного любовался собственной юностью, когда был пылким, верующим в добро, способным на смелые поступки. Пусть мечты не сбылись, и все равно теперь Иванов–Смоктуновский с ними не расставался. Он влачил за собой груз неоправданных, но красивых иллюзий, изжитых, но благородных идеалов»⁵³.

Захаров сходу, одним только выбором актера на главную роль развязал полемику с традиционными представлениями об этом герое.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Речь идет о спектакле О. Ефремова, который он поставил на сцене МХАТа в 1976 году, и о спектакле Захарова, выпущенного в том же году в Театре им. Ленинского комсомола.

⁵² Рудницкий К. Театральные сюжеты. С. 87.

⁵³ Рудницкий К. Театральные сюжеты. С. 82. См. также: Смелянский А. Указ. соч. С. 271–278.

Pro настоящее	ЭМ
<p>Выбор Евгения Леонова исключал взгляд на Иванова как на романтика, неврастеника, «провинциального Гамлета». Низкий, плотный, лысеющий, он казался обыкновенным, ничем не примечательным человеком, почти наверняка лишенным дворянских корней, может быть, даже недоучившимся и недостаточно интеллигентным. «Если герой Смоктуновского страдает от “невоплощения”, то герой Леонова страдает от того, что его все хотят “довоплотить”: пытаются сделать общественным деятелем, Гамлетом, умником, любовником, даже красавцем – а он этого не хочет, не может, он все это ненавидит»⁵⁴. Автор этих строк нащупал связь с традицией и в спектакле Ефремова, и в спектакле Захарова. Первый из них поставил спектакль, в котором сохранил память о старом Художественном театре, второй спектакль был явно полемичен по отношению к мхатовской традиции, однако и тут режиссер существовал в русле той же традиции, но только ее отрицая.</p> <p>Многие интерпретации Чехова 1970–1980-х годов (отмечу, что обобщающий характер нижеследующих замечаний не исчерпывает проблемы, как ставить Чехова в России⁵⁵) были отягощены подходом, описанным еще Мейерхольдом: режиссеры отбирали у зрителя возможность додумывать и дофантазировать, а также искали для развития персонажей однозначные психологические или социальные мотивировки. Можно подумать, что сами русские критики (как минимум те, кто наиболее активно участвует в современном театральном процессе) ощущают несостоятельность русского театра перед загадкой творчества автора «Трех сестер». Это походит</p>	<p>⁵⁴ Смелянский А. Указ. соч. С. 273.</p> <p>⁵⁵ За последние двадцать лет появилось много разных, отличающихся от прежних режиссерских предложений – как ставить Чехова. Авторами самых громких, а также наиболее спорных интерпретаций были, среди прочих, Юрий Погорелничко (спектакль по мотивам «Чайки» под названием «Отчего застрелился Константин?», Театр ОКОЛО, 1988); А. Жолдак («Опыт постановки “Чайки”», Театр наций, Москва, 2001). К традиции, хотя и полемически понятой, обращался С. Арцибашев («Три сестры», Театр на Покровке, 1991) или М. Захаров («Чайка», Ленком, 1994). Особого осмысления требуют чеховские спектакли Л. Додина в МДТ, а также интерпретации рассказов Чехова К. Гинкасом или, наконец, осуществленный вне пространства официальной культуры проект Б. Юхананова – семь регенераций «Вишневого сада». Если речь идет о самом молодом поколении режиссеров, работающих сегодня в России, то самым многообещающим интерпретатором Чехова считается М. Карбаускис, который ставил Чехова в Театре п/р О. Табакова. О Чехове на российских и советских сценах было написано множество текстов; об интерпретациях драматурга в театре последних двадцати лет писали, например: Б. Зингерман. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001; Связующая нить. Писатели и режиссеры. М., 2002 (см. также его тексты, опубликованные в сборниках статей); Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999; Междоветия времени. Уходящая натура: В 2 т. М., 2002; Гульченко В.В. Дальние собеседники. «Три сестры» в театре и кино // Чеховиана: «Три сестры». 100 лет. М., 2002; Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005.</p> <p>⁵⁶ Chiaromonte N. Granice duszy. W-wa, 1996. S. 324.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	ЭМ
<p>определенной и единственной минуте, которую следует выразить»⁵⁷.</p> <p>Начиная с 1980-х годов, русские получили возможность сравнить собственные постановки Чехова с западными – Джорджо Стрелера, Питера Брука, Петера Штайна, что изменило оптику их взгляда на отечественную режиссерскую практику, в том числе, и на проблему верности автору. Рудницкий, сравнивая «Вишневым садом» Дж. Стрелера (Театр Пикколо, 1974) с родившимся чуть позже «Вишневым садом» А. Эфроса (Театр на Таганке, 1975), припомнил, что итальянский режиссер счел некоторые чеховские ремарки второго акта (в частности, упоминание «заброшенной часовенки» и «могильных плит») «символикой сомнительного вкуса». Отказавшись от этого кладбищенского реквизита и даже от знаменитого «звука лопнувшей струны», итальянский режиссер создал шедевр. «Готовность подвергнуть сомнению ту или иную реплику или ремарку драматурга означает, что руки у режиссера связаны, что он стремится к сотворчеству с писателем»⁵⁸. А далее русский исследователь отмечает, что отброшенная Стрелером «сомнительная символика» целиком завладела А. Эфросом и его сценографом В. Левенталем, который насыпал на сцене надгробный холм с плитами и крестами, желая подчеркнуть оцепенение мира, показанного в пьесе. Парадоксально, но, оставаясь верным автору, режиссер дошел до констатации социологического характера – Чехов в своей пьесе показал мир людей, обреченных на гибель. Полемизируя с М. Строевой, Рудницкий отмечает, что Эфрос в своем спектакле по существу, не двинулся по руслу мхатовской традиции («ностальгической и</p>	<p>лирической»), но, тем не менее, ему не удалось (в отличие от Стрелера) уловить музыкальность и поэтичность пьесы. «Стрелер первым предложил для Чехова “белый театр”. Это было подлинное и прекрасное открытие: все персонажи в белых костюмах и белых платьях, на белом же фоне. Чистая белизна захватывала не только сцену, но и зрительный зал. В этой белизне Стрелер создал волнующую вибрацию жизни, все цвета радуги сквозили и мелькали в ее неостановимом движении. Эфрос перенял у Стрелера белые одежды и белизну декора, но остановил движение и умертвил цвет. На кладбище не живут. Чеховские люди у Эфроса и не жили, они бились в некрасивых предсмертных конвульсиях, в последних спазмах иссякающих чувств»⁵⁹.</p> <p>Принято считать, что спектакли О. Ефремова на сцене МХАТа – лучший пример следования традиции. Он поставил тут «Иванова» (1976), «Чайку» (1980), «Дядю Ваню» (1986) и «Три сестры» (1997). В обширном томе материалов, посвященных творчеству О. Ефремова (2007), опубликованы, среди прочего, записи репетиций двух спектаклей – «Иванова» (запись Г. Бродской, подготовлено к печати М. Полкановой) и «Трех сестер» (запись Т. Ждановой)⁶⁰. Записи первого спектакля заняли 250 страниц, второго – 450. Премьера «Трех сестер» состоялась 27 февраля 1997 года; репетиции спектакля, в которых принимали участие С. Любшин, В. Гвоздицкий, А. Мягков, Е. Майорова, В. Невинный и другие, продолжались (с перерывами) с июня 1995 года. Объем этого материала, количество сказанных слов, наконец, сама продолжительность</p>

⁵⁷ Там же. С. 325.

⁵⁸ Рудницкий К. Театральные сюжеты. С. 95.

⁵⁹ Там же. С. 96.

⁶⁰ См.: Ефремов О. Пространство для одинокого человека. М., 2007.

Pro настоящее	ЭМ
<p>репетиций – все красноречиво свидетельствует о ефремовской робости перед пьесой, а также перед существующей сценической традицией. Большая часть высказываний Ефремова касается анализа пьесы, определения «предлагаемых обстоятельств», главного русла действия. Короче говоря, для Ефремова главным инструментом анализа чеховской драматургии является «система Станиславского». Ефремов отдает себе отчет, какой ловушкой может стать подробное рациональное объяснение мотивов поведения героев, поэтому в подходе к отдельным ролям он выходит за рамки жизненной обусловленности (откровенно говорит, что хотел бы избежать бытовизма⁶¹) и ищет «фундаментальное» в природе. Множество страниц репетиционных записей касается выяснения того, сколько времени прошло между актами пьесы, какое на дворе время года, как оно влияет на поведение персонажей и на их взаимоотношения (Ефремов наводит актеров на мысль, что коль скоро первый акт начинается весной, то надо понимать его как время надежд; во втором акте у нас зима, а значит, люди жмутся друг к другу, хотят контакта и т.д.⁶²). Кроме утверждения, что в Чехове важен элемент загадки, недосказанности, режиссер и актеры увязывают в мелочных отступлениях на тему каждого высказывания, каждого жеста, доходя в результате – до простых обобщений. Этот метод, опирающийся на досказывание того, что хотел сказать Чехов, является, как мне кажется, следствием привязанности к традиции раннего Станиславского, превратившейся в стереотип. Сам Ефремов, по его же словам,</p> <p>отвергает «осовременивание» чеховских пьес Любимовым или Някрошюсом, но сам склоняется к тому, чтобы идеализировать представленный Чеховым мир: «Мы не играем Вампилова, и не так, как играют сейчас Чехова. Надо, чтобы вы раскрыли, – говорит он актерам, – глубины прекрасные в каждом человеке. Тогда это будет спектакль о прекрасном процессе, который называется жизнь. Не о тоске по лучшей жизни, это в результате будет»⁶³.</p> <p>Такой способ постановки Чехова в России десятилетиями пользовался признанием у большинства зрителей, привыкших и приученных к «идеальному» образу Чехова в театре. Спектакли Ефремова во МХАТе имели огромный успех, чему способствовал звездный актерский состав; помимо названных выше актеров в них играли представители старшего поколения – А. Степанова, М. Прудкин, А. Попов, а также И. Смоктуновский, Е. Евстигнеев, А. Калягин, О. Борисов, А. Вертинская, Е. Васильева и др. Одновременно с этим подобные интерпретации наталкивались на критику некоторых других режиссеров. В 1990 году А. Васильев упрекнул российский психологический театр в недостатке легкости: «Эти блистательные пьесы, при постановке их на сцене, не обнаруживают свою легкость, как бы из-за того, что они написаны психологическим письмом, они очень тяжелы, даже перегружены, человеческая жизнь в них <...> выглядит чересчур натуральной, тяжелою, она как бы не имеет вдоха, у нее нет просвета. <...> Это невероятно, но сейчас две пьесы Антона Павловича Чехова привезли [в Россию] два западных театра.</p>	<p>⁶¹ Там же. С. 358.</p> <p>⁶² Там же. С. 350–354.</p> <p>⁶³ Там же. С. 385.</p>

К 150-летию А.П. Чехова	ЭМ
<p>Это были самые лучшие постановки Чехова за последние не меньше чем двадцать лет. Это была постановка Штайна “Три сестры” и постановка Брука “Вишневый сад”. Эти два режиссера показали русской публике, современным зрителям, что такое Чехов на сцене, как к этому относиться, как его надо ставить. Это поразительно, но Запад показал России, как надо ставить Чехова. Дело не в том, что Чехов прекрасно рассказан Штайном или прекрасно рассказан Бруком. Дело в том, как это сделано. И вот это, как это сделано является самым важным, и тем именно, что мы утратили совсем»⁶⁴.</p> <p>Лев Додин – автор очень известных постановок Чехова в русском театре рубежа XX и XXI веков, от «Вишневого сада» (1994) и «Пьесы без названия» (1997)⁶⁵, где он показал мир, подвергшийся разрушению (намекая на ситуацию, в которой находилась Россия в то время), до «Дяди Вани» (2003), одной из самых верных по отношению к пьесе интерпретаций последних лет. Лев Додин во время встречи в Старом театре в Кракове⁶⁶ привел в пример известный спектакль Брука 1981 года, припомнив, как и Васильев за 15 лет до этого, его захватывающую легкость, почти нематериальность чеховских персонажей, двигавшихся в пустом пространстве сцены.</p> <p>Сам Брук в заметках о Чехове постулировал максимальную верность драматургу (что не означало отсутствия режиссерского решения), следование за Чеховым на уровне каждого слова, что там слова, каждого знака препинания, поскольку даже в пунктуации, по мнению Брука, ощущаются ритм и напряжение пьесы. Чехов «искал</p> <p>естественности и хотел, чтобы актеры и постановка были прозрачны, как сама жизнь»⁶⁷.</p> <p>С рефлексией Брука переключается исповедь современного поэта-концептуалиста и перформера Дмитрия Пригова, который на вопрос, почему театру в России так редко удается сохранить деликатную субстанцию чеховских пьес, ответил, что русские интерпретации Чехова слишком дословны, слишком материальны. При этом, согласно Пригову, проблема состоит, прежде всего, в актерской игре. Персонажи Чехова осознают, что ходят по краю, поэтому актеры так, будто ступают по зыбкой поверхности, под которой распахну-</p> <p>Спустя сто лет, даже больше, которые прошли со времени первых чеховских спектаклей в Художественном театре, не утратил актуальности вопрос, как ставить Чехова, чтобы сохранить присущее его пьесам равновесие между сферой «незначительных» реалистических подробностей и сферой воображения и мысли, как соединить заботу о реалистических деталях с умением преодолеть эту обыденную Sachlichkeit⁶⁹ и добиться единственного в своем роде гармоничного соединения того, что конкретно и индивидуально, с тем, что всеобщее и вне времени.</p> <p>Перевод Натальи Казьминой</p>	<p>⁶⁴ Васильев А. Удина // Театральная жизнь, 1990, № 6. С. 19.</p> <p>⁶⁵ См.: Додин Л. Репетиции «Пьесы без названия». Балтийские сезоны. СПб., 2004.</p> <p>⁶⁶ Гастрольные показы спектакля МДТ в Польше прошли 22–23 декабря 2005 года (Театр Народовы, Варшава) и 26–27 декабря 2005 года (Старый театр, Краков). Встреча в рамках цикла «Гости Старого театра» состоялась 25 декабря 2005 года.</p> <p>⁶⁷ Питер Брук о Чехове. / Пер. М. Зониной // Литературное наследство. Т. 100: Чехов и мировая культура. Кн. 1. М., 1997. С. 118.</p> <p>⁶⁸ Ответ Д. Пригова цитируется автором по записям, сделанным после разговора с российским поэтом в Варшаве 13 ноября 2004 года. Д. Пригов посетил Варшаву в связи с открытием выставки «Варшава–Москва/ Москва–Варшава. 1900–2000».</p> <p>⁶⁹ Sachlichkeit (нем.) – новая вещественность.</p>

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

ОПРАВДАНИЕ СЕРЕБРЯКОВА, ИЛИ В КОГО ЦЕЛИЛСЯ ДЯДЯ ВАНЯ?

Пьесы Чехова с момента своего рождения и по сию пору продолжают составлять серьезную оппозицию интерпретирующему их театру, представляя собою почти неприступную крепость. Не великая тайна, что из многих сотен постановок чеховских пьес на мировой сцене «выбиваются в люди» всего лишь десятки. Дело не только в различной одаренности режиссеров, а, прежде всего в том, насколько соответствуют их театральные «отражения» поэтике первоисточников, исходному их смыслу. На вопрос, что делают персонажи («горизонталь»), режиссеры так или иначе пытаются отвечать, а вот понимание того, что с этими персонажами в эти же моменты происходит («вертикаль»), – не подсказывается репликами героев, и оно не выше и не ниже, оно вообще в другом месте, в другом измерении, на других этажах сознания. В большинстве спектаклей мы не находим ответа на данный вопрос: как говорится, «но эти мелкие детали до нас, увы, не долетали».

Один из наиболее распространенных штампов при переносе пьесы «Дядя Ваня» на сцену связан с таким малопонятным ее героем, как Александр Владимирович Серебряков. Сколько уже раз мы видели не человека, а некую ходячую карикатуру – старого, большого и при этом весьма надменного резонера, изрекающего одни

только благоглупости и не вызывающего к своей личности абсолютно никаких симпатий.

Подобное отношение к персонажам чеховского шедевра и породило весьма активное сопротивление... увы, против самого великого автора. С призывом «Долой Чехова!» в сегодняшнем театральном мире не выступают только очень ленивый или очень грамотный.

Итак, профессор Серебряков продолжает оставаться загадкой для нашего театра, хотя нельзя не отметить, что в наиболее содержательных постановках «Дяди Вани» последнего времени произошло некоторое потепление по отношению к этому герою: в нем начали узреть и нечто благородное, нечто-таки оправдывающее существовавший к его не мелкой личности пиетет. Начался медленный, мучительный процесс оправдания Серебрякова – и именно в нем хотелось бы по мере сил и возможностей поучаствовать.

На самом же деле, глубокое любопытство к этому чеховскому герою возникло еще в самые первые годы его рождения. Вот весьма обширная цитата из статьи Якова Александровича Фейгина в газете «Курьер» от 29 октября 1899 года:

«Если принять на веру, что отставной профессор Александр Владимирович Серебряков мог в действительности в течение 25 лет самым грубым образом обманывать всех своей мнимой ученостью,

писать статьи об искусстве, “ровно ничего не понимая в искусстве”, и писать так, чтобы дядя Ваня, человек, несомненно, умный и образованный, мог “всеми мыслями и чувствами принадлежать ему одному, днем говорить о нем, с благоговением произносить его имя”, считать его “существом высшего порядка” и ночи проводить за чтением написанных профессором статей, выучивая их наизусть; если принять на веру, что после 25 лет, когда профессор вышел в отставку, у всех вдруг, почему – неизвестно, открылись глаза, и все увидели, что этот полубог на самом деле “старый сухарь”, “ученая вобла”, что он “под личиной профессора, ученого мага прятал свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие”, – если, повторяю, принять все это на веру и не требовать от автора доказательств того, как произошло это превращение полубога в “ученую воблу”, то драма, переживаемая действующими лицами сцен из деревенской жизни “Дядя Ваня”, станет для нас понятной, и вся сцена третьего действия не только не произведет на нас впечатления недоумения, но мы всей душой присоединимся к страданиям Сони, Елены, к мукам душевным дяди Вани и простим ему не только неудавшееся покушение на убийство этого “ученого сухаря”, но даже и убийство его, этого лжепророка, своим лживым учением растление внесшего, душу живую загубившего и своей дочери Сони, и дяди Вани, и всех тех, очевидно, которые, подобно Соне и дяде Ване, в течение 25 лет поклонялись этому идолу...

Но можем ли мы принять на веру это внезапное, необъясненное нам крушение веры в гений полубога? Не можем и не имеем права. А между тем автор сцен ни



одним словом не объясняет нам этой мучительной загадки. “Я гордился им, – говорит дядя Ваня, – и его наукой, я жил, я дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь!”

Вот единственное объяснение совершившегося переворота: “он в отставке”. Неужели же в самом деле один факт “отставки” мог открыть глаза ослепленных людей?

Мучительный, тяжелый вопрос так и остается вопросом... А раз это так, то не иначе как чувством глубокого недоумения выслушиваем мы гневные, безумные речи дяди Вани в третьем акте, с недоумением слышим мы выстрел за сценой и еще с большим недоумением видим, как дядя Ваня, уже на сцене, второй раз целится в этого ходячего манекена – отставного профессора и второй раз стреляет в него. За что?

Совершенно права жена профессора, когда она говорит дяде Ване:

А. Невраев – Войницкий. «Дядя Ваня», реж. В. Гутьченко. Международная Чеховская лаборатория

Pro настоящее	
<p>“Ненавидеть Александра не за что, он такой же, как все. Не хуже вас”. И это верно. Таким, каким был профессор Серебряков до отставки, мы его не знаем, но тот Серебряков, которого рисует нам автор после отставки, право же, ничего достойного ненависти не возбуждает. Он эгоист до мозга костей – вот та самая строгая характеристика, которую мы можем сделать, выслушав всю пьесу. Он любит, чтобы ему поклонялись, он влюблен в самого себя, но, Боже мой, разве это не свойственно человеку, которому неустанно кадили в течение четверти столетия и которого при жизни возводили на пьедестал? Эгоистом и себялюбцем он был и раньше, всю свою жизнь.</p> <p>Во всяком случае, не на этой почве могла вырасти та глубокая духовная драма, которая захватывает всех жителей усадьбы Серебрякова и доводит одного из них до пароксизма выстрела»¹.</p> <p>Если разбирать по существу, то нельзя не отметить, что профессор Серебряков из всех персонажей чеховской пьесы «Дядя Ваня» был наиболее <i>действующим</i> лицом – в смысле наиболее <i>состоявшимся</i> (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 <i>их дело</i> 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 <i>его дело</i> и есть <i>Дело</i>, ибо оно напрямую связано с талантом и призванием человека. Серебряков остается наделен тем и другим, даже когда фактически отстранен от любимого дела: похоже,</p>	<p>вынужденно побездельничав какое-то время здесь, в деревенской глуши, в угрюмом доме из 26 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, самым 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».</p> <p>Серебряков и Елена Андреевна отбывают не столько куда-то конкретно, сколько в неизвестность, как это почти всегда происходит в финалах чеховских пьес. Они «уехали» не в том смысле, что потом «доехали», а в большей степени в том, что еще сохранили, <i>не утратили себя</i>...</p> <p>Слова о том, что <i>надо дело делать</i>, которые вначале произносит верная серебряковская патриотка татап, а уже только потом, под занавес, сам «герр профессор», – слова эти звучат не так глупо и не так</p> <p><small>¹ Я. А. Фейгин. «Дядя Ваня». Сцены из деревенской жизни, в 4-х действиях, Антона Чехова (Художественно-Общедоступный Театр). // Курьер. М. 1899, 29 октября. Цит. по: Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905. М., 2005. С. 88–89.</small></p>

К 150-летию А.П. Чехова	
<p>несвоевременно, как это кажется тем, кто изо всех сил стремится окарикатурить профессора. Охотников подобного рода всегда немало и на сцене, и в зрительном зале, где Шопенгауэров и Достоевских тоже не доищешься. Эта чеховская пьеса, как и другие его шедевры, обросла сценическими штампами, как днище давно выброшенного на сушу корабля всяким прибрежным тленом, – но ведь плыть-то <i>хочется</i>, плыть-то <i>надо!</i>.. Какой уж тут смех.</p> <p>Серебряков – фигура не второстепенная, а ключевая в сюжете данной пьесы, мотор то бишь действие которой заводится именно фактом отставки столичной знаменитости. Под натиском этой новости прозревают вдруг те, кто еще вчера боготворил преуспевающего интеллектуала. Здесь, в провинции, это чудо в наярчайшей мере происходит с передовиком деревенского труда дядей Ванею: «теперь» у него, видите ли, «открылись глаза». Но ведь и в столице сколько вчерашних приятелей и знакомцев разом отвернулись вдруг от отставника – «сюжет, достойный кисти Айвазовского». До сих пор держится в памяти увиденная когда-то «сцена из деревенской жизни»: в подмосковном Петрово-Дальнем пенсионер Никита Сергеевич Хрущев в стариковском наряде, восседая на завалинке, беседует с местными Маринами, которые не просто слушают, но и жалеют его, свежеповрежденного. Так и здесь Марина жалеет «батюшку», хотя и тоже участвует в ревизии заведенных недавно при его участии «порядков». Можно еще вспомнить и булгаковского профессора Преображенского, подарившего миру нечто поэффектнее овечки Долли – несравненного Шарикова и примкнувшего к нему Швондера. Нельзя не усмотреть в поведении</p>	<p>последних нечто тождественное дядиваниному поведению, его бесконечным и беспочвенным наскокам на профессора на протяжении почти всего действия. 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 истории». С фигурами же их обоих в искусстве XX уже 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.</p> <p>Прибывшие из Петербурга в малоросскую глухомань Серебряков и Елена Андреевна неминуемо оказывались в ситуации, которую иначе как <i>конфликт Столицы с Провинцией</i> и не назовешь. Нельзя сбрасывать со счетов этот крайне живучий <i>провинциальный синдром</i>, играющий в сюжетных коллизиях пьесы далеко не последнюю роль.</p> <p>Не время и не место говорить, как мощно деградировала Россия за советское и еще куда более нелепое постсоветское время, какими одинаково уродливыми сделались ее окраинные и центральные населенные пункты. В городах, где некогда проживали Прозоровы, большинство русского языка уже почти не знает (надвигается эпоха ЕГЭ). К этому в наши уже дни</p>

Pro настоящее

ЭМ

прибавляется и совсем новейший конфликт – спор двух столиц, бывшей и нынешней, носящий, если вспомнить ироничное замечание Гоголя, политико-эротический характер: «Москва – женского рода, Петербург – мужского».

Вернемся, однако, к «Дяде Ване», в котором тоже по-своему происходит дуэль Провинции со Столицей и завершается, по всем правилам дуэли, стрельбой. В начале третьего действия «Лешего», перед этой самой стрельбой, имеется, между прочим, и такая ремарка: «...День. Слышно, как за сценой Елена Андреевна играет на рояли арию Ленского перед дуэлью из “Евгения Онегина”». Строго говоря, сцена нелепой беготни дяди Вани за Серебряковым с оружием в руках напоминает не столько дуэль, сколько пародию на нее. Но и перед этой откровенно фарсово-водевильной зарисовкой в пьесе все же разворачивается исключительно словесная дуэль, выстрел же, как и принято у Чехова, звучит за сценой, где дядя Жорж (как и тот же, например, Треплев в другой чеховской пьесе), убивает себя. Коренная трансформация этой сцены в «Дяде Ване» тоже не представляет дуэли как таковой – за дело чести тут никто не сражается, и уже одно это обстоятельство понуждает нас задуматься над вопросом: в кого же все-таки целился Войницкий?

Начнем опять с цитаты: «Что касается чеховских пьес – “Чайки” и “Дяди Вани”, то они несомненно в отношении постановки представляют наибольшие трудности. Особенность их заключается в массе мелких штрихов, которыми очерчена современная жизнь, – сложная, нервная, больная. Каждая мелочь, в той или другой степени характеризующая нашу нудную,

неудовлетворенную жизнь, подмечена здесь чутким умом художника. И если в постановке все эти мелочи не будут переданы, характерная сторона современности ускользает и остается один только голый сюжет, не новый и не интересный»².

Справедливые эти слова были высказаны анонимным критиком все в том же 1899 году. С тех пор немало вышло и продолжает выходить театральных постановок «Дяди Вани», в которых как раз и остается один только голый сюжет – «не новый и не интересный». Точнее будет сказать: не сюжет, а фабула, ибо из сюжета никто не изгонял, да и не в силах изгнать подлинных персонажей. Многие театральные интерпретации «Дяди Вани» самого последнего времени, оглушающе наивные и поразительно невежественные, с удручающей очевидностью подтверждают сказанное. И число таких постановок все множится...

Чеховский дядя Ваня в максимальной степени оказался охвачен вышеназванным провинциальным синдромом – уже за ним сюда примыкают Астров, татап, Соня, не приемлющая свою мачеху по разным причинам, но и как столичную штучку тоже. Но уж дядя-то Ваня с превеликим энтузиазмом заскоружило 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, любимым, не случилось, не произошло, он ничтоже сумняшеся перелагает на немолодые плечи отставленного от почета и внимания профессора.

Нельзя также не заметить, что в дуэте Серебрякова и Войницкого могут просматриваться и взаимо-

² Пр.Пр. Художественный реализм. По поводу постановок Художественно-Общедоступного театра. Опыт критики. М., 1899 // Цит. по: Художественный театр в русской театральной критике. С. 101.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

отношения Моцарта и Сальери. В конце концов, почему одному литературному герою можно быть Гамлетом Щигровского уезда, а другому нельзя быть уездным же Сальери?! (Кстати, в начале упомянутого выше тургеневского рассказа мелькает некто Войницын, прибывающий в доме богатого помещика Александра Михайловича в качестве приживала. Чеховский Вафля введен автором в сюжет как некий параллельный Войницкому персонаж – он «зеркалит», отражает возможное его будущее: того же самого приживала.) Мы называем дядю Ваню Сальери, ибо он, безусловно, по природе одарен и мог бы наверняка тоже стать известным и уважаемым человеком, но стал тем, кем стал, всецело возложив вину за это, повторим, на Серебрякова. «...ты, кажется, завидуешь», – прямо заявляет ему Астров. И тот же Астров, выведенный в «Лешем» под именем Хрущова, так отзывается о Серебрякове: «Согласен, он тяжелый человек, но если сравнить его с другими, то все эти дяди Жоржи и Иваны Ивановичи не стоят его мизинца». Да и у Елены Андреевны в том же «Лешем» такой взгляд на реальную оппозицию Серебряков – Войницкий: «Отец твой хороший, честный человек, труженик, – говорит она Соне. – Ты сегодня попрекнула его счастьем. Если он в самом деле был счастлив, то за трудами он не замечал этого своего счастья. <...> Дядя твой Жорж очень добрый, честный, но несчастный, неудовлетворенный человек...». Видит бог, в пьесе «Дядя Ваня» существует еще больше, чем в «Лешем», резоннов полагать Серебрякова крупной личностью, а не рисовать в нем опереточного подагрика, напыщенно-го резонера, рядом с которым, уж точно, нечего делать той же Елене и

измена которому хоть с лешим, хоть с чертом лысым может быть приравнена к подвигу: так, мол, ему, мерзавцу, и надо!..

Если же принять во внимание что в доводах Серебрякова о возможностях продажи имения есть свои экономические резоны (пожалуй, не меньшие, чем в бизнес-плане того же Лопухина), а в поведении Войницкого в этой сцене немало откровенно хамского, то на дуэль следовало бы вызвать как раз последнего и с оружием в руках отстаивать свою оскорбленную честь. «Диапазон значений русского слова “честь”, – пишет Ирина Рейфман, – простирается от доблести и добродетели до признания социальной значимости, уважения, честности и, в более позднем употреблении, человеческого достоинства»³. 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 волю 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...

³ Рейфман Ирина. Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе. М., НПО. 2002. С. 38.

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

«В МОСКВУ!». В МОСКВУ?..

ПРОВИНЦИЯ И СТОЛИЦА В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА

Тургенев, где бы он ни проживал, был человеком *столицы* и только *Столицы*. «Эфеб» Чехов, «предшественник» Тургенева¹, изжил в себе *Провинцию* рано и бесповоротно. Родившийся и поначалу живший в провинции, Чехов в своем творчестве сразу стал полпредом *Столицы* и очень скоро – гражданином мира, «русским европейцем» (М. Меньшиков). «В России все города одинаковы, – писал Чехов. – Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула. Похож и на Сумы, и на Гадяч». Ту же самую Ялту, где в последние годы подолгу был вынужден жить Чехов, критик и публицист П.П. Перцов полагал «обыкновенным уездным русским городом», «в сущности, просто черноморскими Тетюшами»². Не мудрено, что сам Чехов свои вымышленные губернские или уездные города либо не обозначал никак («Три сестры»), либо до обидного коротко: «приморский город N» («Огни»), где столичному человеку живет «так же скучно и неуютно, как в любой Чухломе или Кашире», либо словно бы в насмешку – С. («Ионыч»): ведь это первая буква в слове *Столица*. Города, так или иначе, приближающиеся к таковой, назывались прямо: Петербург, Москва, Париж, Харьков...

В пародии Виктора Буренина на чеховских «Трех сестер» Чухлома попадает в само название: «Девять сестер и ни одного жениха, или Вот так бедлам в Чухломе».

Как раз из Перми, послужившей, как известно, прообразом

губернского города «Трех сестер», 2 мая 1908 года госпожа Отилия Циммерман, начальница местной частной мужской гимназии, написала письмо в адрес Л.Н. Толстого с нижайшей просьбой оперативно литературно откликнуться на ужасные события, происходящие в ее городе: «ученики самой Циммерман ходят по ресторанам и “уже знают разврат”, в городе образовалось общество так называемого “огарчества”, призывающее молодежь к половой разнузданности и пьянству. Результаты позорной деятельности “огарков” уже налицо: 8 гимназисток родили, одна лишила себя жизни»³. В качестве одного из источников зла госпожа Циммерман видела вышедший годом ранее роман Михаила Арцыбашева «Санин», герой которого сильно встревожил и развратил многие юные умы в не меньшей, наверное, мере, чем, например, современное «застекольное» телешоу «Дом-2», сериал «Школа» или передачи Анфисы Чеховой, куда более известной в широких кругах нашего общества, чем дорогой, многоуважаемый Антон Павлович, абсолютный «негламурный» и «немедийный».

Похождения несовершеннолетних «огарков», их участие в сессиях «лиг свободной любви» легли в основу многих сочинений, в том числе, и пьес, действие которых, как правило, происходило в «некоем, необширном и немалом городе Обалдуйске». «В этой особенности, – пишет О. Буле, – легко усматривается уходящая к Гоголю традиция показать

¹ См.: Кертис, Джеймс М. Эфебы и предшественники в чеховской «Чайке» // Чеховиана: Полет «Чайки». М., 2001. С. 133–148.

² Перцов П.П. Крымские лже-курорты // Новое время. 1911, № 12609, 21 апреля (4 мая).

³ Буле О. Скандал в Перми (из тайной истории русской гимназии) // Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты. М., 2004. С. 311.

всю Россию “в миниатюре”, спустить ее самые характерные черты в провинциальном locus’e типа города N»⁴. Единственным путем к духовному спасению героев авторы этих произведений видели в перемещении их персонажей в столицу – в Петербург.

Поведение пермских «огарков» удивительным образом повторилось в сюжете фильма Бориса Бланка «Если бы знать...» – вольной или, можно даже сказать, весьма своеобразной интерпретации чеховских «Трех сестер». Здесь группа гимназистов энтузиастически насилует свою учительницу (Ольгу Прозорову!) где-то в привокзальных куцах. Подобные же нравы, уже среди вполне взрослых людей, царят и в другом отечественном фильме с красноречивым названием «Москва», в котором прямые реминисценции «Трех сестер» минимальны, если не считать самого заглавия, двух-трех цитат и сходных имен героинь. Правда, Ольга в этом фильме – младшая сестра; Маша – сестра средняя, заметим, средняя во всех отношениях, а вот Ирина – как раз старшая по возрасту, но только уже не сестра, а их мать («сестра-мать», как сказал бы И. Анненский), абсолютно им родная и равная по образу жизни, мыслей и даже внешнему облику. Место «влюбленного майора» здесь закономерно замещается пародирующим и Лопухина.

В отличие от фильма Б. Бланка, констатирующей угасание таланта жить, лента А. Зельдовича и В. Сорокина посвящена исключительно отрицанию жизни и сложившихся ее идеалов, что вполне соответствует постмодернистскому канону. «Москва» без *Москвы*, длящаяся почти три часа, – картина одного какого-то бесконечного *выдоха* и уже

потому тяжкая. Усталость от жизни, от самих себя – единственный удел фантомных, отможенных его героев. Сам город, в который их занесло неведомыми ветрами смутного времени капитализации всей страны, им так же неинтересен и чужд; гуляя по нему, они сохраняют бесконечное свое равнодушие и способны разве что в очередной раз бесстрастно совоккупляться в вагоне ночного метро. Фильм «Москва» провинциален до мозга гостей, но, увы, все провинциальней становится и сама Москва!..

XX век начинался, между прочим, с блистательного «серебряного» триумфа Столицы, а завершился, увы, угрюмым торжеством Провинции.

Москва, в которую так страстно рвались и мечтали вернуться чеховские сестры, стоит, разумеется, на том же самом месте, как и провинциальный город, в котором они застряли навек. И в то же время *Москва* стала от них еще дальше, и мы еще отчетливей и острее понимаем, почему они в нее *никогда* не вернутся.

Надо лишний раз говорить, что их *Москва*, как и тот же *Париж* Раневской имеют мало общего с конкретными населенными пунктами. У Чехова, как мы знаем, даже натуральная географическая карта теряет свою буквальность.

Словно бы бросая художественный вызов карте Африки, создатели фильма «Москва» так изображают случайную связь своей Маши с «шестеркой» олигарха Майкаевой: половой контакт «сладкой парочки» осуществляется через карту страны с вырезанным в ней кружочком на месте Москвы – столь изысканно авторы *этой* «Москвы» осрамляют *ту* *Москву* эмблематической «телесного низа».

«Постмодернизм» хорош и интересен лишь в ограниченных

⁴ Там же. С. 324.

Pro настоящее

дозах – как слабительное средство очищения культуры от сдерживающих ее развитие шлаков. «Постмодернизм» сам загнивает, как только лишается объектов пародии. Покончив с Тузенбахом, Соленый вынужден будет искать следующего антагониста. Уничтожив, избыв в себе *Столицу*, *Провинция* задохнется в собственном самодовольстве. Тем более что прирастать ей выпало преимущественно за счет Бобика и Софочки: «Провинция – огромное bébé», – заметил Случевский⁵. Чеховским сестрам отказано не только в *Москве*, но и в *продолжении себя*. «Они (*сестры Прозоровы*. – **В.Г.**) изначально обречены на бесплодие, – заметила Т. Князевская, – будущее же – дети появляются как символ как раз мещанства. Это Наташа легко плодится и размножается, увеличивая число уже не Прозоровых, а Протопоповых. У трех сестер детей уже никогда не будет»⁶.

Это столь важное обстоятельство не может не отзываться в поведении сестер Прозоровых, лишенных счастья и радости материнства. И потому с течением времени становятся все более понятными попытки объяснить неудовлетворенность сестер жизнью неудачами как раз на личном фронте. И вполне оправдано сверхнастороженное (и, конечно же, субъективное) отношение сестер к Наташе с ее пускай и мещанским, но счастьем – *женским счастьем*. Пол и характер, если вспомнить Отто Вейнингера, отчетливо заявляют здесь о себе.

Создатели нового фильма о *Москве* «Три сестры – три вокзала» с чеховской деликатностью иронизируют над гитарными призывами смотреть на этот сильно

изменившийся город «сквозь призму музыки, призму поэзии и призму любви».

Три сестры – три вокзала – три «призмы». Не помогает, однако, эта романтическая стереоскопия.

Представления многих наших отечественных современников о *Столице* ранее сводились, по существу, к простодушным воззрениям голековского Осипа из «Ревизора», по словам которого, в столице «жизнь тонкая и политичная; кеатры, собаки тебе танцуют, и все, что хочешь. Разговаривает все на тонкой деликатности. <...> Галантерейное, черт возьми, обхождение!».

Иное дело – наши дни. Инвалид на костылях в вестибюле Казанского вокзала любит люстру и горько сокрушается при этом: «Красоту – не замечают». Все поглощены и подавлены безобразностью и безобразностью окружающей жизни. «Красоту», как тот самый «способ», о котором говорил чеховский Фирс, – «забыли. Никто не помнит».

Одинокая старуха, показанная в фильме Пальмовых крупным планом, неотрывно глядя на нас, произносит с интонацией потерявшего все короля Лира: «Я существую здесь» (думается, не в *Москве*, а на одном из трех ее вокзалов). Другой, средних лет мужчина, десять лет назад прибывший в *Столицу* («Чемодан в руке, в кармане пусто и полная голова мечтаний»), тоже все эти годы существует где-то рядом со старухой, подрабатывая носильщиком...

Три вокзала – как три пути.

Три сестры – как три выбора все того же пути.

Три «призмы» – как три варианта этого выбора.

Уже не три вокзала, а сам бескрайний город, да и сама эта страна становится огромным залом

⁵ Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1962. С. 147.

⁶ Князевская Т.Б. Провидческое у Чехова // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 133.

К 150-летию А.П. Чехова

ожидания, верней, залом *ожиданий*, которым не суждено исполниться никогда...

Рельсов, перронов, поездов много – но кажется: никто никуда не едет, все как бы застыли, остановились в теряющем смысле движении. Здешний Андрей, позаимствовавший у чеховского Чебутыкина его поступок и пьяный его монолог, разбивает любимые часы уже не матери, а отца и рассуждает после этого об *умершем, остановившемся времени*. «То есть, я отсюда сюда и еще куда-то (курсив наш. – **В.Г.**)», – признается еще одна героиня фильма. «Куда-то» – это неведомый нам третий путь, который ей определила безжалостная судьба. «Куда-то» – это, скорее всего, *никуда*.

Примечателен припев песни московского барда-бомжа, исполняемого им в фильме:

«Город-сказка, город-мечта. Попадешь в его сети – пропадешь навсегда».

«Попадешь» – «пропадешь»: умри, точнее не скажешь.

Вот и получается, что вслед за восклицием «В Москву!» со всевозрастающей угрозой надвигается *волрос*: «В Москву?» В Москву ли?..

Новый Вершинин, этот сталкер, этот проводник (в прямом и переносном смысле), этот Вергилий наших дней, утешая вконец потерянных потомков чеховских персонажей, крутит в руках игрушечный паровозик. Этот паровозик, как уверяет он, увезет их обратно из *Москвы*. Да, разочарованные в *Столице*, не принятые и не обогретье ею, они могут (то есть, *не могут*, конечно же: ведь паровозик-то игрушечный!) вернуться к себе в *Провинцию*.

Игрушечный паровоз и крошечные детские вагончики московских аттракционов (карусели, качели, «чертово колесо») навевают

реминисценции о стрелеровском спектакле «Вишневый сад» или феллиниевском «Амаркорде». (Заметим в скобках, что два фильма этого режиссера – «Амаркорд» и «Рим» – еще одна интереснейшая иллюстрация к теме «Провинция и Столица».)

Города и усадьбы детства, куда в мечтах и фантазиях отправлялись персонажи итальянских режиссеров, здесь, в этой новейшей версии чеховских «Трех сестер», становятся безоговорочно и окончательно недостижимыми. Мечтающая о *Столице* *Провинция* и, в самом деле, завоевывает и пожирает ее. *Провинция*, в лице многочисленных документальных персонажей этого фильма, клянет и обвиняет *Столицу* во всех смертных грехах и, проклиная, последовательно и беспощадно уничтожает.

«Чехов чувствовал за нас», – справедливо заметил И. Анненский⁷. И если чеховская Ирина, по его выражению, «цвет семьи», то Вершинину выпало быть *цветом Столицы*, живым, сладостно-манящим напоминанием о ней. Но это только поначалу он еще «отчасти Москва», а к концу сюжета становится очевидным его полное несоответствие заявленному идеалу.

«В сущности три сестры любят нечто *весьма положительное*... Они любят то, чего уже *нельзя утратить*. Они любят прошлое», но при этом оказываются начисто лишены «будущего, обещанного *Москвой*» (И. Анненский). Кто же лишил их этого будущего, и возможен ли хоть какой-нибудь успех в его достижении?

«Влюбленный майор» Вершинин, вскруживший некогда Ольге голову в московском особняке на Старой Басманной, расквартировавшись далеко от *Москвы*, дважды проявил себя истинным «русским

⁷ См.: Анненский Иннокентий. Драма настроения. «Три сестры» // Книги отражений. М., 1979. С. 82–92.

Pro настоящее

ЭМ

человеком на *rendez-vous*». Мало того, что в Столице он лишил старшую сестру Прозорову надежд на женское счастье, – оказавшись в Провинции, он умножил свой недоблестный подвиг: теперь уже среднюю сестру Машу подстерегла та же участь. Прекраснодушный Вершинин, перелая всю ответственность за это на Провинцию («среда заела»), меж тем заявляет: «Допустим, что среди ста тысяч населения этого города, конечно, отсталого и грубого, таких, как вы, только три. Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока наконец такие, как вы, не станут большинством. Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной».

Вершинин в фильме «Три сестры – три вокзала» заметно этого пафоса поубавил. По всему видно: он потерялся в современной Столице, столкнувшись с совершенно другим большинством – сотнями и тысячами представителей современной Провинции, не желающей (да и не могущей) ни в чем уступать Столице, больше того, алчущей подчинить ее себе.

Кинематографический термин «уходящая натура» в этом, кстати, весьма выразительно снятом и смонтированном фильме более всего подходит к собственно Москве.

Из трех вокзалов авторы фильма явно отдали предпочтение вокзалу Казанскому, напрямую соединяющему Европу с Азией. В этом фильме мы воочию наблюдаем

превращение Москвы в новую столицу некоего евразийского пространства и уже готовы спорить с давним заявлением А. Кизеветтера о том, что евразийство есть всего лишь «настроение, вообразившее себя системой»⁸. Но евразийство – все же система, и фильм «Три сестры – три вокзала» – еще одно яркое свидетельство ее современного действия.

По лентам «Если бы знать...», «Москва» и «Три вокзала – три сестры» видно, как мощно деградировала Россия за советское и еще более нелепое постсоветское время, какими одинаково уродливыми сделались ее окраинные и центральные населенные пункты. В городах, где некогда проживали Прозоровы, большинство не то что иностранных, русского языка уже почти не знает... Да и из самой Москвы все нахрапистой вытесняется Москва, из нее правдами и неправдами вытравляется Столица, растет угроза превращения прежде великого города в некий форпост Провинции, средоточие ее вкусов и нравов.

И. Анненский, как известно, называл свою статью о «Трех сестрах» «Драма настроения», но с течением исторического времени живая пьеса эта эволюционировала в драму состояний, а потому уже и в драму ожиданий, драму расставаний и драму расставаний – расставаний, прежде всего, не кого-то с кем-то, а каждого с самим собой.

В «Трех сестрах» процесс вытеснения Столицы Провинцией наиболее очевиден в «четвертом» ее персонаже – Андрее, персонаже наименее заметном и наиболее трагическом в семействе Прозоровых. Его будущее зеркально отражается в прошлом и настоящем стремительно стареющего Чебутыкина. Не мудрено, что

⁸ Кизеветтер А. Евразийство // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Сб. М., 1993. С. 266.

К 150-летию А.П. Чехова

ЭМ

утративший смысл жизни доктор говорит Андрею следующие слова: «Я, брат, завтра уезжаю, может, никогда не увидимся, так вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше. Не совершивший в свое время подобного поступка Чебутыкин делегирует его возможности Андрею, прекрасно, впрочем, сознавая, что со своим советом он сильно запоздал. Андрей как раз не четвертый, а первый в распадающемся квартете этой семьи, кто успел в полной мере утратить, избыть в себе Столицу. Его открытие о Москве в диалоге с глухим Феррапонтом откровенно и адресовано в никуда, – далее вплоть до финала мы можем только наблюдать последовательное его отдаление от Столицы, противоположное чебутыкинскому вектору «идти дальше»: болото Провинции уже скоро окончательно поглотит его.

Возможная предшественница пермской госпожи Циммерман, чеховская Ольга Прозорова, тоже ставшая начальницей гимназии, сама отторгает себя от Столицы, лишившись (как ей кажется, навсегда) своего женского счастья. Она обрекает себя на полное затворничество в Провинции.

В том же «Дяде Ване» Серебряков и Елена Андреевна всем своим обликом и поведением обнаруживают превосходство Столицы. Столица настаивает на активности, пробуждает человеческую энергию, вдохновляет на поступки. Провинция же, напротив, гасит любые порывы, тяготит ум, стреноживает чувства. В поединке этом выигравший очевиден – именно Провинция. Далекий Петербург делает Серебрякова кумиром дяди Вани, но стоит ему,

подав в отставку, явиться пред очи Войницкого и поселиться в доме-тюрьме из 26 комнат, как Иван Петрович с легкостью необыкновенной разочаровывается в госте. Да и петербурженка Елена Прекрасная оказывается, на поверку, не столь уж и прекрасной. Обида Провинции за несложившуюся жизнь выплескивается на представителей Столицы: в отставку отправляется не столько сам петербургский профессор, сколько именно мир Столицы, к коему последний еще вчера принадлежал. Провинция яростно отвергает мир Столицы уже просто за то, что он – есть.

Как видим, оппозиция «Провинция v/s Столица» проявляется в пьесах Чехова в самых разных видах и формах.

«Место действия чеховских пьес, сосредоточенное в одной, усадебной, точке, связано, как мы знаем, со всей территорией необъятного евразийского царства, – пишет Б. Зингерман в своей работе «Между Европой и Азией». – Постепенно невидимое на сцене, бесконечное российское пространство втягивается в драматическое действие»⁹. Обширная ремарка, предвещающая второе действие «Вишневого сада», рисует нам некий эскиз, малую часть равнинного этого пространства, за горизонтом которого угадываются очертания какой-то другой, очевидно, более содержательной и более благоустроенной жизни – но лишь угадываются... Неясность, нечеткость изображения выбрана автором в неброском этом пейзаже сознательно: у героев пьесы, пребывающих здесь, всегда остается возможность побывать там – «Вот железную дорогу построили, и стало удобно», – но как им трудно или

⁹ Зингерман Б. Между Европой и Азией // Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 184.

Pro настоящее

даже невозможно преодолеть этот путь внутри себя, с какими страданиями и болью им дается это!

Помимо того, у Чехова, развивается свою мысль Б. Зингерман, «существуют две концепции времени, европейская и азиатская. Время как движение по спирали, к лучшему будущему, от варварства к цивилизации или от надежд к разочарованиям, и время, движущееся по кругу, повторяя свою орбиту, как повторяется каждый год весна, лето, осень, зима»¹⁰. Азиатская концепция времени, на наш взгляд, больше связана с фабулой пьесы, европейская – с сюжетом. «Две концепции времени, – заключает исследователь, – не просто противоположные мнения, высказанные разными действующими лицами. Сосуществуя, они проявляются в структуре и композиции чеховских пьес и во многом определяют их двойную, мажорно-минорную тональность»¹¹. Тональность минорная – это тональность Азии, тональность Провинции; мажорная же тональность – тональность Европы, тональность Столицы.

Местность «Вишневого сада» после того, как усадьбу покидают истинные ее хозяева, – *оставленная, потерянная* местность, «бесплодная земля» (если воспользоваться выражением Т.-С. Эллиота). Эта местность в искусстве XX века трансформировалась, стала местностью *ожидания Годо* (у С. Беккета) или *послекатастрофной* местностью, *Зоной* (у братьев Стругацких в их повести «Пикник на обочине» и у кинорежиссера А. Тарковского в его фильме «Сталкер»).

Город у символистов, в частности, у Андрея Белого, – место, как указывает А.И. Костяев, «где запахи перемешиваются, а естественные ощущения подавляются. Москва с

бессмысленными перемещениями людей сгустком «провисает» над бездной. Гибнущий Петербург у Белого описан как геометрически правильный образ. Это подобие гроба, откуда веет тленом. Образ Москвы – другой: это переплетение, где много заборов, но мало крыш. Слова с трудом вырываются из переполненного пространства»¹².

Чеховская же Москва имеет совсем иную чувственно-образную топографию: в тех же «Трех сестрах» она является объектом ничем неугасимого к себе влечения, неким *идеальным* (там хорошо, где нас нет) местом, оплотом исполнения чаяний и надежд сестер Прозоровых. Конечно же, это не столько реальная Москва, сколько *призрак* Москвы, ее *мираж, тень*. У Андрея – другая, земная Москва. У Ферапонта, на что иронично указывает Чехов, – третья, *чуждая, особенная* (впрочем, «не то в Петербурге, не то в Москве – не упомяну», смешивает карты глуховатый лукавый персонаж, который сам-то и в Москве никогда не был: «не привел Бог»).

«<...> человека, родившегося в том или ином месте земной поверхности, его душу, а следовательно, и культуру, из этой души растущую, формирует, – по мнению Б. Парамонова, – прежде всего ландшафт, то есть нечто предельно конкретное»¹³.

В связи с вышесказанным было бы интересно соотнести чеховские рассказы «Степь», «В родном углу» с тем же описанием местности во 2-м действии «Вишневого сада». Можно было бы увидеть, например, что здесь не только жизнь упирается в смерть, но и смерть, как это ни парадоксально, в свою очередь, упирается в жизнь.

¹⁰ Там же. С. 185.

¹¹ Там же.

¹² Костяев А.И. *Ароматы и запахи в истории культуры: знаки и символы*. М., 2007. С. 73.

¹³ Парамонов Борис. *Россия в лицах: Чехов // Выступление по радио "Свобода", 2001 год.*

К 150-летию А.П. Чехова

Вот, между прочим, какими словами заканчивается чеховский рассказ «В родном углу»: «Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...».

«Будет хорошо», «будем жить», «надо жить», «мы увидим небо в алмазах» – эти многообещающие увещевания в минимальной степени опираются на реальность. Они лишь помогают человеку сносить тяготы жизни и хоть как-то существовать; они не есть правда, а есть святая ложь – да, да, *святая*.

Дух небытия, своего рода «буддистское» мироощущение обнаруживала у Чехова еще Зинаида Гиппиус. Продолжая ныне ее линию, Б. Парамонов говорит о чеховской растворенности человека в пейзаже как о реальном выражении этого самого «буддийского небытия». «Много позднее, – указывает далее Б. Парамонов, – провидец Шпенглер, начав писать о России, обнаружил ее, как это у него называлось, прафеномен – как раз в степи: степь – праобраз России: ширь во все стороны в отсутствие выси, горизонталь, а не вертикаль»¹⁴.

И в этом, добавим мы от себя, еще одно проявление *горизонтальности* и *вертикальности* сюжетов чеховских пьес. Цитируя Шпенглера, Парамонов приводит его слова о том, что «мистическая русская любовь – это любовь равнин»¹⁵. И далее: «Человек Запада смотрит вверх, русский смотрит вдаль, на горизонт. Так что порыв того и другого в глубину следует различать в том отношении, что у первого это есть страсть порыва во все стороны в бесконечном пространстве, а

у второго – самоотчуждение, пока «оно» в человеке не сливается с безграничной равниной... Русская, безвольная душа, прасимволом которой предстает бесконечная равнина, самоотверженным служением и *анонимно* тщится затеряться в горизонтальном брэнном мире...»¹⁶.

Можно сказать, наверное, и то, что если Шпенглер писал о *закате Европы*, то Чехов добавил сюда свой взгляд и на *закат Азии* – точнее, на ту евразийскую местность, каковой и является Россия.

В пьесах Чехова и в «Вишневом саде», в особенности, горизонталь России как Азии, как Востока пронизывается вертикалью Европы как Запада. Россия, Азия предстают у него как равнина-земля, а Европа, Запад – как небо.

В свете вышесказанного тот же «звук лопнувшей струны» мы воспринимаем как сверхглубинную, сквозную вертикаль, простирающуюся с «неба» (в ремарке) под землю, – в «шахту» (слова Лопухина). Звук этот может напомнить какой-то сверхмощный космический луч: он буквально пронзает не только эту местность, но и всю Землю, весь земной шар и, прежде всего, равнину, прежде всего, Россию...

У Чехова звук лопнувшей струны вначале «слышится» (2-й акт), а только потом «раздается» (4-й акт), сообща сюжету пьесы истинно трагедийное разрешение: над «прекрасным» заносится топор «роскошного» – жизненного удела «дачников», пародирующих помещиков самим своим образом «новой жизни»:

Лопухин. ...вишневый сад станет счастливым, богатым, *роскошным*...

Аня. ...Мы насадим новый сад, *роскошнее* этого.

Аня невольно повторяет лопухинский эпитет, хотя и не слышала

¹⁴ Парамонов Борис. *Чехов: к столетию смерти // Выступление по радио "Свобода", 2004 год.*

¹⁵ Парамонов Борис. *Россия в лицах: Чехов.*

¹⁶ Там же.

Pro настоящее

пламенных тирад влюбленного купца.

Но Раневская существует исключительно в другом измерении – измерении *прекрасного* и, по сути, лишь тогда *всерьез* обращает внимание на Лопухина, когда в нем созревает это же понимание *прекрасного*. Однако в пьяном его монологе улавливается нечто трагически-непоправимое: купив сад, он посягнул и на *Сад* – на *прекрасное*, и тем самым, как обнаружила для себя Раневская, поставил ее перед необходимостью отчуждения от *прекрасного*, обрек ее на разрыв с Садам, попытавшись хищно присвоить себе то, что ни за какие деньги не купишь.

Местный олигарх Дериганов победил-таки Лопухина и воплотил в яви его бизнес-план, будто бы «подсказанный» ему профессором Серебряковым.

Вишневый сад вырубил – набежали, словно тараканы, дачники.

Грянула эпоха дачников, которых угадал тонкий иронист Чехов, а обозначил суровый правдолюб Горький. Сама природа оказалась разграниченной на коммунальные квартиры, в советские годы буквально воплощенные в оные как «шесть соток». По плану преобразования природы чеховского «уолденского мечтателя» Астрова проехали жестким катком капитализации по-русски.

Дачи – превосходнейшая пародия на Сад. А сам Лопухин, идеалист и романтик, – отличная пародия на капиталиста. На закате своей недолгой жизни Чехов сам почувствовал себя Фирсом среди «недотеп».

«Вся Россия наш сад» – это объявление Пети Трофимова сделалось программой действий для многих, и они истово принялись делить и перераспределять этот «сад» и продолжают по сию пору, на полном ходу меняя

убеждения и лозунги, но никогда не отступая от вдохновляющей их цели.

«Сад, – по мнению Н.И. Ищук-Фадеевой, – в равной мере как определяется героями, так и определяет их».¹⁷ Развивая эту мысль, можно сказать, что дачи, видимо, в той же мере как определяются горьковскими (и не только горьковскими!) героями, так и определяют их самих. Поделенный, расчлененный на дачные участки *Сад* априори становится садом с маленькой буквы – обесценивается в наивысшем житейском смысле. Так обесценивается и обесмысливается ныне нелепое наше государство, перестающее быть страной, «родиной», сплывающей и оберегающей своих граждан, и пребывающее в жалком и унижительном положении всего лишь сжимающейся, словно шагреновая кожа, территории...

«Россия с одинаковым чувством относится как к святым, так и к демонам», – прозорливо отметил в свое время Ф. Степун в своей работе «Россия между Европой и Азией»¹⁸. И в этом вечно двусмысленном, вечно противоречивом поведении нашей дорогой Отчизны, которую, как постановил один из ее поэтов, никогда «умом не понять», нельзя не увидеть некий источник энергии, вдохновляющий и питающий ее своеобразное культурно-историческое движение – никогда не предсказуемое, хаотичное, то замедляющее свой ход или вовсе останавливающееся, а то вдруг резко устремляющееся к рывку, и потом снова так же, и опять, и опять... Если бы так шел поезд, настоящий, неигрушечный поезд, увезший надежды чеховскую Раневскую из русского захолустья в блестящий город Париж, то неизвестно, доставил бы он ее к пункту назначения вообще.

¹⁷ Ищук-Фадеева Н.И. Мифологема Сада в последней комедии Чехова и постмодернистской пьесе Н. Искренко «Вишневый сад продан?» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны». М., 2005. С. 427

¹⁸ Степун Ф.А. Россия между Европой и Азией // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Сб. М., 1993. С. 311.



МОЙ ЧЕХОВ

В этом номере мы попросили рассказать о своем Чехове разных режиссеров и критиков и даже задавали им наводящие вопросы:

1. Последние для вас знаковые постановки Чехова XX века. Перспективные или характерные чеховские спектакли последнего десятилетия. Куда плывем?

2. Ваше отношение к идее «моратория на Чехова». Кто от кого должен отдыхать? Он от нас или мы от него? Можно ли утверждать, что наш зритель Чеховым перекормлен? Можно ли представить себе наш театр вовсе без Чехова? Нужен ли кардинальный пересмотр нашего отношения к чеховским героям? Возможны ли сейчас поиски нового языка, «нового тона» по отношению к Чехову? Как нам продолжать чеховские режиссерские традиции советского театра и в чем искать новизны, опровергая прежние чеховские прочтения?

3. Международный Чеховский фестиваль-2010. Можно ли считать Чехова этого года репрезентативным? Каковы, на ваш взгляд, современные режиссерские тенденции по отношению к Чехову? Наиболее интересные (плохие, хорошие, перспективные) спектакли по Чехову?

Отвечать на все и сразу было необязательно. Мы оставили каждому право выбирать. Самыми «дисциплинированными» оказались критики, ответив именно на вопросы. Режиссеры (и это тоже естественно) предпочли жанр эссе: «Мой Чехов. 150 лет спустя». Однако и то, и другое, на наш взгляд, интересно. Собственно, предлагаем задуматься над ответами и наших читателей. Тема «Чехов и мы» далеко не исчерпана.

ПЕРЕЖИВАЯ МИНУТЫ ТЕАТРАЛЬНОГО СЧАСТЬЯ

1. «Чайка» Л. Бонди, «Три сестры» К. Марталера, «Вишневый сад» Э. Някрошюса и М. Эка (при всех оговорках по поводу последнего), «Дядя Ваня» Р. Туминаса, «Три сестры» Л. Додина. Куда плывем? Плывем в разные стороны. Общее, может быть, только то, что верить в то, что когда-нибудь «мы узнаем, зачем живем, зачем страдаем», все дружно перестали. Одни научились извлекать из этого мазохистское удовольствие и доверяют только чебутыкинской тарарабумбии, другие – как Туминас и Додин – ищут катарсис в стоической твердости финалов. В том, как произносят сестры у Додина свое «надо жить», главное слово – «надо».

Веруй–не веруй, а крест неси. Соня у Туминаса сопровождает слова последнего монолога отчаянным взмахом детского кулачка (что бы там ни было, как бы жестока ни была жизнь, мы все равно, вопреки всему на свете, увидим это самое небо в алмазах). Ни неба, ни алмазов никому не обещано, но жить и верить надо.

Отдельно, как всегда, стоит Женовач с «Записными книжками». Ему вовсе не нужен стоический надрыв, жизнь для его героев – не тяжкая ноша, «надо жить» у него звучало бы со спокойной уверенностью. И небо в алмазах нам, без сомнения, покажут. Надо только уметь ждать и любить.

2. «Мораторий на Чехова» – конечно, театральная шутка.

Вполне, однако, возможно, что после юбилейной гонки наступит более или менее долгая пауза. Но не по тому, что зритель перекормлен, а, скорее, по причине исчерпанности театральных идей, какого-то бега на месте. Передышка тут не помешает.

3. Чеховский фестиваль был более, чем всегда, пестр и разнонаправлен. Скажу только об одном, что мне кажется характерным, – не только для интерпретаций Чехова, но и вообще для современного театра и, шире, для современной культурной ситуации. У нас на глазах происходит радикальное падение роли слова на сцене, что, понятно, связано с кризисом культуры, организованной вокруг слова

как последовательного носителя рационалистического мышления. Театр слова с очевидностью сменяется театром телесности. Режиссеры драмы ставят полубалетные пластические композиции, хореографы обращаются к драматическому театру. Чеховские спектакли фестиваля с ясностью отразили этот поворот (см. спектакли Д. Финци Паска, Дзё Канамори, М. Эка, Ж. Наджа, Н. Дуато). Балеты по пьесам и рассказам Чехова ставили и раньше, но сегодня рождается особый пластический жанр, к собственно балету не относящийся.

В противоположность русской традиции постановок Шекспира, в которой было много выдающихся спектаклей, но, пожалуй, ни одного такого, который мог бы полагаться образцом и безупречным эталоном, в нашей театральной истории Чехова, в сознании нашей режиссуры (по крайней мере, той, что принадлежит к старшему поколению), сохранился недостижимый идеал, совершенства которого не могли поставить под сомнение годы и перемены театральных идей. Ясно, что речь идет о «Трех сестрах» Вл. Немировича-Данченко в Художественном театре. К счастью, я, как и все мои ровесники, застал великий спектакль в те годы, когда он еще не начал расшатываться и медленно умирать, когда играл еще почти весь первый состав (кроме Н. Хмелева, умершего в 1945 году), от К. Еланской-Ольги и А. Тарасовой-Маши

до В. Попова-Ферапонта. Но даже и в более поздние времена, когда одни актеры старели и начинали слишком щадить себя на сцене, другие навсегда уходили, а те, кто являлся им на смену, оказывались глухи к музыке спектакля, даже и тогда, особенно в последнем акте, вдруг прорывалось что-то от того, чем был когда-то этот спектакль 1940 года. Со сцены вдруг начинало веять невообразимо чистым воздухом, и потрясенный зал, переживая минуты театрального счастья, единодушно и блаженно замирал. Спектакль отпечатался в душе весь, от начала и до конца, до последних мелочей, в совокупности составлявших смысл и строй его гармонии. О нем много, очень много сказано и написано, но как важно было бы собрать тех, не столь уже многочисленных зрителей, кто видел спектакль Немировича, чтобы вместе попытаться воскресить его в памяти – миг за мигом, сцену за сценой. Пусть те, кто родился слишком поздно, почувствуют, чем способен быть театр в его вершинных свершениях.

Позволю себе обратиться к сугубо личному воспоминанию, вероятно, не очень-то достойному быть вынесенным на всеобщее обозрение, но все же мне очень дорогому. У меня к этой пьесе – особое отношение. Я же мхатовский человек, из мхатовской семьи, я жил в мхатовском доме на углу улицы Горького и Проезда МХАТа (теперь – Тверской и Камергерского). Окна нашей

комнаты в тесной коммуналке выходили во двор, который соседствовал с двором МХАТа. Тогда спектакли начинались в семь тридцать, а не в семь, как сейчас, и я знал, в какие дни идут «Три сестры», и знал, что они кончатся без пятнадцати одиннадцать. И в этот час выходил на балкон, чтобы еще и еще раз послушать финальный марш. Чтобы у публики было ощущение удаляющегося полка, постепенно уходящей музыки, Немирович придумал выводить оркестр во двор театра. И вот я выходил слушать этот самый прощальный, тоскливый и светлый марш. Впечатление, сохранившееся на всю жизнь.

Однако, может быть, то, что с юности осталось в нашей памяти как высочайшее театральное (и не только театральное) переживание, теперь мешает нам по справедливости оценить сегодняшние эксперименты с теми же «Тремя сестрами»? Поэтом у я готов признать себя замшелым консерватором, и сам не очень доверяю крайне негативным, граничащим с отвращением чувствам, которые вызвали у меня, например, «Три сестры» Марталера, с энтузиазмом встреченные молодыми коллегами. Куда спокойнее относясь к авангардным переосмыслениям «моего» Шекспира, я почему-то крайне болезненно реагирую на опыты радикальных интерпретаций Чехова и, более всего, «Трех сестер». Боюсь что, когда дело касается Чехова, я плохой судья.

Алексей БАРТОШЕВИЧ

ВОКРУГ «ЧАЙКИ»

Третий том много томника Л.А. Додина «Путешествие без конца. Чехов» (СПб.: Балтийские сезоны, 2010), выход которого приурочен к 150-летию А.П. Чехова, содержит записи репетиций спектаклей Малого драматического театра – Театра Европы, поставленных по пьесам великого русского писателя. В репертуаре МДТ – почти все драматургическое наследие Чехова: «Вишневый сад» (1994), «Пьеса без названия» (1997), «Чайка» (2001), «Дядя Ваня» (2003), «Три сестры» (2010). Репетиции каждой из пьес не только раскрывают творческую лабораторию режиссера, но и перерастают в анализ творчества Чехова в целом.

Записи сделаны и отрецензированы филологом Анной Огибиной. В предисловии она отмечает: «Работа над чеховской “Чайкой” началась со сценографии. Алексей Порай-Кошиц установил на сцене театра декорацию спектакля “Возвращенные страницы” (он был поставлен в 1988 году по произведениям ранее запрещенных русских прозаиков и поэтов). Его перестали играть в 1991 году. Декорация осталась. Она напоминала то ли открытую эстраду, то ли храмовый притвор – помост и над ней белая полусфера. Для “Чайки” с купола сняли белую обшивку, и остался металлический каркас, на котором по ходу действия спектакля повисали разрозненные листы текстов. Появилось озеро. Помост стал сценой дачного театра, берегом озера, где Тригорин удит

рыбу, кабинетом Треплева в финале. Таким образом, идея театра как храма и исповеди из давнего спектакля пришла в чеховскую “Чайку”.… Здесь приведены записи первых репетиций над “Чайкой” в деревне Будогощь. Чтение и анализ пьесы состоялись с 22 по 30 мая 2000 года».

Предлагаем небольшой фрагмент из этой записи. В репетиции участвуют актеры театра Татьяна Шестакова, Аркадий Коваль и Олег Дмитриев.

Д о д и н. Назревает что-то очень серьезное. Взорвалось, сорвалось что-то очень серьезное, потому что расчеты Треплева на это представление у озера были очень серьезные. И если бы случился успех, кто при этом бы победил – еще вопрос. Пока не возник Тригорин, единственное, что есть у Нины – это Треплев. Да, Константин – приживал, да, он не может на ней жениться, потому что жить ему не на что, но он, по крайней мере, не так скучен, как ее отец, он не пошляк, он поэт, он художник, он – сын известной актрисы. Он являет для нее какой-то особый мир, который ее притягивает. В нем много рутины, но при этом он совсем не рутинный. На кон поставлено многое, недаром Треплева бьет дрожь... Все-таки очень интересно, какой же он авангард предлагает. Это же не буквально такой, какой предлагает Чехов. Чехов имеет в виду определенный декадентский период, который нам не очень понятен, так же, как и сегодняшнему зрителю. Сколько я ни смотрел «Чаек», всегда треплевский

спектакль идет в красивой бе-седке, в красивом свете, в красивом платье красивая девушка довольно грамотно говорит текст, довольно благородный... Почему у Чехова зрители в большинстве своем возмущены и подвергают все это такому яв-ному неприятию, да еще и сме-ются, мне непонятно, потому что все, что происходит в спек-такле Треплева, не противно. Правда, запаха серы, о котором говорит Аркадина, я никогда не слышал в многочисленных «Чайках», которые видел на сво-ем веку, поэтому не знаю, что это такое. Хочу, чтобы мы здесь попробовали, что такое, когда на сцене пахнет серой, тогда, может, наконец, узнаю. Многое нам надо потихоньку раскопать и понять для себя. Ведь одно дело, если Маша – дочка Дорна, как было у Чехова в первых ва-риантах, потом ему сказали, что цензура этого точно не пропус-тит, и он это сам убрал. Но, тем не менее, все это в пьесе фак-тически осталось. Первое дей-ствие кончается словами Дорна: «Ну что же я могу сделать, дитя мое?». По сути, это признание отцовства, а если это призна-ние в отцовстве, то какова же значимость события?! И какова мера взволнованности Дорна от треплевской пьесы? Значит, надо понять, что же его так в этой пьесе взволновало, об этом он говорит, но его слова нам важно расшифровать.

<...> Сейчас надо поду-мать, что за спектакль сочи-нил Треплев и как он готовит Нину к этому спектаклю, может быть, накладывает ей грим... И вообще, что такое, кроме рит-мизированной речи, эта пьеса,

которая, кстати, пьеса неоконченная, в ней подразумевался конфликт с дьяволом, это же все-таки не монолог, а монопьеса. Ее всегда исполняют, как монолог, – долго, длинно, и понятно, что дальше ничего не будет. В том-то и дело, что спектакль прервали в самом зародыше и там, где собственно начался сюжет.

Ш е с т а к о в а. Она должна его победить.

Д о д и н. Победить или проиграть – это большой вопрос.

К о в а л ь. Хотелось бы – победить.

Д о д и н. Это вопрос Треплева, и как они себе эту мировую душу представляют. В виде молоденькой девушки, старой женщины, молодой девушки со старой душой и так далее. Можно гримировать актрису, тем более, если актриса – еще и любимая девушка. Как они хотят ее одеть? Это все, мне кажется, важно. Чтобы стало понятно, что ставится на кон, и каков ее внутренний заряд, чтобы начать: «Люди, львы, орлы и куропатки...» И что это должно вызывать у тех, кто смотрит и слушает – сочувствие, юмор, еще что-то? Не с точки зрения Треплева, а с нашей точки зрения. Я не понимаю, почему зрители обычно в этом месте смеются, ведь всегда Нину играет красиво одетая, интеллигентная актриса, главная актриса театра, например – Анастасия Вертинская. Вот несколько вопросов, которые возникают из нашего многотрудного дня, но думаю, что вообще их гораздо больше. Ну, мы постепенно будем их себе задавать. Все ведь

интересно. Какая все-таки интересная история! Вот Шамраев, вроде такой-сякой, он знает, что Маша – не его дочь, знает, что жена живет с Дорном, а его не переносит, и ни одного ребенка с ним не прижила. Есть в пьесе одно место, когда он успокаивает Полину. И ничего, кроме этого дома, у него на самом деле нет. Хотя он заявляет, что готов оставить это место, уходить ему куда, куда везти семью. Так что есть много интересных серьезных вещей, которые никак не ликвидируют юмор, но дают большой запас и возможность энергии. Когда Петя (*Семак*. – **А.О.**) пробовал Тригорина, то он верно начал, и Таня (*Шестакова*. – **А.О.**) это заметила. Как только появилась Нина, он ее очень серьезно взял в объект. И это заметила Аркадина. А дальше тихо съехала. А если это так, то... не значит, что ах, какой отрицательный Тригорин! Я же ни про кого из сидящих здесь не говорю, что он отрицательный. Все средней нормальности, как говорит Дорн: «Средний актер стал гораздо выше», хотя я думаю, что наоборот...

Я вот думаю, что мы пока недооцениваем значения этого волепроявления Константина. Есть два варианта. Ну, готовится какой-то дачный спектаклик. И другое: Аркадина чувствует, что это не просто – шутку сын написал и решил предъявить, а это какое-то его самоутверждение личности. У нее возникает озабоченность, потому что она не знает, как со всем этим быть. И тут еще университет, который он, скорее всего, бросил...

Д м и т р и е в. Он впервые выступает, как автор.

К о в а л ь. Дебют.

Д о д и н. Разные дебюты бывают. Поступил человек в театр и, естественно, играет дебют. А человек, на котором вроде бы уже поставлен крест, как он считает, и про которого знают, что он так считает, предъявляет свои претензии. И как помочь ему, как из этого вытащить, а с другой стороны, нужно, чтобы он не мешал жить. Он ведь, действительно, как Гамлет, несколько отодвинут в сторону, ревнует мать, не может найти места в жизни. И не исключено, что из университета он ушел, поскольку мать сошлась с Тригориним.

Д м и т р и е в. Смерть отца...

Д о д и н. У матери возникла связь с Тригориним, и он лишается поддержки, мать не может ввести его в свой круг жизни, он как бы из него выдворен. Вот тут, на даче, его вроде пригревают. То есть, его заявление о существовании, его самоутверждение, его спектакль – это определенное коммунике. И для Нины это тоже так. Нина искренне полна им, как единственным интересным человеком, находящимся рядом с ней. Это человек, которому она интересна и который единственный способен помочь ей утвердиться в жизни. Этот спектакль – единственная и последняя возможность что-то совершить, после чего, как им кажется, они оба начнут какую-то другую жизнь. Если верить нецензурированному варианту пьесы Чехова, Треплев боится, что балетрису может понравиться

Заречная. Если у него есть это в сознании с самого начала, то он мстительнее, чем кажется. И любит мать больше, чем кажется, если говорить совсем уж по-фрейдистски.

Ш е с т а к о в а. «Почему между нами стоит этот человек?». Эти слова из первоначального варианта надо вернуть.

Д о д и н. Он хотел бы, чтобы мать осталась с ним. Я сейчас говорю не о чем-то противоестественном, а о той особой большой любви, которая соединяет его с матерью. (*За Треплева*.) «Почему между нами стоит этот человек?» (В спектакле, в третьем действии, эта фраза вошла в текст Треплева вместо: «Только зачем, зачем ты поддаешься влиянию этого человека?».) Он теперь смеется надо мной и над тобой – развивает Нину и знает, что он абсолютный гений... (*Шестакова вступает с ним в диалог за Аркадину*.) Вы постепенно стали правильно говорить. Ведь речь идет о чем-то более важном, чем на первый взгляд, – это не просто семейная сцена. Сам факт, который начинает историю в сознании Треплева, – это, если прибегать к литературным аналогиям, «мышеловка», в которую все они, к несчастью, попались, включая его самого. Мы сейчас говорим о том, что внутри. Ему удастся взять всех за шкуру и привести на оконечность парка, где стоит эта полуразрушенная сцена, дожидаться восхода луны и выслушать пьесу о борьбе души с дьяволом. И чем эта

пьеса кончается, мы не знаем. Вполне возможно, что победа принадлежит дьяволу. Или она о той непрерывной борьбе, что должна вести душа, чтобы себя сохранить, не сдать перед силой зла. И кто здесь кого персонифицирует в его писательском сознании? Все души умерли, может быть, это мечта о том, чтобы ничего не осталось, только мы с тобой. Иногда, скажем, Гамсун раздражает нас тем, что мы у него слышим, он многих раздражает довольно внятными смыслом, а не формой. И в спектакле Кости есть свой смысл, который они подсознательно чувствуют, осознают. О чем они думают? О чем думает Маша? Любовь – любовью, но любовь включает в себя целый круг размышлений и о том, и о другом, и о третьем. И чем больше человек любит, тем больше он понимает, чувствует и видит, и узнает того, кого любит. И если говорить о Медведенке, то его тоже тянет в этот омут, потому что он все-таки немножко другой, чем Аркадина, Тригорин, Треплев. И для него Маша – наиболее доступная часть недоступной глыбы этого архипелага. Он понимает, что его крошечная зарплата отсекает его от этого мира, в нем стремления к самоутверждению не меньше, чем в Константине. В любви к Маше он пытается самоутвердиться, поскольку другого – социального, творческого – самоутверждения он лишен. По сути, это все является исходным обстоятельством истории.

<...> Одно дело сказать: «Мать тебя обожает, она хорошо к тебе относится». И другое дело (*за Сорина*): мать тебя любит, она тебя обожает, просто у нее это не так проявляется. Просто у нее это почти подсознательное чувство, она может даже не обращать на тебя внимания, но ты все время в ее сердце... Почему-то Костю это задевает. (*За Треплева*.) «Любит – не любит, любит – не любит». Можно считать, что это он гадает о Нине, а можно считать, что он задет словами Сорина («Успокойся, мать тебя обожает»).

<...> Казалось бы, самым естественным было бы (*за Треплева*): «Любит – не любит, любит – не любит». Видишь, Заречная меня не любит... По нормальной логике вроде бы это просится. И вдруг он отвечает буквально на слова дяди и говорит о матери, а не о Заречной. Здесь должен быть монолог Константина о любви к Заречной, а вместо этого идет монолог о любви к матери и о том, почему мать его не может любить, о том, что мешает матери любить его. Это очень интересно. Может быть, поэтому он кинется к Заречной, как к спасению. Может быть, я не прав.

<...> У Треплева там большой монолог, но он непростой. Самое простое – он нервничает по поводу того, что нет Заречной, и ругает мать. И вдруг оказывается, что пока нет Заречной, что-то очень важное происходит. В одном случае – все это не так уж и важно, в другом – очень даже

важно. Это надо понять, потому что так и так можно, и вообще это все можно соединить. Про Медведенко есть интересная вещь в письме Чехова, где он пишет о седом в тридцать лет учителе, это один из явных прототипов Медведенко. Даже не от боли, а просто от сложности жизни он рано поседел.

<...> Очень хорошо помню слова в книге Эфроса, который пишет: поди, поставь «Чайку» современную. Где ты найдешь артиста, который может сказать, что его точит гвоздь самолюбия? Где ты найдешь артиста, который хотя бы понимал, что такое раскаленный гвоздь, торчащий в его голове? В его голове ни одного гвоздя нет. И вообще ничего за что-то цепляющего. А для Треплева – это часть его самолюбия, его честолюбия. В двадцать пять лет он может или украсить жизнь своей матери, или убить ее жизнь. (За Треплева.) Мои двадцать пять лет ее жизнь убивают, потому что ничтожные двадцать пять лет жизни... <...> Все время есть признание в любви к ней. Одно дело, если я иронизирую, а другое (за Треплева, с восхищением): когда меня нет, ей только тридцать два года, она так юна! А когда я появляюсь, ей становится сорок три. Это несправедливо...

<...> Я понял: «моя мать меня не любит», особенно в первых пробах, потом вы уже немножко занервничали. Одно дело (небрежно) – да не любит она меня. И другое дело (озадаченно) – она испытывает ко мне отвращение... Все не

так просто с Треплевим, здесь есть какое-то замещение.

<...> Тоже надо понять: или это манифест, что вы вчера неплохо делали, или, вспоминая отношения Мейерхольда со Станиславским и слова Мейерхольда о нем: «Если бы Станиславский понимал, что такое настоящее искусство, он мог бы стать лучшим трагическим артистом». Мне кажется, что тут опять есть неординарный смысл. (Артисты обсуждают отношения Аркадиной к пьесе сына.) Вы не понимаете, что такое принципиальное отношение. Когда мне приносят пьесу и я вижу, что она бездарная, то она бездарная. Меня нельзя переубедить, я ее ставить не буду, а дальше ее могут ставить, где угодно. Пожалуйста. Я знаю, что она не только бездарная, но еще и безнравственная. Человек, который считает подругому, этого не может понять. (За Треплева.) Она не знает, что все, что она играет и в чем участвует, так ничтожно, а ведь могла бы играть в лучшем театре мира... Мне кажется, что у него не просто отрицание матери, а есть мысли о ней, обо всей ситуации вообще, о жизни, о Тригорине...

Лев ДОДИН

МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТО НЕ ЧЕХОВ ПЛОХ, А МЫ?

Мне кажется, когда работаешь, все-таки про зрителей надо думать. А зритель сегодня, как это ни странно критикам, на Чехова идет. И слава Богу! У нас на «Вишневом саде» – полный зал, и в «Современнике» на Чехове – полный зал, и в МХТ, на

спектакле Шапиро. Мы были с «Садом» за границей, и, куда бы ни приезжали, нам говорили: «Как вы вовремя приехали. Как нам это нужно, как мы вздохнули свободно». Для нас самих это было удивительно. Но я видел этого зрителя, он «внимал истории». Для него это была совершенно живая и современная история. Такого зрителя я вижу и в Москве. В МХТ на дорогих местах сидят богатые люди, респектабельные, тридцатилетние, хорошие ребята. И они поражены, когда вдруг выясняется, что эта «древность» совпадает с их жизнью. Возможно, они пришли из-за Ренаты Литвиновой посмотреть – модно. А потом, что называется, втянулись. И на них этот сюжет действует. Это видно, он их возбуждает. Они живо обсуждают перипетии пьесы, героев, их отношения... А театр существует только для этого. Ни для чего больше. Волновать.

Пьес Чехова ведь не читал никто. Даже маленькие, из которых мы сделали свой спектакль «Чехов-gala». Из зрителей любого поколения – не читал. Пьесы вообще трудно читать нормальному человеку. Слева – кто, справа – что, не сразу разберешь, кто кому сват, брат. Пьесы ведь для чего существуют? Не для того, чтобы их читали. А все-таки для того, чтобы смотрели. И так было всегда. Просто раньше мы не обращали внимания, что зритель не знает текста. Может, он был более зажат в выражении своих эмоций?..

Я понимаю, когда критика, в 25-й раз придя на «Три сестры»



Сцена из спектакля «Вишневый сад», реж. А. Бородин. РАМТ

или «Дядю Ваню», говорит: «Боже! Опять!» Но я смеюсь: «Не надо приходить, если так тяжело». Хотя это ведь условие профессии. А Шекспиров мы сколько смотрели, а Островских? Но зритель, вот в чем штука, приходит на пьесу один раз и один раз слышит: «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь». И ахает, и жалеет Епиходова, а может, и себя. С удивлением понимает, что, как и чеховские герои, что-то хочет изменить в своей жизни и, скажем, не получается, или чувствует невозможность ничего изменить, или желание сопротивляться. Жизнь, может быть, приобретает для него другой смысл, вообще – смысл. Может, потом он прочтет что-нибудь из прозы Чехова (это проще). И хорошо.

Мне кажется, детей в школе совершенно напрасно заставляют читать «Вишневый

сад» так рано. Эта пьеса у Чехова – самая трудная и в их возрасте неинтересная. Вот никто и не читает. Как и «Евгения Онегина», кстати. В 7 или 8 классе это понять невозможно. Лучше посмотреть. И окажется, что эти ребята живут так же, скажем, как Петя Трофимов, или думают, как Аня, или страдают, как Варя... А может, лучше начать с чеховских водевилей. Чехова, конечно, всерьез начинаешь понимать с возрастом, с опытом. Понимать, что жизнь чеховских людей протекает в пространстве проходящего – уходящего – времени. И все они вместе объединены перед лицом этого времени... И все мы находимся в том же пространстве. Я только-только начинаю его понимать, соотношусь с ним. Конечно, острота восприятия жизни приходит с годами. Просто он был гений, и все понял раньше. Для него, наверное, острота жизненных

ощущений определялась еще и болезнью, знанием, что осталось совсем немного. Ведь он ушел в 44 года, мы забываем об этом. Может быть, поэтому у него в пьесах все всегда происходит на пике. Исходное событие любой пьесы – это край. И перед нами эта жизнь на краю и это неизбывное ощущение конечности всего...

Мое первое, самое сильное театральное впечатление от Чехова – мтаховские «Три сестры». Конечно, я застал МХАТ уже не в лучшем виде. Я тогда закончил 10 класс, и мама повела меня на «Три сестры» Немировича, после возобновления Раевского. Это было волшебство. Я уже мечтал о театре и воспринял все это невероятно взволнованно. А «Три сестры» Эфроса, первые? Это уже гораздо позже, но это был удар под дых. Навсегда запомнил, как Круглый–Тузенбах кружил и кружил по сцене. А «Три сестры» Штайна? Я не

понимал, из чего это состоит, как это сделано. И было немножко неудобно: почему это немцы лучше нас понимают, как ставить Чехова, да? Мы потом с Юрой Ереминым взяли видеозапись спектакля и очень внимательно ее еще раз смотрели. Оказалось, это балет абсолютный, воздух идет...

Мне кажется, поразительная сила Чехова – в отсутствии тенденциозности, указующего перста. Если только это начинают использовать, как «оружие в борьбе», все рушится. Тогда герои выходят мелкие, несимпатичные, неинтересные. Я реалист, часто повторял он, законченный реалист. Но его реализм совершенно неуловим, летуч. Чехова нельзя раскладывать на понятия, плохое-хорошее, впрямую соотносить его собственную жизнь с пьесами. Гиблое дело, всегда выходит неубедительно. Мы же не соотносим его с кем-то из действующих лиц? Он Петя или он Лопухин? Треплев или Тригорин? Это все разные планеты, которые вращаются друг возле друга, в пространстве и времени. Чеховское чутье (я называю это деликатностью) как раз и состоит в этом протесте против насилия (любого!), в том, чтобы никто никому ничего не навязывал. Мне кажется, это самое главное в его пьесах. Его герои могут обмениваться мнениями, разговаривать, спорить, но никто не требует, чтобы другой человек вел себя так, как он. Это удивительное дело. И очень важное, мне кажется, сегодня. Каждый живет свою отдельную частную жизнь – наконец мы

это поняли. И важно себя сохранить. Никто не хочет (и никто не должен) подделываться под кого-то. И так у Чехова. И это в современного зрителя «попадает»: он в такой же ситуации.

Почему Чехов писал пьесы, а не романы? Ему не идеи, не проповедь, не обличение были важны, а вот это многоголосие. Он, как никто, умел схватить мгновение, задержать эту неуловимость, это ощущение жизни на краю: вот сейчас есть, а через секунду исчезнет. Он видел жизнь глубоко, но схватывал обязательно в движении: как она летит, как улетает. «А жизнь, знай себе, проходит», – говорит Лопухин... А театр – живой театр – чем еще должен заниматься, как не этим? Поймать мгновение, этот воздух поймать. Люди все равно живут, кто-то строит дачи, кто-то в путь собирается, все вместе крутится, бежит, летит вперед. Нам кажется, что мы навсегда, что мы-то как раз и будем... как раз и начнем... Мы якобы движемся куда-то, но задача все же – что-то на пути в себе открывать. Иначе как-то бессмысленно. Мне кажется, это то, что сегодня особенно нужно. Иначе, в кого мы все превратимся? В кого наши дети превратятся?.. В наше время надо поберечь человеческий облик и в творчестве тоже остаться людьми.

Мне кажется, нас опять уничтожает тенденциозность, насаждение чего-то одного.

Я же не против ничего. Пусть рядом будет и то, и другое, и разное, пусть

обязательно будет. Но не надо ни на чем настаивать, проявляя комсомольский задор. Мне Завадский, мой учитель, как-то сказал: «Меня попросили за границей поставить “Вишневый сад”. Я прочел, и что-то мне не понравилось». Пауза. «И тогда я подумал: может быть, это не Чехов плох, а я?» И прочел второй раз, и поехал в эту свою границу ставить. Это один из его уроков, который я запомнил.

Сейчас просто возобладал тенденциозный взгляд на Чехова. А он структура замкнутая, самодостаточная. Он от наших перепалок не становится ни хуже, ни лучше. Но с первого раза, с наскока его не поймешь. Без подробного разбора пьесы не обойдешься. «Талант – это подробности» – тургеневская фраза. А современный театр часто к подробностям равнодушен. Поэтому ему не нужен Чехов. Но мне кажется, что как раз через Чехова мы и могли бы вернуть психологическому театру его мастерство и даже его влияние – если работать подробно.

Театр, на мой взгляд, всегда должен быть со временем в конфликте. Мы ставили «Ловушку» Ю. Щекочихина, и были в конфликте со временем. Когда у нас рынок под окном гудел, мы репетировали Расина. Я знал, что это нужно – произнести слова «порядок», «долг», «честь». Сейчас миссия театра (уж простите за высокопарность) в том, чтобы просто сохранить достоинство, остаться собой. Собственно, и

во времена нашей молодости это было самое главное. В общем, все зависит от взгляда на смысл своей деятельности. Когда я ставил «Вишневый сад» – при всей камерности этого спектакля, который ни на что не претендует, – меня вело чувство долга. Ну не знаю, почему. Я чувствовал, что я должен это поставить. Никому ничего не должен, а себе должен... «Художественный и общедоступный» – вот формула. Сегодня это два взаимоисключающих понятия. Но они должны соединиться. Смысл своего театра, по крайней мере, я вижу только в этом.

Алексей БОРОДИН

ЧЕХОВ – ЭТО Я, МЫ, ОН, ОНИ

К концу XX века Чехов стал драматургом, мало чем отличающимся от Шекспира. Почему он самый популярный автор не только для России, но и для Запада? Потому что его пьесы дают универсальную модель мира и человеческих отношений. Сюжет здесь не играет доминирующей роли. На первый план выходят полифония, многоголосие, подтекст, взаимоотношения персонажей... Уже не важно, что действие происходит в конце XIX – начале XX века. Важно, что они имеют отношение к рубежу эпох, перелому, кризисному состоянию, которое каждое десятилетие экстраполирует на свои исторические и личные потрясения. Именно поэтому пьесы Чехова охотно присваиваются режиссерским театром. Чаще всего спектакли по Чехову – это

спектакли того или иного режиссера. Актерские соло ничего в этом театре не решают. Только ансамбль. А участие Чулпан Хаматовой, Ренаты Литвиновой или Сергея Дрейдена, звезд первой величины, сами по себе ничего не решают. Постигание Чехова оборачивается постижением себя и своего времени. А здесь требуются коллективные усилия.

Конец XX века, на мой взгляд, отмечен постановками режиссеров-философов: Эймунтаса Някрошюса (литовские «Дядя Ваня» и «Три сестры»), московский «Вишневый сад», итальянская «Чайка»), Льва Додина («Вишневый сад», «Пьеса без названия») и чеха Петра Лейбла («Чайка», «Дядя Ваня» в Театре «На Забрадли»). Для Додина Чехов на два десятилетия стал постоянным спутником и собеседником. Вчитываясь в тексты, проникая в толщу смысла, режиссер обнаруживает, как Чехов перекликается с его собственным мироощущением. Его спектакли упрекают в мрачности и депрессивности, но именно размышлениями о жизни и смерти, о конечности и скоротечности человеческого бытия сильна его сценическая чеховиана. Драматичнейшим представляется ему конфликт, присутствующий во всех пьесах Чехова, – отчаянное стремление к счастью и недостижимость идеала. Поставленный им спектакль по Шекспиру – «Бесплодные усилия любви» – (хронологически он оказался между «Дядей Ваней» и «Тремя сестрами») отнюдь не

случайно на ту же тему и в той же тональности.

В начале нового тысячелетия на сценической судьбе пьес Чехова сказывается кризис режиссерской мысли. Когда театру нечего сказать, Чехов ему не поможет. Более того, союз с Чеховым в подобных случаях разоблачает несостоятельность сегодняшнего театра. Из двух вариантов – диалог с Чеховым или оппонирование – чаще избирается второй путь. В роли оппонента может быть как сам автор пьесы (см. спектакли А. Жолдака), так и его интерпретаторы. Универсальность чеховской модели провоцирует на диапазон его использования. Действие может перемещаться во времени и пространстве, текст – разбиваться на цитаты, рассыпаться на номера, гэги, реплики и отзвуки. Расчленение целого на элементы – не самая плодотворная, хотя и популярная тенденция. Режиссеры полагают, что надо «взорвать традицию». При этом демонтаж пьесы успешно осуществляется, а обратная сборка – нет. Так и остается спектакль ворохом слов, мыслей, идей, метафор. Порой все же удается соединить разбросанные постмодернистским взрывом элементы (хотя и не без потерь) в некое свое целое. Скажем, Сергей Пускепалис, автор ярославских «Трех сестер», поставил спектакль в очевидном споре с традицией советского МХАТа. Режиссеру претит умиление перед героями, особенно перед блестящими



Сцена из спектакля
«Вишневый сад»,
реж. М. Захаров.
Ленком

военными. В этом ему видятся стародавние грезы. У девочек в раннем детстве смешались картины военных парадов и сцен из балета «Щелкунчик», оттого они в каждом военном видят принца на белом коне, а когда обнаруживают несоответствие с реальностью, сильно огорчаются. Так что драматизм существования Прозоровых в чуждом им мире ощущается в спектакле довольно сильно. Как, впрочем, и драма окружающих, которым тоже нелегко ладить с детьми бывшего генерала, угнетавшего детей воспитанием. Недаром центральной сценой в спектакле становится третий акт, ночная сцена, где мы видим трех сестер и их брата почти такими же, какими были они в детстве, живя в Москве и чувствуя на себе строгий взгляд отца и нежный – матери.

Собственно, с Чеховым произошло та же история: каждому из его почитателей он в

какой-то момент пригрезился как идеал, а теперь, наталкиваясь на суррогат, на подмену, мы не узнаем в нем автора любимых строк, возмущаемся и скорбим. И неизвестно, что больше гневит: попытки «бережного» традиционализма (которые оборачиваются безбожной старомодностью), свойственные многим провинциальным сценам, или решительная ревизия Чехова, когда от пьесы остается обглоданный скелет или она, напротив, дополняется отсебятиной. Уж сколько видено версий, где на сцену выводятся толпой внесценические персонажи, вроде Протопопова, жены Вершинина или родителей Сарры. В Московском Ленкоме («Вишневый сад») и в петербургском Небольшом драматическом театре («Три сестры») артистам позволено (чтобы не сказать, предписано) пересказывать классический текст своими словами. Довольно близко к канве, но далеко от

смысла, как в плохом обратном переводе с английского.

Можно было бы заподозрить в дурном влиянии Теннесси Уильямса, который написал «Записные книжки Тригорина» – чисто американскую пьесу, где расставлены все точки над «i» и выхолощена специфика стиля Чехова. Но Уильямс адаптировал русского драматурга для своей публики, не терпящей недосказанности. Широкой американской аудитории Чехов, в общем-то, противопоставлен. Впрочем, Уильямс ни при чем: едва ли современного российского режиссера можно упрекнуть в излишней начитанности. Как, впрочем, и публику: не только на Чехова, но и на всю мировую классику хватит зрителей, пьес никогда не читавших и с сюжетом «Чайки», «Гамлета» и «Горя от ума» не знакомых.

Так что идея «моратория на Чехова» близка разве что критикам, перекормленным

всевозможными адаптациями. Хотя от режиссеров тоже иной раз слышишь раздражение по поводу излишнего тяготения коллег к чеховской драматургии. Устал не Чехов, устал театр, у которого далеко не всегда хватает сил дотянуться до пьес и прозы автора, столь же манящего, сколь и загадочного. Загадок еще хватит на многие поколения. Было бы желание их разгадывать. В этом смысле чрезвычайно обнадеживающим представляется, например, опыт Бориса Эйфмана, поставившего балет «Чайка». Ухо знатока тут отдыхает от знакомого до боли текста, а душа радуется тому, как близко к чеховским смыслам подошел хореограф. Его спектакль – о муках творчества, о разных временах жизни, о том, как в одном человеке Треплев борется с Тригориним.

Елена АЛЕКСЕЕВА

БЕЗ «ПРЕЛОЙ ПОЛИТИКИ», ИЛИ МИЛЛИОН ИДЕЙ, ПРОБЛЕМ И МОТИВАЦИЙ

1. Мне не нравится слово «знаковые». А что такое «перспективный» спектакль? Тот, который вдохновит стаю эпитонов? Фу, какая гадость. И очень трудно вспомнить, что было с 1990-го по 2000-й, а что – с 2000-го по 2010-й. Я не стану рыться в бумагах и интернетах, а назову то, что всплыло в памяти сразу, без принуждения. Вышло несколько спектаклей. Не «знаковых», но для меня важных.

Мой любимый чеховский спектакль – «Чайка» Свердловского ТЮЗа в постановке

Георгия Цхвиравы. Там ничего не изобретали поперек Чехова, но все было так живо, так нежно, так больно.

Еще – «Три сестры» Эймунтаса Някрошюса. В этой версии много раздражающего, такого, чего не могли себе позволить герои пьесы. Но главное неизменно, и тоже – живо, нежно и больно. Не от расчета, а от сердца и от души. У Цхвиравы – как Треплев (Валерий Смирнов) в финале нес Нину (Светлану Замараеву) в дом на руках – забыть нельзя. У Някрошюса – как Тузенбах (Владас Багдонас) тщательно ел перед дуэлью (тянул время, немец-педант), как нянька тащила Вершинина (Альгирдас Латенас) из дома Прозоровых, как они оба не хотели и не могли уйти. Можно описать, но толку – чуть, чувство не опишешь, для этого надо быть Поэтом. А я не поэт, но даже сейчас плачу, когда вспоминаю эти сцены.

Еще – «Чайка» Люка Бонди и венского Бургтеатра. И «Чайка» эстонского театра «Угала» в режиссуре Карин Райд. И ее «Вишневый сад» той же «Угалы», когда Лопухина играл Эльмо Нюганен, а Раневскую – Анна Рееманн. Никаких в этих спектаклях не было трюков-фокусов, но все персонажи – такие узнаваемые, такие родные.

«Палата номер шесть» у Михаила Бычкова в Воронеже с Олегом Мокшановым в главной роли – сильнейшая работа. Грандиозный «Черный монах» Камы Гинкаса в московском ТЮЗе с Сергеем Маковецким – Ковриным.

В лучших спектаклях сложно выстроены отношения людей, но истории рассказаны внятно. Как правило, хорошее чувство юмора при трезвом (и безрадостном) знании человеческой природы. Актеры играют не на пафосе, а на характерности.

За последнее десятилетие таких сильных чувств чеховские спектакли не вызывали. Запомнились «Донка» Финци Паски, «Три сестры» Фоменко, «Вишневый сад» Шапиро, «Чехов-GALA» Бородина. Но они как раз не очень типичные. Кстати, только что поняла, есть у Карин Райд, Георгия Цхвиравы, Михаила Бычкова, Адольфа Шапиро, Алексея Бородина, есть кое-что общее. Все они – ученики Марии Осиповны Кнебель. Видимо, мне близко то, чему она учила, и те, кто этому смог выучиться. А Гинкас закончил курс у Товстоногова. Школа!

2. Рассуждения об усталости чеховского текста теперь широко распространены. Так говорят даже люди, весьма свободные от моды, – тот же Женювач. Умствовать можно сколько угодно, факт остается фактом: когда видишь хороший спектакль, думаешь, что пьесы Чехова изумительны и бесконечны в своем объеме, когда видишь плохой, зеваешь и мечтаешь о том, чтобы тексты Чехова оставили нас в покое. Но разве драматург виноват в том, что бездарен режиссер? Все рассуждения об усталости текстов свидетельствуют только об усталости театральных критиков, вынужденных

в сотый раз смотреть «Чайку» или «Вишневый сад». Нормальный же зритель смотрит за свою жизнь один раз – «Чайку», один раз – «Вишневый сад», и знать ничего не знает про интерпретации. Так что не стоит обделять зрителей только потому, что сами перекормлены Чеховым. Сытый голодного не разумеет.

Поиски нового театрального языка естественны и необходимы, но вряд ли это такая умозрительная задача: а вот не поискать ли мне сегодня «тропы иной, приемов новых, сочетаний странных»? И нет никакого смысла в целеустремленном следовании традиции советского театра или традиции ее опровержения, в которой тоже давно уже нет никакой новизны. Помню, где-то в конце 1980-х я видела «Чайку» Владивостокского театра, невероятно авангардную, и в дальнейшем все отечественные разрушители традиции (знали они о той версии или нет) не придумали ничего нового. Кстати, когда свой первый чеховский спектакль поставил в Петропавловске-на-Камчатке Юрий Погребничко?

Спектакли надо ставить не для того, чтобы консервировать или разрушать сценические традиции, а для того, чтобы задавать себе, другим и Господу Богу какие-то вопросы, в данное время для многих людей жизненно важные. А там, где есть мысль, мастерство и талант, там рождается и необычная форма.

З. Можно ли считать Чехова этого года, представленного

на Международном Чеховском фестивале репрезентативным? Репрезентативным Чехова на фестивалях считать не могу, хоть на международном в этом году, хоть на любых других. Для этой самой репрезентативности нужна грамотная выборка. То есть, допустим, в мире идет N спектаклей по произведениям Чехова, мы произвольно приглашаем каждый десятый спектакль, вне зависимости от того, хорош он или плох, знаменит режиссер или нет, представляет он мощную театральную державу или страну без сценической традиции. Вот тогда и получим более или менее объективную картину.

В противном случае, многое узнаем про вкусы отборщиков, про их круг общения, про то, что они в своем кругу договорились считать модным, а что нет. Не более того. Экспертам международных театральных фестивалей, как правило, нравится театр не для людей. «Чеховцам» это было свойственно в наименьшей степени, но и на старуху бывает проруха. В таком нечеловеческом театре, действительно, проступают некоторые тенденции. Первая из них – насилие над Чеховым (теми же методами насилуют и других классических авторов). Самим насильникам, наверное, кажется, что они неравнодушны к общественным проблемам. Но я бы предпочла другую формулировку – «прелая политика». (См. Сашу Черного, «Желтый дом»; <http://www.itera.u/stixiya/authors/chernyj/semya-eralash-a.tml>.)

Чехова запихивают в собственные политические схемы. Фирс – старый сталинист, Лопухин – новый русский, Трофимов – революционный подрывной элемент, и так далее. «Политизированный» Чехов. Ничего нового в этом нет. Тридцать лет назад Роже Планшон привез в Москву политизированного Шекспира. Потом так стали ставить всех, кого ни попадя, начиная с древних греков.

Тенденция номер два вот уже лет семьдесят тянется из приемной старого венского шарлатана. Три сестры в отсутствии мужчин – истерички и неврасстенички. Соленый неравнодушен к Тузенбаху. Треплев мучает чаек – зооцидист, стало быть. Аркадину может играть мужчина, а Сорина – женщина.

Тенденция номер три. Если текст отчаянно сопротивляется режиссерскому бреду, надо его сократить или просто переписать. Желательно слэнгом или вовсе матом.

Четвертая тенденция вытекает из первых трех. Все вышеперечисленное требует отсутствия подробных декораций, исторических костюмов, контекста «страны и эпохи», а также общей логики. Пьеса, изуродованная умозрительной концепцией, превращается в набор скетчей и разыгрывается, как дивертисмент. Номера (т. е. трюки) «инноваторы» активно воруют друг у друга. Смотришь и отмечаешь: вот этот номер заимствован у одного немецкого режиссера, второй – у другого французского, третий – вообще у

соотечественника. С мира по нитке – голому рубаха. Современные технологии обслуживают архаичный примитив – балаган на ярмарке.

Одни стараются угодить фестивальной тусовке, другие – массовой аудитории (как они ее себе, презируя, представляют). А настоящим режиссером я называю того, кто никому не угождает, никого не обслуживает. Действует по душевной необходимости – это разве тенденция?

Хорошие спектакли никогда не связаны с конъюнктурой. Эфрос, Товстоногов, Любимов, Гончаров, Някросюс, Фоменко, Андрей Борисов... Каждый художник – сам себе тренд, каждый спектакль – тенденция. А общее то, что для настоящего художника главное, – человек. А для «трендентов» главное – самовыражение за счет автора, актеров и за наш с вами счет.

Те режиссеры, которых я люблю, уважают автора и умеют внимательно читать текст, работают с актерами и через них. Похожими их спектакли все равно не станут. Мировоззрение режиссера определит смысл и настроение, но ощущения, что от Чехова клочки пошли по закоулочкам, не будет, потому что в одном и том же тексте, если он великий, содержится миллион разных идей, проблем и мотиваций.

Марина ТИМАШЕВА

КОД

Для нас это имя есть КОД, на который реагируешь сразу, всем существом. Я заметил: такая же реакция у моих близких, друзей.

Почти у каждого российского театрального человека. При этом совершенно не нужны комментарии. «Чеховское» – даже вне Чехова – ощущаешь мгновенно. Но, когда этот код «расшифровывается» спектаклями, чаще всего переживаешь отчаянную досаду, а то и муку. В иных выстраивался поэтический – прежде всего, за счет мелодики текста – «поток жизни», который для зрителя неожиданно оборачивался СМЕРТНОЙ СКУКОЙ. Одна крайность. Другая – КОНЦЕПЦИЯ, которую декларировало – иногда довольно эксцентричное – актерское существование; тут возникала ИСКУССТВЕННОСТЬ, она отталкивала, корбила. Через год после ухода из жизни Г. А. Товстоногова в БДТ состоялся вечер, посвященный его памяти. На авансцену вышел О.В. Базилашвили и произнес: «ОТЕЦ УМЕР РОВНО ГОД НАЗАД». Установилась ТАКАЯ тишина, что, казалось, кто-то сейчас ВСКРИКНЕТ. Лучшего чеховского я никогда в жизни не видывал: идеальное совпадение драматургической реплики, актера и того, что чувствовал и переживал в этот момент зрительный зал.

Может быть, в этом чрезвычайном факте – неожиданный ключ к Театру Чехова? Для меня образцом спектакля по пьесе А.П. Чехова остается непревзойденный шедевр ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА «ВИШНЕВЫЙ САД». Он поставлен 35 лет назад. А совсем недавно – «ДОНКА» режиссера Даниэла Финци Паска. Воистину – невеста, из какого



Сцена из спектакля «Чайка», реж. Г. Тростянецкий. Театр им. Моссовета

сора возникло это поэтичнейшее создание, не ведая стыда перед сложносочиненнейшими, многослойнейшими, полифоничнейшими, кажется, бесконечно длящимися спектаклями по пьесам А. П. Чехова. Там упоминалась рубашка, которую сняла с мужа О.Л. Книппер-Чехова. Всю в оставшихся пятнах, постиранную, она положила ее в гардероб, где хранила 30 лет. Сам спектакль и был, по сути, полотном, состоявшим из этих пятен – живых следов живой жизни живого человека.

Его звали Антоном. Сейчас зовут Даниэла Финци Паска. Он клоун, акробат, полгода отсидевший в тюрьме за нежелание воевать, год возившийся с большими детьми, перепробовавший уйму всего. Может быть, ключ к Чеховскому Театру – как к никакому другому, – в расшифровке чеховского кода

через особенности пути, пройденного каждым из нас?

Геннадий ТРОСТЯНЕЦКИЙ

ОТВЕТ МАЛЬЧИКУ

Сидит на уроке мальчик и думает о том, что отец их бросил, мать заболела, в доме – ни копейки... А тут его вызывает учитель с каким-то вопросом. «Мне бы ваши проблемы, господин учитель!». Тем не менее, из любви к человеку, который прислал нам эти вопросы, отвечаем.

Передо мной три абзаца вопросов. Я их сужаю.

1. Куда мы плывем последней десятилетие.

2. Перекормленный зритель.

3. Режиссерские тенденции 2010 года.

Можно сказать, не так вычитал. Но главный вопрос был – куда плывем.

Пытаюсь серьезно ответить на эти вопросы, но у меня сразу возникают встречные. А кто такие мы? И что такое «перекормленный зритель»? А кто такой вообще наш зритель? Это что – количество публики, которая ходит на спектакли? Или некие статистические данные? И третий вопрос – а кто режиссеры? И кто задает эти вопросы? Вот мои вопросы в ответ на ваши три. Думаю, на них нет пока коротких вразумительных ответов, если они (ответы) вообще возможны.

Зачем какой-то Чехов писал пьесы? Хотел бессмертия? В смысле, славы. Это его помрачение? Он был тщеславен? Хотел заработать денег? Или писал как дышал (по Окуджаве),

не стараясь никому угодить? Это я опять задаю вопросы. Кто знает? Может, более или менее, Рейфилд, который написал бесцеллер о жизни Чехова? Он добросовестно все зафиксировал, но у многих эта добросовестность вызывает протест. Я могу к ним присоединиться, но и к Рейфилду тоже могу. Хотя, безусловно, им что-то двигало. И вообще, зачем сочинять? Жизнь самим Творцом уже сочинена, говоря словами Льва Толстого. Но ко мне обращаются: «Нам интересна ваша точка зрения на проблемы чеховского театра XXI века». Я думаю, что проблемы нет. А если кому-то кажется, что есть, то это его проблема. Если бы я говорил с товарищем, мы могли бы обсудить, чем нам интересен Чехов. Но, думаю, тут бы и остановились. Тот, кто хочет подлинного контакта, пусть сформулирует свою проблему. Ему, я думаю, не удастся. Потому что это мистическая проблема. В анкете написано: «Наши вопросы условны». Но условных вопросов не бывает. Анкета спрашивает про знаковые постановки. А как я могу выделить их? Все, что было, – знаковое. Другое дело – плохое или хорошее. Но это уже личное отношение. Я, к сожалению, большей части спектаклей не видел.

Дальше – вопрос о заблуждающихся режиссерах. Это от слова «заблудиться» или «заблудиться»? Заблудиться в Чехове невозможно. Что получается? Нас вопросы эти отсылают в бесконечность (XXI век). Как можно заблудиться в бесконечности?! Когда мы

сужаем взгляд и пытаемся относиться ко всему серьезно, это нас никуда не приводит.

Новый язык? Французская Академия наук прекратила принимать гипотезы о происхождении языков. Очень давно.

Чеховские герои и отношение к ним? Мы не можем никак относиться к ним. По определению.

Режиссерские традиции советского театра. Продолжать их? Продолжать. Потому что нам очень интересно узнать, что это такое.

А насчет того, можно ли считать Чехова 2010 года репрезентативным, даем свой комментарий. Репрезентативной считается выборка, если по ней можно адекватно судить обо всем в полном объеме. Но на этот вопрос нельзя ответить, даже просмотрев все спектакли.

Юрий ПОГРЕБНИЧКО

НЕМНОГО ОБ АДЕКВАТНОСТИ

1. «Вишневы сад» Э. Някрошюса. «Дядя Ваня» Л. Персеваля, «Дядя Ваня» Л. Додина, «Дядя Ваня» Р. Туминаса – все эти, нет слов, яркие спектакли, в сущности, являются заблуждениями, каждый в своем роде. Спектакль Э. Някрошюса грандиозен, но растянутая на шесть часов его ткань (а растянуть ее по букве автора можно максимум часа на четыре) образует дыры и прорехи. В них помещается особая образная фантазия этого режиссера, но сколь бы ни была она самодостаточна и даже сколь бы ни прорастала она из оригинала

по смыслу или настроениям, это все равно дыры и прорехи. Чехов даже в своих больших драматургических формах не терял краткости мышления и жесткой «диагностической» точности оценок.

С этой точки зрения спектакль Л. Персеваля, напротив, сух, не отвлекается на фантазии и мелочи. Однако текст переписан современным языком, где герои не стесняются в выражениях, и, вероятно, такой путь не стоит (если не сказать, опасно) объявлять магистральным. Забавно при этом, что это варварское режиссерское вторжение не меняет чеховской расстановки сил, чеховских акцентов, чеховской философии. Забавно и то, что бельгийцы в спектакле не прикидываются русскими. Они играют Чехова про себя, про буржуазную Европу рубежа XIX–XX веков. Этот спектакль – яркий и убедительный пример того, что наш Антон Павлович – автор мира и «конвертируется» в иной менталитет, не теряя смыслового и эмоционального объема.

Еще два «Дяди Вани», один из которых осваивает Чехова приемами метафорического театра (Р. Туминас), а другой – приемами нашего, русского и психологического (Л. Додин), имеют одно важное общее свойство – курс на «понижение» и тем, и героев. Перед нами – опустившийся чеховский человек, притом, опустившийся до черты буквально медицинской, где кончается человеческое несчастье и начинается реальная болезнь. И там, и здесь

чего-то не хватает. Того ли, что «в человеке все должно быть прекрасно»? А, с другой стороны, чьи это слова? Доктора Астрова, ни дня не проведенного без бутылки? Вот вам и греза нетрезвого человека.

Стали ли дегероизация, вольная переписка текста, жесткая циничная «оптика» театра в применении к Чехову характерными чертами последнего десятилетия? Безусловно. Перспективны ли они? Сейчас этого не определишь. В случае с талантливой постановкой всегда есть отдельно взятое большое достижение. Но, когда оно прорастает потом в десятках эпигонских спектаклей, какая уж тут перспектива.

2. Что значит «мораторий на Чехова» и кто возьмет на себя право его вводить? Если тебе лет пятьдесят, и ты видел тысячу чеховских постановок, и имеешь свои предпочтения, то твои дети видели в пять раз меньше, а за ними идут внуки... и т.д.

У каждого поколения должен быть свой театр с его ритмом, языком, с его миром, с его «походкой». Почему наш сын или внук должен довольствоваться пусть даже шедевром, но созданным в иной временной реальности? Да, Чехов истаскан, истрепан, иной раз так и хочется крикнуть: «Не насилуйте, положите на полку, раз нечего сказать нового и вразумительного!». Но это пустое дело. Поиски нового языка и нового тона возможны в любые времена, в том числе, и в наши. Другое дело, чем они увенчиваются. Мы (притом, в глобальном,

мировом масштабе) переживаем сейчас время истощения идей, многократного пережевывания прежде найденных тем и приемов. Шекспир страдает от этого не менее Чехова, и не раз приходит на ум объявить мораторий на постановки, скажем, «Гамлета». Что касается опровержения идей советского театра, то лучше всех на эту тему высказался чеховский Тригорин – дескать, всем места хватит, зачем же толкаться. Ценнейшее из достижений советского театра в области чеховианы состояло в том, что на сцене возникал рефлексирующий интеллигент, причем, возникал всерьез, без глумления, ибо рефлексия советского интеллигента была едва ли не единственным его (интеллигента) богатством и гордым оправданием его существования. Нынче тема интеллигента вообще сошла на нет – и в общественном сознании, и в искусстве. Рассматривать рефлексии как род сопротивления пошлости, а тем более, общественным устоям, мы нынче не склонны. Остается ее высмеивать, настаивать на ее бесплодности. На самом-то деле, в сфере взаимоотношений человека и социума, в общественно-политической плоскости (а она у Чехова почти всегда присутствует, только не прямо, а опосредованно) можно было бы и сейчас найти поводы для серьезных, даже, не побоюсь этого слова, гражданских театральных высказываний. Но на этом поле ищет ныне не русский театр, а, скажем, немецкий, который, в отличие от нашего, имеет

вкус к исследованию на сцене общественных проблем. Как тут не вспомнить изумительную «Чайку» Л. Бонди, где были и космос вечных человеческих вопросов, и рефлексия, созвучная конкретной общественной ситуации. Но нынче на ее место заступает спектакль-монстр Ф. Касторфа «В Москву, В Москву!», по-своему талантливый, но уничтоживший Чехова своими прямыми политическими аллюзиями. Между тем, в нашем Отечестве чеховские спектакли, как правило, вообще глухи и молчаливы по поводу общественных материй. Они не опровергают опыт советских предшественников (чтобы опровергать, надо иметь адекватные «противнику» силу и убежденность), а просто игнорируют его, либо эпигонски повторяют зады.

3. На Чеховском фестивале наиболее интересен был тот самый Ф. Касторф, перспектив у которого не просматриваю. А все же и замысел в спектакле есть, и личное отношение к темам и героям, и масштаб зрелища. Общие же тенденции, если грубо, таковы. За рубежом Чехова изо всех сил впихивают в постсоветский социальный контекст, без этого никак не могут. У нас же готовы на что угодно, только бы не сопрягать чеховский материал с реалиями современной российской жизни. И то, и другое – уже штамп.

Наталья КАМИНСКАЯ

НАШ ЧЕХОВ

1. Последняя постановка Чехова, которая произвела на меня сильное впечатление, – это



«Дядя Ваня» Андрея Щербана в Александринском театре. В этом спектакле множество новых идей, которые раньше не возникали.

Куда плывем? Думаю, в сторону дальнейшего освоения этой великой драматургии и, с моей точки зрения, все развивается интересно и правильно.

2. Чеховские спектакли, как правило, идут при аншлагах, вот и на «Дядю Ваню» меня едва усадили, свободных мест не было, а у театра стояла толпа безнадежно жаждущих попасть. Нет, зритель Чеховым не перекармлился. И вообще, каждый русский интеллигент втайне, в глубине души считает Чехова сильнее даже позднего Толстого. А в русской литературе, как известно, нет мощнее вещи, чем «Смерть Ивана Ильича». Разумеется, после «Крейцеровой сонаты».

Представить себе современный театр без Чехова можно, но это были бы совершенно пустые представления. И мораторий тоже можно объявить, но

В. Реутов – Гуров,
А. Куликова – Анна Сергеевна.
«Дама с собачкой»,
реж. А. Праудин. БДТ

как его выдержать? Здесь директивные предложения бессмысленны, и все развивается естественным путем, независимо от нашей воли, где-то в пространстве тонких материй. Думаю, сегодня без Чехова трудно представить свою профессиональную жизнь, и это – результат естественных процессов, процессов неостановимых, порождающих новые идеи, и содержательные, и формальные. После большого Чехова с трудом привыкаешь к любой драматургии. Поэтому, наверное, больше двух сезонов этот мораторий соблудности было бы трудно. Но каждые два года в освоении Чехова появляется новый театральный язык, стиль, новое отношение к героям, новые идеи, новая тональность. Никак мы друг от друга устать не можем. Поэтому отдыхать от Чехова рано. Думаю, еще лет 200, а там посмотрим.

3. Продолжать ли нам чеховские режиссерские традиции советского театра или искать новизны в их опровержении?

Директивно трудно что-либо рекомендовать. Думаю, что все зависит от каждого конкретного случая, и любой зигзаг может дать сильный художественный результат.

А о «моем Чехове» говорить трудно, так как это явление простирается где-то за пределами личного, собственно моего. Это нечто большее. Я не знаю, как к этому отнестись. Ведь мы живем в Чехове, это пространство – часть нашей природы. Может быть «мой Стриндберг», «мой Леонид Андреев», но «мой Чехов» – это невозможно. Это НАШ ЧЕХОВ. Мы все были и пребываем в нашем Чехове.

Анатолий ПРАУДИН

НЕ ПРЕДМЕТ, А ПОВОД

20 лет я преподаю актерское мастерство в различных университетах и театральных школах Америки: Columbia University, NY University, Rusevelt University, Actors Center of Broadway, Stella Adler Conservatory, Portland University, и везде все эти двадцать лет мне «заказывают» Чехова. В первый мой приезд мне предложили для студентов проанализировать все пьесы нашего классика. Конечно, я начал с «Чайки». При упоминании названия аудитория оживилась: йес, йес, сигал! Через десять минут я почувствовал, что аудитория меня не понимает, во всяком случае, в глазах я увидел легкое отстранение,

которое возникает у слушателя, когда он не в материале беседы. Я попросил поднять руки тех, кто читал «Чайку», – из 70 человек аудитории руки подняли три студента. То же самое произошло и с «Дядей Ваней», и с «Вишневым садом». Все слышали названия, все знали, что это известные пьесы, но что это за пьесы было для студентов театральных школ загадкой. Так что, с одной стороны, предполагать, что театр имеет дело с аудиторией, которая нуждается в «новом слове» в чеховских постановках, более чем опрометчиво. Большая часть публики смотрит эти сюжеты впервые и не знает, что ей должны рассказать, она просто хочет «получить Чехова». С другой стороны, за двадцать лет я проанализировал со студентами всех этих театральных факультетов все пьесы Чехова, не один раз разобрал по косточкам многие его рассказы, репетировал сцены и акты. И, попросту говоря, невольно выучив эти тексты наизусть, и не просто тексты, но и структуры сцен, замылил свое собственное восприятие до того, что мне и самому хотелось бы вернуться к тому же, чего хочет неискушенная публика: не к трактовке и интерпретации, не к выворачиванию авторских суставов, чтобы, не дай Бог не сделать чего-нибудь оригинального, до сих пор еще не сделанного. Мне тоже хочется, как неискушенной публике, но уже для себя «получить Чехова», то есть увидеть, услышать и, может быть, приблизиться к тому, что же написал

автор. И это, пожалуй, сейчас самая трудная задача.

И, увы, эта задача в большинстве случаев решается способом «разломать игрушку», чтобы понять, как она сделана. И нам чаще всего показывают под разной оптикой отдельные детали, винтики, частицы механизмов, составлявших некогда космос автора. И мало кому удастся понять, как она сделана, увидеть и воссоздать ЦЕЛОЕ. Мы чаще всего и не знаем, что оно у автора есть. Поэтому, выращивая какой-то один, в лучшем случае, два элемента чеховских пьес, режиссер привлекает внимание профессиональной критики, заостряет его на какое-то время спектакля. Но этим все и завершается – привлечением внимания. Через очень короткое время после начала спектакля неискушенная публика начинает покидать зал, как это было на многих спектаклях последнего чеховского фестиваля. В зале оставались только критики, которые по долгу службы должны были это посмотреть и осветить. Чехов сегодня – не предмет изучения и размышления театра, а повод для высказывания. Незначительная отправная точка для собственных домыслов и взглядов. Как чеховский Петя Трофимов был «выше любви», так и мы сегодня выше Чехова.

В России мне удалось поставить только рассказы Чехова. Сначала «Сказки Мельпомены», как дипломный спектакль Театрального училища имени М. Щепкина, затем спектакль под тем же названием во МХАТе им. А.П. Чехова, и вот совсем

недавно «12 новелл о любви» в Московском Новом драматическом театре, которым руковожу вот уже 10 год. Спектакль Щепкинского училища был разруган кафедрой актерского мастерства с воплями заведующим кафедрой об отсутствии элементарной актерской школы у выпускников в этом спектакле, и запрещен к показу на публике, а я уволен. К счастью его успел посмотреть Олег Николаевич Ефремов и пригласил меня и большую часть выпускников этого курса и участников этого спектакля во МХАТ им. А.П. Чехова. Актерская кафедра утверждала, что спектакль не имеет никакого отношения к Чехову и поставлен не по законам русской психологической школы. Ефремов напротив взял этот спектакль в репертуар МХАТА именно потому, что увидел в этом спектакле основу мхатовской школы работы над чеховским текстом. Вот такие разные взгляды на один и тот же спектакль. Чехов и Чехов... В общем, сюжет для небольшого рассказа.

После постановки «Чайки» в Нью Йоркском Classic Stage Company с дважды оscar-носной Дайан Вист, лауреатом премии Тони Аланом Каммингом и другими звездами Бродвея и Голливуда еще больше ценить то, что мы не очень замечаем в повседневной театральной жизни. В последнее время я все время слышу голоса, и критиков в том числе, что мы неинтересны на Западе, отстали от авангардного театра. Но тот интерес, который вызывает русский театр за рубежом, там, где



Дайана Вист – Аркадина,
Алан Камминг – Тригорин. «Чайка»,
реж. В. Долгачев.
Classic Stage Company, Нью-Йорк

я бываю, особенно в Америке, поскольку я чаще бываю там, свидетельствует о том, что наш театр жив, но многое может и потерять, что очень опасно, и было бы обидно. Тот авангард, которым нас кормят, привозя на фестивали, знаете, в опере называется european trash, а попросту переводя – мусор. Сегодня такое искусство супермодно, а завтра быстро устареет. А то, чем по-настоящему обладает русский театр, – выстраданным вниманием к человеку и попыткой проникнуть в те серьезные, сложные, непознаваемые процессы, которые происходят в нем, – это не старый и не новый, а вечный театр.

Мне бы хотелось, чтобы наши актеры увидели, как работают их коллеги-американцы с точки зрения подхода, отношения, точности, желания вытащить все из режиссера, понять немедленно и сейчас, потому что завтра будет поздно. Здесь все другое. Наши российские артисты медленно раскачиваются,

никуда не торопятся и, только когда на сцене декорация и назначена премьера, спохватываются, что и пьесу бы хорошо почитать, и роль бы заучить.

Американский артист готов всегда. Он не может быть неготовым. Огромное желание иметь постоянную работу заставляет его постоянно тренироваться, держать свой аппарат в идеальной форме. Они всегда работают на свою будущую работу. Четыре недели репетиций – для такой пьесы, как «Чайка», конечно, невероятный срок, но, как выясняется, возможный. Если все работают на полную катушку. Все знают, что такого-то числа придет публика, и ты должен выдать качественный результат. Мне кажется, такая спортивная закалка американского артиста вещь неплохая. Есть и негативная сторона, они торопятся прыгать в результат, а не в процесс, но, как показала работа, это зависит от того, как с ними работать, на что нацеливать. Постепенно за три дня мы переключились на процесс, снимая внимание с моментального результата. В итоге, мне кажется, получилось соблюдение за тем, что происходит с человеком в чеховской пьесе.

Вячеслав ДОЛГАЧЕВ

НАШЕ ВСЁ

«Чехов» – сюжет, что называется, общедоступный. О чем говорить, если нечего говорить, на фоне вялотекущей культурной жизни? О том, в чем все якобы знают толк. Вчера говорили о Гоголе, сегодня будем о Чехове. Тоже ведь «наше все». В год 150-летия со дня рождения

имя Чехова опять замелькало в самых разных контекстах – в книгах, статьях, мнениях и спектаклях, отечественных и привезенных из-за рубежа.

Началось еще с 2004 года, который был объявлен ЮНЕСКО Годом Чехова. Зимой вспоминали столетие «Вишневого сада» (пьесы и спектакля Художественного театра), летом 2005-го, спустя сто лет после кончины А.П., помянули добрым словом и автора. Тогда же прошел VI Международный Чеховский фестиваль. А закончилось все на IX Чеховском фестивале (2010), скрасившем новыми чеховскими впечатлениями жаркое лето в Москве.

Двумя главными (по крайней мере, ожидавшимися с большим любопытством) чеховскими событиями-2005 стали спектакли «Три сестры» Д. Доннеллана и «Иванов» Т. Судзуки. Хотя в результате они оставили ощущение, скорее, методологической неудачи и заставили припомнить куда более гармоничные впечатления Чеховских же фестивалей прошлых лет: возбудившие всех «Вишневые сады» О. Крейчи, П. Брука и А. Щербана, «Три сестры» П. Штайна, «Чайку» Л. Бонди. Отчего восток и запад так промахнулись с Чеховым на этот раз? Оказались нечутки к «порядку слов», невнимательны к логике характеров. При том, что ни один из режиссеров не стремился Чехова ни унижать, ни развенчивать. Герои вышли мелкими, мелочными, ничтожными. Всем довольны, как учитель Кулыгин. Но на людей мелких смотреть

неинтересно. Мелких людей не волнует собственная ничтожность, вопрос «зачем?», чужая смерть. Тогда – «какой смысл»...

Схожие сомнения вызвали и некоторые спектакли Чеховского фестиваля-2010. Хотя здесь как раз Чехова попробовали модернизировать: и Ф. Касторф, и М. Эк, и Ж. Надж, и В. Мувад. Наиболее классическими (пускай, и наивными) выглядели в этом контексте Чехов аргентинский и испанский, явно поставленные режиссерами для своих и о своем («Дядя Ваня» Даниэля Веронезе и «Платонов» Херардо Вера). А наиболее гармонично смотрелся балет Начо Дуато, в котором балетмейстер остроумно показал, что даже перечисление чеховских названий, имен и реплик из его рассказов и пьес несет в себе особую музыку и тянет за собой особый смысл. Под Чехова и о Чехове, оказывается, можно танцевать, вызывая бурю самых разных ассоциаций...

Осталось пошутить, что самым умным и дальновидным режиссером выглядел на IX Чеховском фестивале Р. Лепаж. Главная star-gest прошлого года фестиваля после долгих раздумий ставить Чехова вообще отказался.

Осенью в Ялте подводили итоги Чеховского года, в Москве снова смотрели А. Щербана («Дядя Ваня») и неожиданно насыщенного чеховскими мотивами «Изотова» М. Дурненкова и А. Могучего (Александринский театр).

А МХТ одарил памятными чеховскими медалями всех, и более значимых, с его точки

зрения, героев современного театрального процесса, актеров, режиссеров, критиков.

Книг о Чехове, старых и новых, в книжных магазинах набралась целая полка. «Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела». Воспоминания современников, двухтомник писем к О. Книппер, очередной том «Чеховианы», «Семья Чеховых» А. Кузичевой, «Четырежды Чехов. 1904–2004» (эссе Андрея Битова, Игоря Клеха, Александра Чудакова и Дональда Рейфилда). Чехов З. Паперного, Чехов А. Митты, Чехов М. Розовского, Чехов Л. Додина... Биография Ал. Измайлова, биография А. Труайя, биография Д. Рейфилда, новейшая биография А. Кузичевой в серии ЖЗЛ... Размышления политобозревателя и заядлого театрала А. Минкина о «Вишневом саде» («Нежная душа. Книга о театре». М., 2009) и «Чайке» (См.: «Яйца Чайки», МК, 2010, 16–18, 21–23 ноября). Любая из этих публикаций достойна отдельного разговора, а может, и спора. Что такое, например, Чехов, внедряемый в широкие массы? Небезынтересный вопрос. Возможно ли это сегодня? И нужно ли подобное культуртрегерство?

Чеховской биографии, написанной к 50-летию со дня смерти А.П., С. Моэм предпослал уведомление – «пособие для англичан, изучающих русский язык, и для русских, не изучавших русскую



Сцены из спектаклей:
«Три сестры»,
реж. В. Мувад;
«Три сестры»,
реж. Ю. Погребничко,
театр ОКОЛО;
«Дядя Ваня»,
реж. Д. Веронезе



Сцена из спектакля
«Платонов», реж. Х. Вера

литературу». Собственно, про всего нашего Чехова сегодня можно сказать, что его показывают «для русских, не изучавших русскую литературу». Нам следовало бы догадаться об этом уже после первого выхода книги Д. Рейфилда «Жизнь Антона Чехова», которая с 2005 года переиздавалась не раз и до сих пор продолжает держаться в списках бестселлеров. Первая рецензия в «Московских новостях» на первое издание книги (Виктор Ерофеев. «Чехов и ничтожество») сделала ей невероятную рекламу и подогрела интерес

даже у тех, кто прежде был абсолютно равнодушен к «предмету». Хотя, как считают чеховеды, ничего нового о Чехове она нам не открыла.

...Чехов, Чехов, опять он. И снова разговоры: как он надоел, как не мешало бы от него отдохнуть, хотя бы на время сделать вид, что его не было вовсе, объявить на него мораторий, пожить без него спокойно. Все-таки взбудоражил народ драматург и режиссер Михаил Угаров своей давней статьей «Чехов и пустота» («Театрал», 2005, 1 сентября). Заглавие замечательное,

содержание спорное: логично не везде. И смешно немного, что Чеховым теперь «в харю тычут». Чего толкаться? Всем места хватит. Ставить или не ставить Чехова наконец-то стало частным делом каждого режиссера. Кому «Вишневый сад», кому «Жизнь удалась». В чем проблема? В застарелой привычке одно театральное направление категорически объявлять единственно верным и прогрессивным. Не исключаю, что кому-нибудь скоро захочется (или уже хочется) объявить мораторий и на «новую драму»...

Мнений, собственно говоря, два. Первое: хорошо, что хотя бы Чехов нас еще как-то объединяет. И второе: Чехов – это теперь общее место, миф, от которого давно пора освободиться. Мнение М. Угарова, высказанное им в сердцах пять лет назад, он и сам, возможно, забыл, а мы все помним и все взвешиваем аргументы «за» и «против». Мне лично оптимальным – и примиряющим – кажется в этой связи взгляд Ю. Погребничко: «Чехов – чрезвычайно крупная культурная единица. Фигура. Во времени. Не будем говорить о бесконечности, но последние сто лет так было. И я думаю, что он еще продержится. А насчет пустоты, про которую Угаров говорит... А может, он что-то хорошее имеет в виду. Если в буддийском смысле, то, что такое пустота? Она же и полнота, т.е. приближение к абсолюту. Вполне возможно, что Угаров прав».

Чехов раздражает, возможно, потому, что его, как показала

театральная практика, ни к чему нельзя приспособить. Шипит, как старая игла в патефоне, и только «мешает прогрессу», т.е. общему дружному драйву. Если же придерживаться угаровской теории (Чехов – «очень хорошее пустое пространство, куда режиссер и актеры могут положить все, что им вздумается. <...>приятно заполнять эту пустоту собой»), то выходит, что заполнять эту «пустоту» новой режиссуре нечем?.. Вот я и говорю – не слишком логично. Пятидесятилетний автор – и вдруг в позе обиженного закомплексованного подростка. Интересно, если стереть из нашей памяти образ этой «вечной пустоты», идеологам «новой драмы» задышалось бы легче? «Вам ба там ба полегчало баб?» – спросил бы доктор Чехов.

Еще одним аргументом «за» Чехова выглядит московская театральная афиша. Напомним, что «Вишневых садов» в Москве сегодня – 8 (М. Захарова, А. Бородина, Т. Дорониной, А. Шапиро, Г. Волчек, А. Вилькина, В. Гульченко, И. Сиренко) да еще опера Ф. Фенелона в Большом театре, осуществленная совместно с Парижской оперой. «Трех сестер» – 7 (Ю. Соломина, Г. Волчек, П. Фоменко, Д. Доннеллана, С. Арцибашева, В. Гульченко, Ю. Погребничко). Спектаклей «Дядя Ваня» – 5 (Ю. Погребничко, Р. Туминаса, А. Кончаловского, М. Карбаускиса, В. Гульченко). Еще недавно был «Иванов» Ю. Бутусова в МХТ (в этом сезоне его неожиданно сняли), редко, но играется «Иванов»

Г. Яновской в МТЮЗе. Есть «Два Чеховых» А. Каца и «Доктор Чехов» М. Розовского, «Чехов-GALA» А. Бородина, «Тайные записки тайного советника» М. Левитина, «Дама с собачкой», «Черный монах» и «Скрипка Ротшильда» К. Гинкаса. А также впрямую касающиеся Чехова «Братья Ч.» А. Галибина, «Тарарабумбия» Д. Крымова, «После занавеса» Б. Фрила (Е. Каменьковича; А. Зуева и М. Кангелари). «Чаек» в Москве – 4 (П. Сафонова, Р. Манукяна, В. Драгунова, В. Поглазова в «Шуке») плюс балет Дж. Ноймайера). Плюс «Чайка. Настоящая оперетка» и «Борис Акунин. Чайка» И. Райхельгауза. А также его «А чой-то ты во фраке?», «Дачные амуры» Л. Ивановой в «Экспромте»... Возможно, мы что-то пропустили, но и так – целый репертуар. Не на один театр афиши хватит.

Объяснить, почему молодые режиссеры, уже сыгравшие в постмодернистские шахматы почти со всеми главными русскими классиками, на Чехова пока не покушаются (а это именно так), видимо, непросто. Как и то, что давний московский опыт А. Жолдака в Театре Наций («Опыт постановки «Чайки») затем имел продолжение только на Украине («Три сестры»), в Театре им. Ив. Франко. А единственный опыт музыканта и режиссера В. Панкова («Свадьба») осуществился в Белоруссии, в Театре им. Я. Купалы.

Деловая переписка с авторами журнала «Вопросы театра» иногда чревата неожиданно личными сюжетами. Но Чехов

теперь, повторяю, для всех, кто им занимается, именно личный сюжет. Пользуясь случаем, не могу не привести отрывок из письма В.В. Гульченко, театрального критика, редактора нескольких «Чеховиан» и режиссера, который создал Международную Чеховскую лабораторию и уже поставил почти всего «большого» Чехова: «Не обессудьте, Бога ради, что ответ неожиданно вылился вдруг в своеобразный “отчет о продельваемой работе” <...>. Текстов о Чехове у меня много. Еще больше – мыслей, которые возникают в процессе репетиционных импровизаций (а Чехов – это, прежде всего, джаз) и которые надо бы успеть зафиксировать. Некоторые работы опубликованы в ялтинских сборниках Чеховских чтений (очень малотиражных и практически читателю абсолютно недоступных), некоторые пока не опубликованы, ибо зависли в портфеле “Чеховиан”, которые временно (временно ли?) не выходят в издательстве “Наука” (там для каждого выпуска теперь требуют изыскать деньги). Поскольку наши костюмы в “Чайке”, например, стоят около 500 тысяч рублей, нетрудно догадаться, что мои ресурсы для издания не моих личных “Чеховиан” равны по-епиходовски 22-м нулям. Вообще вести в одиночку целый театр, которому в 2011-м году исполняется 10 лет, в материальном и организационном плане практически уже невозможно, да еще в условиях почти стопроцентной информационной блокады (мы есть, но нас

как бы нет!). Без государственной или частной меценатской, а также общественной поддержки мы обречены на верную гибель. А количество наших постановок увеличивается, как растет и число актеров, желающих и готовых участвовать в нашем деле. На театре грянул Час Лабуха, – актерская профессия, в частности, под угрозой частичной или даже полной девальвации <...>

В тесных отношениях с А.П., Вы правы, я, пожалуй, едва ли не единственный на сегодняшний день (данное обстоятельство не внушает чувства гордости – оно удручает безмерно). За время работы над спектаклями мы осуществили целый ряд открытий, необходимых чеховедению и важных для постижения поэтики, взаимодействия персонажей и многих других подспудных слоев чеховских пьес. Но это тоже по целому ряду субъективных причин остается незамеченным. Недавние примеры: взгляд на московское прошлое Ольги Прозоровой и «влюбленного майора» Вершинина; толкование Треплева как “человека, который хотел”, да почему-то не сумел, параллельно – осознание драмы “сумевшего” Тригорина, и там же – выстраивание треугольника “Дорн–Полина–Шамраев”, поиск ответа на вопрос “Сколько чаек в “Чайке”?”; положение Фирса в финале “Вишневого сада” и, наконец, опыт “скрещивания” Чехова и Рахманинова в нашем последнем спектакле “Тип русского неудачника” <...>.

Диспетчерская, административная и всякого рода хозяйственная деятельность в театре существенно замедляет работу <...>».

История Международной Чеховской лаборатории – это не «сюжет для небольшого рассказа». Это еще одно грустное и типичное свидетельство нелюбопытства нашего времени. Оно не любит предугадывать и предвидеть, «открывать», ему как-то ближе «раскручивать». Кому ни рассказываешь о спектаклях В. Гульченко, не хотят верить, не торопятся проверить. Может быть, «виной» то, что имя себе В. Гульченко сделал в театральной критике?.. Какая, в сущности, инерция мышления.

Чеховская лаборатория – это живой и оригинальный театр. Впечатление такое (если в двух словах), что к Чехову здесь относятся, следуя его же совету, простому, но трудному: читайте, там все написано. И доказывают, что психологический театр – это не миф, не мертвая буква и не традиция, ограниченная лишь приемами бытового театра. В «Чеховской лаборатории» играют немедийные лица (и это хорошие лица), что придает спектаклям обезоруживающую подлинность и чистоту. Странное дело, но тут чеховских героев вдруг опять воспринимаешь близко к сердцу, как своих современников, а текст совсем не тяжелят прежние многочисленные прочтения...

Наталья КАЗЬМИНА

Ольга ГАЛАХОВА

ЧУЖИЕ ОТПЕЧАТКИ

«МОСКВА – ПЕТУШКИ» А. ЖОЛДАКА

Понятие «театр режиссера Андрея Жолдака» состоит из нескольких слагаемых в биографии: отрочество и «университеты» провел в стенах Республиканской художественной школы им. Т.Г. Шевченко (Киев). В 1989 году окончил ГИТИС (курс Анатолия Васильева). Вошел во взрослую жизнь, став с 2002 по 2005 год худруком Харьковского драматического театра им. Т.Г. Шевченко. После ухода из театра стал вольным художником. Ставит там, куда позовут: и у себя на родине, и в двух российских столицах, и в Германии. Востребован фестивалями и у нас, и за рубежом, особенно теми, которые позиционируют себя как теафорумы новейшего искусства. Впрочем, тот же питерский фестиваль «Балтдом», не делающий своим брендом современное актуальное искусство, настойчиво приглашает Андрея Жолдака. Первым проектом, осуществленным в стенах театра и фестиваля «Балтдом» с украинским режиссером, стал спектакль по Гоголю «Тарас Бульба», затем по Виктору Ерофееву «Жизнь с идиотом» (2009), а в сезоне 2010/2011 г. уже по прозе Венедикта Ерофеева осуществлена постановка «Москва – Петушки».

Те, кто имели возможность наблюдать работу Андрея Жолдака на протяжении последнего десятилетия, отмечают, что сегодня у него обозначился некоторый поворотный момент: большой интерес к актеру, которого поначалу режиссер считал бесправной марионеткой в театре. «Первая половина 2000-х, проведенная, главным образом, в харьковском театре "Березиль" ("Месяц любви" по Тургеневу, "4,5. Гольдони. Венеция", "Ромео и Джульетта. Фрагмент" плюс балтдомовский "Тарас Бульба"), прошла у Жолдака под знаком экспериментов разной направленности и разной степени



В. Ерофеев

радикальности. В спектаклях второй половины десятилетия, поставленных преимущественно в Москве ("Федра. Золотой колос", "Кармен. Исход", "Москва. Психолог" плюс румынская "Жизнь с идиотом"), Жолдак занимался исследованием пределов выразительности актерской игры, которая прежде не слишком волновала режиссера: в своих сюрреалистических постановках харьковского периода он уравнивал человека с вещью», – пишет Дмитрий Ренанский на сайте «Фонтанка.ру».

Если речь идет о предпочтениях Жолдака театру визуальному, которому мешают слова, а актер является только частью живой картины, то такой спектакль был показан в Москве: это – «Гамлет. Сны», в котором «слова, слова, слова» были записаны на фонограмму и подавались на правах музыкального аккомпанемента. Слово или имело отношение к действию, либо вовсе не имело. Большая труппа харьковского театра была задействована как бессловесная массовка, из которой время от времени отделялся солист с правом на то или иное пластическое соло. Жолдак не нуждался в актере драматического театра, не нуждался он и в тексте Шекспира. В чреде режиссерских картинок появлялись и такие, которые не имели никакого отношения к сюжету. Так сказать, навеяло. Это отметили почти единодушно коллеги-критики.

«Еще больше сцен будет не иметь прямого отношения к сюжету, но это будут лучшие и самые эффектные сцены, – пишет Алена Солнцева в газете «Время новостей» (12.XI.2003 г.). – В них 34 актера изобразят – очень убедительно – пляж и плещущее море, публику во время просмотра кинофильма, что-то вроде железнодорожного вокзала, с отчаянно машущими флажками регулировщицами, а в финале баню, где все будут плескаться в мыльной пене, бросать мочалки и выливать на сцену корыта воды. Как это все понимать? Да, я думаю, как хотите. Можно все время помнить про трудную гамлетовскую судьбу и распавшуюся связь времен, а можно просто получать удовольствие от витальной энергии действия и непредсказуемой фантазии режиссера, ни в чем не желающего себя ограничивать».

«Тайна этого энергетического воздействия вызывает восхищение и ужас одновременно, – констатирует свое впечатление критик Алена Карась в «Российской газете» (12.XI.2003 г.). – Восхищение, потому что так не умеют нигде – ни в Москве, ни в Питере. Потому что страсть и бесстрашие, с которыми эти люди откликнулись на предложение режиссера, не может не восхищать. Ужас, потому что в тех темпераментных и порой завораживающих видениях,



А. Жолдак

которыми Жолдак околдовал весь театральный мир, слишком много темной физической энергии, механической накачки. Его картины – а театральные опусы Жолдака есть не что иное, как безумный калейдоскоп визуальных праздников, – на огромной скорости проносятся перед потрясенным зрителем полужнакомые, хорошо знакомые и малознакомые фрагменты известных полотен, перформансов, инсталляций, театральных и кинематографических открытий, которыми он, не стесняясь, пользуется. Его видения сравнивают с картинами Магритта, спектаклями Роберта Вилсона и автоматическим письмом сюрреалистов. Этот список можно продолжать бесконечно: Жолдак любит брать отовсюду и давно объявил это своей художественной стратегией. Его «Гамлет» по количеству цитирования обошел все известные произведения постмодерна».

Другая линия режиссерских опусов Жолдака вроде бы тяготеет, как бы сказали в старом МХТ, к общественно-политической линии репертуара. И в тот же 2003 год в рамках фестиваля NET был показан другой спектакль по повести Д.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Однако обращение пусть и «по мотивам» к лагерной прозе известного писателя, казалось бы, предполагающей погружение в иной срез реальности и взывающей к гражданскому инстинкту режиссера, увы, осталось на той же территории

театра визуальной картинки. Только теперь уже без цитат из Магритта и Параджанова. Вся нагрузку трагедии взял на себя Бетховен, музыка которого щедро обрушивалась на зрителя. На сцене же был человек, уподобленный животному, – вот что составляло весь сюжет, являлось конфликтом, исходным событием и предлагаемым обстоятельством. Все это еще и усиливалось физиологией: вода, которой щедро поливали и актеров, и зрителей, битие вареных яиц, которые потом жевали и выплевывали, на кого попадет.

Возможно, поворот к актеру и наметился в последних работах Жолдака. В частности, в спектакле «Федра. Золотой колос» (по текстам Сергея Коробкова, Сенеки и Ж. Расина), поставленного в 2006 г. в Театре наций. Однако этот поворот кажется отчасти вынужденным, поскольку, чтобы убедить столичных актеров играть в своем спектакле, необходимо им предложить роли, а не участие в массовке. Мария Миронова, сыгравшая в этом спектакле главную роль, вышла победительницей. Позволю самоцитирование, поскольку по выходе премьеры мною была опубликована рецензия в газете «ДА» (2007 г.): «Мария Миронова, сыгравшая роль советской женщины, вообразившей себя Федрой, открылась в этом спектакле как актриса редкого дарования. И здесь по праву надо эту победу поделить с режиссером, который через актрису выразил свое лирическое отношение к миру. Мария Миронова играет поначалу тихое создание, абсолютно подчиненное грубому мужу. Ее героиня глубоко подавляет стихию своих чувств, загоняет вглубь обиды, которые терпит от своего мужа-полубандита, «товарища Павлова». Это сверхтерпение и рождает душевную болезнь. Эта самая болезнь души – потребность в любви. И влюбляется она не в красавца, а в юродивого неполноценного мальчика, в такого же, в общем, как и она. Он же Ипполит – Евгений Ткачук. Ипполит (супротив мифа) отвечает воображаемой мачехе взаимностью. И в этой тихой, милой, застенчивой голубице зреет бунт подавленных комплексов и инстинктов. В финале, когда она будет выкалывать глаза Тезею и убивать его ножом, это

будет уже не Федра, а дикая вакханка, амазонка, заключенная в «Золотой колос».

Грезы ли это воспаленного сознания или явь, нам понять не дают. Возможно, потому, что нет этой разницы для самой героини, которая умирает в горячечном бреде в советском «санатории». Все думают, что умерла Вера Ивановна Павлова, но она знает, что в последние мгновения жизни она умирала Федрой».

Новый спектакль «Москва – Петушки» – проект «Балтдома» совместно с Андреем Жолдаком – ожидался с особым интересом еще и потому, что главную роль должен был сыграть литовский актер Владас Багдонас. На этот раз победителем Багдонас не вышел, и, опережая аргументацию, заметим, не он тому виной.

Чучело то ли волка, то ли лисицы (кажется, позаимствованное в краеведческом музее) пересекает пространства, обозначенные волнами из черного полиэтилена, потом на эту полиэтиленовую волну выносятся голову оленя, похоже, взятую из витрины того же музея. Тут же стонет женщина. Гром гремит. Слева на вас взирает видеопроекция всевидящего ока. Из другого угла сцены, накреноженного, вываливаются матросы. Буря стихает. Появляется ангел, но какой-то потрепанный, с обципантыми крыльями, в резиновых сапогах и раздражается отборным матом, раздающим на всю губернию. Ангел моет пол с такой агрессией, что диву даешься. Это существо больше похоже на лихую девку, которая не первый год драит вокзальные сортиры и привыкла орать на вечно мешающих ее швабре посетителей, которые шныряют туда-сюда. Этот ор – отработанный концертный номер. Злобную коротышку играет актриса Наталья Парашкина. Существо маленького росточка взрывает подмостки огромной сцены и огромного зала питерского театра «Балтдом». Ее энергии хватает, чтобы покрыть все это пространство. Надо отдать должное мужеству актрисы, которая с места в карьер начинает свой дикий монолог на пределе сил. Она шокирует вас сразу, дает зрителю под дых как мастер боевых искусств. Зритель не успевает опомниться. Один, два, три... Публика в шоке.

Pro настоящее

ЭМ



Сцена из спектакля.
В. Багдонас – Венечка
Ерофеев

Именно Наталья Парашкина уловила больше других дух прозы Венедикта Ерофеева, сыграв мифологическое существо, рожденное на той территории, что извергает из себя насилие, агрессию. Актриса сыграет и участливого ангела, или маленького божка, сочувствующего страннику Венечке Ерофееву.

В спектакле Андрея Жолдака нет электрички «Москва – Петушки» с холодными и грязными вагонами, с загаженными окнами эпохи застоя и запоя, в которой теснился люмпенизированный народ, спивающийся на своем пути.

Жолдак отменил всю богатую, детально прописанную у Венедикта Ерофеева фактуру, что связана с алкоголическим бытием советского отщепенца подмосковной электрички. Ни тебе коктейля «Слеза комсомолки», ни другого сшибающего разум «дринка» типа «Сучий потрох».

Для украинского режиссера, который любит размах собственного произвола, совершенно неважно соответствовать быту советской эпохи, энциклопедии российского алкоголизма. Жолдаку хочется сразу взять быка за рога. Он ставит не про реальное путешествие по Подмосковию, перерастающее в последний путь героя, а укореняет героя в мифологическом пространстве. Едет Венечка в электричке или нет, не суть важно в спектакле, а важно, что он странник вообще. Ведь и в прозе самого писателя быт претворяется в поток сознания. И остается лишь гадать, как и почему не доехал беспутный герой до Петушков или до Курского

вокзала. Кажется, он не просто заблудился, а потерялся в мире, так и не осознав, где, в какой части земли старался спастись от внезапно возникших преследователей, проткнувших шилом его горло. Быть может, и путешествия-то вообще не было...

Для Жолдака здесь отправная точка режиссерской трактовки прозы Венедикта Ерофеева, герой которого живет в пространстве, которым управляет морок. Невозможна никакая электричка! Языческие стихии, объяввшие эту территорию, не дадут никому ничего построить, а если это удастся чудом, то все равно никто никуда не доедет. Человек обречен в своем пути и малом путешествии. Пространство дышит угрозой поглотить, затянуть в свою утробу человека, который отправился в путь-дорогу.

Жолдак в третьем акте (спектакль идет пять часов с двумя антрактами) для пущей убедительности пустит по тем же полиэтиленовым волнам пирогу с индейцами, чтобы зритель окончательно понял, что пространство поэмы «Москва – Петушки» – территория языческих стихий. Впрочем, с таким же успехом можно было бы вспомнить о древних греках, славянской мифологии или угро-финском эпосе. Почему-то режиссерам порой кажется, что, если они отменяют бытовой театр, то в театре другого типа им все позволено, что можно не трудиться над мотивировками своих сценических решений. Вопрос «почему» в спектакле Жолдака возникает на каждом шагу: почему в

Новый театр, старая сцена

ЭМ



В. Багдонас – Венечка
Ерофеев.
Наталья Парашкина –
Ангел.
«Москва – Петушки».
Театр «Балтдом». Санкт-
Петербург

одной из первых сцен мы видим матросов, почему появляется рогатый олень, почему столько прямых и откровенных заимствований из спектакля «Отелло» Эймунтаса Някрошюса? К примеру, на возвышении в центре сцены установлены две двери одна против другой, и актеры работают с этими дверями точно так же как у Някрошюса. Только потому, что Венечку играет приглашенный в спектакль актер Владас Багдонас? Но ведь есть весьма существенная разница между Отелло и Венечкой, Шекспиром и Ерофеевым. И вряд ли можно счесть уместным, мотивированным и заимствованием пластики у литовского режиссера, которой наделен герой в спектакле «Москва – Петушки». Слово здесь оторвано от жеста. Но если у Някрошюса эти пластические решения есть продолжение предельно сгущенного существования героя, который находится в состоянии отчаянной тишины, когда слова лишь снизят градус накала, то у Жолдака такие всплески роли не решены и не продуманы. Багдонас лишен какого-либо взаимодействия с партнерами, с пространством. В роли Венечки актеру не остается ничего, кроме как бродить по сцене, изображая путника. Он надевает бороду, явно заимствованную в бутафорском цехе оперного театра. Такая бы пригодилась в хоре мужиков из «Ивана Сусанина». Что сие означает, остается

тайной. Или герой едет из Москвы в Петушки целую жизнь и успевает состариться? Или в постмодернистской реальности – он новый праведник в духе ряженого Льва Толстого?

Грань между цитированием и, мягко говоря, заимствованием у Жолдака опасно стерта. В постмодернистской литературе в подобных случаях современными авторами попросту ставятся кавычки. В театре кавычек не поставишь, но установить правила игры с цитатами из спектаклей других режиссеров должно, поскольку эти самые новые правила и есть единственная возможность объяснить причину цитирования. Да и само цитирование есть способ проявить не чужое (чего его проявлять?), а свое. Жолдак же вставляет в свой спектакль без разбору то, что произвело на него впечатление в спектаклях Эймунтаса Някрошюса. И злополучно хлопающие двери, и женщина в белом, столь похожая на Дездемону из спектакля «Отелло», – все выдается за знаки почтения к литовскому режиссеру. На деле это – грубые заимствования, никак не переосмысленные, не «пересаженные» на новую почву и не укорененные ни в спектакле, ни в стиле автора Венедикта Ерофеева. Някрошюс мог бы смело повторить фразу Пушкина: «С этим малороссом надо ухо держать востро». Но Гоголь,

пусть и позаимствовавший сюжет «Ревизора» у Пушкина, написал свое. Сюжет «высоких режиссерских чувств» к великому литовскому коллеге, который якобы заявлен в спектакле «Москва – Петушки», никак не складывается, поскольку «цитаты» из Някрошюса, взятые Жолдаком без спроса, идут помимо автора – Ерофеева, поверх его прозы.

Конечно, можно объяснить такой вот подход самыми разными словами: мол, ставится не бытовой спектакль, а символический, мифологический и т.д. Но позвольте, о чем написаны Ерофеевым шестьдесят страниц его повести? Неужели про олени головы с лисами? Густая плоть его прозы как раз насыщена подробностями алкоголического бытия. Другое дело, что у автора все эти рецепты страшных коктейлей, описаний «про херес и розовое» уплотняются до той самой степени, когда рождается качество космического состояния. Герой спился, и, кажется, обезумел весь мир. Но и это не постмодернистский символизм, а исповедь человека, затерявшегося в этом спивающемся пространстве, убитого без какого-либо корыстного смысла, просто так.

Разве так нужно решать сцену смерти Венечки Ерофеева, как решается она в спектакле «Балтдома»?

Произвольные и самовольные «изъятия» из работ старших знаменитых коллег превращаются в режиссуре Жолдака в клише, а когда дело доходит до необходимости предложить собственные решения, украинский авангардист использует совсем уж отработанные приемы, что не допустимо для художника, который позиционирует себя в новой театральной реальности. Венечка уходит в небытие, поднимаясь по лестнице в небеса. Сколько спектаклей мы видели, когда именно так выглядела смерть героя!

Откуда, с чего вдруг такое эпическое спокойствие в сцене смерти? Ведь, когда мы читаем, как пытается Венечка спастись от уголовной шайки, мы сострадаем бедному пропойце. Мы хотим, чтобы он все-таки доехал до своего сына, до своей женщины, пусть без чемоданчика и кулечка конфет, безнадежно потерянных, которыми даже и не закусил. Сердце

сжимается, когда герой бежит по переулкам, не понимая, где он, где Курский вокзал, а где Петушки. И женщина Венечки, та, что в спектакле во всем белом, надо понимать, – волшебная, символическая, «дышит туманами», не выглядит уже и образом, заимствованным у Някрошюса, а штампом, трюизмом из дурного театра. Почему ангелы курят и матерятся в спектакле Жолдака, а женщина является словно блоковская незнакомка?

Обнаружить природу метафоры в прозе Венедикта Ерофеева – дело непростое. Жолдак не потрудился над самым главным, а заменил это главное чужим метафоризмом, который не может быть пригоден для выбранной им прозы, как впрочем, для любой другой. Цитируя, надо создавать свое, а если спектакль становится выставкой чужих приемов, то лучше идти смотреть оригинал, а не копию.

Венечка Багдонаса не похож на пьющего, спивающегося человека. Знает ли он, что такое выпить политуру, разбавив денатуратом? И даже когда Жолдак дает в руки актеру огромную стеклянную бутылку, которую Венечка приставляет к уху, чтобы услышать гул вселенной, то мы видим не столько космического пьяницу, сколько рефлексирующего хуторянина, все-таки способного доехать от Курского вокзала до Петушков.

Этот большой актер остается большой загадкой, поскольку он «вставлен» в спектакль сам по себе как уникальная личность современного театра, никак не соотносится с той театральной «плотью», которую пытается создать Жолдак. Кажется, что Багдонас играет внутри спектакля свой моноспектакль. Нет связующей пуповины. Среда живет сама по себе, матросы с индейцами сами по себе, и Венечка тоже – сам по себе.



Екатерина КРЕТОВА

СТРАШНАЯ МЕСТЬ ЛЕТУЧЕЙ МЫШИ

«ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ» В. БАРХАТОВА

В Большом театре в сезоне 2009–2010 года поставили оперетту Иоганна Штрауса «Летучая мышь». Режиссер – Василий Бархатов. Сценограф – Зиновий Марголин. Дирижер – Кристоф-Маттиас Мюллер. Спектакль стал бесславной кульминацией недолгого пребывания композитора Леонида Десятникова на посту музыкального руководителя Большого театра. И, конечно, не будучи прямой причиной увольнения его с этого поста, все-таки не стал и той репертуарной удачей, которая могла бы его на этой престижной и доходной должности удержать. Писать об этой «Мыши» статью, тем более большую, «аналитическую», такую статью-разбор, где были бы проанализированы интенции и методы дирижера, режиссера, художников, работа актеров, место спектакля в репертуарной политике главного театра страны и прочая и прочая в том же духе, очень трудно. Потому что все эти «интенции и методы» по большому счету – откровенный провал, а по счету Большого – один из этапов многолетнего падения художественного уровня театра в бездонную яму бездарности и бездуховности. По неслучайному совпадению спектакль «Летучая мышь» содержит весьма впечатляющую метафору этого падения. И, пожалуй, только данный факт заставляет меня все-таки отнестись к этой продукции ГАБТа всерьез и попытаться исследовать ее с позиции критика, любящего музыку вообще и музыкальный театр в частности. Впрочем, нет, не только это. Вот уже не первый раз я слышу один и тот же вопрос от людей, не чуждых музыкальной культуре, в том числе, и от профессиональных музыкантов: «В чем феномен Бархатова?» А и правда... В чем же его феномен?

ИДЕЯ

Шоу началось за несколько дней до премьеры. Критиков собрали в зале театра на так называемую «презентацию» – нововведение Большого театра, которое выглядит следующим образом: на сцене перед закрытым занавесом рассаживается постановочная группа и пара-тройка ведущих солистов спектакля. Они рассказывают собравшимся то, что считают нужным (вопросов здесь не задают – это не брифинг!). Затем показывают несколько видеофрагментов разных постановок презентуемого спектакля. Среди которых обязательно присутствует как классический вариант, так и более радикальный. После этого – занавес раскрывается (примерно с тем же эффектом, с каким французский официант открывает перед посетителем ресторана крышку с изысканным горячим блюдом), и потрясенные зрители в течение нескольких мгновений зрят декорации

спектакля. Потом – оркестр играет увертюру, и довольные граждане расходятся по домам.

Презентация «Летучей мыши» началась как романтический экспромт – с кульминации источника. Леонид Десятников без всяких предварительных объяснений, начал зачитывать некий текст. По мере чтения в зале пополз недоуменный шум, кто-то начал удивленно хихикать. И было от чего:

«Велики и неисчислимы мерзости сценического зрелища, именуемого опереттой. Нищета идиотского шаблона, тошнотворной сентиментальности, дешевой разнузданности, убийственных шуточек, хамство “безумной роскоши”, бездонная черная тоска извечных ситуаций, банальность унылых “эффектов” – весь этот протухший торт, начиненный мелодраматическими сладостями, политый приторными сливками, каким-то кремом с малиновым сиропом, то

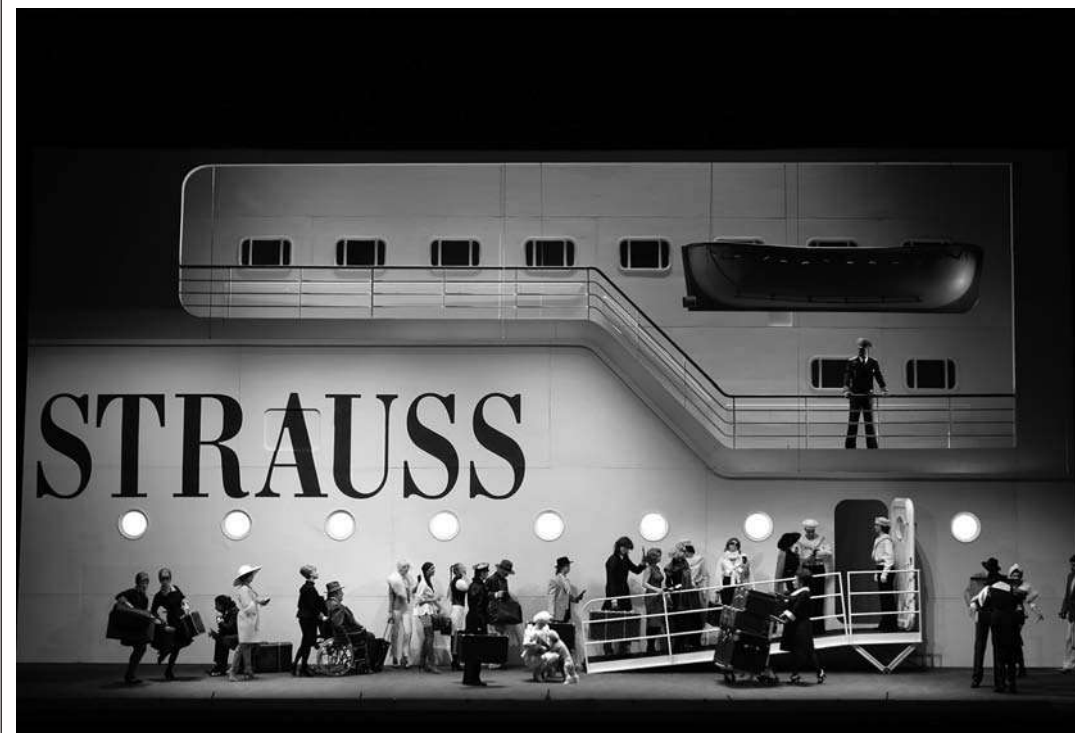
бишь “мотивчиками”, все это неприличие, сладострастно облизываемое кретинами из партера и мелобандитами с галерки, весь этот театральный организм, именуемый опереттой, должен быть, наконец, пнут в соответствующее место столь основательно, чтобы все в нем перевернулось. Пение, музыка, танец, связанные живым и пульсирующим ритмом, могут создать в театре явление чудесное и увлекательное. Но старую идиотку оперетту надлежит прикончить. Даже помучить ее немного перед смертью, чтобы впредь неповадно было. Будь то “Графиня Марица” или “Марина Царица”, “Летучая чушь” или “Собачья мышь”... О современной опереточной музыке я уж не пишу. Однако уверен, что в настоящей музыканте она вызывает такое же омерзение, как либретто – в поэте. В ней безраздельно царит венско-берлинская дешевка; попадается, правда, красивый “Weiner Walzer”, но в общем – австрийская слащавость, немецкая “Gemütlichkeit” и международная шиммистость берут верх. Дурацкое это зрелище, нищету коего подчеркивают все более роскошные наряды и все более ординарнейшие «вставки», должно решительно уступить место музыкальной комедии...»

Фокус Десятникову удался. Далеко не все узнали этот сатирический текст польского писателя Юлиана Тувима, написанный им в 1924 году. А Десятников еще и паузу умышленно затянул: дескать, ну как вам? Удивлены? Да-да, а мы как раз вот эту самую «Летучую чушь» и покажем вам. Вот такие мы парадоксальные – непростые мы. Поддержал паузу, а потом и сознался. Что текст не его, а Тувима. Но добавил, что сам оперетту не любит. И где-то в глубине души с польским юмористом согласен.

Кто бы в тот момент догадался, что в словах Юлиана Тувима, эффектно прочитанных Десятниковым, таилось пророчество? Что спектакль Большого театра почти идеально впишется в уничтожающую тувимовскую характеристику жанра? Почему почти? Потому что пошленький глянец 1920-х годов, как оказалось, – невинное дитя в сравнении с гламурной пошлостью нашего времени.

ЖАНР

Жанр «Летучей мыши» не однозначен. Часто в оперных театрах, где она ставится, ее называют оперой. В российской традиции «Летучая мышь» всегда была опереттой. Более того, в быденном сознании именно с «Летучей мыши» мы ведем условный отсчет в жанре классической оперетты. Иоганн Штраус написал ее в 1872 году. Для сравнения – примерно в это же время (в 1876 году) написана опера Вагнера «Гибель богов». Понятно, что оперы Вагнера – качественно иная ветвь в развитии оперного жанра (сам композитор употреблял понятие «музыкальная драма» применительно к своим сочинениям). Штраус же шел по пути немецкой комической оперы – зингшпиля, демократической разновидности оперы с опорой на жанры (вальс, галоп, полька) и с использованием разговорных диалогов. Советская традиция увела «Летучую мышь» вместе с опереттами Легара, Кальмана и Оффенбаха в сторону «легкого жанра». Во-первых, прочно разместив их в театрах оперетты (подобных театров, кстати, нет нигде в мире, кроме как у нас), а также внедрила не только практику перевода либретто на русский язык (что, кстати, было принято и в опере – исполнять оперы на языке оригинала стали, как это ни смешно звучит, только после перестройки; не исключено, что в этом – ее главный исторический смысл), но и кардинальной переделки либретто, с переписыванием сюжета и перестановкой акцентов. Порой подоплека этих переделок не лежит на поверхности. Как это произошло в случае «Летучей мыши». В вольном русском пересказе Николая Эрдмана и Михаила Вольпина, который взрослое население России помнит по телевизионному фильму Яна Фрида 1979 года с участием советских звезд – Юрия и Виталия Соломиных, Людмилы Максаковой, Ларисы Удовиченко, – в костюме летучей мыши наряжается Розалинда. Впрочем, в ключевых позициях сюжет не тронут: Айзенштайн, приговоренный к тюрьме, вместо тюрьмы едет на бал, в тюрьму отправляется поклонник Розалинды Альфред, Розалинда тоже появляется на балу в маске, в финале Айзенштайн посрамлен, а Адель получает шанс стать актрисой. В оригинале



«Летучая мышь» И. Штрауса.
Большой театр. 2009–2010.
«Увертюра»

либретто Карла Хаффнера и Рихарда Жене летучая мышь участвует лишь в качестве флэшбэка: когда-то доктор Фальк, наряженный в костюм летучей мыши и находящийся в состоянии глубокого опьянения, был предательски брошен своим другом Айзенштайном прямо на городской улице. Фальк не простил другу этого унижения и готовил месть. Именно страшная месть летучей мыши становится интригой Фалька на балу князя Орловского, а заодно и фабулой оперетты. Надо сказать, что тексты диалогов очень смешны в обоих вариантах – и в первоисточнике, и в русском рерайте. В них масса отличных шуток и хорошего, совершенно не пошлого юмора. Так что, возвращаясь к Тувиму, «Летучая мышь» в ее каноническом варианте (как немецком, так и советском) – это именно музыкальная комедия. Но Большому театру она в таком качестве не приглянулась. На вышеупомянутой презентации Десятников, подписав оперетте смертный приговор, гордо объявил: мы позиционируем «Летучую мышь» как оперу.

ИСТОРИЯ

Большому театру сюжет Хаффнера и Жене не понравился. Сюжет Эрдмана и Вольпина тоже. Поэтому был придуман свой сюжет. 70-е годы XX века. Порт. От пристани отходит гигантский многопалубный лайнер с символическим, как впоследствии окажется, названием «Johann Strauss». На корабль спешат пассажиры – все, как есть богатые, расфуфыренные, с болонками, фирменными чемоданами, с прислугой и прочей мишурой. Один лишь выбивается из общей массы: он мечется, пытаясь пробраться на борт без билета. И это ему вроде бы удается во время инцидента: один из пассажиров вступает в конфликт с матросом, что-то летит в море, скандал, заминка, пассажиры вновь идут на борт, безбилетника ловят, он прыгает в шлюпку, занавес закрывается, увертюра заканчивается. Да-да, весь клип разыгрывается под увертюру, которая, как нарочно, довольно длинная – почти 9 минут. Откровенно говоря, с первого раза

вся эта история – со скандалом и с «зайцем» не очень-то читается. И понятно почему: то, что происходит на сцене, вообще никак не связано с музыкой. Ни в целом, ни в деталях. Музыка отдельно – сценическое действие отдельно. Как котлеты и мухи. Как известно, увертюра – это правила, по которым дальше пойдет игра: в ней заявляются музыкальные образы, характер, стилистика, приемы. Принцип котлет и мух оказался такой заявкой по отношению ко всему спектаклю.

Первое действие происходит на корабле в каюте Розалинды и Айзенштайна. Последнего арестовывают прямо в каюте. Вместо директора тюрьмы является капитан корабля. Он сообщает, что «лучшие люди экипажа ждут за дверью, чтобы вернуть дебошира на землю». Между прочим, автором новых русских диалогов выступил человек, вполне сравнимый с Вольпиным и Эрдманом, – известный драматург Максим Курочкин. Жаль, что юмора ему хватило лишь на то, чтобы по поводу музыкальных часов Айзенштайна (это важный атрибут, играющий в этом спектакле роль, аналогичную платку в «Отелло») добавить «современную» реплику: «сейчас в моде электроника». И еще один, с позволения сказать, «гэг» в сцене знакомства Айзенштайна с графом Орловским, которого играет женщина (как написано у Штрауса – меццо-сопрано). Герой говорит: «Это мое первое знакомство с транс... с графом». Смешно, правда? Но почему-то никто не смеется. Вообще, если сравнивать тексты Курочкина и оригинального либретто, становится ясно, насколько русский вариант беднее и примитивнее. А в контексте всего спектакля – он попросту лишен всякого смысла. Судите сами: если герои плывут на корабле, то куда может отпрашиваться служанка Адель, чтобы навестить больную тетю? Может быть, в каюту третьего класса? А куда можно посадить арестанта? Только в шлюпку. Но верха идиотизма сюжет достигает в третьем акте – ведь он должен происходить в тюрьме, которой в этой версии «Летучей мыши» не существует. Авторы придумали радикальное решение: затопить к чертовой матери этот «Johann Strauss», как какой-нибудь «Титаник». Потому что, как ни

старался драматург вписать действие в корабельную ситуацию, ему это категорически не удалось: сюжет уперся и ни в какую не пожелал подчиниться волюнтаризму авторов. И, в конце концов, отомстил, превратившись в полную бредятину: в третьем акте вылезшие на берег мокрые пассажиры дают интервью тележурналистке, Альфред сидит в лодке номер пять, капитан, наплевав на то, что его корабль затонул, кокетничает с Аделью, которая, чудом спасшись от гибели (все-таки кораблекрушение пережила), слегка отряхнула мокрое платье и без всяких рефлексий бросилась демонстрировать свои актерские таланты. Доплывший до берега Айзенштайн, как последний мародер, раздевает утонувшего адвоката и, нарядившись в его костюм, дает консультацию Розалинде и Альфреду прямо в лодке номер пять. А корабль (эффектная видеопроекция на заднике) тонет в пучине морской вместе со смыслом, Штраусом, опереттой и Большим театром заодно. Вот и свершилось пророчество – метафора завершена.

МУЗЫКА

Для работы над оперой Штрауса «Летучая мышь» пригласили дирижера из Австрии – Кристофа-Маттиаса Мюллера. Не зная такого дирижера и устыдившись своей неграмотности, поинтересовалась его досье. Приведу официальные данные сайта Большого театра:

Окончил дирижерское отделение университета Цинциннати, США (класс Герхарда Самуэля). В 1995 г. был дирижером-стажером в Музыкальном центре Тэнглвуда (Массачусетс, США.) В 1996 г. стал ассистентом дирижера Немецкого симфонического оркестра, где работал с Владимиром Ашкенази. С этим оркестром Кристоф-Маттиас Мюллер дебютировал как дирижер. В 2000 г. он одержал победу на Международном конкурсе дирижеров в Кадакесе (Испания). В 2001–2005 гг. Кристоф-Маттиас Мюллер – ассистент маэстро Клаудио Аббадо в Молодежном оркестре им. Густава Малера, где он также сотрудничал с такими дирижерами, как Марис Янсонс, Франц Вельзер-Мест, Иван Фишер, Пьер Булез. Был ассистентом



К. Шпицер – Габриэль фон Айзенштайн, Э. Азизов – Доктор Фальк

Н. Казанский – Франк, Э. Гудвин – Альфред, Д. Алиева – Розалинда

А. Агалатова – Адель

дирижера Фестивального оркестра Люцерн с момента создания оркестра в 2003 г. до 2005 г. В сезоне 2004/05 – главный дирижер Симфонического оркестра Каира, с которым продолжает сотрудничество в качестве приглашенного дирижера. С сезона 2005/06 гг. – художественный руководитель и главный дирижер Симфонического оркестра Геттингена. Постоянно сотрудничает с Рейнской национальной оперой, где весной

2006 г. продирижировал французской премьерой балета Ханса Вернера Хенце «Ундина». Сотрудничал со многими ведущими оркестрами, среди которых Чешский филармонический, Национальный оркестр Лиона, цюрихский Тонхалле, Симфонический оркестр Би-Би-Си Уэльса, Симфонические оркестры радио Берлина и Франкфурта, оркестр РАИ Турина, Оркестр итальянской Швейцарии, Государственная капелла Ваймара, ансамбль солистов Берлинского филармонического оркестра. В январе 2006 г. дебютировал в Москве с Российским национальным оркестром. В Большом театре дебютировал в сезоне 2009/10 постановкой оперетты И. Штрауса «Летучая мышь».

Вроде бы все нормально. Только вот странно – ничего нет про оперу вообще, а про классическую оперетту в частности. Единственная работа в театре – балет «Ундина». Так в чем же дело? Почему же выбор пал на старину Мюллера, который никогда ранее не работал с певцами? То, как маэстро Мюллер управлял оркестром, ответа на мой вопрос не дало: увертюра прозвучала грубо, тяжело, довольно сомнительно во вкусовом отношении – много темповых «разнообразий», которые могут себе позволить только оркестры, находящиеся внутри этой культуры. Такие, как Wiener Philharmoniker, к примеру. Впрочем, они-то играют Штрауса очень серьезно – никакого легкомыслия не допуская. Конечно, никто и не ждет от оркестра Большого театра после многолетней разрушительной деятельности Александра Ведерникова, что он заиграет, как великий венский оркестр. Но хотя бы прикоснуться к стилистике, прочувствовать ее – мог бы озадачиться таким намерением австрийский музыкант? Видимо, не мог. Вместо этого – отсутствие элементарного ансамбля солистов с оркестром. А еще и подозрительный баланс, при котором певцы то перекрывали оркестр, то вдруг их вовсе было не слышно. Хотя, возможно и не его это вина – особенность мизансцен, выстроенных таким образом, что певцы время от времени пропадали в пространстве декораций, не дала им шансов прозвучать ровно и эстетично.

Спектакль поют два состава. В первом на главных партиях – европейские певцы Крезимир Шпицер (Айзенштайн), Эндрю Гудвин (Альфред) и Анна Стефани (Орловский), а также наши соотечественники – Динара Алиева (Розалинда) и Анна Агалатова (Адель). И это – средне, но прилично. Но второй состав обнаруживает крайне сомнительный уровень женского вокала. И Анастасия Москвина (Розалинда), и Дарья Зыкова (Адель), и особенно Светлана Шилова (Орловский) – вряд ли могут являться украшением оперной труппы столичного театра. Такое оперное пение – хуже, чем оперетточное. Впрочем, сегодня в афише театра «Летучая мышь» уже снова обозначена как оперетта. Так что взятки гладки.

РЕЖИССУРА И СЦЕНОГРАФИЯ

Как ни оттягивала этот неприятный момент, он все же наступил. С чем же пришел в Большой театр модный молодой режиссер Василий Бархатов? С модными, хоть и не молодыми художниками – сценографом Зиновием Марголиным и дизайнером Игорем Чапуриным. Первый построил шикарную декорацию к, увы, не существующей опере «Титаник». (Что бы Десятникову ее написать! И сыграли бы в тех же интерьерах!) Великолепный корабль, каюты, шикарный зал с гигантскими люстрами – в сцене кораблекрушения они так эффектно раскачиваются! За многоярусными иллюминаторами – облака (наверху) и морские гады (внизу). В центре – действующий фонтан. В общем – «песня», а не декорация. Чапурин одел персонажей спектакля в очень яркую коллекцию. Настолько яркую, что с хорошим вкусом она явно вступила в конфликт. Но где же вы видели олигархов с хорошим вкусом? Им ведь надо, чтобы побогаче, покруче, подороже. В духе такого критического реализма, видимо, и мыслили художник и режиссер. И этот критический реализм завел их весьма далеко.

Режиссура Василия Бархатова агрессивна. И дело не только в перекрое сюжета и переодевании героев в новые одежды. Теперь в оперном театре этим не удивишь. Постановок «Летучей мыши» в Европе – полным полно. И среди них есть весьма радикальные, странные и даже



Сцена из спектакля.

хулиганские. Есть и весьма сомнительные по качеству. Например, постановка в Дортмунде – очень близкая по духу бархатовской: похожие дурновкусие и пошлость. Есть очень симпатичные варианты – к примеру, постановка Стивена Лоулесса и Владимира Юровского на Глайнбурнском фестивале 2003 года. Кстати, именно оттуда Бархатов заимствовал идею финального разоблачения графа Орловского, который снимает грим и оказывается дамой. Есть совершенно удивительная космическая версия Бременского театра. И, конечно, множество классических вариантов, в которых доминирует музыка – и потому за пультом стоят Карл Бем, Николас Арнонкур и другие мастера. При этом классика вовсе не скучна, напротив, она абсолютно адекватна и юмору, заложенному в либретто, и, что главное, музыке Штрауса.

Бархатов все делает либо вопреки музыке, либо не обращая на нее внимания. Один очень характерный пример: первая сцена Адели. Она читает письмо якобы от сестры, в котором ее приглашают на бал. При этом она поет сугубо вокальные фиоритуры в верхнем регистре. В

известной постановке Отто Шенка в венской Staatsoper 1974 года в этом месте фиоритуры Адели «мотивированы»: она выдает красивые пассажи, как бы реагируя на приятные для себя строчки в письме. Бархатов тоже пытается «замотивировать» этот вокальный прием актрисы. Но совершенно противоположным способом: на каждом своем пассаже Адель пытается схватить письмо, которое кто-то просовывает ей через дверь. Спела один раз – не ухватила, письмо «убежало» вверх. Спела второй – опять не ухватила. Совершенно понятно, что «красиво» при этом петь невозможно – ведь героиня испытывает в этот момент досаду, что не может взять в руки вожделенный конверт. Так композиторский текст обращается в свою противоположность. Вообще, совершенно очевидно, что Бархатову все время стыдно за Штрауса, за его глупую, какую-то нелепую, несовременную музыку. Поэтому он постоянно отыгрывает ее как пародию, как капустник, подчас очень грубый и пошлый. Те, кто был на премьере,

застал сцену Айзенштайна и Фалька: друзья вспоминают бурное времяпровождение, наряжаются – один в летучую мышку, другой в бабочку – и пускаются в пластический этюд, однозначно напоминающий совокупление. После «хореографию» несколько скорректировали, – видимо, даже в Большом театре по реакции публики поняли, что перебрали. Но и «причесанная» версия продолжает изобиловать проявлениями дурного вкуса. Вся сцена бала у графа Орловского – безусловный трэш. Эксцентричный русский миллионер превратился у Бархатова в сумасшедшую бабу, которая бьет бутылкой по голове стюарда, унижает гостей, вынимает у дам из-за декольте подложные груди, толкается, льет шампанское в тубу и творит прочий садизм и насилие, естественно, во время исполнения своей арии. Не менее грубы и прочие персонажи, особенно Розалинда, ария которой – знаменитый чардаш, в котором она поет про Венгрию, – тоже уничтожена режиссерской волей. Розалинда груба и вульгарна, она пинает всех подряд, колотит туплей по роялю, так что не мудрено, что гости не желают слушать такого пения. Заканчивает свой номер она при пустом зале. Даже граф Орловский удивлен – уж как он зверствовал, но никто не ушел, а тут всего на всего – чардаш – и такой сокрушительный результат.

Опошлены и опущены все шлягеры Штрауса. Фантазия режиссера убога и, что самое главное, начисто лишена музыкальной природы. В каком-то интервью Бархатов признавался, что хотел быть драматическим режиссером. Так и хочется пожалеть о том, что молодой человек не проявил целеустремленности и свернул с намеченной дороги. Впрочем, надо признать, что и на драматическом поприще внутри «Летучей мыши» Бархатов достиг весьма странного Олимпа. Его главная находка – трюк с переводом разговорных диалогов. Они идут по-немецки (опера все-таки, а не бугивуги), но их переводят не с помощью титров, как все остальное, а... в микрофон живыми голосами артистов. То, что микрофонная речь напрочь перекрывает акустическую, и немецкого оригинала не слышно, никого не смущает. Синхронисты говорят поставленными

бесстрастными голосами, очевидно, стилизуя переводчиков на кинофестивалях. Правда, в сцене бала, женский голос ни с того ни с сего вдруг начинает имитировать «венгерский» акцент Розалинды. Внедрение в «оперу» микрофонной речи, причем в большом количестве, окончательно ставит под сомнение здравый смысл и художественный вкус постановщиков. И доказательство этому – реакция публики, которая категорически не реагирует на вымученные «шутки» и дешевые «находки» и упорно не смеется.

Вся эта «работа» над «Мышью» проделана столь тщательно и жестко, что не может быть воспринята как халтура, как недоработка или ошибка. И когда вспоминаешь, с чего начинали, то все срastaется. Помните? *«старую идиотку оперетту надлежит прикончить. Даже помучить ее немного перед смертью, чтобы впредь неповадно было. Будь то "Графиня Марица" или "Марина Царица", "Летучая чухь" или "Собачья мышь"...»*

Вот и прикончили.

PS. Так в чем же феномен Бархатова? Почему в 23 года – дебют в Мариинском театре? И сразу – «Москва. Черемушки» Д. Шостаковича, а потом и «Енуфа», и «Братья Карамазовы» (кстати, спектакль, за который живые авторы – композитор А. Смелков и либреттист Ю. Димитрин хотели в суд подавать на режиссера за искажение авторского замысла!). В 27 лет – постановка в Большом театре, и еще «Золотые маски», и, наконец, вершина: в сентябре в эфире Первого телеканала появилась срежиссированная Бархатовым передача «Yesterdaylive», переплывшая по степени пошлости самые одиозные эрнстовские форматы. Может быть, феномен его в том же, в чем феномен Кирилла Серебрянникова, Теодора Курентзиса, и некоторых других, очень модных и очень обласканных «творцов», в активе которых – востребованный сегодня гламур, правильная тусовка, влиятельные друзья, существующие и грядущие, секретные способы обаяния. Это так – без всякой задней мысли!

Фото Дамира Юсупова.
Большой театр

Наталья ЯКУБОВА

ДЖ ОТ ДЧ**«ДОН ЖУАН» ДМ. ЧЕРНЯКОВА**

Этот «Дон Жуан» был представлен как копродукция фестиваля, с одной стороны, с мадридским Teatro Real и Canadian Opera Company в Торонто, а, с другой стороны, московским Большим театром. Это значит, что разные версии спектакля будут показаны в разное время в разных местах. И все же как-то правильно, что премьера произошла на этом престижном французском фестивале, где, наверное, никого не раздражал перенос действия моцартовской оперы в современность, в среду материального благоденствия, стирание границ – в пользу этого самого всеобщего благоденствия – между «господами» и «простым людом» и, соответственно, отсутствие реверансов в сторону последнего.



Бо Сквовхус – Дон Жуан

Дм. Черняков

Любимый режиссер ДЧ Ингмар Бергман утверждал, что проблемы, проявляющиеся в обществе, оставившем материальные трудности позади, и есть проблемы, которыми стоит заниматься. Это своеобразный шведский синдром. Он в спектакле налицо. А то, что Бергман – самая главная для Чернякова фигура, прочитывается не только в почти неправдоподобном обилии скандинавских имен и типажей, не только в визуальной «картинке», отсылающей, впрочем, и к ряду других, порой даже названных напрямую киношных кумиров ДЧ, но и, прежде всего, в почти маниакальном стремлении режиссера

даже в самой что ни на есть дотошно, правдоподобно прочерченной истории дойти до самых последних, самых отвлеченных вопросов.

При этом, если бы сам Бергман взялся за «Дон Жуана», вполне возможно, он бы произвел на свет что-либо по-теплому патриархальное, условно-нравоучительное, как это случилось с его «Волшебной флейтой». Что-либо такое, что ДЧ сегодня отверг бы, как безвольное подчинение идеологии, в рамках которой произведение хоть и было рождено, но совсем не обязательно думать, что этих рамок оно нигде не разрывает или хотя бы не указывает на

этот разрыв. Что-либо такое, что стало бы для ДЧ той точкой внутреннего сопротивления, на которую его «ДЖ» исподволь бы указывал...

Таких – более или менее анонимных – точек внутреннего сопротивления в спектакле ДЧ, конечно, превеликое множество. Без сомнения, он и работавших с ним артистов подвел к тому, чтобы этот Дон Жуан, этот Лепорелло, эта Донна Эльвира стали не просто воплощением предложенного режиссером характера, но в определенном смысле несли бы в себе память и о всех других Дон Жуанах, Лепорелло, Эльвирах. В определенном смысле стали бы комментарием по их поводу... Артисты, занятые в спектакле, прежде уже блистали в этих партиях, им в этом плане уже ничего никому не надо было доказывать. Во всяком случае, им в экс-ан-прованском спектакле ДЧ, несомненно, было интересно не это... Так же, как и дирижеру Луи Лангре, то и дело «жертвовавшему» бравурными звучаниями оркестра в пользу нюансов режиссерского решения.

Так что, если сами оперные звезды приняли эти условия игры, примем их и мы и, оставив за скобками суперлативы по поводу вокала и оркестра, обратимся впрямую к единоборству новоявленного «ДЖ» с нашим любимым моцартовским «Дон Жуаном». А имена солистов дадим залпом, обозначив, кто есть кто, в «титрах» немой сцены, как это сделано на занавесе, который падает после пролога спектакля.

МНОГОУВАЖАЕМЫЙ ШКАФ

Действие происходит в библиотеке богатого буржуазного дома. Библиотеке, являющейся одновременно и парадной столовой. Здесь под звуки увертюры Отец (Анатолий Кочерга) принимает на своем юбилее чад и домочадцев: старшую дочь Анну (Марлис Петерсен) с ее новым избранником Оттавио (Колин Балзер) и ее дочь Церлину (Керстин Авемо) с женихом Мазетто (Давид Бизич); младшую дочь Эльвиру (Кристина Ополэйс) с мужем Джованни (Бо Сковхус); наконец, родственника-приживала Лепорелло (Кайл Кетелсен). Полистав буклет спектакля, мы мгновенно разместим картинку в правильном ряду: фильмов Висконти,

Бунюэля, Пазолини. Еще одна важная отсылка – «Чествование» Томаса Винтерберга, первый фильм датской «Догмы». Когда в последующих сценах Дон Жуан будет садиться во главу стола на место, которое занимал в этом благостном прологе отец, это будет восприниматься именно как бунт сыновний. Может, именно ради этого режиссер так и настаивает на том, что ДЖ – тоже уже член семьи, и его отношения с Командором (назовем его условно все же так) полны всей двойственности отцовско-сыновней любви-ненависти.

Уходящие под потолок полки с однообразно чинными дорогими фолиантами – это, с одной стороны, знак буржуазности, превратившей плоды разума и чувства в предмет интрьера. Но, с другой стороны, и что-то большее, вбирающее в себя главные мотивы «Дон Жуана» с его непрекращающимися пирами, на которых, в конце концов, почему-то надо дать ответ на главные вопросы жизни и смерти. Пусть «многоуважаемый шкаф» никак не тянет на то, чтобы на пиру плоти символизировать дух, призывающий плоть к ответу. Но основные дилеммы этого «ДЖ» и формулируются совсем по-другому.

Начнем с конца. В финале ДЧ открыто пренебрегает главной моралью моцартовско-дапонтевского «Дон Жуана», превращая пришествие «каменного гостя» в жестокий розыгрыш буржуазной семейки над контестатором и нонконформистом ДЖ, не случайно одетым в плащ Марлона Брандо из «Последнего танго в Париже». Командор здесь – подложный, и его предложение «вкусить небесной пищи» выглядит лишь неуместной риторикой. Убийственным, издевательским ханжеством звучат и знаменитые набатные октавы Моцарта. Не из потусторонней реальности они идут, а из встроенных в интерьер (т.е. все в тот же шкаф) акустических колонок.

Нет в этом режиссерском решении схватки Дон Жуана с миром иным, но есть чисто сюжетный резон: всей истории дано на редкость правдоподобное объяснение. В жестокой психодраме обманутые Дон Жуаном женщины и проведенные им мужчины ему отомстили,



Сцена из спектакля

освободились от своей к нему зависимости и бросили его одного, сломленного, раздавленного, униженного. Вот и все, и небеса тут ни при чем. Хотя возможна и другая переакцентировка: здесь нет столкновения Дон Жуана с миром загробным, но вопрос о «пище», о том, что на самом деле питает человека, становится от этого еще более важным, чем эффектное «пожатие каменной его десницы».

С присущей ДЧ маниакальностью он начинает намекать нам на это с самого начала. Командора «убивают книги». Он умирает в этом спектакле от несчастного случая, от стычки, в которой ему больше пришлось воевать с собственной дочерью, чем с зятем; умирает, ударившись головой о свой великолепный книжный шкаф. С книгами его образ продолжает быть связанным и в видениях ДЖ, когда ему вдруг является призрак тестя, все так же, как в ночь его смерти, входящего в библиотеку в своем барском халате, чтобы отыскать нужную ему цитату в книге и глубокомысленно прошествовать обратно в спальню. ДЖ отвечает тогда на вопросы Лепорелло машинально, и мы понимаем, что это видение – уже единственное, что его по-настоящему интересует, а все связанные с женщинами интриги, которыми все еще пытается занять его Лепорелло, отходят на второй план. Командор становится обладателем какой-то загадки, которую он один и может

отыскать в этих бесчисленных книгах... Тут сталкиваются вполне банальная картинка буржуазного уюта, подминающего под себя всю романтику и бесконечность (Командору с его буржуазно-отцовской самоуверенностью так легко сделать свой выбор среди бесконечного ряда книг) и то значение, которое придает видению Командора постепенно сходящий с ума изгой ДЖ.

Эту двойственность образ библиотеки получает и в другой сцене. Лепорелло указывает Эльвире на уходящие ввысь бесчисленные ряды книг, как на вместилище донжуанского списка. В этом, конечно, есть и просто ироничное преувеличение в духе тех отношений, которые выстроил режиссер между Эльвирой, Дон Жуаном и Лепорелло. Ведь, по ДЧ, и Эльвира в своей вступительной обличительной арии свой гнев в адрес ДЖ лишь утрирует и делает это с изрядной долей горькой самоиронии. (Дескать, можно ли всерьез обвинять такого человека?.. Да нет, он просто не достоин, чтобы из-за него так страдали, чтобы его измены воспринимались как вселенская катастрофа...) Они оба, и Эльвира, и Дон Жуан, смеются над этой воинственной риторикой. Утверждение, что список любовниц ДЖ потребовал размещения в огромном книжном шкафу – из того же разряда иронических шуточек. И даже непонятно, что она должна нести в себе – обвинение

или, наоборот, намек на то, что, может быть, все не так плохо: ну, не может же быть ДЖ вот таким баснословным развратником. Пусть уж Эльвира сама решит, как к этому относиться.

И все-таки есть в этой гиперболизации (от «списка» до «книжной стенки») что-то беспокоящее, что-то заставляющее задуматься: а что если, действительно, все это выдающее себя за плод разума сокровище – не что иное, как завуалированный донжуанский список? Что стоит за этим стремлением к бесконечности? Стремлением заполнить как можно больше полк книгами, в общем, на одну и ту же тему?

ДЖ В ОРЕОЛЕ ОЖИДАНИЙ, ИЛИ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДЯДЮШКИ ДЖОВАННИ

Мы привыкли к мифу о Дон Жуане, мы проходим мимо его странностей. А ведь в этом мифе Дон Жуан предстает как некто исключительный, чуть ли не первым позволивший себе полигамию. Все окружающие воспринимают его поведение, как из ряда вон выходящее, беспрецедентное, неслыханное. Рядом могли возникнуть пьесы, романы, оперы, кишевшие изменами и адюльтером, но только, когда дело доходило до Дон Жуана, все общество мгновенно вспоминало о своем благочестии и делало вид, что слухом не слыхивало о свободном влечении и свободной любви. Возможно, где-то на ранних стадиях возникновения этого мифа произошло какое-то важное смещение, отчего нам никак не удается сформулировать, что же такого в Дон Жуане уникального. «Полигамия» может быть лишь суррогатом подлинного ответа. Понятно, почему лучшие умы продолжают биться над вопросом – в чем же «на самом деле» загадка Дон Жуана.

ДЖ от ДЧ – конечно, не первый Дон Жуан, не он – зачинатель этого мифа, он «всего лишь» его наследник. «Дон Жуаны» начали заполнять полки этой библиотеки задолго до него. И, кстати, читали друг друга. А еще их читали Эльвиры, Анны, Церлины... Так что, женщины в этом «ДЖ» тоже вооружены до зубов. Вооружены разочарованием, иронией, наслышаны о «чужом горьком опыте». Этим, конечно, режиссер крайне усложнил себе задачу. И никогда еще

знаменитое «Vorrei e non vorrei» не звучало так драматично...

Когда Дон Джованни (дядюшка как-никак Церлины) вошел к ней на ее party, она бросилась ему на шею, как к старшему родственнику. ДЧ разыграл здесь противопоставление «крестьяне-аристократы» как «подростковость-взрослость». В этой сегодняшней молодежной тусовке плащ Марлона Брандо из «Последнего танго», в котором появляется ДЖ, – позапрошлый век.

Моцартовский Дон Жуан влезал в душу, покорял (женщин, мужчин, всех) своим снихождением к тем, кто стоял ниже его по социальной лестнице, и в то же время своим умилением «простой жизнью» пейзажем. Такое уже было легитимизировано культурой. ДЖ Чернякова рассыпается перед молодежью мелким бесом: «куда нам, старикам»... Всю компанию он приглашает куда-то «туда», где в этом доме, надо полагать, находятся его апартаменты. Просит Церлину остаться с ним, и та сердится на своего Мазетто, потому что он не хочет оставить ее наедине с родственником, который для нее важен, – но, конечно же, не так, как жених, а как-то по-другому. И почему это трудно понять? Насупившийся «братан» Мазетто бубнит что-то угрожающее, тянется к своей «мобиле», вот-вот кого-то вызовет на помощь, чтобы разобраться с этим «папиком»... Нет, все-таки в своем плаще от Брандо этот ДЖ – аристократ, а Мазетто со своей золотой цепочкой на шее – мужик мужиком.

Но, наверное, не только это понимает Церлина. Она вдруг понимает свой шанс, на который раньше (она же еще совсем девчонка) даже и не рассчитывала. ДЖ всегда ее привлекал, но всегда казался недостижимым. Даже тогда, когда бросал Эльвиру, даже когда бросал ее собственную мать. Все равно оставался мужичиной не для нее.

В либретто Да Понте Церлина в день своей свадьбы готова рассмотреть предложение хозяина-аристократа, который до этого ее не замечал, не выделял из толпы крестьян. Окутано ли это у Моцарта тем ореолом ожидания чуда, что объект желания, всегда лишь смутно и недостижимо маячивший на горизонте, вдруг оказывается буквально на расстоянии вытянутой

руки (La ci darem la mano)? Или Моцарту все же было важнее подчеркнуть блеск донжуановской мгновенной победы?

Подобные вопросы, конечно, продиктованы тем изначально ложным интерпретационным посылом, что режиссер лишь тогда поступает правильно, когда раскрывает тайный замысел композитора. У героев ДЧ – при том, что их можно воспринимать и просто как героев складно рассказанной истории, – отнята невинность, отнято блаженное незнание того, в какой именно истории они участвуют. Оперу, знаменитую своими сценами то в масках, то под покровом ночи, Черняков лишает всей этой поверхностной замаскированности и поверхностных же узнаваний, перемещая «узнавания» в совершенно иную плоскость. Его Церлина прежде всего узнает свою роль – узнает, что в этом раскладе она именно «Церлина», та простушка, которую соблазнят и бросят, и потому так мучительно не решается ответить ДЖ, и все же – один шанс из тысячи – в конце концов решается...

В этом «vorrei e non vorrei» нет флирта, нет легкости, приятно щекочущей нервы игры, нет ни шаловливого, ни вызывающего балансирования на краю пропасти... Есть сдавленность, завуалированный упрек: не за себя, за тех, чье разочарование Церлина уже видела; попытка вытянуть из ДЖ обещание, что с ней не случится того же, что она действительно ему нужна, что она – как раз та, кого он так мучительно все эти годы искал... Хотела бы поверить и боится поверить. Боится быть разочарованной, но и боится сама разочаровать.

В этом спектакле ДЖ – не внезапно появляющийся и столь же внезапно исчезающий «луч света в темном царстве» в жизни женщины (луч света в темном царстве узкой буржуазной морали, как это принято называть). С ДЖ для каждой из них связан целый комплекс ожиданий, в воображении каждой из них он действительно давно уже уникален. Тот, кто притягивает и пугает. Тот, кому так мучительно трудно подать руку, но кто ждет именно этого, сам расстояния не уменьшая. Его рука жаждет свободного выбора. И его рука не требует, а будто просит о помощи. Помощи в каком-то отчаянном метафизическом приключении, а не в излечении

от пьянства или другого «разврата скучного». И понятно, что этот жест «протянутой руки» уже заранее отсылает нас к финальному призыву «каменного гостя» – «Дай руку мне в залог!». ДЧ, однако, подчеркивает, что Командор – отнюдь не первый, кто требовал такого залога. И что тем, от кого «руку в залог» требовал ДЖ, может, решиться на это было отнюдь не легче. Дать или не дать руку Командору – это не вопрос трусости, о которой речь в тексте. Понятно, что такое пожатие не только страшно, но и притягательно. Как скачок в пропасть неизведанного. Авантюра Дон Жуана со статуей Командора с самого начала абсурдна, ведет в никуда, точнее в Никуда. В идеологии и моцартовской оперы, и, пожалуй, самого мифа она нужна, чтобы подчеркнуть, что все поведение Дон Жуана – это вызов небесам. ДЧ расшифровывает ее по-другому: авантюра эта – лишь под стать всем остальным авантюрам ДЖ, точно таким же абсурдным, точно так же направленным на то, чтобы столкнуться лицом к лицу с неизвестным, неожиданным, что и становится самоцелью.

LA CI DAREM LA MANO

В спектакле ДЧ финальное пожатие Командора, конечно, может быть уже только мстительной пародией всей компании ДЖ, пародией на это не раз повторенное Дон Жуаном предложение руки. Вообще в розыгрыше с подставным Командором компания использует, перевертывая, все заморочки ДЖ, в которые он сам их не раз вовлекал и жертвами которых они не раз становились. Именно из-за этого розыгрыш и удается. Удастся, с одной стороны, потому что его организаторы активно изживают в этой психодраме свои собственные разочарования (ведь, в конце концов, руку ту они подавали! И что?). С другой стороны, почему ДЖ не замечает, что риторика «Командора» уже просто неправдоподобно, пародийно утрирована? Как раз потому, что «Командор» бьет по больному, туда, где над самим ДЖ взяли власть его навязчивые идеи и где он уже не отличает своего воспаленного бреда от реальности.

Моление о поданой руке, вызывающее столь сильное смятение чувств в каждой/в каждом, к



кому оно было обращено, должно было к финалу обернуться своей другой стороной – окаменелостью слишком часто эксплуатируемого жеста, напыщенной его театральностью. Осмеяние, карикатура были нужны для того, чтобы эти люди освободились от наваждения, называемого «Дон Жуаном». Чтобы лишиться этот жест того накала, который был ему присущ изначально, когда ДЖ приковывал, призывал, притягивал к себе на расстоянии Церлину или Эльвиру.

«Гипноз» для этого накала – слово поверхностное и, может, вообще неправильное. ДЖ ждал – жаждал – требовал – свободного выбора. Участия в не ясно рисующемся перед ним метафизическом приключении, явно выходящем за пределы поиска «одной-единственной», «избранницы» (как, несомненно, обречены понимать это женщины, эти буржуазки, эти скандинавки). В предчувствии такого приключения ДЖ упоенно присоединялся к небесной гармонии «трех масок», Донны Анны, Донны Эльвиры и Дона Оттавио, пришедших его торжественно обличать, а вместо этого приглашаемых им на некий обряд инициации – превращения их всех в сообщество, связанное узлами свободной любви («Viva la liberta!»). Понятно, что «маски» должны были появиться в этом спектакле совсем не замаскированными; а вот на время ритуала они как раз получали от ДЖ-церемониймейстера собственно маски. Маски, по мнению ДЖ, нужны, чтобы буржуазная семейка в конце концов поняла, что радость – совсем не в обретении раз и навсегда одного фиксированного объекта желания. Под робкие шажки менуэта совершаются нелепые подталкивания – Эльвиры к Лепорелло, Анны к Мазетто (что не удастся), наконец, Оттавио к Мазетто (что удастся). Себе ДЖ облюбовывает Церлину, и она млеет в его объятиях; но (менуэт ведь продолжается) второй круг танца ДЖ открывает, целуя Эльвиру. Церлина в гневе срывает масочку и убегает; за ней устремляется вся компания... Ну, что с них взять... Опять они ничего не поняли. ДЖ с гордо поднятой головой непризнанного гения, вызывая на себя маску, хлопает дверью. Но правда и то, что ему самому, чтобы увлечь в подобные авантюры, придется придумать что-нибудь поубедительнее...

МАСКАРАД НАИЗНАНКУ

Поубедительнее получится с Эльвирой, для которой замена ДЖ на Лепорелло – сознательное участие в донжуановском эксперименте. Тут достигает своего апогея и идея перевернутого маскарада, начатая тем, что все всех знают, что всё происходит при свете дня, и продолженная в сцене с «масками». Сначала были переосмыслены «узнавания». Так, Донна Анна с самого начала ведь знала, кто был в ее комнате и кто столкнулся с ее отцом, а ее «вдруг» признание Дон Жуана убийцей происходило позже, под давлением особых обстоятельств. Это был ее первый шаг в необходимом для ее дальнейшей жизни отвержении Дон Жуана. Потом была переосмыслена «замаскированность». Она оказалась нужна не для того, чтобы скрыть свою идентичность (как в опере Моцарта поступает троица «масок», чтобы проникнуть в дом Дон Жуана), а для того, чтобы идентичность потерять, и если и приобрести новую, то идентичность игровую (что и предлагал ДЖ в своем странном ритуале). Наконец, переосмыслено и переодевание – оно уже не обман, а возможность выразить свои чувства, пусть и в игре с заменой.

Лепорелло в плаще Дон Жуана взволнованно, напряженно нежен. Режиссер с самого начала намекал, что Лепорелло увлечен Эльвирой, но в первых сценах тот не мог избежать наигранной развязности, побеждала его «маска» шута. Маска, которой на самом деле не было, его внутренняя маска. Теперь, в донжуановском плаще, Лепорелло уже не надо быть Лепорелло. Он вроде бы лишь играет роль, которую ему назначил ДЖ, – изображать того раскаявшимся, вернувшимся к своей Эльвире. Итак, Лепорелло играет роль, которую уже давно хотел сыграть, но для которой ему не хватало ситуации «предельной заковыченности». Стыд от участия в позорном розыгрыше придает силу его уверениям в любви, заботе, верности, которые иначе остались бы банальной речитативной скороговоркой. Чувство, оказывается, способно проявиться лишь «вопреки».

Еще что-то более странное творится с Эльвирой. Только что она возмущалась вместе со всеми нелепым обрядом свободной любви.



Эльвира, однако, и у Моцарта – отщепенка в «обществе праведников», то и дело вырывающаяся на «сепаратные переговоры» с Дон Жуаном. Тогда как все другие на нем уже крест поставили, она не теряет надежды вернуть его на путь истинный. Искать ответа на вопрос, почему это так, можно в характере Эльвиры, объясняя это, например, ее большей доверчивостью, наивностью или даже просто глупостью и сосредоточенностью на самой себе. Все ж-таки, внешне объединяясь с другими в «охоте на развратника», в глубине сердца она питает надежду заполучить Дон Жуана себе. Ответ можно искать и в Дон Жуане. Тут снова возникает тайна этого мифа. Что такого особенного в этом человеке, что воспоминание о его любви способно вновь и вновь стирать свежие следы нанесенных им обид?

Но можно искать ответ и в том, и в другом. Так делает ДЧ и, может быть, совершает даже нечто большее. У него Эльвира не просто действительно больше всех любила и любит ДЖ, не просто – хотя и не наивна – верит в чудеса; и не просто больше всех ценила и ценит тот оставшийся в прошлом момент очарования, который навсегда приковал ее к этому человеку. По ходу действия она все больше и больше его понимает. С изрядной долей мазохизма она продолжает копаться в истории их взаимоотношений и просто в психологии этого человека, принимая на себя то, что чуждо ее натуре, ее природе, и отдавая себя донжуановским экспериментам. Раз так нужно, чтобы его понять, чтобы вырваться из заколдованного круга иронии (иронии по поводу раз и навсегда обозначенных ролей), пусть так и будет.

Ведь роли таковы, что Эльвира, уже однажды Дон Жуаном любимая, теперь навсегда отсеяна в «брак», уже никогда не сможет стать его «единственной». Можно было эту роль иронично принять, как это и сделала она в первой сцене. Но можно попытаться этот расклад ролей преодолеть, вывернуть наизнанку. Именно на последнее и решается Эльвира, принимая вызов ДЖ, подставляющего ей вместо себя Лепорелло. В ее очень серьезной игре с Лепорелло предстает вся красота идеи любви как встречи двух предопределенных друг

другу людей... Это ее кредо, пусть и выраженное не напрямую, а через подставное лицо, в ситуации предельной заковыченности, в рамках очевидного несоответствия деклараций действительности.

Но ДЖ понимает все правильно. Речитативный дуэт Эльвиры и Лепорелло – это игра между тремя. Лепорелло одет теперь в плащ ДЖ, в плащ, который с этой минуты станет фетишем, знаком утраты того, кто когда-то его носил. Эльвира вселяет в этого подложного Марлона Брандо образ того человека, которого когда-то полюбила. Речитатив становится заклинанием, а носящий плащ – ее избранником, Мужем. В следующей сцене Эльвира, у Моцарта, называет переодетого Лепорелло своим мужем, прося остальных на этом основании его (она думает, что это Дон Жуан) пощадить. У ДЧ Эльвира просит пощадить, конечно же, самого Лепорелло, а называя его супругом, всего лишь утверждает, что задуманное ДЖ как игра перекручено ею в реальность.

Придумавший всю эту ситуацию ДЖ уже не взирает на своих героев в напускной эйфории, как это было в сцене с «масками». Возможно, ролевая игра с плащом была задумана в том же русле, что и игра с «масками», но превратилась в нечто совершенно другое. ДЖ удаляется от своего плаща, как душа, покидающая тело. Или, может, наоборот, как тело, покидающее душу. Свою любовь, свой идеал любви Эльвира уже вкладывает в «человека в плаще», в тень, которую ДЖ от себя отделил. Она создает нового Дон Жуана. Но заклинания ее обращены еще и к тому, кто из плаща вышел, признав себя мертвым, – к этому пошатывающемуся пьяному телу, в чью согбенную спину посылает она звуки, от которых, казалось бы, ДЖ должен был распрямиться и восстать для жизни... Вернуться к себе самому.

И ДЖ возрождается. Хотя и не так, как хотела бы этого Эльвира. Да, может быть, она и только она могла бы стать его «единственной». Но ДЖ возрождается только для того, чтобы, прогнав «влюбленную пару», в опустелой гостиной из последних сил, смеясь и издеваясь над самим собой, сложить свой символ веры.



Сцена из спектакля

Это серенада Дон Жуана. В опере Моцарта таинственным образом отсутствует та, которой ее поют. Мы просто узнаём, что Дон Жуан настолько не остановим в своих бесчинствах, что, несмотря на все суживающиеся вокруг него преследования, ради приглянувшейся камеристки Донны Эльвиры решается на рискованный маневр с переодеванием. Да Понте, видимо, казалось (и не зря), что, хоть финал и близок, но он все еще недостаточно пригвоздил развратника к позорному столбу, и он придумал еще одну «подлость»: Дон Жуан не только сам опускается до низов, но, выбрав для себя служанку Донны Эльвиры, подсовывает ей самой своего слугу. Безвестной – и безответной – камеристке тот и поет свою знаменитую серенаду. Еще одна проходная интрижка? Служанка, удостоившаяся имитации городского фольклора? Неоконченный виток сюжета, намекающий лишь на то, что, не останови «каменный гость» Дон Жуана, его бесчинства продолжались бы до бесконечности?

Отсутствие в опере камеристки и раньше волновало режиссеров. И общим местом «смелых» интерпретаций становился финальный триумф Дон Жуана, дописываемый

режиссерской рукой: Дон Жуан, дескать, не погиб в адском пламени, а наоборот, торжествует именно с камеристкой, посмеиваясь над «праведниками», распеваящими о морали. «Неполный параллелизм» (Эльвира уходит со слугой Дон Жуана, Дон Жуан удаляется со служанкой Донны Эльвиры, однако, в отличие от Лепорелло, служанка остается безголосой и вообще никак не участвует в действии) дополнялся, таким образом, обретением Дон Жуаном счастья с женщиной, вообще в опере никак о себе не заявляющей.

ДЧ делает из «неполного параллелизма» совсем другие выводы и не только потому, что изначально стирает грани между «слугами» и «господами». Прогнавши Эльвиру с тем, кого назначил себя заменять, ДЖ обращает серенаду не к некоей, пусть и воображаемой женщине, которая должна заменить Эльвиру, быть лучше Эльвиры или быть просто другой, чем Эльвира. Бо Сковхус поет серенаду (кстати, поет именно так, как пел бы пересохшими губами человек умирающий, или только что

вернувшийся к жизни) совершенно явно в пустоту: смеясь и издеваясь над тем, что вот ДЖ всегда и нужна именно эта пустота, а не самая лучшая, и никакая не «единственная» женщина... Что загадка любви – не в обретении тебе предназначенного, а в стремлении за чем-то всегда ускользающим; что это кружащийся танец (как это и исполняет Сковхус на сцене) в обнимку с пустотой. «Служанка», к которой ДЖ обращает свою серенаду, – это смешное и доморощенное *Ewige Weibliche*, «Вечная женственность», где слово «вечная» понято не как сияющий в высоте абсолют, не как всегда готовая, лишь захоти, точка опоры, а как вечное отсутствие.

ДОН ЖУАН, ИЛИ ЛЮБОВЬ К БЕСКОНЕЧНОСТИ

В руках ДЧ история «Дон Жуана» обрела вид крайне конкретизированный и в социологическом, и в бытовом, и в психологическом плане. Режиссеру и на этот раз не избежать упреков в том, что его «Дон Жуан» – жертва гламура, что он описывает нравы пресыщенной верхушки общества, с жиру бесящейся и ничем другим, кроме ролевых игр, не занимающейся. Если, однако, мы смиримся, что описываются именно эти нравы, то нельзя не заметить, что все таинственные, энигматические, условные моменты моцартовской оперы тут решительным образом объяснены с точки зрения простого правоподобия и здравого смысла. Все, что вы хотели знать о героях «Дон Жуана», но стеснялись спросить, тут есть. То есть Донна Анна, конечно, сама приставала к Дон Жуану, а не он пытался ее, невинную, соблазнить; благородный Оттавио благочестен лишь в силу отсутствия «правильного» сексуального рефлекса, и Донна Анна с ним совсем не так счастлива, как хотела бы показать; наконец, явление Командора с успехом объясняется театральным трюком, для которого нужно было совсем немного выдумки и общего желание избавиться от ДЖ...

Можно долго и увлекательно спорить о том, подходит ли новый социологический костюм моцартовским героям, правомерны ли здесь тот или другой изгиб их психологии. Предложенный ДЧ вариант интересен и



Сцена из спектакля

в этом плане – в плане спора с устоявшимися представлениями о том, кем являются герои знаменитой оперы Моцарта и что ими движет. Нетрудно услышать в том или ином режиссерском решении просто полемическое преувеличение: недоверие к риторике, морализаторству; нежелание принять на веру предлагаемые условности, будто бы раз навсегда объясняющие мотивы поведения моцартовских героев (все, связанное с переодеваниями, узнаваниями-неузнаваниями, чудесными появлениями и исчезновениями, череду которых представляет собой либретто Да Понте).

Казалось бы, режиссер беспрестанно борется с Моцартом, составляя искусный комментарий к уже сложившимся представлениям о его героях и поглощая все внимание зрителя/слушателя вопросом, насколько это все совпадает с записанным в музыке, а если не совпадает, но противоречит (музыка как бы становится еще одним костюмом на придуманном ДЧ бесконечном маскараде), то какие новые смыслы можно из этого извлечь.

С другой стороны, в этом «Дон Жуане», спущенном на землю, есть и нечто метафизически очень важное, дающее свой ответ на главный вопрос и моцартовского произведения, и мифа о Дон Жуане вообще. Ответ на вопрос о природе вечно не удовлетворенного желания, об изнуряющем и опустошающем стремлении к бесконечности. Возможно, эта печать «стремления к бесконечности» и есть то, что изначально сделало мифологического Дон Жуана явлением столь исключительным. Из версии ДЧ ясно, что это стремление становится также и его, Дон Жуана, позорным клеймом. И это заявлено не риторически, не морализаторски. Можно ли назвать морализаторством обнаружение того факта, что те, кто хочет остановиться и обосноваться в этом мире – должны отторгнуть от себя ДЖ, должны исторгнуть из себя донжуановское?

Только что все герои боролись за опустевший «плащ Марлона Брандо» (буквально вырывали его друг у друга из рук) и вселяли в него свои, выражаясь старомодно, чаянья. Только что все безвольно валялись, близкие к самоубийству, и все потому, что действительно оказались не способны ДЖ убить, рука (опять рука!) не поднялась... Но вот в финале мы видим их всех снова сплоченными в ритуале некого экзорцизма – изгнания ДЖ из своего общества и из каждого по отдельности.

Тут как раз все очень логично: каждый, не способный, а может, и не желающий отдать себя бесконечному, наделял «плащ» чем-то конечным, чем-то конкретным. Из «плаща» исчезал неуловимый ДЖ, но «плащом» заклинали друг друга во взаимной любви Мазетто, Оттавио, Анна. После этого заклинания им станет легче друг с другом, легче друг на друге остановиться, «сделать свой выбор». А сам ДЖ становится им уже не нужен, нужно осмеять его и, даже больше, осмеять самих себя, разыграв друг перед другом свою увлеченность ДЖ как постыдную, – чтобы уже никогда к ней не вернуться. Плюнув ДЖ в лицо, выйти из гостинной со своим/своей избранником/избранницей. Убить ДЖ оказалось невозможно, но невозможно оказалось и жить дальше с чувством, что твой партнер – лишь

жалкое подобие истинного объекта твоего желания. Единственный выход – жестокий акт унижения и осмеяния.

...Вернемся, однако, к «многоуважаемому шкафу», книжному шкафу, к этому хранилищу «донжуанского списка». Он есть и воплощение бесконечности (бесконечно ускользающего знания, бесконечно ускользающего опыта, требующего заполнения все новых и новых страниц), и почти гротескный образ окаменелости, фиксированности. Эти книги как двери в комнаты Синей Бороды, где за каждой скрывается умерщвленная история.

Окончательное слияние тем пиршественного стола, библиотеки и донжуанского списка происходит в финале, когда Лепорелло, повторяя мизансцену эксперимента с «масками», сервирует ДЖ не кушанья, а женщин. И даже не самих женщин (сам ДЖ уже не способен больше ничего и никого «проглотить»), а их отыгранные Лепорелло-тенью истории... Лепорелло играет карикатурного циника: вот его рука с вожделием проводит по подростковому телу Церлины, вот он смачно целует Донну Анну... А ДЖ в своей белой горячке довольствуется уже только наброском, скетчем, наспех разыгранным, не проглоченным, и уже подавая ему новое блюдо.

Пародийная психодрама, придуманная Лепорелло и разыгранная под его руководством домочадцами, представляет «стремление к бесконечности» как ненасытное потребление. А на самом деле – больше оно этого или нет? Да, конечно, больше. Но если даже «больше», то все равно вбирает в себя и это потребление, и эту жизнь чужими жизнями.

ДЧ ДЖ не оправдывает. В этом, пожалуй, парадокс его спектакля. В этом и причина того, почему спектакль оставляет после себя горечь и черную меланхолию.



Маттиас ЛАНГХОФФ

МИР ИНТЕРЕСЕН ДЛЯ МЕНЯ НЕ В ЦЕНТРЕ, А ПО КРАЯМ...

БЕСЕДА С АЛЕНОЙ КАРАСЬ

Маттиас Лангхофф родился 9 мая 1941 года в Цюрихе, куда его семья бежала от нацистов. Его отец, актер и режиссер Вольфганг Лангхофф, после войны руководил берлинским «Дойчес Театер», куда в 1949 году пригласил Бертольта Брехта. «Берлинер Ансамбль» появился на свет при его непосредственном участии. В юности Маттиас посещал репетиции Брехта. После премьеры «Короля Лира» в «Дойчес Театер», он решил посвятить себя сценографии. В 1961 году Елена Вайгель приняла его на работу в качестве ассистента режиссера. С актером Манфредом Карге он за два десятилетия осуществил целую серию совместных постановок. Другим близким другом режиссера стал писатель и драматург Хайнер Мюллер (спектакли «Бита», «Прометей», «Борьба», «Трактор», «Квартет»). В 1978 году он покинул ГДР, жил сначала в ФРГ, затем в Швейцарии и во Франции. С 1988 по 1991 год руководил театром «Види-Лозанн», в 1992 был назначен художественным руководителем «Берлинер Ансамбля», из которого ушел через год. В 1995 году получил французское гражданство.

Беседа состоялась в Саратове, куда выдающийся немецкий режиссер приехал по приглашению дирекции ТЮЗа им. Ю.П. Киселева, чтобы подумать о совместной работе, в осенние дни 2010 года.

– Не странно ли, вы сидите две недели на Волге, в Саратове, в глуши, как говорил Грибоедов, смотрите спектакли Саратовского ТЮЗа... Что это вам дает?

– Мне сказали – приезжай на две недели, увидишь город, Волгу, а поскольку я человек любопытный, а к тому же пишу сейчас пьесу – по утрам, с видом на Волгу, и никто не звонит – я очень доволен.

– У вас давняя связь с Россией, с детства. Расскажите.

– Мои родители бежали от Гитлера в Швейцарию. Когда мы после войны вернулись в Германию, я увидел и почувствовал, что сделали немцы, и поэтому у меня к ним не было никакого доверия. Я ощущал себя счастливым, когда встречался на улице с советскими солдатами. Играл с ними в футбол. Мои отношения с Россией складывались не через политику, а через общение с простыми людьми.

– На каком языке вы разговаривали? На языке футбола?

– Я родился в Цюрихе, в Швейцарии. Конечно, я выучился немецкому благодаря родителям, а на улице говорил на швейцарском диалекте – это совсем другой язык, чем немецкий. Я был двуязычен. И мне казалось совершенно нормальным говорить дома на одном языке, на улице – на другом. Родители вместе с другими немецкими беженцами говорили мне, что Германия – лучшая страна в мире, но сейчас там у власти дурные люди; когда они уйдут, мы туда вернемся. И я ждал, конечно, возвращения в эту идеальную страну. А когда приехал в Германию, немцы меня испугали, их облик, их взгляды и голоса. Для меня, ребенка, это был очень большой шок. Я стер немецкий язык в своем сознании и стал говорить только на швейцарском диалекте. Никто меня не понимал. Это создавало массу проблем в школе. Мои родители повели меня к врачу, который сказал: «Все в порядке. Пусть продолжается все как есть, и в один прекрасный день он заговорит по-немецки». В течение двух лет я был заятым троечником, не говорящим на немецком языке. А русские солдаты были мне лучшими

товарищами. Они так же учили немецкие слова, как и я, у нас образовался наш собственный словарь. Да, это так, в разрушенном послевоенном, депрессивном городе я познакомился с другой культурой.

– А с чем был связан тот страх, испуг от людей, о котором вы сказали?

– Уже сегодня, думая об этом, я понял, что это было. Развязать, затеять войну – это преступление и настоящая беда. Но еще страшнее – проиграть в войне. Потому что вместе с поражением вы теряете что-то человеческое. Я уже рассказывал где-то, что впервые в своей жизни увидел людей с волчьим взглядом. И поскольку все были в состоянии агрессии, ненависти и страха, ребенок это чувствовал. Мне тогда не надо было читать философские книги, я это видел.

– В Москве во время показа спектакля «Трансфер» польского режиссера Яна Кляты, когда пожилая немка рассказывала о том, как ее мать насильничал советский офицер, молодой зал замер в гневе, не желая этого слушать. Зная об этом, люди слышать и видеть не желают, особенно осуществленное в театре, публичное подтверждение этих историй.

– Все эти истории про насилие живут уже как миф. Изнасилование женщин после любой войны было чуть ли не правилом. 8, 9 мая советская армия еще раздавала хлеб немцам, а 10 мая по указу Сталина открыли город для насилия и разграбления ровно на четыре дня, по истечении которых все резко прекратилось. Это еще одно из моих первых шоковых впечатлений.

Когда мы приехали в Берлин, мой отец стал интendantом «Дойчес Театер» и поселился прямо в примерке. А мать, мой брат и я нашли комнату напротив театра, у какой-то немецкой семьи. Парк напротив театра лежал в руинах, а рядом был огромный бетонный бункер, построенный нацистами, он и до сих пор стоит, потому что его невозможно было взорвать. После войны Красная армия использовала его как тюрьму. Мы каждый вечер ходили к отцу пожелать ему спокойной ночи. И однажды, когда мы шли через парк, абсолютно пьяный солдат стал приставать к моей маме, я бы сказал – «кадрить» ее. Он был настолько пьян, что



М. Лангофф

ни о чем большем речи быть не могло. И тут же из бункера к нам подбежали офицер и два часовых: «Давай, давай, давай!» – закричали они нам и замахали. Мы побежали и вскоре услышали выстрелы. Солдата расстреляли на месте. У меня до сих пор эти выстрелы в ушах...

У американцев не было таких проблем – изнасилования, расстрелов. Потому что женщины соглашались на что угодно даже за жвачку или коробку конфет. Но как странно все это преобразилось и закрепилось в памяти народов, и как эти легенды 1945-го года все еще живут.

Никогда не забуду: когда пала Стена, французское телевидение снимало какой-то фильм про меня и попросило провести со мной три дня в Берлине. Границы открыли, и мост на реке между восточным и западным Берлином. Там меня и снимали, а по берегам сидели люди с удочками и что-то ловили. К нам подошла молодежь, стали меня расспрашивать, кто я и откуда, и один мальчик показал фотографию времен войны: «Вот здесь стояли мы, а здесь русские». Я его спросил: «Ты когда родился?». – «В 68-м». – «Так какие же “мы”?»

О, эти мифы!

– Наше чувство истории все время корректируется то одной идеологией, то другой. Современный европейский Вавилон тоже влияет, как и новая Россия, на наше

историческое сознание. Вот теперь Польшу заставляют каяться за Холокост. А у нас ныне Сталин – герой, эффективный менеджер.

– Нельзя историю забывать, но нельзя и каждый раз переобъяснять ее заново. Я не могу сказать, что я сталинист. Но Сталин занимает огромное место в моей жизни, и у меня нет никакой причины его забывать. Правда. Когда меня спрашивают о политике, я отвечаю, что, может быть, Миттеран и был хорошим человеком, но в моей жизни Сталин важнее Миттерана.

– Мы беседуем с вами на Волге. Есть ли у вас какой-то немецко-русский сюжет, связанный с мифами этого места.

– И да, и нет. То есть одновременно у меня множество идей. Но пока я не буду говорить о них. Настоящий вопрос для меня – как я могу стать полезным для этого театра, для Саратовского ТЮЗа, а театр – для меня.

Сейчас я вижу, что в России имеются серьезные проблемы. Здесь большая театральная традиция, и, как во всех странах с богатыми традициями, время от времени наступает застой. Он сейчас, как мне кажется, и в политике, и в культуре, и в театре. Поэтому очень важно делать разные, новые, радикально другие, чем прежде вещи. Мы должны прощаться с уже известным. Но в то же время у вас есть стремление брать пример с Европы и европейского театра. Я нахожу это опасным. Впрочем, я не хочу себя вести как важный мастер, гуру. Мне нужно самому найти способ, как сделать обмен возможным и плодотворным, чтобы и я был полезен им, и они, русские, – мне.

– Ваши творческие отношения с выдающимся драматургом Хайнером Мюллером хорошо известны. Вместе вы создали несколько постановок по его пьесам. Для вас это был опыт отторжения известного или наоборот?

– Если говорить о Хайнере Мюллере и обо мне, у нас было так: да, Брехт был наш «мачо», мы его обожали, но мы понимали, что от него нужно оттолкнуться. В то же время мы не хотели быть похожими на американцев, на французов, но очень хотели оттолкнуться именно от Брехта.

– Что произошло с вашими планами поставить «Смерть Тарелкина» в Александрии? Почему они рухнули?

– Это не только ваша проблема. Например, я не могу сейчас работать в «Комеди Франсез». Существуют театры, предельно закрытые в своем существовании. Само функционирование такого театра очень консервативно. И то, как актеры себя ведут, позиционируют себя в этом театре, не вызывает у меня интереса. Я делаю спектакль с людьми, а не занимаюсь Театром с большой буквы. Я просто делаю спектакль, и меня не интересует все остальное.

– Самое время поговорить о глобализации в театре. Существует идея привить русскому искусству и театру, в частности, свойства европейского искусства. Стагнация, о которой вы говорите, так сильна, что нам необходима инъекция такого рода. Но есть и борьба с европейскими влияниями, что очень хорошо видно на примере Перми. Театр потерялся между старыми, уничтоженными или потерянными традициями и новым «немецким» трендом. Каким вам видится выход?

– Опасаюсь, что скоро вообще не будет никаких европейских театральных традиций. Глобализация – настоящее зло. В театре это не означает ничего иного, чем «фестивальный круг». Я не против фестивалей, но они – далеко не самая важная вещь. Нельзя забывать о месте и языке. А язык связан с местом, с национальной почвой, на которой он рожден и которая остается основополагающей категорией. Так было всегда. Можно сказать, что немецкий театр – неплохой для сегодняшнего момента. Он остается живым. Но ведь и в нем – огромное влияние Мейерхольда. А в русском театре со времен Станиславского множество переключек, например, с Максом Рейнхардтом. Так работает взаимообмен.

В то же время меня поражает, как много общего у вашей публики и французской. Я посмотрел здесь «Сирано», эта пьеса всегда имела успех во Франции. Накануне отъезда я ее там видел во Франции – и главный актер был хороший, и режиссер тоже. Но не понял, зачем еще и еще раз идти и смотреть «Сирано». В моей жизни это ничего не меняло...

– Видимо, мы и французы очень романтичны...

– Да нет, напротив, вы, как и французы, очень рациональны. Поэтому вы можете переносить такой уровень романтизма. А мы, немцы – нет.

– В вашем прекрасном «Ревизоре», показанном на Чеховском фестивале в Москве, в центре всей композиции стояла знаменитая Башня Татлина, ее модель, разумеется. Как она у вас появилась? И где она теперь?

– Спектакль игрался в Москве в последний раз, и декорации остались где-то здесь. Может, они еще хранятся, а может, их сожгли.

Вообще, это связано с началом нашего разговора. Почему я так счастлив приезжать в Россию, в Москву? Однажды я нашел в Швейцарии у отца хорошую книжку с фотографиями и рисунками русского театра, изданную в 1935 году. Мне очень повезло: великая актриса Тереза Гизе была дружна с нашей семьей и с Марком Шагалом. Когда я родился, она подарила моей матери для меня литографию работы Шагала, сделанную до революции, – шедевр, пронумерованный его рукой «426». Когда мы возвращались в Германию, все упаковали в ящики, и эту работу вложили в книгу о русском театре. В Берлине содержимое ящиков украли, но поскольку воры были, видимо, немецкими патриотами, они взяли все, кроме книжки о русском театре, в которую был вложен шедевр Шагала.

Живя в Восточной Германии, я очень не доверял театру – всем этим разговорам о реализме, соцреализме; они меня совершенно не интересовали. А в этой книжке я нашел фотографии театра, в котором работал Мейерхольд, его спектаклей «Лес», «Ревизор». И, когда я их увидел, я подумал: «Вот такой театр меня может интересовать». Поскольку в то время про Мейерхольда ничего нельзя было прочитать, а в книжке имелось совсем мало текста, я начал воображать его спектакли. Мой «Ревизор», был, конечно, совсем не похож на мейерхольдовский, но для меня это кое-что значило. Когда же я приехал в Москву и познакомился с внучкой Мейерхольда, которая с огромными трудностями только-только начала обустраивать музей Мастера, я подарил ей эту книгу, и она до сих пор стоит где-то там, в мейерхольдовской библиотеке.

Международных фестивалей в начале XX века еще не существовало, и русский театр, который начал гастролировать в 1920-е годы, выглядел каким-то чудом. Не было никакой информации о России, а в этой – одной из первых для меня

книг о России – рассказывалось даже о крепостном театре.

– А откуда у вас такая тяга к барочным решениям, к барокко?

– Я ничего общего с реальным барокко не имею. У меня только воображение, мысль очень барочные. Мне нравится концепция, форма спирали. И даже мир для меня интересен не в своем центре, а по краям. Принцип центрифуги, когда весь мир сосредоточен по краям. Я на самом деле думаю, что мир только по краям и существует.

– Не с этим ли связано и ваше присутствие в российской провинции, в Саратове?

– Столицы очень важны для встреч, но столицы очень редко производят искусство. Как правило, что-то настоящее рождается в провинции и в один прекрасный день приходит в столицу. Кажется, я только два спектакля сделал в Париже, остальные – в провинции, в других городах. В Германии было то же самое. Гете не случайно написал свои лучшие поэмы в Веймаре. Про Италию – даже и говорить не надо. В Испании самое интересное происходит в Барселоне, а не в столице.

– А что за пьесу вы пишете здесь, на Волге?

– В Венеции есть дворец, внутри которого большая фреска Тьеполо-сына. На этой фреске множество людей стоят спиной к зрителю – одни спины, а старик на табуретке показывает куда-то палкой. А мы тоже смотрим в ту сторону, и ничего не видим. Фреска называется «Новый мир». Автор – не великий, а художник «из второго ряда». Вот и я пишу пьесу «Тьеполо-проект» на тему внутренней эмиграции и эскапизма, не политического, а экзистенциального. Здесь проблема надежды, взгляда в новый мир, где нечто ожидается. А может быть, как на картине Тьеполо-сына, там ничего и нет.

– Это ведь не первый ваш опыт в драматургии?

– Моя последняя пьеса о Достоевском писалась намного легче. Вы знаете его «Крокодила»? Для французов водевиль звучит как оскорбление, а Достоевский очень хорошо чувствовал и формулировал этот жанр. Вот я и взял «Крокодила» и написал его в форме водевиля. А с другой стороны – это часть моей общей истории с Россией.

Алексей БАРТОШЕВИЧ

ВОИН И ДЖЕНТЛЬМЕН

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

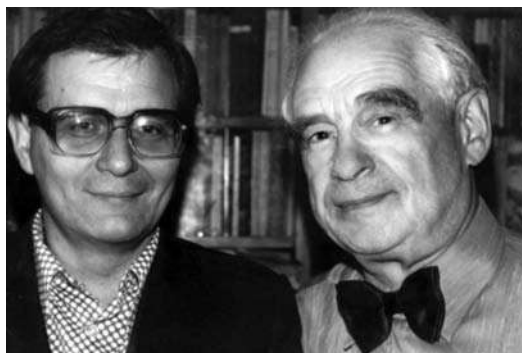
В книге «Шесть рассказов об американском театре» (1963), где одни главы написаны Г. Бояджиевым, а другие – А. Аникстом, перу последнего принадлежат несколько строк, вызвавших негодование тогдашнего идеологического начальства и серию громовых статей с серьезными политическими обвинениями.

Как же, в самый разгар борьбы против «идейно порочной концепции абстрактного гуманизма» Аникст позволил себе самым дерзким и вызывающим образом заявить: «Человеколюбие не может быть абстрактным».

Теперь это суждение кажется чем-то само собой разумеющимся. Но какой смелостью ума, какой готовностью к риску надо было обладать в те дни, больше сорока лет назад, чтобы без обиняков и оговорок (без всяких, по тогдашнему выражению, «подушечек»), высказать эту простую идею и облечь ее, как он умел, в форму афористическую, разящую, подобно удару шпаги.

Это был, конечно, случай не столь уж важный, не более, чем деталь в научной и человеческой биографии Александра Аникста, но в этой детали, одной из множества подобных, точно отразилось существо его личности.

Александр Абрамович Аникст был одним из тех, начинавших в 1930-е годы молодых интеллектуалов, которые стремились во что бы то ни стало восстановить в правах понятие гуманизма вопреки лживым спекуляциям этим понятием, когда оно, получив в сопровождение разного рода «уточняющие» эпитеты, ставилось на службу целям, прямо ему противоположным. Аникст, как и другие лучшие люди его поколения, не только рассуждал о гуманизме, но и служил ему, сражался за него. На поле боя (он был солдатом Великой Отечественной), в публицистических дискуссиях послевоенных десятилетий, в науке. Не случайно главными предметами его исследований стали две вершины



А. Бартошевич и
А. Аникст

европейской гуманистической традиции – Шекспир и Гете.

Границ между «интересами науки» и «зовами современности» для Аникста не существовало. В своих академических трудах, в критической публицистике, полной гражданской страстности и сокрушительного остроумия, наконец, в самой своей жизни, в борьбе, которую он вел много лет, он следовал урокам, которые находил в великих творениях мирового искусства. Энциклопедическое богатство его мысли было обеспечено золотым запасом его личной нравственности. Ему верили и как ученому, и как человеку.

Много раз с величайшей готовностью и истинной отвагой он бросался защищать невинно пострадавших, подписывал обращения в их защиту, неутомимо хлопотал, ходил «по инстанциям», прекрасно понимая, сколь ничтожны шансы добиться справедливости. (Помню его слова: «Я знаю, что это дело безнадежно, но я люблю браться за безнадежные дела».) Он умел ценить талантливость в науке и искусстве и не раз силой своего имени поддерживал самые смелые эксперименты, самые современные интерпретации в театре и в науке.

В трагические моменты истории Театра на Таганке он стоял рядом с Ю. Любимовым и с блеском, хотя, увы, без успеха, сражался за спасение «Бориса Годунова». Стенограмма обсуждения приговоренного спектакля похожа на полную драматизма современнейшую по конфликту пьесу, в которой Аникст сыграл безукоризненно благородную роль.

Его преданно любила и всегда верила ему молодежь. В Институте искусствознания, одним из столпов и духовных опор которого он был, его неизменно окружали молодые. Из ГИТИСа, где он был кумиром студентов, его дважды увольняли по политическим мотивам: в первый раз – как «космополита», во второй раз, десятилетие спустя, – за то, что отказался видеть в Ницше прямого предшественника Гитлера. Лекции Аникста остались прекрасным воспоминанием для всех, кто имел счастье его слушать. Как никто иной он умел счистить с классического произведения патину времен, хрестоматийный глянец, позволить классике засиять первоначальным блеском. Избегая эффектной модернизации, он способен был показать вечный, или, что то же самое, современный смысл старинных сочинений – и не только тех, что принадлежали к первому ряду историко-литературных святцев. Так, его лекция об Этьене де ла Боэси, авторе «Рассуждения о добровольном рабстве», была безукоризненно исторична и именно поэтому захватывающе актуальна. Слушая Аникста, мы поражались: вот когда, еще в XVI веке, люди ломали голову над проклятыми вопросами, которые, как нам прежде казалось, были открыты только в нашем столетии. Преимущество культуры, ее целостность выступали в лекциях Аникста и на страницах его книг в почти физической реальности.

В последние два десятилетия жизни искусственно оторванный от студенческой аудитории, Аникст нашел себе аудиторию неизмеримо более многочисленную. Его телевизионные передачи о Шекспире, Гете, Шоу, в которых пафос истинного просветительства соединялся с ораторским блеском и благородным артистизмом, снискали ему любовь миллионов.

Если выставить рядом на полках все написанные Аникстом книги, можно подумать, что

это результат многолетних трудов целого научно-исследовательского института.

Аникст словно был создан, чтобы заниматься историей английской культуры. Коллеги называли его между собой «сэр Аникст», что расходилось с принятой в Англии формой обращения к титулованной персоне. Правильно было бы – «сэр Александр», но было абсолютно верно по сути. Он обладал тончайшим чувством самой природы «английскости». Его собственный юмор, в котором внешняя невозмутимость сочеталась с блеском парадокса, заключал в себе нечто от комедиографов эпохи Реставрации, от Уайльда и Шоу – никто лучше Аникста не писал об их драматургии. Его знаменитое эссе «Как стать Бернардом Шоу» было посвящено вопросам сугубо современному, но любой, кто хочет понять и почувствовать существо Шоу, должен начать с этой статьи. Сентиментально-охранительные восторги перед классикой – не в духе Шоу и не в духе Аникста: вот отчего он сразу принял «Мою прекрасную леди» и справедливо расхвалил американскую постановку мюзикла в чудесной статье «Бернард Шоу поет и пляшет». (Когда тот же мюзикл был пошло и глупо поставлен в московском Театре оперетты, А.А. обрушил на режиссера и актеров такой залп беспощадных и вполне заслуженных сарказмов, что дело закончилось коллективной «телегой», посланной по начальству – хорошо известный в советском театре способ реагировать на критику.)

Временной размах английских штудий Аникста поразителен – от «Беовульфа» до «Оглянись во гневе», от средневековой мистерии до постановок Питера Брука. Но прежде всего, конечно, Шекспир.

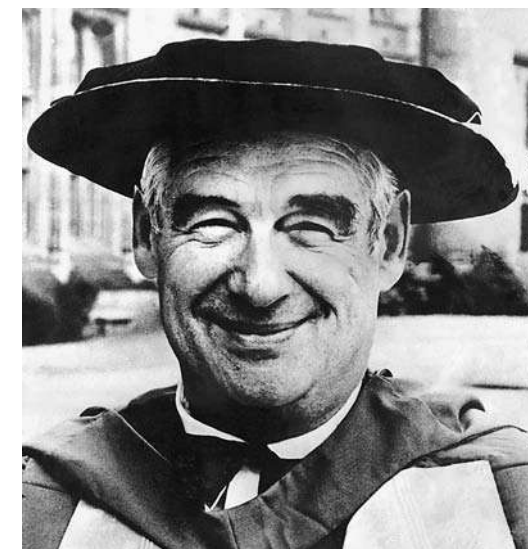
В шекспироведении у Аникста было много предшественников и старших современников. Но никто в русской науке до него не создавал столь всеобъемлющего исследования шекспировского творчества. Мировоззрение, поэтика и техника драматурга в их эволюции; история первых изданий и проблемы текстологии; творчество предшественников и современников Шекспира; история восприятия его произведений, от его собственного времени до наших дней;

театр шекспировской эпохи; интерпретация Шекспира на сцене, в кино, в науке – вот неполный перечень проблем, которые занимали ученого. Проще сказать – труды Аникста дают универсальную аналитическую картину творчества английского классика, при этом – картину, выполненную на современном уровне мировой науки. Аникст опирался на замечательные открытия западных шекспироведов и сделал эти открытия известными нашим читателям. Он был признанным главой отечественной школы шекспироведения. Стол его всегда был завален горами чужих рукописей – едва ли не все, кто писал о Шекспире или переводил его (а имя им в России – легион), посылали свои рукописи Аниксту, прося об отзыве и неизменно его получая. Перегруженный собственной работой, Аникст всегда находил время помогать вступающим в науку – особенно тем из них, кто жил далеко от столицы и был лишен возможности общаться с коллегами. Если опубликовать переписку Аникста с начинающими шекспирологами, она составила бы не один том собрания его сочинений.

Его хорошо знали и ценили в мире, прежде всего, на родине Шекспира, где Аникст получил почетную степень доктора Бирмингемского университета, – при этом университете, благо Бирмингем недалеко от Стратфорда, существует Шекспировский институт, главный центр мирового шекспироведения.

Аникста любили, им восхищались люди театра. Филолог по образованию, он смог стать тем, кого называют «театральным человеком». Он легко находил общий язык с актерами и режиссерами: явление, не столь распространенное, как полагают. В своих мемуарах «Исповедь актера» Лоренс Оливье, обычно не склонный к чрезмерной эмоциональности, описал встречу с Аникстом в Москве как один из двух самых прекрасных моментов его гастролей с Национальным театром. (Другой момент – поездка в Петергоф!)

Круг научных занятий Аникста, беспрецедентно широкий, выходил за пределы изучения английской литературы и театра. В последние годы он написал несколько прекрасных книг о Гете. Точкой схода шекспироведческих изысканий Аникста стал «Гамлет», внутренний центр



А. Аникст

его работ о немецком классике – «Фауст», два величайших и самых таинственных создания человеческого гения.

Дерзновенная мысль ученого всякий раз ставила перед собой задачи сверхсложные. Ему мало было Шекспира и Гете. На склоне своей жизни Аникст создал многотомный труд по истории учений о драме. Это был замысел истине грандиозный – написать первую в мире фундаментальную историю теоретических воззрений на драму в России и на Западе, с V века до нашей эры вплоть до нашего столетия, от Аристотеля до Ницше, от Пушкина до Чехова. Работа, которая под силу лишь целому научному сообществу, была предпринята одним человеком и почти доведена до завершения. Первая книга этой серии вышла в 1967 году, последняя – накануне кончины Александра Абрамовича.

Мудрец и просветитель, воин и джентльмен, которому одинаково к лицу были солдатская плащ-палатка и мантия почетного доктора наук, Аникст принадлежал к той подлинной элите российской интеллигенции, которая в самые смутные времена смогла сохранить достоинство нашей культуры.

Он умер, как жил, – в библиотеке, с книгой в руках.

Михаил ЛЕВИТИН

ЧЕГО Я ХОЧУ

БЕСЕДА С НАТАЛЬЕЙ КАЗЬМИНОЙ

– Вы начинали в театре, который назывался Театром миниатюр, прежде чем стал «Эрмитажем». Я знаю ваше сложное отношение к этому театру. Что из него вам хочется помнить, а что забыть?

– Я долгое время пребывал там просто режиссером, прежде чем стал руководителем. Долго в нем жил и работал, но у меня существовала и отдельная жизнь, связанная со Жванецким, Ильченко и Карцевым. А они, конечно, были миниатюристами. Это была моя отдушинка, мое левое занятие – работа с ними над миниатюрами Жванецкого. В Одессе, а потом в Москве. Для меня других миниатюр вообще не существовало. Были Жванецкий, Карцев и Ильченко, остальное – театр, который почему-то назывался «миниатюр». Раздражало ли меня это? Чрезвычайно. Как вы знаете, я увлекся этим архитектурным сооружением давно. Увлекся и сказал себе: «Ты там будешь». Но проник я в этот театр в его последний и самый тяжелый период. Говорят, еще до меня его хотели закрыть. Была бумага. Как он уцелел? Надо обладать талантом Рудольфа Рудина, последнего руководителя Театра миниатюр, чтобы это суметь.

Я пришел в театр и без конца им что-то читал... Все это вызывало восторг труппы и руководства (тогда театром руководил еще не Рудин, а Михаил Рапопорт), но до дела так и не доходило. Меня не хотели пускать в этот театр, это было очевидно. Хотя тот театр был, с моей точки зрения, уже трудно возможным в то время, когда я в него попал.

– Время его прошло?

– Традиции не были заложены мощные. Традиции постепенно ушли вместе с людьми.

– Ну, в ваших любимых 1920-х годах у нас существовала эта традиция – театров-кабаре, миниатюр, водевилей, скетчей. Мощная была, между прочим, традиция.



М Левитин

– Конечно! Я же не против миниатюр вообще. Я говорю о конкретном театре. В 1920-е годы замечательный Давид Гутман, абсолютно мой персонаж, занимался миниатюрами блестяще. И кто только ими не занимался! Чтоб быстренько и талантливо, талантливо и быстренько. И люди были остроумные. В московском Театре миниатюр, когда я туда попал, остались люди уже, скорее, не остроумные, а просто смешные. Типажно смешные артисты. Набралась необычная компания людей, внешне необычных. Среди них попадались и веселые, и остроумные. Но нельзя сделать

театр, если нет главного весельчака. Таким в свое время был создатель театра Владимир Поляков. Он был остроумнейший человек своего времени. И каких людей чудесных вокруг себя держал! Это была компания довольно небольшая, но очень талантливая, чрезвычайно остроумная и без претензий. Совершенно без претензий! Это была, конечно, альтернатива ленинградскому райкинскому Театру миниатюр. Но Поляков понимал, что Райкина-то у него нет, поэтому Ленинград – Ленинградом, а Москва – Москвой. Вот они так и жили...

Нужна ли была Москве эта театральная компания? Ну, если есть в Ленинграде Театр миниатюр, почему бы ему не быть в Москве!? Думаю, это и было главным основанием для открытия такого театра. И, конечно, были такие люди, как Марк Захаров, Зиновий Высоковский, Лев Лемке, Владимир Корецкий, Владимир Ширяев... Но я попал в эту историю, когда отсутствие традиций как таковых и отсутствие этих прекрасных людей в коллективе, уже превратило театр во что-то невообразимое. Хотя попытки поднять его с колен предпринимались. Здесь ставили спектакли Михаил Козаков, Александр Вилькин, Иосиф Райхельгауз, Марк Розовский, Андрей Гончаров. Даже Любимов. Но я уже столкнулся с тем, что здесь отвыкли даже репетировать. Вообще люди здесь не очень любили работать. Они любили ездить по стране, зарабатывать деньги, и чтоб без репетиций. Это был такой... антрепризный театр, но руководил им талантливый человек, с которым я до сих пор поддерживаю хорошие отношения, – Рудольф Рудин. Он к тому времени был главный артист театра, самый популярный и, может быть, самый зрелый мастер этого театра. И, как всегда внутри любого театра, здесь были люди, полные ожиданий и возможностей. Мне кажется, они понимали, что происходит тут нечто крепко усредненное и крепко неправильное. Это Лидия Чернова, которой уже, увы, нет в живых, замечательная актриса, один из самых молодых актеров этого театра, щепкинец Александр Пожаров, Юра Амиго, Володя Гусев, Люся Балахонова, Эрик Арзуманян... Те, кто потом пошел за мной.

И вот так случилось, что пришли в Театр миниатюр Карцев, Ильченко и Жванецкий и под моим давлением стали тут менять жизнь. Хотя вообще-то они люди безумно консервативные: готовы мучиться, но только не менять жизнь. Но я их подталкивал к этому. Рудин уже подумывал об уходе. Он мне говорил: «Звание я получил, в Америку съездил, больше я ничего от этого театра не хочу». Это замечательно в своем роде! Хотя он у меня потом играл – и играл прекрасно – в «Чехонте в Эрмитаже», в спектакле «Когда мы отдыхали». Играл одного из главных героев, хотя остроумно прятался за спинами Карцева и Ильченко. Он вообще человек, который может войти в комнату, и вы его не заметите – если он этого хочет. Он очень гостеприимный, вкусно пьющий и угощающий человек, хороший друг, смешной комедийный артист. Но он совершенно не хотел репетировать, слушать какие-то фантазии про театр, в который он ни секунды не верил. Он понимал, что я в театре не случайный человек. Плюс мой энтузиазм. Но – слушать не хотел.

У меня с самого начала был план перевести Театр миниатюр в разряд театров, имеющих право на нечто большее, чем просто миниатюра. Это расширяло наши возможности, а название театра позволяло рассчитывать на коллажность моих собственных спектаклей. Коллажность была заложена в моем мышлении. Где миниатюры и где коллажность – перепутать можно свободно. Вот зритель и перепутает, и подумает, что продолжается нормальная жизнь Театра миниатюр. А она не продолжается.

– А в чем принципиальная разница между коллажом и миниатюрой? Вот вы сделали в прошлом году спектакль по Эрдману, «Кто автор этого безобразия?». Он весь состоит из эрдмановских интермедий разных лет, т.е. миниатюр. Не так?

– Это разные вещи.

– Вот и объясните мне разницу.

– В «Эрдмане» подчеркнуты жанры, в которых работал Н.Р. Очень четко. А в сочетании жанров и состоит композиция спектакля. В нем есть репризы, то есть вещи, рассчитанные на одну шутку, один гэг, один поворот;

есть миниатюры, которые представляют собой стремительно развивающуюся историю или предъявленный нам в нескольких чертах один характер. Два – это уже сложно... Карцев и Ильченко – это «два», но на них мощно работал третий, Жванецкий. Он делал даже не миниатюры, а скетчи. Хотя он это так не называл, он формулировал по-райкински – миниатюры. А коллажность – это просто фрагменты совершенно разных произведений, которые каким-то чудом соединяются в одно целое. А если не соединяются, это неудачный спектакль.

– Выходит, вы наш первый постмодернист, что ли? Что-то с чем-то постоянно соединяли. Интуитивно?

– Нет. Я определял правила игры достаточно рационально. Я говорил так: то, что соединяется в моей душе и в моем мозгу, соединится и на сцене. Если во мне соединяются Маркес и Трифонов, то и на сцене они соединятся (*речь о спектакле «Хроника широко объявленной смерти»*. – **Н.К.**). Один материал входил у меня в другой вполне свободно.

Поймите, театр – это один человек. Я не имею в виду художественного руководителя. Весь театр – это один человек, некий Голем, которого мы сочиняем все вместе. И он состоит из этих коллажно существующих персонажей, таких, как актер, режиссер, художник, автор. Ужас, какое количество! Почему же театр не может вместить мои привязанности, пристрастия, мое ощущение общности тех или иных произведений? А в спектакле должно быть проявлено, почему это близко. В чем эта близость – тематическая ли она, музыкальная, стилистическая, или человеческая, или какая угодно. Свобода должна быть. Я искал эту свободу чрезвычайно. Когда, работая с Карцевым и Ильченко, я вдруг понял, что они стремятся к созданию сугубо жванецкого Театра миниатюр по типу райкинского (во главе с драматургом), я остыл. Я это говорю совершенно спокойно, потому что теперь у них есть свой театр миниатюр...

– ... и Жванецкий каждую неделю дежурит по стране.

– Он просто главный! Все состоялось. А я все время уводил их от этого праздника. Начал с того, что соединил тексты Жванецкого с

актерами Театра миниатюр, и это им страшно не понравилось. Потом позвал Боровского, Дашкевича и компанию... А им нужна была Премьера. Год мы ее мучили, но она не стала. Через год Жванецкий мне сказал: «Ну, пойдешь уже на этот компромисс! Нам нужен спектакль».

Потом я их увел в сторону Чехова. Жванецкий снова был недоволен. Не Чеховым, а самим фактом отхода от себя. Потом – в сторону Хармса, который оказался победой этого театра и моей надеждой. А затем уже Карцев не соглашался играть не в Жванецком. Начался конфликт. Рома почувствовал тревогу первым – когда я стал ставить спектакли с другими артистами, когда начался Маркес... Хармса он еще как-то мог посчитать Жванецким. Но ни в коем случае дальше не идти! Они меня сдерживали, как могли.

– Ильченко тоже?

– Он-то другой был, но Витя был очень преданный человек... Я их люблю всех троих! Они чудесные! Кстати, именно Витя дал мне наводку на Хармса. Он спросил как-то: «Ты любишь Хармса?» – летом, в Одессе. Я сказал «да». «А почему бы тебе не поставить его в театре?» Это Витька первым произнес, Ильченко! Я говорю: «Ну, там же каких-то три кусочка». – «Ну, найди еще!» И я стал делать спектакль, нашел все, что можно, а он его так и не сыграл... На генеральной репетиции у него инфаркт начался... Ну, а после Хармса начался долгий конфликт, двухлетний, и молчание между мной и Карцевым. Жванецкий со мной еще общался: его связывала со мной старая премьера в Театре Комедии, в Ленинграде, успешная и любимая им («Концерт для...»). – **Н.К.** Ну, и просто он менее театральный человек и не актер... Если бы я раньше стал главным режиссером театра, я бы, наверное, пробивал название театра «Школа клоунов». Не было тогда других школ: «Школы драматического искусства» – не было, «Школы современной пьесы» – не было.

– 1977 год на дворе – какие школы? Вы, конечно, совершенно асоциальный тип.

– Я не активный социально. Я переживаю эти вещи. Даже не то что переживаю, но организм как-то не воспринимает их, не считает

это переменой, смыслом. Ничем не считает. Считает это сменой декораций: старые декорации, новые декорации, – ничего больше.

– Если в миру – «декорации», то в театре – что?

– А в театре – репертуар моего детства. Что я хотел поставить в детстве, то и ставлю. Комитет по культуре почему ко мне не вязался? Они рассуждали, видимо, так: «Слава Богу, туда начали ходить! А так как они в стороне существуют, революции там не будет.

Зато оживилась обстановка в саду “Эрмитаж”».

– Если бы вам предложили ставить только одного драматурга, – вот сложилась бы такая ситуация: кризис, денег нет... С кем бы вы остались?

– На это невозможно ответить... (*Длинная пауза*.) Обошелся бы без драматургов. Вообще.

– Это как? Наконец бы поставили телефонную книгу?

– Поставил бы все, что хотел поставить. Поставил бы жизнь. Я поставил бы жизнь.

– То есть вам подавай экстремальную ситуацию?

– Только! Поэтому, когда вы сказали про жизнь без авторов, я замолчал. Я задумался, как бы я жил... А жил бы! И жил бы очень бурно. В поисках автора я был бы. «Художественный руководитель в поисках автора»... Главная моя задача, которую я ощущаю страшно сильно и в театре, и в книгах, – это композиция. Если у меня есть композиция – это такое счастье!

– Ну, если ты хозяин поместья, то, конечно, где хочешь, там диван и поставишь.

– Не-не-не, у меня диван будет стоять там, где он должен стоять. В пределах этого пространства.

– Просто вы убеждены, что место правильное. Мне кажется, любой режиссер так считает, если он ощущает себя режиссером.

– Композиция предполагает максимум выразительности замысла. У каждого человека замысел выражает его композиция. Если она есть, конечно. Очень часто у режиссера нет этой композиции. А есть просто планировка, это другое. У меня – мое пространство, которое я населяю своими спектаклями.

– Т.е. вас привлекает хаос, который все-таки стремится к порядку?

– Примерно.

– Но что меня в вас обижает? Когда вы сделали вещь, вы совершенно теряете к ней интерес. Даже когда есть возможность что-то изменить в ней к лучшему. Вы уже дальше бежите. А многих людей – творческих, пишущих, сочиняющих музыку, не только режиссеров, – мучит жажда совершенства. Собственно, драма художника и рождается, когда он ощущает, что такое совершенство, но понимает, что достичь его невозможно. В вас этого абсолютно нет. Вас никогда не мучит несовершенство?

– Нет. Нет у меня жажды совершенства. Каждый человек, у которого есть своя композиция, всегда делает один и тот же спектакль. Но делает его раз от раза лучше и точнее. Услышав эту композицию однажды, разглядев ее затем лучше и точнее, применяясь к ней, складывая ее, я не могу пойти налево, если я всегда в этих обстоятельствах иду направо. Я не пойду налево! Я буду искать в той стороне, где «направо». У меня есть масса вещей, связанных именно с моей композицией, масса мотивировок и масса пониманий. Она спасает меня, моя композиция. Она включает в себя все мои человеческие особенности. И очень много пониманий. Очень. Нетеатральных. Я понимаю театр (а в общем, может, и жизнь, но театр – точно), как воздух. Который исчезает. Поставлено – исчезло. Поставлено – исчезло. У меня нет фетиша спектакля, нет культа спектакля. Я не понимаю, что это такое. Я имею дело с живыми людьми. Болеющими, меняющимися, стареющими. Я имею дело с несовершенным автором, или, может быть, с гениальным автором, но давным-давно воспринимаемым в определенных клише. Что я о нем знаю? Все – на уровне догадок, интуиции... У меня ничего нет, кроме страстного желания воплощать автора в пределах своей композиции. Ни-че-го!

– У вас до начала репетиций есть в уме спектакль, который вы ставите?

– Никогда в жизни! Есть только абрис. Ничего больше.

– **А тот спектакль, который вы создали, всегда совпадает с тем, который вы задумывали?**

– Абсолютно совпадает. Это мираж, который я просто проявляю. Конкретизирую.

– **И затора никогда не бывает?**

– Крайне редко. Я же принимаю только первый вариант. Не могу и не умею переделывать, доделывать... Не считаю это необходимым. Иногда ввожу актеров на роли после премьеры – по необходимости, но не считаю нужным что-то при этом менять в спектакле. Лучше не будет. И вообще на месте многих людей я бы не преувеличивал самоценности театрального искусства. Наслаждение – да, карнавал – да. Но карнавал когда-нибудь заканчивается.

– **То есть никаких других задач, направленных на публику, у вас нет?**

– Мне надо, чтобы публика была вовлечена в мой карнавал. Это обязательно. А что еще?

– **Ваши книжки у вас дома на полке стоят?**

– Время от времени я обнаруживаю, что одна или две не стоят, и ставлю, но только чтобы знать, что они есть.

– **Вот видите, значит, фетишизм в какой-то мере и в вас существует. А спектакли, к сожалению, просто нельзя сохранить...**

– Ничего подобного. Книжки стоят для того, чтобы я все-таки когда-нибудь их перечитал. Хотя, кроме книжки о Таирове, я ни одной из своих книг не читал два раза. Ни одной!

– **То есть, когда вы пишете,**

несовершенство вас все-таки мучит.

– Ничего не мучит! Ну, что я буду возвращаться к женщине, с которой я уже был?! Безумие какое-то! Сколько лет я должен посвятить этому? Сколько раз я должен жениться, рожать детей? Все одно и то же! С каждой – одно и то же! Это надо понять. Каждый раз я начинаю с нуля, с тех же ошибок, с тех же проблем, с теми же актерами. Натякаюсь на те же препятствия. Что я должен фетишизировать здесь?! Но, странным образом, откладываются идеи. Они тоже имеют отношение к композиции. То есть ты вдруг обнаруживаешь, что громадное количество идей, связанных с твоими личными способностями, с твоим опытом, культурным, жизненным, – масса театральных идей,

тобою пережитых и опробованных, – с тобой. И ты бы с большим удовольствием передал их другим режиссерам. Не актерам – режиссерам. У меня была мысль взять пять-шесть режиссеров... Но потом я подумал: все равно эти идеи индивидуальны.

Создать театр – это единственная цель и единственный труд, который я понимаю и уважаю. Я создаю театр. В этом театре могут быть очень хорошие спектакли, могут быть никакие. Нет, «никакие» у меня не получатся все равно! Могут быть средние спектакли – с точки зрения каких-то людей. Нужное мне я в них все равно воплощаю. Я создаю театр и обрушиваю его на людей – своих актеров, своих зрителей. И с этими людьми кручу его. Из них кручу его. Концепции – это бред сивого мерина!

– **Простите, но тут вы уже отрицаете мою профессию. Потому что концепция – это некое объяснение словами того, что вы воплотили на сцене.**

– Недавно я пережил очень тяжелую встречу с концепциями – в связи с Таировым, в книжке не известного мне автора, рассказывающего о гастрольях таировских и критикой на них Америки и Европы (*Речь идет о книге С. Сбоевой «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930». Сам же М. Левитин в 2009 году выпустил в серии ЖЗЛ книгу «Таиров». – Н.К.*). Это было потрясение. Вы не представляете, какое. Меня потрясло восприятие таировских спектаклей некими западными господами, которые делали из Таирова то Поля Валери, то Маларме... то еще бог знает кого. Французы решили превратить его во француза. Они превратили Таирова в ученого человека!

– **Это нормально – если человек, сталкиваясь с чем-то чужим, пытается найти ему знакомый и ясный для себя контекст.**

– Это его личное дело. К спектаклю это никакого отношения не имеет. Тут важен его собственный контекст. Это даже не обязательно выносить на публику и сообщать. Для меня Кеннет Тайнен в вашей профессии – оптимальный критик. Он умеет называть фамилии, дать представление о мизансценах, стилистике, режиссере – на полстранички. Для меня это

оптимально. Обожаю этого человека. Думаю: могут же, черти! Оказывается, может он один. А эти начали создавать собственного Таирова. Я дико испугался! Там есть описания мизансцен, о которых я не имел представления. Идут описания спектаклей, а я спектакли таировские как бы внутренне видел, информация у меня о них обильная была, мне было достаточно даже одной фотографии, чтобы восстановить их внешний ряд, понять отношение Таирова к актеру, к жизни, к пьесе... А тут я вдруг читаю немыслимые вещи! Оказалось, Коонен, играя Катерину в «Грозе», как-то акробатически кувыркнулась куда-то вниз. Это какой-то анекдот! Как она кувыркается? Как это она так кувыркнулась, Коонен?! Как она нырнула туда – с моста вниз? Что за приписки такие? Я уж не говорю о том, каким Таиров оказался великим поэтом! Я моментально бросился к книге Алисы Георгиевны, стал перечитывать страницы про эти же спектакли. Там близко ничего не лежало – это все выдумки...

– **Коонен тоже могла ошибаться...**

– Нет, Алиса не могла ошибаться! Она умная, четкая. Она соратница.

– **Именно как соратница и могла.**

– Она же сама все это делала!.. Не скажу, что в этой книге не было ничего ценного для меня. Кое-кто из критиков не поленился узнать, например, из чего было сделано кепи, а из чего – краги Жанны д'Арк–Коонен. И, если отбросить их глупые домыслы, то по фактурам и по покрою, замеченным критиками, можно понять, что это был за спектакль. Железное кепи у Жанны д'Арк – ничего себе! Это очень ценно. Для меня – как для человека, который предполагает (или не предполагает) такой подход к костюму. Таиров наваливал на актеров столько, что половина спектакля уходила на некую борьбу актера с наваленным на него костюмом: на то, как выпутаться из шубы, выпутаться из сети. Это сознательно он делал. Людям было труднее распрямиться. Он не предполагал это внутренним ходом сделать или пластикой чистой, он соединял это с вещью, которая была на актере надета. Это очень интересно. Западные критики описывают некоторые вещи, действительно, нигде не описанные, и я им за это

чрезвычайно благодарен. А их концепции меня совершенно не волнуют, потому что у Таирова всегда была одна концепция. Концепция режиссера – это лицо его театра. Больше никаких концепций. Концепция пьесы? Смешно!

– **Как это «смешно»? Режиссер, приступая к работе над пьесой, формулирует, о чем будет спектакль? Это что, не концепция?**

– В этом крайне мало пользы. Это даже артисту дает минимум пользы. А публика тем более не должна ничего формулировать. Публика должна получать впечатления. Лучше – яркие. Лучше – сильные. Лучше – на всю жизнь.

– **Если публике удастся проникнуть на какой-нибудь показ Лагерфельда, она наверняка получит более яркое впечатление, чем в театре.**

– Я не знаю, кто такой Лагерфельд. Фамилию слышал, но не знаю.

– **Модельер известный.**

– Ну, нет, это иное. Люди приходят в театр за другим. Театр – это человек, это автор. Люди приходят прочитать его очередную книгу, и он не обязан к каждой своей книге приписывать, привязывать концепцию. Он в этом смысле как Чехов, который говорил: я только ставлю вопрос, и никаких ответов. А ставлю вопросы – потому что это общие вопросы. Общие проблемы. А как я их ставлю – я не знаю. Пишу, пишу... Видно, что надо как-то ответить. Я отвечать ничего не буду.

– **Это тоже концепция.**

– Это другой разговор, но я этим не занят. Я подвергаю испытаниям свой театр, образ своего театра. Хочу доказать, что он может все. Вижу его возможности и пытаюсь их вытаскивать. Ну, сталкивается это иногда с какими-то бедами, с несовершенством твоим, актерским несовершенством, все-таки с тем, что ты не находишь исполнителей идеальных. Это почти у всех режиссеров так. Безусловно, не только у меня.

– **То есть текст, спектакль могут быть несовершенными, а пометать все-таки хотелось бы об артистах идеальных, да?**

– Мне и мечтать не надо. Конечно, мне хотелось бы работать с Гаринным, с Бирман... если бы они были. Они, конечно, некое идеальное прошлое моего представления. Черт его

знает, как бы мы смогли работать. Скорее всего, никак.

– Они бы вас съели.

– Уверен, что нет. Они бы полюбили меня, потому что я – из них. Я во многом напуган ими, я театр свой складывал, имея в виду и их тоже... Это очень интересная и важная вещь, но люди этого не понимают: не пьесы надо ставить, а театр делать. Это совершенно другая история. В театре надо заниматься театром. Не пьесы ставить.

– Если услышит вас человек не театральный, обязательно скажет – красивая фраза и только. Потому что театр из чего делают? Из пьес. Из артистов, из музыки, декораций, костюмов.

– А что делает театр? Он создает впечатление. Очень сильное подчас впечатление. Это не обязательно может быть пьеса. Это может быть что-то в связи с пьесой. Или в связи с чем-то – пьеса. Или в связи с пьесой – новый я. Ну, что я так носился с «Живым трупом»? всю жизнь хотел его поставить, хотя сам был прекрасный семьянин, и все было цельно и хорошо в моей жизни. Но я же знал, что кончится плохо! И отсюда было тяготение колоссальное. И не только по этой причине. Тяготение колоссальное к коллизиям толстовским и, главным образом, к тексту, который представлял собой мычание.

– ?!

– Сплошное мычание! Пьеса должна быть... как это объяснить?... не абсурдной. Должна быть многозначна настолько, чтобы в ней нашел себе место и тот театр, и другой, и третий. Тогда и она найдет себе место и в том театре, и в другом, и в третьем. Я не понимаю, что такое содержание пьесы вне содержания театра.

– Так, давайте разберемся на конкретном примере. Вот вы поставили спектакль «Капнист туда и обратно». Концепции вы отрицаете. Выход на прямой контакт с жизнью вам тоже не больно интересен, но в итоге, судя по реакции публики, получилось, что резонирование сегодняшней жизни в этой абсолютно литературной, опрокинутой в прошлое истории Юлия Кима про XVIII век, да еще написанной в стихах, – больше всего публике и понравилось.

– Это случайно. Я открыл это для себя на премьерке. Я не знал, что это хорошо для всех, – «Капнист». Я только знал, что лет двадцать хочу поставить стихотворение Кима. Почему? Не ясно. Почему?! Потому. А с другой стороны, ясно, что это экзотично. И Павел, и театр, и XVIII век, и Капнист. И какая-то фатальность есть в этой истории, и юмор, и черный юмор. Как я люблю шутить! И как меня уверяют, что я не шучу, а это другое умение. Я просто так шучу! Вот такие у меня шутки, от рождения и до могилы. Люди вообще очень смешные и всегда одинаковые. Трогательные. Мы все одинаковые. И должны не умствовать, не преувеличивать своих достоинств. Вдруг появился этот спектакль. Думаю: «Господи, ну как же он у меня сделался?». А тут пришли люди и говорят: «Он про нас!» На здоровье. Меня часто артисты спрашивают: «Вам нравится, как я сыграл?» Я говорю: «Да». «А я играл не то, что вы меня просили!». Я говорю: «Мне очень нравится. Вы играли то, что я хотел. А что у вас там внутри, чем вы там мотивировали свою игру, мне на это глубоко начхать. Главное, чтоб результат был мой». Все складывается из таких случайностей, ошибок, сдвигов. В этом прелесть жизни. Я благодаря этому живу. Если б знал, что живу в плену у концепций или создаю некое величие, или живу, чтобы обо мне написали книгу, как о Гротовском, удавился бы. Я и сегодня знаю режиссеров, которых скоро объявят великими, потому что они очень серьезные люди. Но это все меня совершенно не беспокоит. Жизнь Введенского я понимаю. Он говорил так: вот написал стихотворение – могу три месяца ничего не писать. Хорошее стихотворение? Месяц имею право жить и ничего не писать. Это же легкомыслие до предела!

– Но это же не про вас. После того, как спектакль выходит, вы на следующий же день начинаете маяться...

– Но не по поводу же спектакля я маюсь!

– А по поводу того, что надо сразу чем-то еще заняться.

– Писать не могу, когда спектакль ставлю. Нет этих сил особых. Новый спектакль начинать – опять те же трудности. У меня, скорее всего, раздражение от того, что я снова

начинаю, как в первый раз, снова ложусь на те же гвозди. Зачем? Не знаю! Но это уже природа...

– Ваше режиссерское поколение часто так говорит о своей работе – природа, потребность. И я как раз ваше поколение за это уважаю. За то, что ставит спектакли – это ваша страсть...

– Наверное... да, страсть.

– ...поэтому я могу спорить с вашим сценическим решением, но не могу не признать, что это органичный для вас поступок... Значит, несовершенство вас не мучит, это вас не мучит, другое вас не мучит... А есть какие-нибудь проблемы в жизни?

– Да! Хочу жить долго. Это большая проблема. Я ее не решаю. Хочу быть здоровым и долго. Не большим. Но это не получится... Что знаю, то и делаю, чего не знаю – не делаю... Я написал в повести о Терентьеве, хотя это не терентьевская формулировка совершенно: «Моя слава в том, что я родился». И никто из окружающих не подозревает, а скорее, наоборот, что ни грамма тщеславия в моей жизни нет. Как это может быть?

– Я тоже, знаете ли, вам не верю.

Говорите, что вам все равно, а потом остро реагируете, когда кто-то пишет о вас плохо.

– Когда я делаю свое дело (а делаю я его предельно любовно, страстно и увлеченно, хотя делаю, возможно, ошибаясь), я не хочу, чтобы меня трогали. Тем более, чтобы меня толковали. И тем более, чтобы оскорбляли моих актеров. Они-то при чем? Они в чем виноваты-то? Что я втянул их в эту историю? Что они мною увлечены?

– Они, действительно, вами увлечены, я это видела. И они компания. А самое главное – они вам преданы. За что? Столько гадостей, сколько вы им говорите, извините, им никто не говорит. Как вы их приручили?

– Никак. Обаянием. (Смеется.) Я бы сказал, дело в честности, с которой я с ними работаю. Они видят, что я такой. Никем не притворяюсь. Ничего не обещаю. Создаю для них сценическую жизнь, которая им нравится. Она запутанная – возможно. Но очень интересная, каждый

раз разная. Им нравится, что я с ними честен. Абсолютно! Какой есть. В отношениях с бульдогами, людьми, вещами и детьми – я один и тот же, тупо один и тот же. Родители дали мне целостность такую. Но главное, конечно, – доброта. Надо быть добрыми в принципе. Мало ли что я им говорю...

– А как выражается эта «доброта в принципе»?

– А на сцене выражается. Спектакли должны быть человеческими. Мы об этом не думаем. Мы думаем о том, красивы ли они, хороши или нет, а от них должна исходить сердечность и человечность. А мы даже и воспринимать эту сердечность не желаем. Зачем она нам, к черту, нужна? Мы в нее не верим – значит, ее нет. А она есть! В этом театре она, безусловно, есть. Почему я всю жизнь искал актера Михаила Филиппова? (Артист Театра им. Вл. Маяковского Михаил Филиппов сыграл главную роль в недавнем чеховском спектакле М. Левитина «Тайные записки тайного советника» и репетирует в новом, по роману Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей». – Н.К.) Он же теплейший! Мы с ним как братья. Уж простите, что я так о себе тоже хорошо говорю. Не знаю, сколько еще нам Бог даст спектаклей вместе, и даст ли. Но мы братья. всю жизнь я искал одного артиста. всю жизнь хотел ставить спектакли с этим одним артистом.

– Михаил Захарович! Ну, не обижайте других своих артистов, с которыми вы в свое время много чего насочиняли.

– Я не обижаю. Но даже Витя Гвоздицкий мне часто говорил: «Ну, известное дело, вам нужен только ваш Филиппов!». Протагонист должен быть у каждого свой.

– Правильно. Но у вас были разные периоды и разные протагонисты.

– Это случайность. Мы просто обогащали друг друга. Потому что нет идеального. Не складывается жизнь идеально.

– Но Любовь Полищук была же идеальной для вас артисткой! В какой-то период. Это все признавали.

– Люба была для меня желанная... На сцене.

– А Гвоздицкий мог исполнить все, что вы ни попросите.

– Это правда. Но с ним была все-таки особая вещь. Он же не был моим идеальным артистом. Что такое главный артист? Это тот, по кому о тебе судят. Я обожал Гвоздицкого, светлая ему память. Но судить по Витиной игре обо мне нельзя никогда. О Каме Гинкасе – можно. О Каме – в его спектаклях, где играл Гвоздицкий. А обо мне нельзя. Витя честнейшим образом выполнял мой режиссерский замысел. Но он был физиологически не я, понимаете? Он был инфернален, а я – нисколько!

– Может быть, это и были тот плюс и минус, которые притягиваются?

– Не знаю. Театр трактовали как левитинский «инфернальный театр». А инфернальности в нем было ноль. И не нужна мне никакая инфернальность, я в инфернальность не верю. А Витя был просто мастер, который блестяще исполнял мои требования.

– Но это и дало вашему театру объем. Вы с Михаилом Филипповым в чем-то схожи, несомненно. Но, с другой стороны, он гораздо ближе к реальности, чем вы.

– Нет, нет, нет! Это просто из-за моей профессии так кажется. Он не ближе к реальности, чем я. Кстати, он пишет стихи. Если бы вы присутствовали при шепотах наших перед репетицией, во время обеда! Они все состоят из цитат. Мы разговариваем цитатами, это умереть можно! Это такая прелесть, я так давно об этом мечтал!

– Вы общительны, открыты, а Филиппов... так просто не подкатишься.

– А мне он себя доверил. Михаилу Ивановичу всегда нужен режиссер как человек, которому он мог бы доверить восполнить то, чего в нем нет. Вот я кричу – а он об этом же молчит. Я смеюсь – а он говорит: «Я смеюсь внутри себя. Я хохочу! Меня такой хохот внутри разбирает, а на меня смотрят и говорят: “Тебе не нравится, что ли?” Да нет же! Мне очень нравится! Только я внутри себя смеюсь». Это воспитание такое, такая жизнь, тайна актерская. Витька тоже был чрезвычайно сложный человек. Но Витя был мне иначе интересен. Как и Люба. Он меня дразнил. Дразнил тем, что он другой, не как я. Дразнил тем, что он мастер, что я могу дать ему любое задание, а он его выполнит. Чуть-чуть откорректирует в расчете на свою инфернальность и выполнит. То, чего

другой никогда не выполнит. И самое главное – если Гвоздицкий в спектакле, то и другие артисты меняют отношение к профессии. В этом была его огромная ценность. Если Витя в спектакле, все играют лучше.

– Теперь, на мой взгляд, вы обидели уже всех своих артистов.

– Да что вы! Я их обожаю!

– Когда я сидела на ваших чеховских репетициях, мне казалось, что вы опровергаете самого себя. Я думаю, любой приверженец классического Художественного театра, был бы доволен.

– Я был бы рад, если бы было так. Что-то я достал из этой истории «скучной». Я очень долго хотел ее ставить. Я всегда должен долго хотеть что-то поставить. Если несколько лет желание не пропадает, – все, ставь и не ошибешься! Так было с «Капнистом», так было со «Скучной историей». Внезапное желание, жажда обладания, любовь с первого взгляда – только так. Поэтому, когда мне приносят новые пьесы случайно, я шалею: а это причем здесь? Не хотел, не знал, не видел. Почему я вдруг буду этим заниматься?

– Может, надо расширить поиск?

– Не надо! Он определен от рождения до могилы. Огромный поиск! Уже поиску 65 лет.

– Я бы хотела, чтобы вы прояснили свое отношение к Чехову вообще и его пьесам.

Однажды вы сказали: «Я их боюсь».

– Я не понимаю, где они написаны. Если пьеса написана не для определенного театра, значит, это полупьеса. Писать надо для определенного театра, как делал Островский. А Чехов не писал для театра. Он отдавал свои пьесы в МХТ, потому что там были друзья. Эти странные пьесы его – это же романы, которые надо инсценировать. Это проза, не драматургия, я в этом убежден. А хочется ли мне такую прозу делать? Иногда вдруг что-то... То «Дядя Ваня» почему-то меня преследовал, чаще «Чайка». Вот она и проникла в спектакль «Тайные записки тайного советника». А потом я догадался о самом главном. Мало того, что это проза, и мало того, что ее надо инсценировать. В ней все роли должны играть великие артисты. Не режиссерская концепция нужна, которая всех сделает великими. В Чехове этот номер

не проходит. Тут каждая роль – это отдельная история, отдельный рассказ, отдельный роман, хотя в ней может быть пять реплик. Кто вам сыграет эту отдельную историю? Какой-то Дорн ходит... Кто этот Дорн? Какие валерьяновые капли?.. Должны быть великие актеры. А «Скучная история» – это все-таки рассказ, монолог. Монолог, из которого я сделал пьесу. Эта пьеса вся работает на героя в центре, на Николая Степановича. Все остальные – это люди его окружения, люди, подыгрывающие ему. Без него они ценности никакой иметь не будут. В пьесах – все имеют ценность без всех. Центростремительное – это я понимаю, центробежное – не понимаю. Центростремительная – «Скучная история», а центробежные – все чеховские пьесы, все разлетается! Как это делать? Поставить себя в центр пьесы? Что это означает? Кто я такой там?

– Сейчас много говорят о том, что театр устал от Чехова. Это мнение для вас лично имеет под собой какие-то основания?

– В том виде, в котором нам Чехова сейчас показывают, – имеет. Потому что это сейчас начинает быть идеей фикс – поставить Чехова. И как всякая идея фикс она раздражает любого, кто ее не имеет. Но Чехов так честно жил, что с ним, конечно, нужно каждому повстречаться. Очень нужный автор. Нужный человек. В мире такой человек нужен. Совершенно непостижимый... Он же ничего не позволил о себе знать! Ничего!.. А этот ваш Рейфилд...

– Чем же он вам не угодил? Его наша интеллигенция с восторгом прочла. А вы оказались в компании с Виктором Ерофеевым, который написал на нее критическую рецензию. Но, когда я ее читала, у меня было ощущение, что Ерофеев Рейфилду подспудно завидует: эх, почему ж не я! Для чеховедов, как я понимаю, никаких особых открытий в Рейфилде нет.

– Мне завидовать нечему. Это слишком просто – писать о Чехове так, как он написал. Слишком просто. Меня такой вариант не устраивает. Это не то что затея трудная, она бессмысленная. Чехов ничего не дал о себе узнать. Ни-че-го!

– Да вы посмотрите, какие подробные λεπτοписи – все известно. Сколько писем...

– Это все чепуха: геморрой, легкие. Я все это читал. Писем читал миллион. Его стойка внутренняя – не назову это словом «позиция», назову словом «стойка» – вот она непостижима. Его самоограничение непостижимо. Его внутренняя тайна ушла вместе с ним. Чехов как говорит? Как жил один, так буду лежать в гробу один. Чехов абсолютно одинок. Никого в себя не впустил человек. Ни одного существа. Ухитрился не впустить себя даже в рассказы, которые нас приводят в восторг именно секретом своим. Какой-то своей нерасшифрованной правдой. Чехов – абсолютно таинственный человек.

– Что именно в нем таинственного?

– Поведение его. Общественная позиция.

– Что бы вам хотелось понять в нем, а что вы считаете в нем непостижимым?

– Ничего не хочу понять. Хотел бы, как он, быть неизвестным окружающим, но уже опоздал на шестьдесят пять лет. Хотел бы, как он, остаться внутри самого себя. Я бы очень хотел. И жизнь чтобы была непостижима. Можно ее трактовать так, можно эдак, туда поехал, эту полюбил... Мы даже его любимых женщин не очень знаем. Если послушать Бунина, то настоящий роман у Чехова был только с Авиловой. Но это тоже условно.

О Толстом всем уже все понятно. Пророк, проповедник, вождь, учитель... Очень банально и очень красиво. А о Чехове непонятно абсолютно все.

– То есть Чехов все-таки лучше всех?

– Очень похоже на то. Из русских писателей. Я боюсь об этом говорить, но очень похоже. И при этом, вы знаете, он такой чужой. Он такой чужой для меня!

– Может быть, это счастливое ощущение? Может быть, это выход? Ощущать его как чужого. Может, это и даст нам остроту новых трактовок?

– Может быть.

– Я нашла в дневниках Бориса Бабочкина замечательный текст периода его работы над «Скучной историей», любимым вашим телеспектаклем. Он пишет: «Николай Степанович – это, конечно, лучшая роль в моей жизни, и работа, в которой я сосредоточил все». И дальше очень интересно:

«В «Скучной истории» Чехов делает одну ошибку, она произошла от того, что писал он историю в молодости, он не знал, что к старости мысль о смерти становится привычной». То есть не пугающей, как у чеховского героя, а привычной.

– Репетируя, я все время повторял, что ставлю произведение человека, написанное им в двадцать восемь лет, умершего в сорок четыре года, и о человеке шестидесяти двух лет. Для меня это все магические цифры.

– То, что такое написано в двадцать во-

людей? Вот отсюда – «Не хочется умирать!». Отсюда – мысль о смерти. ...

Рассказ этот несовершенен в том смысле, что Чехов хотел все в него впихнуть, там есть и эти мысли, и эти, и эти. Возможно, в этом возраст и сказался. Не будет человек думать об этом, и обо всем сразу думать не будет... Знаете, как о нем написала Фаина Раневская? Когда в юности что-то с ней приключилось, она бросилась в сад и стала читать рассказы Чехова, и первый рассказ был «Скучная история». И она написала: «Я поняла на всю жизнь, что такое



А. Ливанов – Михаил Федорович,
М. Филиппов – Николай Степанович,
О. Левитина – Катя.
«Тайные записки тайного советника»

Е. Кулаков – Павел I.
«Капнист туда и обратно»

семь лет, конечно, невозможно постичь.

– Это очень сильное ощущение жизни как целого, себя как чего-то уже существующего, заданного.

– То, что слово «смерть» повторяется в спектакле так часто, вас не пугает?

– Мы с Филипповым вдруг в последний день репетиций сказали друг другу одну и ту же фразу: «Вам не кажется, что главная наша с вами мысль, главное наше недоумение, – на кого мы их оставим?» Всех. Детей, друзей, учеников. На кого? Конечно, надо быть крупным человеком, таким, как чеховский профессор Николай Степанович, чтобы задаться таким мощным вопросом. И это не от самоуверенности, не от самомнения! На кого оставлять



одиночество. В шестнадцать лет. С чем я жила и продолжаю жить». Все-таки это главный чеховский рассказ. Почему-то «Скучная история» считается началом мощи этой всей...

– В 2009 году вы написали в серии ЖЗЛ книгу об Александре Таирове. Есть люди, которым показалось, что, приняв сторону Таирова, вы на словах в своей книге обидели Мейерхольда. Не проясните ли свои отношения с Всеволодом Эмильевичем?

– Однажды в связи с Мейерхольдом я услышал от Вадима Гаевского слово «растлитель». И я ему сказал, что «растлитель» – это самый великий комплимент, который Мейерхольду можно сделать. Я убежден, что помимо Таирова и Коонен в моей книге есть третий главный – и любимый мной! – персонаж, именуемый Мейерхольдом. Просто люди так читают, так странно расставляют акценты, различают только черное и белое...

Я считаю (и уверен в этом, как, кстати, и Станиславский), что Мейерхольд был лучшим режиссером в мире. Как Пушкин в литературе – это «наше все», так Мейерхольд в театре – это тоже «наше все». Мне просто интересен был в книге человеческий аспект режиссерской профессии... Я же не театроведческое исследование писал! Это режиссерская книга, понимаете? Меня интересует, как возникает театр. Театроведам кажется, что он возникает из головы, из концепции. Это глупость. Он возникает из себя, из обстоятельств жизни, из физических подробностей, из физиологических. Мне сказал тут один театровед: «Что это у тебя Таиров – какой-то «мальчик из Бердичева»?». А я ему ответил: «А ты разве не «мальчик из Бердичева»? Если ты думаешь, что ты за это время стал кем-то другим, то ты ошибаешься. Все мы «мальчики из Бердичева!». Характер возникает из подробностей детства. Все складывается там.

– Таиров выглядел фигурой очень цельной в течение всей жизни. А Мейерхольд постоянно менялся. Не годится он под вашу формулу.

– Мейерхольд – это идея. Он не человек! Ему нельзя предъявлять человеческие претензии. Он играл с собой, с людьми, с театром, с женой... Он лицедей! Лицедейская природа,

ребенок! Это очень помогает в театре, потому что театр, в общем-то, лицедейское дело.

– Но не всякому лицедею удастся создать театр. А Мейерхольд накидал столько идей, что даже нам еще хватило.

– Накидал, но театр не создал. Он создал учеников.

– И каких. Вон, вы об этих актерах до сих пор грезите. А не создал – потому что не дали. Идеальное здание придумал, строил...

– Он бы это свое здание разрушил, только войдя в него. Остался бы недоволен в первый же день и начал бы его «преодолевать». Мейерхольд – это тайна. Ему нужны были препятствия, неприятности, сложности, экстремальности. Он просто маялся без них. Вечно маялся. С собой, с другими... Он не любил людей. Он любил таланты. Любил замечательно талантливых людей, которые умели то, что он умел, – обязательно! То, что он любил в актере, он и любил всегда. Но сам был совершенно невыносимым, невозможно гениальным творением. Невыносимым! Но каждый, кто с ним столкнулся, сумел от него что-то взять, потому что он был масштабной личностью. Чрезвычайно масштабной! Эти его лицедейские изобретения... на ходу, на лету, импровизационно! Это его безумно острое чувство композиции... и неумение держать людей в охапке, неумение создать театр. То, что творилось в театре Мейерхольда, судя по моим догадкам, судя по гаринским книжкам, – это же просто ужас! Это был не театр, а гадюшник. Там, где оказывался Мейерхольд, начинался гадюшник... Мейерхольд просто знал природу человеческую досконально и использовал ее.

Мне в книге важно было показать другой тип режиссера и человека, нежели Таиров. Причем в аспекте комедианства, которое для Мейерхольда было основой существования, а Таирову абсолютно чуждо. Пробыться к так называемому «человеческому» Мейерхольду почти невозможно. Он себя не показывает вообще, он крутит всем мозги. Он такой модуль. Крутить его можно, как угодно. Идей у него хватит на всех. Он даже не придает им особого значения. Только если они ему в борьбе нужны... Теперь скажу самое главное. Театр умирает вместе с его создателем. Ни одной идеи театральной нельзя использовать без человека, который ее

породил. Никакие последователи невозможны, ни у Курбаса, ни у Мейерхольда, ни у Таирова – нет и все. Нет человека – нет театра.

– То есть, по-вашему, вахтанговская школа, например, миф?

– Конечно, миф. Я об этом даже в книжке написал. Миф, и очень опасный.

– Не более, чем другие. Хотя я не считаю, что это миф. По вашей логике, если принять точку зрения, что продолжение в отсутствие отцов-основателей невозможно, точно так же можно сказать и про мхатовскую школу, и про щепкинскую? Согласна, что современное бытование театральных школ может заставить кого-то в них сомневаться, но идеи же были пре...

– Вахтангов предложил не идею, он предложил прием. Прием не может быть основой школы.

– Он предложил иные, чем у других, отношения театра с жизнью и актера с театром и жизнью.

– Вы думаете, такого не существовало в истории театра до Вахтангова? Убежден, что было. У того же Мейерхольда. «Гадибук» был лучшим спектаклем Вахтангова. Почему же «Турандот» стала легендой? «Гадибук» делался в другой студии, но этим же человеком. А «Турандот» очень легко подражать.

– Это только кажется. При общем сегодняшнем невежестве – и Мейерхольду подражать легко, и Таирову.

– Мейерхольду подражать нельзя, потому что у него не прием. Это мировоззрение и образ жизни. У Вахтангова – это просто большого обаяния режиссерская композиция. Очаровательная, артистичная... Такое предложение актеру сделано, которое он с охотой подхватит. В чем-то, кстати, подражающее Таирову. Только более очаровательное. Я был спокоен по отношению к Таирову, пока не погрузился в эту историю. Он очень интересен. Всегда в борьбе за театр... Он не был обласкан властью.

– Зато самый главный критик страны Луначарский его любил.

– Но они же с детства были знакомы!

– Многие с детства знакомы, а потом перестают кланяться.

– Но это не по-таировски! В нем очарование, культура... Знаете, как Литвинов о нем написал, министр иностранных дел? Александр Яковлевич очень помогает мне в международных отношениях. Он – помогает. Вы просто не представляете себе, что такое Таиров! Я еще не все написал и не хочу писать все! Это просто крайне удачливый еврей. Грандиозный еврей. С ним крайне несправедливо обошлась советская власть. А он не был ей враждебен.

– Звучит не безупречным комплиментом. Вам не кажется, что такая точка зрения на Таирова может отпугнуть от него читателя?

– На здоровье. Я – его не обвиняю.

– Но другими это может быть воспринято, как обвинение. Он у вас временами какой-то такой... обтекаемый. А главное, что получается и о чем судьба Таирова свидетельствует, – с властью лучше не быть обтекаемым. Не выйдет быть обтекаемым. Обтекаешь ее, обтекаешь, а она тебя все равно съест.

– Для меня – что эта власть, что та. Все равно. А для Таирова – нет. Ему нужно было сохранить это место, это здание, Алису. Таиров для меня как раз – идеальный герой театра. Нет, не идеальный. Идеальный – это Терентьев. Но... такой интересный тип.

– Такой, каким вам иногда хотелось бы быть?

– Да!

– В финале вашего спектакля «Тайные записки тайного советника», уже на поклонях, Михаил Филиппов, то ли от себя, то ли все еще от имени своего героя (публика гадает), останавливает аплодисменты и говорит: «Чего я хочу? Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму, не ярлык, а обыкновенных людей. Еще что? Я хотел бы иметь помощников и наследников. Еще что? Хотел бы проснуться лет через сто и хоть одним глазом взглянуть, что будет с наукой. Хотел бы еще пожить лет десять... А!» И машет рукой. А вы бы что сказали в такой ситуации?

– Чего я хочу... (Длинная пауза.) Много чего... Но ограничусь двумя фразами. Люблю что. Как в детстве.

DM

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO MEMORIA

Елена ПОЛЯКОВА

«РУНЫ»

НОРВЕЖСКИЕ МОТИВЫ В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ*

Долгая, стойкая ошибка памяти... Перебирая впечатления давних лет, я относилась к годам военным, когда наша семья вернулась из эвакуации в сорок втором году, а Художественный театр вернулся из эвакуации в сорок третьем. И мы, как тысячи недоедающих и озлявших людей, снова стали доставать билеты в Художественный, добираться в проезд Художественного театра и на будущую улицу Москвина, в филиал.

Этот спектакль видится мне в филиале, в красно-коричневом здании, бывшем театре Корша, зимой. Ясно помню обильный снег, сугробы от трамвайной остановки на Пушкинской и еще большие сугробы вдоль Петровского переулка (который позже назовут улицей Москвина), с расчищенным до асфальта подходом к самому театру. Там, как всегда, тепло, светло, празднично-людно. Тесновато в фойе и просторно в трехъярусном зале. Вот сейчас раздвинется занавес с белой силуэтом чайки и начнется спектакль...

Но спектакль этот – «У врат царства» Кнута Гамсуна, оказывается, в последний раз прошел 27 июня 1941 года. Значит, видеть его пришлось не военной Москве, а во вполне мирной, где-то в 1939-ом или вплоть до лета 1941-го.

Память себя поправила и всплыло именно довоенное... Недолгое ожидание трамвая, не затемненные, а освещенные улицы, увиденные через надышанный «глазок»

в заледенелом трамвайном окне. Изобилие конфет, апельсинов, крымских яблок в буфете театра. Помню, что на спектакле была с матерью, которая смотрела пьесу Гамсуна то ли третий, то ли четвертый раз. Меня же взяла случайно. Вероятно поссорилась с отцом или кто-то из взрослых не смог пойти. Во всяком случае, меня одели в выходное платье, удачно перешитое из двух поношенных: синее, с лифом в черно-белую клеточку. В косяках были шелковые ленты, на ногах – черные валенки. Я как-то даже не спросила, что мы едем смотреть. Раз в Художественный – значит прекрасно! Уже было видно «Горячее сердце», «Пиквик», которые хотелось смотреть еще и еще. Мать сказала: «Увидишь Качалова». На ней было серое платье, которое очень ей шло, на ногах фетровые боты, а в сумке – туфли для переобувания. В маленькую сумочку она положила бинокль, надушенный носовой платочек и кошелек.

Вечерний спектакль «детям до шестнадцати» посещать не положено, но я была рослой, да и следили билетеры за соблюдением правил не слишком строго, разве что совсем малолетку не пустят. (В самом деле, почему в двенадцать, пятнадцать лет нельзя смотреть «Грозу» или «У врат царства»?)

Мне повезло – три раза видела «Турбиных», бесчисленно – «Царя Федора», «Горячее сердце», «Трех сестер», «Анну Каренину». В войну и сразу после войны копила рубли,

* Глава из неоконченной книги Е.И. Горячкиной-Поляковой «Спектакли Московского Художественного Академического театра 1930–1980-х годов XX века». Название условное. Печатается с небольшими правкой и сокращениями.



К. Гамсун

талоны на хлеб в обмен на билеты. «У врат царства» видела только один раз. Не повезло. Теперь можно перечитывать подробнейшее, прекрасное описание – реконструкцию спектакля в монографии Виталия Яковлевича Виленкина¹ «Качалов». Завидовать автору, который столько раз с блокнотом в руках сидел в зрительном зале, уточняя и корректируя виденное. Я счастлива, что хоть единожды, но побывала на спектакле. И книга Виленкина, и свидетельства критиков-очевидцев соединились с моими собственными впечатлениями. Самое соблазнительное и опасное – дополнить тогдашние личные ощущения сегодняшним умиленным, расцветивающим отношением к прошлому. Постараюсь этого избежать.

...Раздвигается занавес. На большой сцене, в небольшой комнате продолжают разговор две женщины. Именно продолжают. Принцип «как в жизни» по-прежнему пронизывает большинство спектаклей МХАТ в 1930–1940-е годы. В сценическое пространство актер входит не из-за кулис, а из жизни, не повторяет предложенный автором текст, а возвращается к его изначальности, к отношениям людей.

Критика не раз писала о родственности чеховского вечного студента Пети Трофимова в «Вишневом саде» – гамсунову норвежцу, ученому Карено. Та же самая божественная легкость одиночества. Качалов давно уже Петю не играет. В знаменитой роли его сменили актеры «второго поколения» МХАТа – В.А. Орлов и С.Г. Яров², восприняв качаловское решение органично, стали достойными дублерами первого великого исполнителя. Хотя – «упрямый лопарь»

Карено, в отличие от россиянина Пети, – окончил курс, ежедневно работает, уже издал книгу по философии, которая есть в местной библиотеке городка. Петя – без дома, без семьи, а Карено любит свой домик (который, однако, вот-вот могут списать за долги); любит жену – милую домовитую Элину, которую ласково называет «крестьяночкой». Она из богатой крестьянской семьи, родители подарили молодым к свадьбе серебряные подсвечники, молятся в своей усадьбе за здоровье дочери и зятя...

...«Крестьяночка» озабоченно говорит, что мужу нужно новое пальто. Муж кладет книги на стол, разбирает листы рукописи – хочет сегодня еще поработать, кончить главу. Мягко-рассеянно отвечает на вопросы жены.

Стук калитки. Появляется профессор Хиллинг (А.М. Карев). К профессору подходит слово «маститый» – немолод, борода, добротное пальто, палка-трость в руке придают ему основательность.

А.М. Карев³, также из второго поколения мхатовцев, с точной характерностью играл шестидесятилетнего человека, который выглядит много старше, чем Карено. Так они и воспринимались: сорокалетний Карев – старшим, а шестидесятилетний Качалов – младшим по возрасту и положению. Профессор настроен вполне благодушно к ученику, хотя тот остро полемизировал с ним в прежних трудах, в новой же рукописи спорит еще непримиримей.

Хиллинг вспоминает собственную молодость, когда был таким же забиякой; ставит непокорному Карено в пример другого своего питомца, который уже стал

¹ Виленкин В.Я. (1911–1997) – театровед и историк театра, театральный педагог, переводчик. Профессор, доктор искусствоведения. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

² Орлов В. А. (1896–1974) – актер, педагог, народный артист СССР. С 1926 г. – в труппе МХАТа. Среди выдающихся ролей Орлова Кулыгин («Три сестры»), Васин («Русские люди»), Войницкий («Дядя Ваня») полковник Березкин («Золотая карета»), академик Дронов («Все остается людям»). Яров С.Г. (1901–1969) – артист МХАТа с 1925 по 1959 г.г.

³ Карев А.М. – актер и режиссер МХАТа, театральный педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР.

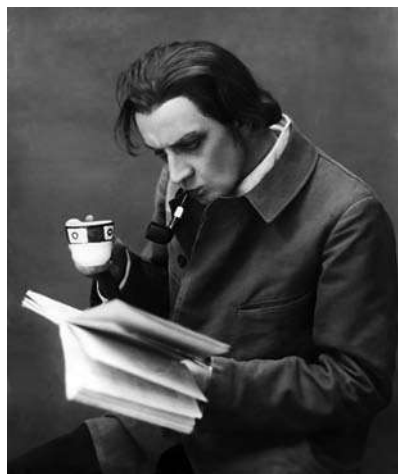
А. Карев





профессором, выпустил труд, отмеченный «умеренностью и научной объективностью».

Воспитанница советской школы, подросток начала тридцатых годов, – я без особого интереса слушала профессора Хиллинга. Мне было совершенно ясно, что этот буржуазный профессор хочет перетащить в свой лагерь истинного ученого, который борется за правду, открывает глаза обманутым, разоблачая мир, которому верно служит его учитель. Недаром тот зло цитирует рукопись Карено: «Вы издеваетесь над либерализмом, “так называемом либерализмом”, вы осуждаете реформы и постепенные преобразования»... Профессор весьма нервно перелистывает рукопись, находит нужную страницу: «Вот оно!» – и торжественно читает. «Следует отметить следующее явление: современное общество, распавшись на классы,



Сцена из спектакля «У врат царства», 1938–1939

В. Качалов – Карено. «У врат царства»

создав гегемонию капитала, поддерживает развитие новых идей и бросает человека в круг неизбежного и разрушительного мещанства».

Все всем понятно в зале – школьникам и студентам, врачам, учителям, обитателям бывшей Тверской (ныне улицы Горького), приезжим из новых сибирских

городов, с берегов Днепра и Амура. Все мы изучаем историю ВКП(б) и «Вопросы ленинизма», знаем, как покупается и подкупается в странах капитализма либеральная интеллигенция, как развращают рабочий класс благотворительностью и как противостоят соблазнам истинные ученые, подобные Карено, или такие, как наш профессор Полежаев, сыгранный Николаем Черкасовым в недавно вышедшем на экран фильме «Депутат Балтики».

Они соединились в моем сознании – немолодой Качалов – в роли молодого Карено, и молодой Черкасов, сыгравший старика Полежаева–Тимирязева с тою же одержимостью постижения законов жизни, с тою же рассеянностью, которая означала высокую сосредоточенность на главном, с тем же юмором, снисходительностью к обыкновенным людям, не ведавшим истин, которые открыты выдающимся умам.

Молодость Полежаева–Тимирязева, наверное, прошла в такой же бедности, что и у Ивара Карено, и супруга будущего русского академика Марья Львовна так же раскладывала белье и экономила поначалу на покупках. И он был также рассеянно-снисходителен к домашним хлопотам.

Качаловский Карено – человек долга и призвания, казался совершенно таким же, как герои фильмов «Болотные солдаты» и «Профессор Мамлок». Чем ближе к сороковым годам, тем острее звучали антифашистские мотивы в театре, особенно – в кино, пока не оборвались противоестественным союзом СССР с Германией, ошеломляющими фотографиями братания Молотова с Гитлером, Сталина с Риббентропом

на страницах газет. Повторю, что не помню точной даты, даже года виденного мною мхатовского спектакля, но даже если это был тридцать девятый или сороковой – в памяти жили кадры недавних фильмов «Семья Оппенгейм» по роману Фейхтвангера и «Профессора Мамлока» по сценарию Фридриха Вольфа. Мы, школьники, читали томики «Очарованной души» Ромена Роллана, в которых главный герой противостоял фашизму и отвергал компромиссы.

Качаловский Карено был из ряда подобных людей у Фейхтвангера, Роллана, Фридриха Вольфа, хотя жил задолго до Первой мировой войны. Пьеса, написанная в конце XIX века, на рубеже 1940-х, «роковых» смотрелась как сугубо современная.

Сначала в «Ежегоднике МХАТа» за 1949 год, посвященном Качалову, затем у Виленкина было опубликовано письмо-воспоминание артиста 1926 года о том, как игрался и воспринимался спектакль в целом и образ Карено сразу после революции.

«Мы играли “Врата” вплоть до [19]19-го года. Кажется, последний спектакль был весной [19]19-го года в Орехово-Зуеве, перед рабочей публикой... После спектакля мы беседовали с целой группой рабочих, которые пришли за кулисы поделиться впечатлениями. Говорили о спектакле в целом, и о деталях, но больше о самой пьесе и ее героях. И вот, помню, пожилой рабочий говорил о Карено. “Каренин – это наш, это большевик. Его не сломить, ничем не сдастся”». (Наверное, фамилия Каренин вошла в ассоциативную рабочую память еще в XIX веке – **Е.П.**)

В. Виленкин



Pro memoria

О профессоре Хиллинге говорили: «Профессор Филин – это кадет, что сам Милюков» – и тут был взрыв хохота» А Ирвань (вместо Йервен – все фамилии были переделаны на свой лад), – Ирвань это соглашатель», – и опять веселый смех – «рвань и есть, правильно... А самое лучшее, когда Вы (обращаясь ко мне) – берете свою нелегалку под мышку, лампу в другую руку, пойду мол, теперь, в подполье работать».

Актер деликатно поправил этот комментарий девятнадцатого года, никоим образом над ним не иронизируя: «Я, собственно, никакого подполья не имел в виду, но действительно кончаю пьесу большой паузой – с лампой и рукописью в руках, готовый к какой-то новой стадии борьбы»⁴.

Еще раз напомним: Качалов привел пример орехово-зுவевского спектакля в 1926 году. В канун своей работы над «Бронепоездом» Вс. Иванова, где играл сибиряка – красного партизана Вершинина, где другой партизан, полумужик, полусолдат Васька Окорок объяснялся с солдатом-канадцем, ни слова не понимающим по-русски, тыкая пальцем в страницу разодранного Евангелия, в картинку, изображающую жертвоприношение Авраама. Осовременив сюжет, как орехово-зுவевский рабочий Гамсуна: «Вот этот с ножом-то буржуй... А вот тут на бревнах-то пролетариат лежит... А на облаках – империализм»... Время низвержения всех богов и всех религий; разделение человечества на два лагеря, не служба – служение своему стану до конца, т. е. до самой смерти, в сознании бессмертия, страны, дела, идеи...

Васька, Вершинин, как позднее Чапаев и Петька – наши. Буржуазия, ненавистные капиталисты и их приспешники, продажная интеллигенция – «белые», не наши. Хиллинг–Филин–Милюков и Ирвань–Йервен – соглашатели. А Каренин–Карено – наш, за нашу правду стоящий, буржуев и их приспешников обличающий.

Актер не придумывает – цитирует орехово-зுவевских большевиков. Его Каренин–Карено истинно борется за правое дело. Так его воспринимали и зрители в конце 1930-х, подобно «депутату Балтики», но из страны-соседки Норвегии, с ее северными морями, хвойными лесами, большими снегами – со всем, что ее роднит с Россией.

В.Я. Виленкин отмечал импровизационность, с какой играл Качалов сцену с профессором Хиллингом, меняя, варьируя интонации, жесты, разыгрывая собеседника, озорничая над ним, соблюдая лишь внешнюю почтительность. Исследователь многократно наблюдал и фиксировал изменчивость исполнения, чего не существует для «однократного» зрителя. Меня же, подростка 1930-х годов, поражала невероятная естественность разговора, который, казалось, возникал тут же, на глазах у зрителя, в живом общении людей на сцене. Не повторялись, а рождались слова, как это было в реальности, дома или на улице, в библиотеке, на экзамене, в споре. Впрочем, все это – неременное и устойчивое свойство Художественного и его первого второго актерского поколений...

Три антракта, чинный проход-прогулка по тесноватому фойе с разглядыванием портретов-фотографий в одинаковых темных

⁴ Виленкин В. Качалов. М., 1962. С. 63.

Истоки, традиции, рифмы

рамах. Прежде всего, конечно, портретов Качалова и Еланской⁵. В спектакле они были точно такие же, с тою же живой, своей мимикой, с теми же улыбками.

Действие продолжалось, сплетая два мотива. Первый – рукопись Карено, его выстрадавшие размышления о судьбах человечества, взаимосвязи человечества и человека. В том числе и его самого, Карено, одержимого повседневным научным трудом, сидящего за старым деревянным столом, при свете лампы с козырьком...

Исписанные листы бумаги... Чистые, белые листы, которые покрываются бесконечными рядами новых строк.

Второй мотив – отношения одержимого, размышляющего, читающего, пишущего ученого с женой, которая готовит ему обед, пришивает пуговицы, стирает пыль с письменного стола, гладит тяжелым утюгом рубашки и старательно чистит потрепанное пальто.

Сначала мотивы параллельны. Жена готовится к дню рождения мужа, хочет сделать ему неожиданный подарок, а он только и думает, что о своей рукописи, о том, как точнее выразить мысли. Самое трудное на сцене – воплотить не события, а вот эту непрерываемость мысли, работающий разум. Качалов воплотил. У его Карено – свой отсчет времени, свои ритмы творчества, решительно непонятные другим. Хиллинг вполне логично советует: «...Дайте хоть созреть вашим мыслям. Может быть, созревши, они потеряют, даст бог, свою разрушительную силу». Карено отвечает немедленно: «Боюсь, что если буду ждать, пока созреют мои мысли, они утратят всякую силу. Ничем не будут отличаться от Ваших».

Уже собираясь уходить, профессор произносит слова, как бы проходные, но на деле ключевые, истинно определяющие судьбу собеседника. Хиллинг готов помочь Карено издать рукопись, но с условием некоторого ее пересмотра.

Ушел профессор, стукнула за ним калитка. Выбежала из спальни Элина, подслушавшая беседу: «Он назвал тебя мыслителем!... И один раз он назвал тебя коллегой!». Усадив мужа на ступеньку лестницы у камина, она начинает бегать и кружиться по комнате. Возможно, танец Элины у Гамсуна продолжил знаменитый танец молодой женщины – ибсеновской Норы. Только у всех прославленных исполнительниц Норы тарантелла была трагическая, заглушающая тревогу, а Элина–Еланская плясала, как крестьянка на весеннем лугу, радуясь молодости, освобождению. Завтра кончится нищета, взойдет солнце, будут деньги, будет счастье. Она сбрасывала туфли, резвясь, играя, озоруя, любя шлепала мужа туфлями, не больно, по рукам, по старой выношенной куртке, одновременно и целовала Карено. Он увертывался от шлепков, отвечал на ее поцелуй, обнимал любимую неловко и сильно. «Блеск жизни», блеск великолепно разработанной сцены... В зале взрыв аплодисментов. Но тут же муж ее не то, чтобы отталкивал, но отстранял сияющую счастьем, простодушную жену. Возвращался к обшарпанному столу, к рукописи, листал ее, вписывал что-то новое.

Элина просила: «...Мне так хочется побыть с тобой...».

Карено отзывался: «Из этого ничего не выйдет».

Она переспрашивала: «Из чего не выйдет?»

⁵ Еланская К.Н. (1898–1972) – артистка, с 1920-г. – во второй студии МХАТ; с 1924 г. до конца жизни – в труппе МХАТ, нар. арт. СССР.

Роли: Амалия – «Разбойники», Софья – «Горе от ума», Параша – «Горячее сердце», Мирандолина – «Хозяйка гостиницы», Катюша Маслова – «Воскресение», Катерина – «Гроза», Ольга – «Три сестры», Анна Каренина и др.

К. Еланская



Pro memoria

Муж: «...Из пересмотра рукописи. Что я написал, то и останется... И что я еще напишу, то так и будет написано».

Жена неслышно уходила. Муж склонялся над бумагами, при свете все той же лампы, которая зажигается в сумерки, догорает на расвете. Корено подчиняет себе время. С погасшей трубкой в зубах он пишет, зачеркивает написанное, снова пишет. Непрерывность работы досадно нарушают визитеры. Точна в спектакле разработка образов-характеров: процветающего Йервена (Г.А. Герасимов)⁶, его невесты (С.Н. Гаррель)⁷, перед нами то ли «синий чулок», то ли, напротив, модница старательно создающая «имидж» интеллектуалки-феминистки: круглые очки, длинное дорогое пальто, мужская шляпа, почти мужская белоснежная блуза с темным галстуком-бабочкой. Рядом еще более преуспевающий журналист Бондезен, одетый не просто модно, вызывающе модно, богато. Великолепен был Б.Н. Ливанов со светлой шляпой в руке, в легком коротком пальто. Очень вежливый, любезный, улыбающийся, он искренне или притворно тушевался перед однокашниками Карено и ренегатом Йервеном. Его самодовольная статность подчеркивала тесноту и убогость комнаты, но женщины – Элина на сцене и зрительницы в зале не могли оторвать от него глаз.

Гамсун написал не одну пьесу, а трилогию, в которой действует Ивар Карено и его жена. Последняя пьеса: «Вечерняя заря» кончалась фразой главного героя: «Жил-был человек, который не хотел преклоняться». (В другом переводе: «Жил один человек, который ни перед чем не хотел

склониться».) Вероятно, этот вариант (Ю. Балтрушайтиса)⁸ более соответствовал характеру Карено и ситуации. Ведь именно его заставляют склониться перед обстоятельствами, перед реальными невзгодами, которые сразу исчезнут если он «немного приспособится».

Качаловский герой служил правде, был верен собственным убеждениям, искал и находил в тишине, при свете керосиновой лампы «единственное слово», чтобы их выразить. Сумерки – рассвет – работа. И жена, гости, которые от сосредоточенного труда отвлекают. Докучливый Йервен с его рукописью, которую Карено считает изменой их общим идеалам молодости, а бывшего товарища – ренегатом. Преуспевающий, самоуверенный Бондезен. Станный старик – чучельник, вдруг принесший чучело сокола, которое приводит Карено в недоумение. Он не знает, что это и есть сюрприз Элины, ее подарок ко дню рождения мужа. (Когда Гамсун писал в конце девятнадцатого века свою пьесу, – горьковской «Песни о Соколе» еще не существовало. Когда Качалов начал играть Карено, – он, как и все в России, белый стих-манифест не мог не знать.) Чучело с мертвыми распортертыми крыльями, которое небрежно отбрасывает герой, словно пародировало заученные строки: «О, смелый сокол! В бою с врагами истек ты кровью». И т.д.

«Что за странная идея? Мне чучело?» – пожимает плечами муж, рассматривая подарок жены. В прошлом году ко дню рождения он получил гравюру с изображением Христа, теперь – мертвого сокола, набитого соломой... Правда, Карено сам сравнил себя



Б. Ливанов

⁶ Герасимов Г. А. (1900–1961) – с 1924 г. актер МХАТ, режиссер. Заслуженный артист РСФСР. С 1944 г. и до конца жизни – педагог Школы-студии МХАТ.

⁷ Гаррель С. Н. (1904–1991) – с 1924 г. и до конца жизни – актриса МХАТ. Народная артистка РСФСР. Роли: Свет, Вода («Синяя птица»), Анна Петровна, Мария Меньшикова, Екатерина II («Елизавета Петровна»), Зоя («Растратчики»), мисс Арабелла Аллен («Пиквикский клуб») и др.

⁸ Балтрушайтис Ю. К. (1873–1944) – поэт, переводчик.

Истоки, традиции, рифмы

с одинокой птицей, и жена хотела подарком выразить свое понимание, свою гордость за него: он – одинокий мыслитель, она – верная подруга мыслителя.

Символика у Гамсуна не навязчива, не разрушает реалистическую основу пьесы, (точно так, как в современной ей чеховской «Чайке»). В Художественном театре сопряжение с Чеховым усиливается. Закономерно, что и Качалов ставит рядом имена Пети Трофимова и Ивара Карено. Закономерно, что сцена третьего акта «У врат царства» – словно вариант сцены третьего акта еще не написанного будущего «Дяди Вани».

Но вот Бондезен приносит журналы для Карено, который спит в маленькой спальне рядом, утомленный бессонной рабочей ночью. В комнате одна Элина. Начинается, то тянется, то замирает, то напрягается объяснение Элины с Бондезеном; диалог опытного покорителя многих женских сердец и «крестьяночки», у которой это первый соблазн, первый грех.

Журналы, конечно, забыты. Вдруг случается поцелуй, торпливый уговор о свидании: «Здесь, внизу, на углу, в восемь...». Выходит Карено. Не из-за кулис, именно из соседней крошечной спальни: слегка взъерошенный, как говорят – «со сна» и видит – словно бы продолжение дурного сна.

«Карено. А?

Бондезен. Я пришел... Я принес...

Фру Карено /мужу/. Ты больше не спишь?

Карено. Нет. Я совсем не мог спать.

Бондезен. Я принес журналы, которые вы любезно мне одолжили. Тысячу раз благодарю. Здесь

есть необыкновенно интересные вещи.

Карено. Благодарю, сегодня, кажется, прекрасная погода.

Бондезен. Да, замечательная. Ни тепло, ни холодно...»

Цитирую по суфлерскому экземпляру «У врат царства» в Художественном театре.

Пьеса, написана Гамсуном до «Дяди Вани», а сыграна со всем сходством и со всей разницей людей вечно возникающего «треугольника» – после чеховской премьеры, уже тогда, когда Художественный театр в полную меру своих сил стал театром Чехова.

По моим воспоминаниям зрительный зал ненавидел Элину и понимал ее, с нею жил, с ее накопленными обидами, бедностью, одиночеством – и постепенно крепнувшим сознанием, что своему «мыслителю» она нужна лишь как привычная вещь в доме. Подаренный сокол отвергнут. Ощущая свою вину, Элина ненавидит мужа, отрицает, отвергает очевидное. Позже Карено не столько словами, сколько глазами, интонациями молит о сочувствии, о возврате привычной жизни, – но она уже не может вернуться. В финальном акте ситуация повторяется в точности, но муж и жена меняются местами. Теперь Элина замкнута, ограждается от того, что ей мешают, он же, Карено молит, неуемно старается вернуть женщину, вновь понравиться ей. Теперь он не в привычной куртке, а в черной паре, которую попросил вычистить служанку Ингеборг. У нее же спрашивает, сколько стоят носовые платки – не простые, а вышитые, как у Бондезена. Злосчастное чучело сокола бережно вешает на крючок в нише, как мечтала жена.

Pro memoria

ЭМ

Она проворно, привычно и молча гладит тяжелым утюгом. Утюг, как и чучело сокола, – уже действующее лицо в спектакле. Больше, чем через полвека все помнится мне отблеск подсвечников в комнате, мертвый сокол с раскинутыми крыльями и тонкая рука Элины – К. Еланской, привычно держащая тяжелый утюг. Последняя сцена – мужа–жены, Карено–Элины была исполнена таких оттенков чувств, такой открытости страстей (надежды, тоски, беспомощной мужской обиды, ревности, гордости, унижения перед женщиной, без которой он жить не может – и ее единственного непреклонного желания – уйти поскорее от мужа, все здешнее, домашнее оттолкнуть, забыть), что затихший зал (как и сам Карено), забывал о рукописи, о денежных бедах, лишь бы только она, его «крестьяночка», осталась!

Карено вспоминает о рукописи лишь как о способе возратить Элину. Он свой труд исправит, книгу издадут, деньги заплатят и жена вернется. Надевает длиннополое, немодное пальто, старую шляпу, берет связку бумаг в руки, подходит к двери в спальню, куда ушла Элина, и говорит у двери: «Я иду к издателю. Кое-что в моей книге я могу изменить». Женщина не отзывается. Он уходит через веранду. Калитка хлопает, потом хлопнет еще раз, когда в нее войдет Бондезен и торопливо уведет Элину из дома. Любовники исчезнут через кухню, крадучись. И снова стукнет калитка, «обозначив» возвращение Карено. Опять он скажет в пустоту: «Элина, я вернулся... Я не переделаю своей книги. Ты, слышишь?». И снова не ответит жена. Он заметит жилетку на перилах лестницы потрогает пуговицу,

которую Элина пришила перед бегством. Качалов здесь не играл драму героя, а скрывал драму. Для служанки, которая все поняла, тут же, при нас придумывал объяснение, спокойно объяснял служанке, что супруга уехала к родителям, а Бондезен вызвался ее проводить.

Как в «Дяде Ване», горела лампа на столе. Войницкий торопил себя: «Работать! Работать!».

Карено обращался к Ингеборг: «Если кто-нибудь придет – меня нет дома. Я должен работать...».

Авторы пьес Чехов и Гамсун были современниками, но их пьесы шли в России, в Москве в разное время, но в одном и том же, сохранявшем свое единство Художественном театре. В конце тридцатых годов прежний «Дядя Ваня» – со Станиславским, Лилиной уже не играли, новый – с Добронравовым еще не поставили. Качаловский Карено – словно связующее звено между прежними и будущими спектаклями Художественного театра. Впрочем, кто в зале думает о связующих звеньях, о том, что это за спектакль? Наверное, и молодой Виленкин, знающий наизусть каждую мизансцену, – забывал о своем блокноте, когда Ивар садился за стол, освещенный керосиновой лампой.

Пьеса Гамсуна кончалась появлением судебного пристава с двумя свидетелями. Власть пришили описывать имущество разоренного мыслителя. Ремаркой «Карено кланяется» завершалось действие. На премьерных спектаклях театр соблюдал авторское решение. Потом в 1930-е от него отказался. Качалов играл свое, собственное.

Вбегают служанка: «...Судебный пристав...»

Карено повторяет ее слова: «А, судебный пристав...»

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ



Повторяет легко, спокойно, как бы с облегчением. Он встает с лампой в руке, другой рукой прижимает к груди рукопись. Лампа освещала спокойное лицо. Спокойной была интонация: «Проси»... Наступала пауза ожидания. Сдвигались две половины занавеса, как врата, возле которых прошла жизнь Карено. Аплодисменты были долгими, единодушными, но какими-то негромкими – словно действие продолжалось, и там, за занавесом горит настольная лампа, и в круге ее света шелестели страницы рукописи.

Нельзя заставить человека ни поклониться, ни склониться. Ни одной строки не изменил в рукописи разоренный и нищий Карено. (Играющий его Качалов вполне мог в те годы читать или слышать от коллег-друзей булгаковскую, ставшую легендарной фразу: «Рукописи не горят...».)

В толкотне гардероба, выходя на улицу, зрители оставались молчаливыми. Лица их были совсем другими, чем после «Пиквика» или «Женитьбы Фигаро». В трамвае, который медленно тянулся к нашей Таганке, мы с мамой молчим. Вдруг

мать произносила: «А как он играл Пера Баста!...».

Для меня странное имя Кнут Гамсун стало знакомо рано, как и имя Чехова. Дома имелись разрозненные тома с изображением человека на обложке, сидящего на дереве, одетого во что-то первобытное. Волосы мужчины заплетены в косы. Квадратные буквы стилизованы под рунические письмена: «Кнут Гамсун. Собрание сочинений». Томика с пьесами не было, были «Странник, играющий под сурдинку», «Пан», «Виктория». Сейчас, через полвека, мне кажется, что я видела «У врат царства» более взрослой, чем была на самом деле. Спектакль с Качаловым и томики Гамсуна сливались в сознании, переносились, «перекидывались» в другой возраст, вводили в чужую жизнь и чужая жизнь входила в тебя. Ладно бы жизнь Виктории, повесть любви которую читала взахлеб. Но жизнь лейтенанта Глана, совсем уж девочкам-подросткам не предназначенную. Охотник блуждает с собакой по тесным просторам своей Норвегии, случайно встречает женщину по имени Ева. Человек

Сцена из спектакля «У царских врат». М. Лилина – Элина. В. Лужский – Бондезен. 1909

Pro memoria

ЭМ

сливается с природой, имеет нормальный офицерский чин – лейтенанта, а ведет существование бога Пана. До школьников и школьниц советских 1930-х годов этот роман доходил редко; позже стал вообще не доступен из-за того, что Кнут Гамсун встал на сторону фашистской Германии, принял оккупацию Норвегии гитлеровцами.

Однако для старшего поколения Гамсун с юности был писателем любимым. Не читать его для гимназисток было так же странно (и стыдно), как не читать Тургенева. В старой России он издавался не сколько раз. Запомнилось собрание сочинения с викинггом на обложках; удобные томики Саблина в зеленых типовых переплетах, собрание сочинений издательства «Шиповник» с декадентской зеленой виньеткой на каждой книжке. Куприн в своем очерке о Гамсуне вспоминал, что жил под влиянием «Пана», в «сфере влияния» этого романа. «Олеся» и весь полесский цикл написаны так, словно «Пан» только что прочитан. Русская интеллигенция на рубеже XIX–XX веков разделяла гамсуновские скитания, с ним переживала сначала ужасный городской голод, испытанный начинающим литератором и описанный в романе 1890-го года, потом – однообразную и размеренную жизнь норвежских городков, хуторов, усадеб, где крестьянские девочки играли на фортепьяно и читали новые французские романы. Из этих городков русские читатели вслед за автором перемещались в столицу Норвегии, оттуда – в совсем уж в нетронутые места, где животные не знают человека и этих животных подстреливает охотник – лейтенант Глан, то ли верноподданный великого бога Пана, то ли сам этот Бог.

Отмечая огромное влияние литературы и искусства Франции, Германии, Англии, Италии на русское искусство, мы подчас забываем об искусстве скандинавском, без которого нельзя представить литературно-художественную жизнь «серебряного века». Словно отливают морозным серебром, снежными узорами «Скандинавские сборники», труды по эстетике датчанина Георга Бранде, а книги шведки Сельмы Лагерлеф читают дети и взрослые в каждом доме. Нильс, пролетевший с дикими гусями через всю Швецию, гадкий утенок и божок сна Оле-Лукойе, сотворенные пером датчанина Андерсена, сопровождают детей всех сословий, в изданиях роскошно-подарочных и копеечных. Для России существует некое общее поле Скандинавии, в котором цветет искусство дальней Дании и входившей в нашу империю Финляндии, сохранившей свой язык, свои традиции, руны «Калевалы», переложенные на язык живописи Акселем Галленом. Выставки финской живописи, отзвуки скандинавской новой архитектуры, неустанно трудящиеся переводчики супруги Ганзен, которые, как говорится, никогда не останутся без работы. В «Золотой библиотеке» русские читатели находят сказки Андерсена; в изданиях лавках не залеживаются сборники сочинений Германа Банга и труды Брандеса.

Лидирует в этом содружестве норвежская литература. Конечно нельзя сказать, что в дореволюционной России открыли «иностранный рынок» для романов и пьес норвежских литераторов. Бьерстерне–Бьернсона, Генрика

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

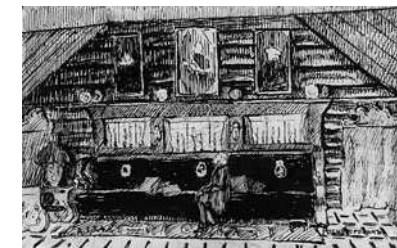
Ибсена читают, ставят в Европе. Интерес к чужой жизни сочетается с остротой и бесстрашием не столько в решении, сколько в самом обращении к вопросам, волнующим всю Европу. Тут и социальные проблемы, и набирающее силу женское движение, и отношения поколений, и восприятие прошлого, и попытки рассмотреть неведомое будущее.

На сцене Малого театра в 1900-е годы Ибсен в репертуаре Федотовой, Ермоловой, Ленского, Южина. Ибсена «проходит» со своими учениками молодой Немирович-Данченко. В первый сезон Художественного театра на его сцене появляется «Эдда Габлер», где Станиславский играет одну из лучших и наименее известных своих ролей – ученого Левборга, одержимого работой над рукописью, которая пропадает для мира. Играет, по свидетельству Л.Я. Гуревич⁹ – гениально.

(Скандинавские мотивы не минуют молодого Качалова с его типичным для конца века образом: виленская гимназия, юридический факультет петербургского университета, знание латыни, классической литературы, римского права, «русской правды». Зазубренное будет забыто, а знания – отзовутся на сцене МХТ.)

Люди огромной страны – от Петербурга до Ташкента смотрят Комиссаржевскую в роли ибсеновской Норы. На Ибсене вырабатываются принципы нового режиссерского театра.

В репертуаре старого Художественного театра имя Ибсена – на одном из первых мест. От основания великого театра до его раздвоения и падения поставлено десять его пьес и три – Кнута Гамсуна. Тринадцать раз возникала



Эскиз к спектаклю «Росмерсхольм». Художник В. Егоров. 1908

Норвегия на мхатовской сцене. С постоянным интересом, увлекательными, всех объединяющими репетициями, с интереснейшими поисками художников, переводивших в театральную живопись личные впечатления от фиордов до крестьянских одежд. (К шведу Стриндбергу, к датчанам театр не обращался.) Однако репетиции не всегда приводили к свершениям. «Столпы общества» и «Дикая утка», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Росмерсхольм» – не были обделены вниманием зрителей и критики, вызывали критические дискуссии, но в репертуаре надолго не задержались. Исполнение Москвиным – Освальда в «Привидениях» не дало радости ни актеру, ни зрителям, обожавшим его. Пьеса Ибсена потрясла в Малом театре дуэтом Ермоловой–Остужева, в провинции – игрой Орленева, Павла Самойлова.

«Пер Гюнт» 1911 года в МХТ восхищал сменой северных пейзажей в исполнении Николая Рериха, африканским танцем Анитры – Алисы Коонен, музыкой Грига, отдельными сценами Пера – Л.М. Леонидова. Но цельности, адекватной музыкальному решению Грига, не было в спектакле, казалось бы, столь соответствующем «серебряному веку». Может быть, даже слишком соответствующему (хотя искусство модерна оставалось для МХТ предметом наблюдения, а не освоения).

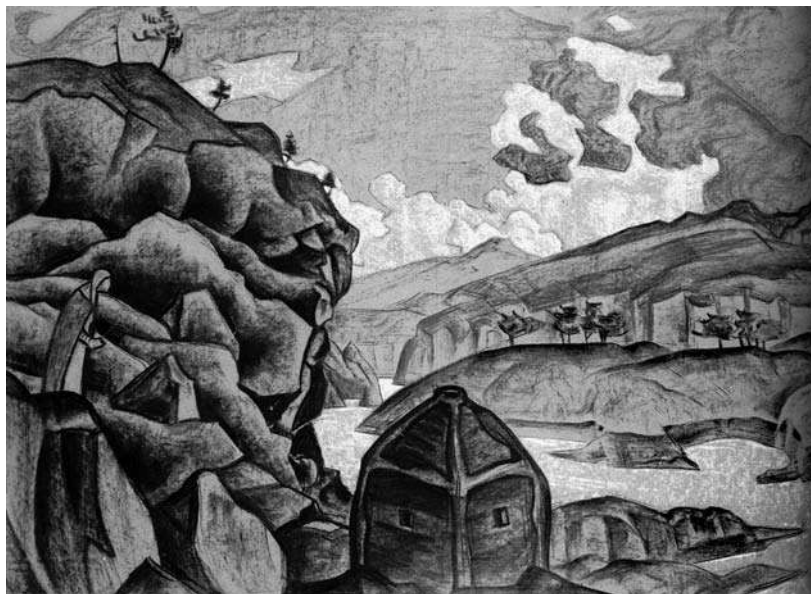
⁹ Гуревич Л.Я. (1866–1940) – историк театра, критик, автор книг и статей о Художественном театре, друг и помощник К.С. Станиславского

Pro memoria

ЭМ

Слияние с Ибсеном произошло лишь дважды. В «Докторе Штокмане» (так произносили имя героя Ибсена в МХТ), сыгранном в 1900-м году, со Станиславским в главной роли, в спектакле «Бранд», сыгранном в 1906-м году с Качаловым в главной роли. У

деталей докторской квартиры, в силуэтах корабельных мачт за окнами; монументальность мизансценических построений и внимание к каждой отдельной фигуре в «массовых народных сценах» – все было сопровождением, а не безликим фоном для Штокмана–Станиславского.



Ибсена в «Пер Гюнте» появляется в финале некий Пуговичник, лицо, объединяющее мотивы народных сказок и поиски символистов. Бессмертный, он «переплавляет» смертных. Смерть в «переплавке» завершает жизнь и образует нечто новое. В Художественном, благоговейно относившемся к слову Ибсена, к его образам – «Штокман» и «Бранд» образовали идеальный сплав Норвегии и России, Ибсена и МХТ. Штокман Станиславского был для всех участников спектакля и для зрителей – вершиной и торжеством русского актерского искусства на слиянии XIX и XX веков. Театральность постановки, и «дух Норвегии», ощущаемый в

Качалову впоследствии предлагали роль Штокмана, но он от нее долго отказывался. (Сыграл лишь в заграничной поездке Художественного театра 1922–1924 г.) Образ, созданный Станиславским был для Качалова актерским абсолютом, после которого другим исполнителям нечего было делать.

В 1923 году, находясь на отдыхе в Германии, перед гастрольным сезоном в Европе и США Качалов писал Константину Сергеевичу:

«... Вступить во владение этим наследством... никак не могу решиться... Когда же теперь перечитал пьесу... я увидел ясно и понял, до какой степени Ваш Штокман – самый верный, самый подлинный



Г. Ибсен



Л. Леонидов в роли Пер Гюнта

Эскиз декорации к спектаклю «Пер Гюнт». Художник Н. Рерих

Эскиз костюма Сольвейг. Художник Н. Рерих



Истоки, традиции, рифмы

ЭМ



Сцена из спектакля из «Доктор Штокман», в центре В. Качалов – Штокман. США, Филадельфия, 1923

ибсеновский Штокман. Ибсен написал все то, что Вы сыграли. Вы дали плоть и кровь всему тому, что было у автора на душе.

Можно найти какую-нибудь другую внешнюю характеристику (думается, все-таки родственную Вашей), но по существу, по душевным элементам, никакого иного Штокмана, кроме Вашего, нет и быть не может. И не должно быть, потому что всякий другой (по существу другой) будет или совсем мертвый, или полуживой, кривой, однобокий и, стало быть, не ибсеновский. Даже переставить как-нибудь эти элементы Вашего Штокмана, иначе их перекомбинировать, в другой пропорции их распределить, по-моему, невозможно. Тем-то особенно и велик Ваш Штокман, что все его элементы взяты в авторской пропорции, оттого он и такой живой и гармоничный, архитектурно-прочный, вечный.

Итак, перечтя пьесу, я уже не могу мечтать и хотеть дать какого-нибудь другого – по существу, по элементам – Штокмана, не похожего и не

родственного Вашему. Но тем не менее, он должен быть «моим», а не Вашим... Я должен дать «своего» Штокмана... элементы, нужные для Штокмана, должны родиться и окрестить в моей душе»¹⁰.

За исключением «Доктора Штокмана», Качалов играл во всех ибсеновских спектаклях МХТ, в которых поражал естественностью воспроизведения чужой жизни. Играл наиглавнейшие роли – скульптора Рубека – «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», неудачливого хозяина фотоателье Яльмара Экдаля в «Дикой утке», не преуспевающего члена преуспевающего общества Хильмара Теннесена в «Столпах общества». Ко времени Ивара Карено – он уже «долго жил» в норвежских горах, в норвежских городах, «обживал» бедную фотомастерскую Экдаля и поместье Росмерсхольм, где течет одинокая сумрачная жизнь последнего хозяина, наследника старинного рода Росмеров. Рубек, Росмер – сыгранны. Принята лаконичная формула Немировича-Данченко: «Реализм, отточенный до символов».

¹⁰ Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., 1954. С. 71–72.

К. Станиславский в роли доктора Штокмана. Зарисовка А. Любимова



Pro memoria

ЭМ

Но одно дело – лаконичная, прекрасная формула, другое – ее применение. На сцене реализм и символы редко сопрягаются. В театре повторяют интонации Качалова–Экдаля – «солененького хочется», но утонченные диалоги «Росмерсхольма» тягостят и Качалова, и Книппер. К «отточенности до символа» актер приходит лишь в 1906 году, в ибсеновском Бранде. Приходит не сразу – медленно, как его герой, поднимается пастор Бранд к вершинам. Горы северные. Не только вершины покрыты льдом, но и подножия их вырастают из снега.

Пьеса, знаменитая как явление литературы и как явление философско-этической мысли, говорила о предназначении человека, о служении богу и поисках бога, об одиноком человеке и сообществе человеческом, которое неизбежно превращается в толпу, требующую не чуда, а хлеба, а если чуда – то при избытии хлеба. У постановщиков спектакля – Немировича-Данченко и Лужского, у Качалова, у других актеров не было на памяти никакого другого воплощения, исполнения. Все искали сами, переживая попеременно успех и не успех, трудно подвигаясь к «реализму, отточенному до символов».

Репетиции «Бранда» и «Драмы жизни» начались после событий 1905 года, и после первых европейских гастролей МХТ в 1906 году. Бранд Качалова «сосуществовал-соперничал» с Иваром Карено Станиславского. Над «Драмой» – второй частью трилогии Гамсуна, которая для «художественников» была и первым открытием автора, Константин Сергеевич работал увлеченно.

Актеров называли в театре – «драмисты» и «брандисты». «Брандисты» искали реализма суровых характеров, северной природы, скудной жизни рыбаков и горных пастухов, которым несет слово божье пастор Бранд. «Драмистам» были предложены совершенно непривычные им условные декорации, стилизованные одноцветные костюмы, условно-силуэтное решение сцены ярмарки, где во время праздника началась чума. Подобное решение было не прихотью театра, но диктовалось самой пьесой. Вторую часть своей трилогии Гамсун решал в совершенно иной стилистической природе, нежели «У врат царства». Там были – реальный город, обычная семейная обстановка и конфликт. В «Драме жизни» – обобщенность образов и коллизий, не дом – а стеклянная башня, в которой работает над очередной рукописью Карено; не сельская ярмарка – пир во время чумы, не обыкновенная женщина, а роковая соблазнительница Тересита. Возникали не столько люди, сколько условные фигуры: олицетворение скупости – старик Отерман, одержимости наукой и «поисками истины» – Карено, плотской страсти – Тересита. Станный полуюродивый, полуфилософ по прозвищу Справедливость, по имени Тю бродил с фонарем по морскому берегу, где высилась стеклянная башня и разбивались в бурю корабли. У Тю ноги были вывернуты назад, следы – обманны. Те, кто думал, что следуют за Справедливостью, на самом деле уходили от нее.

В 1906 году в Художественном театре воспринимают «Драму жизни» как совершенно самостоятельную, законченную пьесу, словно бы

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

и не связанную с первой и заключительными частями трилогии. В то же время именно в работе над ней Станиславский ищет, проверяет единые законы творческого самоощущения артиста: «...Приступая к работе над "Драмой жизни", я решил провести ее по новым принципам внутренней техники... На этом основании я направил все внимание на внутреннюю сторону пьесы. А для того, чтобы ничто не отвлекало от нее, я отнял у актеров все внешние средства воплощения – и жесты, и движения, и переходы, и действия, потому что они казались мне тогда слишком телесными, реалистическими, материальными, а мне нужна была бестелесная страсть в ее чистом, голом виде, естественно зарождающаяся и исходящая прямо из души актера»¹¹. Написано это Станиславским через двадцать лет после премьеры «Драмы жизни», в 1926 году. Тут он самокритичен, ироничен по отношению к самому себе, к изображению страсти «в голом виде». Многочисленные зарисовки – карикатуры в прессе 1906-го года весьма зло высмеивают торжественно-размеренные жесты, высокую фигуру Станиславского в длиннейшем сюртуке и «тигрицу» Тереситу в огромной шляпе, в боа из белых перьев.

Ибсена много читают в России, о нем пишут трактаты и большие статьи, еще и поэтому к «Бранду» отношение неизмеримо более серьезное, хотя критики сетуют на сокращение существенных сцен пьесы, отмечают излишние подробности (вроде появления на сцене живой лошади) и другие разночтения театра с литературным первоисточником. Оценивают исполнение Качалова, чаще всего сочетая



М. Лилина – г-жа Карено. «Драма жизни»

в общем положительную оценку с отрицанием – «не» или с отрицательной оговоркой – «но», типа: «не воплотил символику Ибсена», или: «Но все же это – не ибсеновский герой»... Так критик, скрывшийся под кратким обозначением «Ч» сетовал, что, «не было нужного расстояния между Брандом и толпой». Автору «Театрального Киева» в 1906 году не хватало ибсеновской страсти: у Качалова «нет суровости, сектантской твердости. Это более отец, муж, сын, страдающий от велений необходимости. Необходимости жертвовать всем дорогим во имя идеи, а не ветхозаветный пророк»¹².

Пожалуй, точнее всех выразил несовпадение авторского и актерского образов петербургский критик Вл. Азов: Качалов «не был ибсеновский Бранд, Бранд из гранита и стали. Это был лирик, а не стоик, сомневающийся, а не верующий, искатель истины, а не обладатель истины». (Эти оговорки – «не» и «но» повторяются через много лет, когда русский театр в своем доме

¹¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 373.

¹² Цит по: Эфрос Н. В.И. Качалов. П., 1919.

Pro memoria

на Таганке покажет «Доброго человека из Сезуана» Бертольта Брехта, и брехтоведы, и немецкие критики станут утверждать – «да, интересно, да, по своему, но не Брехт». Время будет работать на эти воплощения, включающие в себя особенности иного национального характера, иного варианта культуры, иноязычия; к тому же все новые переводы обязательно отобразят изменения времени).

«Не ибсеновские» Штокман Станиславского и Бранд Качалова проходят сквозь годы «серебряного века» с его усталостью, тревогой, богоискательством, маскарадами, театральными арлекинадами, то смешными, то страшными, сочетающимися забавы с ужасами смерти. Русский Штокман, русский Бранд, все больше становились самостоятельными величинами в мировом контексте ибсенизма.

В 1910 году, в газетном интервью Качалов – уже ретроспективно – обращался к трудностям своей работы над ролью Бранда и постепенного слияния с ролью: «Я очень много работал над Брандом. Работа была трудная и детальная. Роль, на которую затрачено столько сил, стала одной из моих любимых»¹³. Глагол «стала» не констатирует безусловности премьеры, но относится к процессу созидания роли во времени. Это закон жизни Художественного театра. Его спектакли запрограммированы уже при начале репетиций, как некие многолетние растения.

Они должны жить после того, как отойдут, увянут первые яркие цветы сезона. В императорских театрах сохранность, длительность жизни спектакля были обусловлены масштабом, удачей, волей актера-премьера и кассовым успехом.

В Художественном – каждый спектакль создавался на большой срок. Средние или неуспешные постановки, естественно, исчезали из репертуара, иногда не дожив до конца сезона. Но режиссерские разработки, актерские решения становились почвой для следующих спектаклей. Созданное не уходило бесследно, а превращалось в «строительный материал» для новых ролей, нового репертуара, который театр планировал и неустанно искал.

С конца 1906 года «Бранд» постоянно присутствует в репертуаре, но идет нечасто. 87 спектаклей сыграл Качалов, 87 спектаклей требовавших запредельного напряжения, сосредоточенья на герое, на его идее – страсти, не расцвеченной оттенками. Единая страсть – вера дана автором, единое стремление к идеалу-совершенству человека во имя Бога. Сохранить цельность и силу этой страсти на протяжении всего спектакля и восьмидесяти семи спектаклей – дело почти непосильное, и все же осуществленное. Бранд стал любимой ролью актера, любимой зрителем, как и весь спектакль, хоть и очень трудный для постановочной части, для участников народных сцен. Студенчество Москвы, Петербурга, Киева особенно принимало русского «Бранда». Зрительный зал, как и в «Штокмане», каждый раз становился продолжением сценической толпы, окружением героя.

И, как в «Штокмане», народ на сцене был изменчив – в смысле «измены» человеку-герою, а публика-зрители, напротив – верны ему. Минувя отчаявшихся, отступников (земляков апостола Бранда), из зрительного зала шла мощная волна сопричастности герою, даже не

¹³ «Раннее утро», 1910, 4 февраля.

Истоки, традиции, рифмы



сочувствия, а слияния с ним, возвращающая во времена мистерий. Именно после «Бранда» не группы, а толпы студентов стояли возле театра в Камергерском или возле петербургских театров, где гастролировал МХТ. Словно на митинг собирались – под московским снегом, под невской изморозью, чтобы еще раз увидеть то ли пастора, спрятавшего рясу под пальто, то ли Качалова. Русские люди 1900-х годов смыкались вокруг актера, как прихожане Бранда на сцене; целовали у Василия Ивановича руки (конечно, преимущественно женщины), провожали недалеко дорогой домой. «Успех качаловского Бранда был настолько огромен, что по значению его сравнивали с успехом М.Н. Ермоловой в «Орлеанской деве» и «Марии Стюарт»¹⁴. Критики схлестывались в газетно-журнальных полемиках вокруг ибсеновского – качаловского Бранда. Для рядовых зрителей, не премьерных, этой полемики не существовало. Старшее поколение видело не Штокмана ибсеновского, но только Штокмана-Станиславского. Посетители молодого театра на

Таганке не думали о «соответствии Брехту», но жили вместе с ним в спектакле Любимова. Так смотрели Бранда и студенты московского и петербургского университетов 1900-х годов. И сам исполнитель, осваивая роль годами, все больше ее любя, относился к ней особенно: «Для меня это была первая роль, где я испытал нечто вроде священнодействия, где я чувствовал себя приблизительно так, как, вероятно, чувствуют себя искренний священник в церкви. Звучала во мне какая-то совсем мне новая струна. Я был во власти возвышенности образа»¹⁵. Биограф комментирует: «И это сопровождало и после сцены, отражалось на поведении в закулисных антрактах. Не мог он говорить о пустяках, плохо слышал о чем говорят другие. Это приписывали утомленности техническими трудностями роли. Это шло от ее возвышенного строя»¹⁶.

«Новая струна» была волнующей и новой для актера Качалова, вызывала давние впечатления детства и юности: семейная наследственная религиозность, стояния в

В. Качалов – Бранд

¹⁴ Азапотова А.В. Летопись жизни и творчества В.И. Качалова. // Сб. Василий Иванович Качалов. С.504.

¹⁵ Эфрос Н. В.И. Качалов. П., 1919. С. 77.

¹⁶ Там же.



Виленском православном соборе, когда служил отец Иоанн... Для прихожан – отец духовный, для Василия, его сестер и братьев – отец их многочисленного семейства.

«Бранд» входил не только в сознание, но и в подсознание зрителей, как главные спектакли Художественного театра, как ермоловские триумфы в Малом, как шаляпинское пение в Большом.

Ермолова–Кручинина, Шаляпин–Грозный или Годунов, Качалов–Бранд. Все это должен был познать, испытать на себе каждый, называющий себя русским интеллигентом.

Ибсенисты сетовали на то, что театр сократил важнейшие сцены трагедии Ибсена, что народ не побивает Бранда камнями. Из спектакля убрали живую лошадь, лишние подробности норвежского

ландшафта. Но спектакль жил во времени, как истинное творение Художественного театра, вырастая в течение даже не месяцев – но лет, когда давно уже были забыты спектакли-ровесники, имевшие куда более шумный успех. Молодые актеры, игравшие на премьере брандовских прихожан, рыбаков и рыбачек, стариков и подростков. Словно персонажи на картине истинного художника, они слагались в единство, сочетали выверенность композиции, общую тональность и «отдельность» каждого персонажа-актера.

Сцены Бранда с женой Агнес в первых представлениях воспринимались как сцены, построенные рационально-живописно, как иллюстрации ибсеновских тезисов-диалогов. Критика говорила только о Качалове–Бранде, как

Сцена из спектакля «Бранд»

бы минуя Германову–Агнес. Со временем Германова–Агнес стала равноправной в трагическом дуэте с Качаловым. И скорбь ее уже не была абстрактной. Женщина в темном становилась верной и усталой в своей верности подружкой сурового пастора. Зрители вместе с нею проживали ее любовь к Бранду, ради которой оставлены беспечальная жизнь в долине и смерть маленького сына; и знаменитую сцену «с пеленками».

...У Агнес остается одна только горькая радость воспоминаний о ребенке. Она хранит его одежду, игрушки. Бранд требует, чтобы жена все отдала нищенке, просящей милостыню для своего младенца. Логический эксперимент Ибсена в борении страстей человеческих, живой памяти матери и абсолюта требований священника-фаната: «Богу все или ничего». Примечательно, что в книге «Работа актера над собой», которая писалась уже в тридцатые годы Станиславский описывает именно эту сцену. Ее разыгрывают студийцы и юная ученица в роли Агнес вызывает слезы даже у знаменитого актера, руководителя студии.

Для Станиславского – это воспоминание о давнем соперничестве «драмистов» и «брандистов». «Драмисты» давно перестали играть спектакль – «брандисты» все играли трагедию священника и прихожан, человека и толпы, которая то идет за духовным вождем, то бунтует против него и покидает его, оставив погибать в горах.

Качалов – самый занятый актер в труппе. По количеству исполняемых ролей и тех, которые репетируются. Правда, сравнительно с провинциальными антрепризами – это



М. Германова – Агнес

выглядит почти отдыхом, но там требовалось лишь знать роль (и то, часто выручал суфлер), найти броскую характерность, «овладеть» более слабыми партнерами и зрительным залом. В провинции можно было иметь шумный успех, используя наработанное, освоенные ранее приемы, безотказно вызывавшие смех или слезы в зале.

В Художественном театре и после смерти Чехова в память автора, он играет Тузенбаха, Петю Трофимова, Иванова; играет Протасова в «Детях солнца», от которого рождалось ощущение новизны человеческого типа и актерского исполнения; непривычности горьковской драматургии, в которой ранее так совершенно был освоен образ Барона – «На дне».

В 1906 году сыгран Бранд, а через год – Росмер. В 1909 году состоялась премьера «У врат царства». Поначалу и спектакль, и качаловский Карено приняты критиками «критически», как некая русская вариация Ибсена. Далее Качалов создает образ дьявола

Pro memoria

ЭМ

в «Анатеме» Леонида Андреева. Стилистика Тургенева постигается им в роли Ракитина из тургеневского «Месяца в деревне», игранном в очередь со Станиславским. Потом следует Островский – роль Глумова в «На всякого мудреца...» 1910 года, огромный пласт российской истории. Осенью того же года им впервые открыт Достоевский, – Иван Карамазов в отношениях-борениях с братьями, в гигантском диалоге-монологе с «поношенным господином» – Чертом. В этом контексте лишь одна ибсеновская роль осталась в репертуаре Качалова – Бранд, которую актер сыграл 87 раз. Сравнительно с долголетием «Царя Федора», «Синей птицей», «На дне», чья жизнь исчисляется тысячами спектаклей, – это немного. Но нужно принять во внимание, что спектакль требовал от исполнителя главной роли громадного напряжения сил, а кроме того сложной постановочной работы и многолюдных массовых сцен. «Бранд» был спектаклем – торжественным праздником, к которому истово готовились исполнители и зрители. Сравнительно с ним «У врат царства», камерно обжитой по форме, с немногими участниками был «малым праздником».

Карено впервые был сыгран в 1909-м, через три года после Бранда. Шел много дольше, чем «Бранд», сопрягаясь с ибсеновским спектаклем-предшественником в восприятии зрителей и самих актеров. Соединяла общая национальная почва, Норвегия – страна. Ее художественники как бы считали своей, в ней даже и не бывая.

Примечательно, что норвежцы с давних времен, были привычны в Архангельске, можно

сказать – «сотрудничали» с русскими поморами, многие из которых хорошо знали норвежский язык. Норвеги моряки тоже свободно объяснялись по-русски.

Норвегию и Швецию в старой, дореволюционной России знали хорошо. Шведы – повседневные посетители и обитатели Петербурга, торговых фирм 1900-х годов, промышленных компаний. Шведские спички, шведские бритвы, электрические звонки, ботинки – во всех русских магазинах того времени... Литературу читали, о ней шли диспуты, ей посвящались лекции.

Драматургия Августа Стриндберга занимала в дискуссиях заметное место, но именно как явление литературы, а не театра. К великому шведу внимательны Чехов и Блок... Однако играли Стриндберга на русской сцене мало. Императорские театры его чуждались, «Фрекен Юлию» отважилась поставить лишь Л.Б. Яворская в собственном «Новом театре». МХТ, при отличном знании Стриндберга, проходит мимо него в течение всей своей «практической» жизни.

Один только «Эрик XIV» в ранние послереволюционные годы станет открытием режиссера Вахтангова и актера Михаила Чехова, вызвав, однако, болезненно-раздраженное противодействие Станиславского.

Об этом было не принято писать. В советском театроведении излагалась и поддерживалась лишь позиция Станиславского. Первым попытался осмыслить конфликт К.Л. Рудницкий. Сегодня, это тем более возможно (и необходимо), что опубликованы, и стали доступны архивы Художественного театра, театра Вахтангова, многие личные архивы актеров.

В. Качалов – Иван Карамазов



Истоки, традиции, рифмы

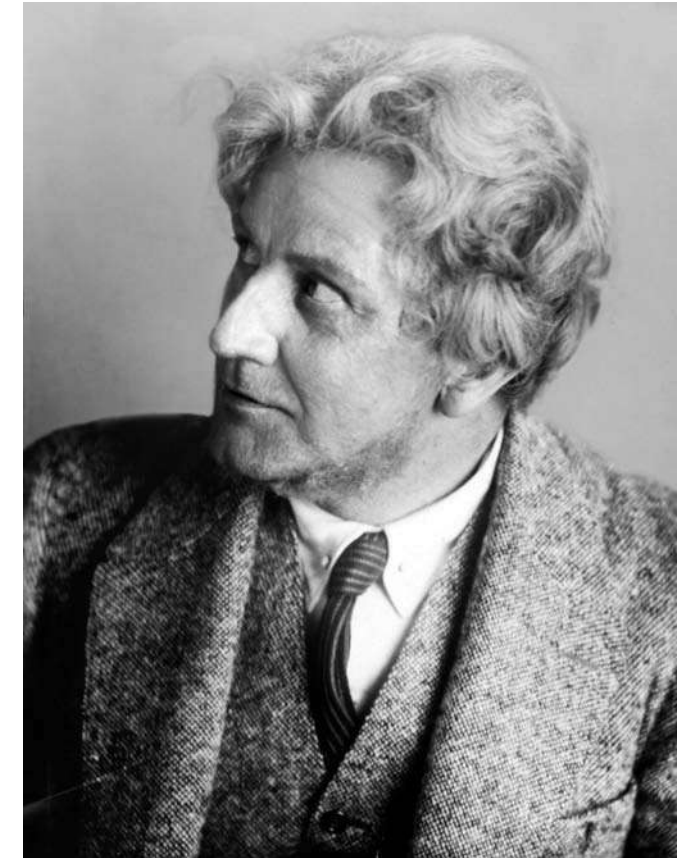
ЭМ

С конца двадцатого века наступает время Стриндберга и в мировом, и в русском театре. Его ставят в максимальном сбережении текста, авторских ремарок «перво-видения» драматурга. (Например, в преломлениях-версификациях «Играем Стриндберга».) Возможно, (хотя мало вероятно) к шведскому великому драматургу придет Художественный театр в его нынешнем состоянии. В прошлом именно этот театр дал русскому зрителю Ибсена и Гамсуна, открыл Норвегию в ее географической, историко-бытовой реальности, в соотношении доминирующих черт русских и норвежских характеров, как они были поняты и воплощены Станиславским и Качаловым.

Карено естественно вошел в цикл качаловских героев 1910-х годов. Продолжил идею и образ Бранда с претворением символов в быт, в житейскую ткань повседневности. Сокол остается чучелом, Карено не гибнет в лавине – у него попросту описывают имущество, при описи выясняется, что подсвечники – не серебряные, а только посеребренные.

Актер наслаждался, играя героя, с ним сливаясь, живя его страданиями, и в то же время вносил в исполнение озорную легкость, импровизационность, будь то открытое, в то же время неуловимое издевательство над почтенным профессором или тщетная попытка стать щеголем, чтобы отвлечь жену от Бондзена.

Карено, персонаж ибсеновско-гамсуновской Скандинавии, где обитают «непреклонившиеся». Но он и персонаж России, литература и искусство которой, обращены к идеальному братству «непреклонившихся». (Непреклонный борец за истину, непреклонный



В. Качалов – Пер Баст



Портрет В. Качалова в роли Пера Баста

Pro memoria

революционер...) Так именно воспринимался Карено и критикой после премьеры, и тем старым рабочим-большевиком, размышления которого, запомнились Качалову. Уже говорилось, для зрителей, для самого актера, для театра, качаловский Карено – встал рядом с его же Петей Трофимовым. Обе роли игрались одновременно и в параллель. Карено – по возрасту старший, но по делу-борьбе – соратник. Обоим, как и авторам – Чехову, Горькому, Ибсену, Гамсуну равно ненавистны буржуазный образ жизни и построенный на компромиссах, расплывчатый, выгодный лишь для себя либерализм.

«Бескомпромиссная любовь к правде» направляла поступки и судьбу Штокмана–Станиславского. Но у Штокмана борьба сконцентрирована «на малой правде» жизни городка, в которой растворялась и исчезала ибсеновская символика. Для Карено правда сосредоточена в его рукописи. О своем идеале он говорит далеко не с такой точностью, с какой обличает «преклонившихся».

В поздние 1930-е годы мы воспринимали его, как идеал социальной справедливости. В годы же премьеры, постреволюционной реакции (1905) или «серебряного века» он виделся истинным «Сыном доктора Стокмана» (или Штокмана) – Станиславского.

«Сын доктора Стокмана» – название статьи Г.В. Плеханова, опубликованной в сборнике под примечательным названием «От обороны к нападению».

Не часто вспоминаемая статья существенна для понимания историко-литературного процесса начала XX века, который объединял литературу со всеми искусствами,

в том числе и с театром. Она, статья, необходима и для восприятия того спектакля, который мне довелось увидеть в канун войны. Но сначала – обратимся к другому образу, созданному Качаловым, любимому им Перу Басту.

Пьеса Кнута Гамсуна «У жизни в лапах» написана в 1910 году. Автор уже всемирно известен. Все вышедшее из-под его пера, немедленно издается в Скандинавии и переводится на европейские языки, читается одновременно в Европе и в Америке, в Австралии, в огромных европейских колониях, все более осваивающих материнскую, европейскую культуру.

Имя главного героя новой пьесы Гамсуна – Пер, созвучно имени ибсеновского Пера Гюнта, богатыря и бездельника норвежских сказок, обитателя горной хижины, обошедшего земной шар, попеременно «впадающего» то в бедность, то в богатство, а из богатства – в нищету. Вернувшийся в свое горное жилище, он отправится то ли к дьяволу-пуговичнику, то ли в обитель древнескандинавских богов, минув христианский рай, равно как и ужасы христианского ада.

Ибсеновского Пера сыграл в Художественном театре в 1912 году Л.М. Леонидов. Качалов – годом раньше, в 1911 году, вышел в премьерке Гамсуна. (Пьеса, сразу же по ее появлении была переведена на русский язык и немедленно принята к постановке.) Ее ставил «брандист» Немирович-Данченко совместно с новым для Художественного театра режиссером К.А. Марджановым. Исполнители ролей были сложившимися художественниками, могущими спорить с режиссурой, быть свободными в предложенной

Истоки, традиции, рифмы

трактовке образа. Качалов был свободен. Играл Пера Баста как Пера Гюнта, только во времена наивысшей удачи, обладания сказочным, почти невероятным богатством. Играл человека сильного, деятельного; красавца-мужчину, который своим титанизмом, энергией, любовью к жизни покоряет всех без исключения, не зависимо от пола и возраста.

В противоположность Карено – Пер Баст «удачник», не просто богат-миллионер, «набоб», как стали называть в Европе XIX века людей, вернувшихся из экзотических колониальных стран, где неизвестными, не всегда честными путями ими приобретено несметное богатство.

(Сначала «набобами» называли индийцев – наместников Могольской империи; затем – знатных лиц, обладающих огромной властью и огромными средствами. Звучное, запоминающееся слово прижилось в Европе и в новом качестве стало обозначать то же самое, что «нувориш»: новый богат, авантюрист, выскочка, вломившийся в высшие слои общества. «Набоб» – название знаменитого романа Альфонса Доде о человеке, ввергнутом в соблазны Парижа, которые его разорили и погубили.)

Гамсун своего Пера привел на родину не из Индии, а из Аргентины. Не суровый Бранд, снедаемый тоской по идеалу, не Карено в старом пальто, со связкой книг появлялся на сцене МХТ, – необыкновенный человек, сияющий силой, красотой, ослепительной улыбкой. Седые волосы над загорелым лицом, дорогой костюм, плащ, как-то особенно небрежно-удобно накинутый на плечи, в одной руке дорожная широкополая шляпа-панамы, в другой – огромный букет, вернее



охапка то ли хризантем, то ли невероятно крупных, выращенных специально для «набоба» астр. Таким он врывался в квартиру-апартаменты, оформленную в красных тонах, в стиле модерн, эффектной в сиянии люстр и канделябров, в

В. Качалов – Пер Баст



Сцена из спектакля
«У жизни в лапах»



Л. Леонидов –
Блюменшен.
«У жизни в лапах»

отблесках света на красном дереве мебели, на серебре, на расшитых тяжелых драпировках.

Здесь живут, словно в комнатах нет окон, а только искусственный свет и вместо свежего воздуха – густой и терпкий запах духов, сигар, дорогих вин. Все переливалось в этом эстетически изощренном мире: великолепие туалетов, невероятные размеры шляпы и муфты усталой, пресыщенной фру Гиле – О.Л. Книппер, мягкая смуглота слуги-негра, белизна тонкого фарфора... Пер Баст Качалова был одновременно и противоположен этому миру, и вполне по-своему располагался в нем, как впрочем в любом другом месте, включая норвежскую или аргентинскую хижину.

Спектакль вызвал неприятие у тех зрителей, которые считали Художественный театр своим, которые приходили на «Три сестры», как в гости, для которых ставился «Бранд» и «Карамзовы». «Московская демократическая интеллигенция считала, что пьеса была не достойна того, чтобы ее играли Книппер, Качалов, Леонидов. Агония буржуазного общества

была истолкована автором в биологическом, а не социальном плане: человек беспомощная щепка в водовороте жизни, он – обреченная «маленькая, посиневшая искорка жизни». Спектакль рассматривался как «падение» Художественного театра, хотя отмечали и «маявинскую» силу в отдельных моментах исполнения.

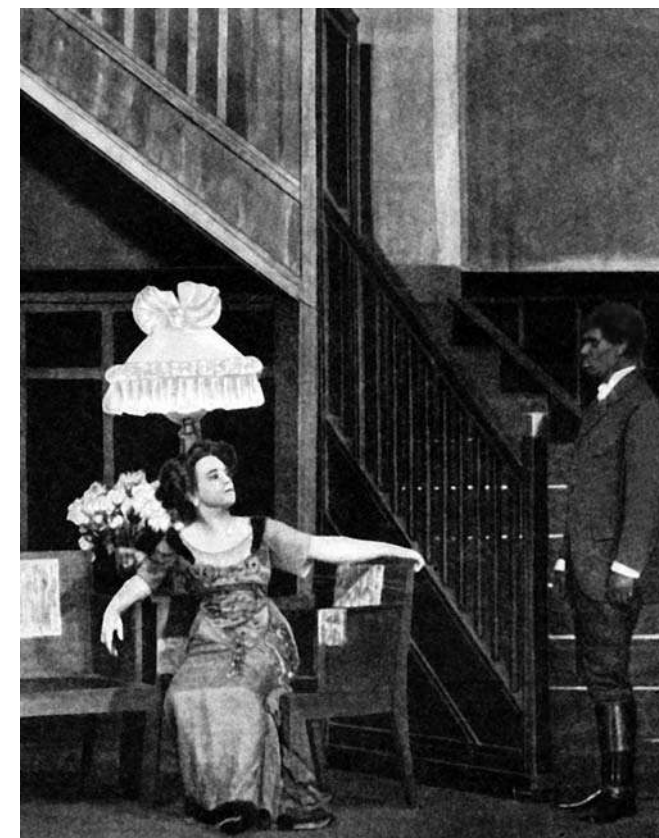
Но зрителей захватывало исключительное по блеску, легкости и непринужденности исполнение Качаловым роли набоба Пера Баста. «Качалов не давал ни на минуту отвести от себя глаз, – писал один из рецензентов. – Аргентинец с медно-красным лицом, загорелым в прериях, в мягкой широкополой шляпе, с седой гривой волос и молодым блеском глаз, этот набоб таил под обликом «европейца» кипучую кровь жителя прерий, натуру чувственную, искреннюю, непосредственную. ...некоторые находили, что Качалов здесь переступил меру нужного – «лишил Баста всякой элегии».

Как-то не замечали, что некоторые качества, которые в актерской индивидуальности Качалова обычно звучали чуть слышно,

«акварельно», в образе Баста были подняты до зенита: такова его кипучая жизнерадостность, его веселое добродушие, грубоватый юмор. Простота внешних приемов покоряла зрителей в этом приподнятом, «гиперболическом», ярко театральном образе. А где-то в глубине теплились искорки качаловского обаяния. Может быть, именно поэтому Пер Баст своей непосредственностью, искренностью, широтой натуры выпадал в исполнении Качалова из круга хищников типа Гиле и Блюменшена и, продолжая оставаться человеком того же мира, точно все-таки не укладывался в обычные рамки, точно дышал не совсем тем же воздухом, каким дышали они. Чем-то он все-таки разрушал их растленную «блюменшеновскую мораль»¹⁷.

Это большая цитата из обширной «Летописи жизни и творчества Качалова», составленной А.В. Агапитовой. Имя автора «Летописи» не вошло в наше театроведение, вернее вошло только этим трудом, который осуществляла в течение всей своей жизни скромная «поклонница Качалова». Она не просто собирала и систематизировала сведения и документы, относящиеся к артисту. «Летопись» стала его замечательной творческой биографией, имеющей самостоятельное научное значение.

Естественно, что труд несет на себе печать времени – советских 1940–1950-х годов. «Ежегодник МХАТ», посвященный В.И. Качалову. (1943, Т. 2. 1953 г.), где летопись впервые была опубликована, подвергался цензуре, редактуре, потом опять цензуре, отчего гамсуновские роли Качалова оказались не выделены в самостоятельный раздел, а само имя писателя притушено.



Как свидетельствует Агапитова, в спектакле имелось прямое социальное противопоставление героя и общества. Баст «не дышал» одним воздухом с «блюменшенами». (Характерна эта множественность, в типизации отрицательного – «блюменшены», «блюменшеновская» мораль – с маленькой буквы; словно богач, банкир – уже не человек.) Для автора, для театра, конечно, существовал «общий воздух», которым дышат все персонажи, единство среды, где живут банкиры и качаловский набоб, такой же хищник-удачник. В то же время, говоря о «театральности» исполнения, автор летописи решительно утверждает, традиционном-мхатовский реализм образа:

Сцена из спектакля
«У жизни в лапах».
О.Л. Книппер –
фру Гиле.
Негр – Н. Подгорный

¹⁷ Агапитова А.В. Указ. соч.
С. 518–519.

Pro memoria

ЭМ

театральность – яркость самой природы Пера. Прочитаем раздел «Летописи» посвященный Перу Басту – представим реально – бытовой спектакль, словно продолжающий «У врат царства», но с другим персонажем; «анти-Карено», сыгранный тем же великим актером.

Прочитаем и другое описание роли, свидетельствующее об отношении к ней самого актера:

«...Быть “театральным”, – это не может не пугать Станиславского последней формации, но это уже не пугает, это, напротив, прельщает Качалова последней формации, только при присоединении к “театральности” определения – “хорошая”, “настоящая”, такая, какую подсказывает стиль автора и которая вводится актером сознательно... Такую театральность, но только свежую, согретую, неожиданную, но только “не театральную театральность”, я и теперь очень люблю, ею, где позволяет характер роли, увлекаюсь, – говорил мне Качалов, когда в одной из наших бесед зашла речь об его умышленно преувеличенном, подчеркнутым Пере Басте в утрированно-широкополой шляпе. Эта шляпа – как бы некоторый символ такого отношения к роли...»¹⁸.

Верно уловил новый принцип или новый тон этого качаловского исполнения Вл. Азов, оценивший в «Речи» петербургский показ Гамсуна, говоря, что Качалов играл «увлекательно, живописно, театрально и эффектно, как и подобает играть в день ретеатрализации театра». (Беседовал с Качаловым, комментировал статью Азова Н.Е. Эфрос¹⁹.)

Неотрывность Пера Баста от Карено почувствовал он в своих размышлениях о путях русского

театра, Художественного театра, актера Качалова. (Зима 1917–1919 годов, московские холода, жалкие «пайки» в редакциях, а больше на всякого рода курсах, в студиях и литературных объединениях...) «...Баст – вполне живой, реальный человек из подлинной, только не нашей, аргентинской действительности. В жизнь, в свою деловую работу он влюблен, как в творчество; он – человек громадного аппетита к жизни, неутолимой жажды всех ее радостей и любопытства к ней. Только бы ничего не пропустить из них, всем наслаждаться! Он – антипод “лишнего человека”. Он – громовый, ликующий крик природы против *taedium vitae*, яркой многоцветности, против облинявших красок. Такая фигура поставлена в тесные рамки пьесы. И чтобы она сохранилась в таком своем характере, Гамсун все в ней сгустил. Отеатралил ее»²⁰.

Эфрос исследует природу новой качаловской театральности, возникшей из пьесы, из стилистики Гамсуна, не столь подчеркнута – условной, как в «Драме жизни», но усиливающей динамику, энергию житейской истории, поднимающей ее в сферы бытия:

«Ведь пьеса развертывает все свое большое действие на протяжении лишь одного дня. Уже в этом была заключена театральность, необходимость сгущенности действия и красок преувеличения. Были возможны немногие, зато – сугубо эффектные “удары”. Актер это понял, почувствовал всем своим артистическим существом и пошел вслед за автором.

“Артистическая совесть” подсказала ему направление и меру. Он не побоялся быть “театральным”,

¹⁸ Цит по: Эфрос Н. Указ соч. С. 95.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 66.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ



Сцена из спектакля «У жизни в лапах»

не-будничным, декоративным. Его актерская живопись стала плакатной. Конечно, Качалов остался и при своем среднем росте, и при своей тонкой, совсем не атлетической фигуре, при своем тонком лице. Но вспомните, если вы видели этот спектакль, – каким Качалов Баст воспринимался, каким казался. Громадного роста, богатырско-го сложения, с могучей головой, сильными, размашистыми и уверенными жемами. Все преувеличивалось, и не только во внешности, как преувеличивались полы его коричневой шляпы. Таких шляп не носят в жизни. Но таких людей не бывает в жизни. Как он этого достигал? Я думаю, он таким лишь казался. Он пробудил ее, заставил работать в этом направлении. Потому что и зритель бывает в некотором роде творцом...

Но фантазию нужно разбудить. И Качалов, став “театральным”, сумел это сделать, сумел добыть это сотрудничество. А вместе показал и разнообразие своих средств для сценических характеристик»²¹.

Здесь не только точно определена новая театральность «серебряного века» Художественного

театра – театральность как вживание в стилистику драматурга. Здесь Эфрос подходит к основам театрального искусства, театру, как великому «средству общения» (определение Льва Толстого для искусства), к единению сцены-зрителя. В этом причина воздействия великих актеров прошлого и искусства Художественного театра в целом, причина стойкости зрительской памяти по отношению к спектаклям прежнего МХАТа.

Зрители, зал в целом на каждом спектакле становились со-творцами этого спектакля. Сами творили гигантские фигуры Бранда и Пера Баста, сами становились Иваном Карамазовым, раздвоенным между собою и Чертом.

Спектакль – не данность одного сезона, а явление длительное, проникающее в суть жизни и человеческих судеб. В особенности, воплощение режиссерского замысла ансамблевой подлинно мхатовский спектакль-«долгожитель», проходящий через годы и десятилетия, через жизнь поколений.

Известно, что премьерные спектакли, собирающие сугубо театральную публику, журналистов, молодежь, вызывают естественные

²¹ Там же.

Pro memoria

ЭМ

споры, разногласия зрителей. Одни привержены старому актерскому театру, другие – экспериментам авангардистов данного времени, третьи – фанатики-«художественники». Критики отчетливо делятся на критиков «толкующего», литературоведческого толка, требующих возможно большего соответствия пьесы и сцены, следующих за авторскими ремарками, даже за купюрами, и на людей признающих не «литературоцентризм», а свободу, самостоятельность театра. Чем дальше идет жизнь, тем отчетливее позиции второй группы, тем более, что режиссеры сами пишут манифесты своих театров и теоретические труды.

Спектакли Художественного театра вызревали, гармонизировались где-то к 10–15 представлению, до которых часто вообще не доживали постановки у Корша или в провинции. В Художественный отправлялись взрослые зрители, водили подростков детей, смотрели спектакль по нескольку раз. Образы входили в сознание не только студентов театральной школы или просто гуманитариев, но и технологов, медиков, в сознание обеспеченных держателей абонементов дореволюционных лет и неимущих, недавней бедноты, получавшей бесплатные билеты в послереволюционные годы. Как безусловность искусства, как осуществление сотворчества сцены и зала, когда в Иваре Карено химик или философ видел себя, а рабочий-пролетарий отождествлял «Иваря» или «Филина» с собой и со своими врагами, т. е. – с большевиками и буржуями. (Карено-Качалов отвергал возможность вхождения во врата

успеха и благополучия, не хотел «преклониться» у порога этих врат, потому что на страже их стояли сытые, благополучные Хиллинги и Бондезены. Он оставался не просто бедным ученым, бездомником, нищим, но непреклонным, со своим предчувствием неслыханных мятежей, невиданных сражений богачей и бедняков, голодных и сытых.)

Образы современные становились образами-архетипами, принадлежащими эпохе открытий в области психологии, философии двадцатого века.

Пер Баст жил в Норвегии, вернее возвращался туда, уже восприняв мир в глобальных масштабах. Прибыв из Аргентины, переплыв океан, обнимал сразу двух служаков, покорял прелестную служаночку (С.В. Гиацинтова), рассказывал Юлиане и Блюменшену о себе, вернее об огромном, раздольном мире, который стоял за его плечами. Пресыщенная, усталая «дива» и звезда неожиданно для себя открывалась этому полужнакомому человеку, тянулась к нему, как и другие, зараженные его энергией истинной жизни.

Безмерно богатый, шумный, излучающий здоровье и радость могущества, наслаждение богатством, которое дает столько возможностей себе и другим; выигравший в жизни все, что проиграл Карено, он тоже «не хотел преклониться».

Античеховский герой, норвежец Пер Баст в чем-то перекликался с Лопахиным, обладал неправдоподобной лопахинской везучестью и тоже «за все мог заплатить»

Сезон 1910/11 года поначалу катастрофический для Художественного театра, когда из-за тяжелой болезни Станиславского

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

были отменены будущие премьеры и спектакли с его участием, обернулся триумфом, открытием Достоевского в «Братьях Карамазовых», а для Качалова – ролью Ивана и Пера.

«В том же сезоне у отца был и еще один громадный успех – набоб Пер Баст в пьесе Гамсуна “У жизни в лапах”. Мне кажется, ни одной роли ни до, ни после он не играл с таким наслаждением. Он немного стеснялся своего удовольствия от этой роли, уж очень она была сравнительно с шекспировским, достоевским, островским, чеховским репертуаром легковесна, мелодраматична, внешне эффектна, бессодержательна. Ведь даже в дурнотонном “Анатеме” были проблемы более серьезные и глубокие, чем трагедия старения и “власти жизни”. Но играть человека смелого, уверенного в себе, в своем праве на счастье, страстного жизнелюбца, быть хоть на сцене таким, каким хотел, но не мог быть в жизни Василий Иванович, потому что ему мешал его лабильный темперамент, освободиться от вечных сомнений и колебаний было весело и приятно.

Играл он Баста изумительно. Он был красив, мужественен, дерзок, обаятелен, он был соблазнитель (как говорили женщины). Многие считали, что он был в Басте больше Дон Жуаном, чем в “Каменном госте”.

С огромным увлечением занимался Василий Иванович своей внешностью для этой роли – придумывал “коски” для увеличения роста, толщину для расширения груди и плеч (от нее он потом отказался, она его стесняла и тяжелила фигуру, не придавая ей мощи), парик, цвет лица, нос, бороду. Даже

для зубов он придумывал грим – покрывал их слоем гримировального лака. Результат был отличный, – фигура получалась могучая, и, как говорили “солнечная”»²².

Это воспоминания сына Качалова, Вадима Васильевича, носившего отцовскую фамилию – Шверубович. С семейным юмором повествует он о поклонении Качалову в 1910-х годах, накануне Первой мировой войны, о том, как московские поклонницы покупали у горничной его носовые платки – по пятнадцати рублей и его окурки – по рублю за штуку; особенно же ценились старые качаловские носки...

Качаловский круг общения был обширен. Кроме поклонниц – гимназисток и курсисток, «им восторжались и интеллигенция, и буржуазия». Почти одновременно играемые Анатема и Глумов, Иван Карамазов и Пер Баст были предназначены для всех, в единстве общения соединяли все слои русского общества, не разделяя элитарность и демократизм.

В подготовке спектакля участвовал В.И. Немирович-Данченко, имя которого стояло на первом месте в афише, но, конечно, вдохновителем и подлинным строителем спектакля был Марджанов с его изначальным даром театральности, с обостренным чувством цвета. Именно молодой Марджанов, предваряя свою будущую славу гения в Грузии, где он стал называться «Котэ Марджанишвили», вел и Качалова, и Леонидова, и Книппер-Чехову к воплощению не чувств – а страстей, к предельному сгущению времени. Не столько реального (действие происходит в течение суток), но почти мифологического, сходного с классицистскими принципами

²² Шверубович В. О старом Художественном театре. М., 1990. С. 94–95.

Pro memoria

единства места-времени-действия. «Ретеатрализация» осуществлялась в Художественном театре не как дань моде, но как необходимость современного – 1910-х годов восприятия жизни, которая необратимо менялась.

Пер Баст Гамсуна–Качалова не хотел преклониться ни перед женщиной, ни перед самой жизнью. Испытание нищетой ему не грозит. Он не побежит из своего скромного дома, как Штокман. К нему не придут описывать имущество, как приходит пристав к Ивару Карено. Его испытание и искушение – это не страх бедности и потери положения, но страх смерти, возникший из его любви к жизни. Гамсун продолжает мопассановский мотив – «сильна как смерть», как бы сопрягая прошедшее время Мопассана и будущее время Хемингуэя, который через много лет передаст своим героям это восприятие жизни-смерти.

Гамсун умер в глубокой старости. Пер Баст сам отмеривал свое время и сам его прервал. Финал спектакля «У жизни в лапах» неожидан, экзотичен, как сама жизнь «набоба».

Обычно на театральной сцене герои стреляются. В исторических спектаклях погибают в поединке на шпагах. Смерть от яда также привычна сцене с давних времен. Часто смерть переносится за кулисы, а зрители ощущают ее через реакцию других персонажей на гибель героя.

Пер Баст погибал от укуса змеи, которая в течение всего действия присутствует на сцене. Ее жилище-клетка гипнотизирует людей. Домашний, комнатный террариум вызывает страх, отвращение, но одновременно и притягивает

к себе внимание персонажей и зрителей.

«Солнечный» качаловский Пер Баст, столь отличный от других героев Качалова, в то же время был от них не отделим. Продолжал Бранда с его девизом идеей «все или ничего!»; соседствовал с Гамлетом, предварял Ставрогина из «Бесов» с его вызовом судьбе и стремлением к свободе. Эту «сверхчеловечность» гамсуновского героя, поднявшегося над соблазнами жизни, над страхом смерти, – актер искал, желал найти в себе самом, преображаясь в Пера Баста.

Сын вспоминает о том, как впервые увидел отца в этой роли. Соседом по креслу оказался А.А. Стахович. Аристократ, культивировавший свою высококородность и светскость. Актер Художественного театра, славившийся именно барственностью, светской невозмутимостью, умением держать себя в любых обстоятельствах, мэтр безукоризненного вкуса.

Оба – Стахович и Вадим Шверубович – смотрели спектакль впервые:

«Когда Василий Иванович давил кобру (для треска “черепа” кобры под ковер клали несколько пустых спичечных коробок), я вскочил и дернулся к рампе, и вместе со мной рванулся и Стахович. Оба мы сконфуженно сели на места, но крепко, видимо, забирало публику происходящее, если такая реакция никого не удивила. Потом Стахович сказал: “Вполне понятно, что Дима рванулся, я и сам чуть не вскочил, но на самом деле он вскочил даже раньше меня”²³.

Спичечные коробки хрустели под каблуком на каждом спектакле, создавая полную иллюзию



В. Немирович-Данченко



К. Марджанов

²³ Шверубович Д. Указ.соч. С. 95.

Истоки, традиции, рифмы

хруста змеиноного позвонка и зрительское «ах!» – разносилось по залу. Спектакль шел в 1920-е годы. Театру мечталось возобновить его в 1930-е.

Статья Плеханова «Сын доктора Стокмана» – почти ровесница спектакля «У врат царства». Качалов к 1910 году – к выходу этой статьи, совершенно овладел ролью, овладел зрительным залом. Вряд ли актер, да и вообще кто-либо из «художественников» читал эту статью. При несомненном демократизме, «художественники» были достаточно далеки от того, что называется политикой, да и место свое в противоборстве идеализма и материализма не старались осознать с той определенностью, которая приписывалась им впоследствии. Это было важно для исследователя, тем более первооткрывателя, каким являлся Плеханов, сопрягавшего социальный процесс с развитием культуры.

К театру Плеханов не обращался, предмет его размышлений – литература и драматургия как вид литературы, отображающий процессы развития философско-исторической мысли. Поэтому его так интересовал Ибсен, поэтому так важна в ибсеноведении начала XX века работа Плеханова «Генрик Ибсен» (1908).

Плеханову интересен Ибсен, воплощавший не столько художественные поиски, сколько идеологию конца века, Ибсен – близкий к анархистам; антибуржуазность писателя, его расхождения с социалистами.

Персонажи, особенно интересные Плеханова, – Бранд и доктор Стокман, который «беспомощно путается в целом ряде самых

жалких и самых вопиющих противоречий». Исследуя эти противоречия, Плеханов особенно выделяет монолог «врага народа» перед народом – рассуждения о том, что массами должны руководить «лучшие люди», а «толпа есть только сырой материал из которого мы, лучшие люди, должны создать народ»²⁴. В Художественном театре этот монолог был изрядно сокращен, Станиславский увлекался сам и увлекал зрителей вовсе не поведением деяний сильной личности и сверхчеловека, но одинокой борьбой обыкновенного, нормального человека за правду, которой не хотят знать другие. Для критика Стокман – «враг народа, ... защитник политической реакции»²⁵.

Герой статьи – «Сын доктора Стокмана» – гамсуновский Ивар Карено, который в споре с Хиллингом обличает буржуазию, буржуазную науку о развитии общества. Но обличает не с позиции Маркса или того же Плеханова, а с противоположных. «Сын доктора Стокмана» не опровергает, но развивает взгляды «отца». Верит в права и предназначение сильной личности, которая должна господствовать в мире. Он убежден в ненужности и невозможности вечного мира на земле и в том, что человечество утверждает себя в войнах, ибо «источник жизни бездонен и неистощим». Он ненавидит либерализм, не верит в народ, решающий свою судьбу: «Я верю в прирожденного властелина, в деспота по природе, в повелителя... Я верю и надеюсь на возвращение величайшего террориста, квинтэссенцию человека, Цезаря...»

У Гамсуна герой написан как истинный, откровенный, не скрывающий своих убеждений «враг

²⁴ Плеханов Г.В. От обороны к наступлению. М., Б.д.

²⁵ Плеханов В.Г. «Генрик Ибсен». [Без места и года издания]. С. 21.

Pro memoria

народа», той инертной, безвольной массы, которая опасна; толпы, которой неизбежно должен руководить новый Цезарь. Именно эти взгляды просит героя смягчить, обдумать добропорядочный профессор Хиллинг. Но «упрямый лопарь» противостоит не столько либерализму, сколько набирающей силу социал-демократии, всем интернационалам, от времен Маркса до времен Плеханова. Масса – предмет управления, если нужно – предмет истребления, так как войны не только неизбежны, но оправданы; избранники по праву своего избранничества смеют почитать всех нулями. Для Карено – идеолога цезаризма, каким он дану автора, не существует проблем нашего русского бунтаря-экспериментатора над собой – Раскольниковца. «Слезинка ребенка» его также не волнует. В народной массе имеют право на жизнь крестьяне, люди кормящей земли. Иные работники – рабочие – нажить общества, его дурная болезнь, которую нужно лечить радикально.

Плеханов цитирует монолог Ивара: «Рабочие только что перестали быть растительной силой, и их положение в качестве необходимого класса уничтожено... Когда они были рабами, у них были свои функции: они работали.

Теперь же вместо них работают машины при помощи пара, электричества, воды, ветра. Рабочие вследствие этого становятся все более излишним классом на земле. Раб стал рабочим, а рабочий паразитом, который отныне живет на свете вне всякого назначения. И этих людей, потерявших даже положение необходимых членов общества, государство стремится возвысить в политическую

партию. Господа, говорящие о гуманности, вы не должны ласкать рабочих; вы должны скорее охранить нас от их существования, помешать им усиливаться, вы должны истреблять их».

Этот монолог был странной человеконенавистнической тирадой последнего акта.

Но чуждой, очень чуждой человеконенавистничеству была вся творческая натура Качалова, весь его духовный строй. Он опровергал крикливый ницшеанский «аристократизм» Гамсуна своей предельной скромностью, искренностью, какой-то душевной незащищенностью, полным отсутствием в себе чувства избранничества, какой бы то ни было позы...

Карено-Качалов жил, любил, мучился, заблуждался, мечтал не как гордый «избранник», а как все люди. «Качаловским светлым обаянием были окутаны в образе Карено детская наивность и добродушие; рассеянность, идущая от сосредоточенности, лиризм и юмор. ...Эта «обыкновенность» делала его еще более близким зрителю и помогала ощущать его «своим»»²⁵.

Пер Баст вел за собою восторженных российских дам, курсисток, «чеховских» мужчин, сценическими образами которых были Астров и Войницкий, Лопухин с его богатством и Петя Трофимов, беспомощно ищущий свои галоши. Пер был для них бунтарем, осуществившим все свои возможности и погибавшим в апофеозе достигнутого. Ивар Карено был их братом, неимущим, не «преклонившимся», по-чеховски замучившимся с женой. «При Чехове», «после Чехова», в горьковское время, бывшее также временем Мережковского, Брюсова, Блока, Бунина, молодых футуристов, – все

²⁵ Виленкин В. Указ.соч. С. 60.

Истоки, традиции, рифмы

обличало буржуазию, и все подвергалось искусству цезаризма, одинокого сверхчеловека, в котором одни видели и свое воплощение, от которого другие отрекались ради гуманизма и равенства.

Как всегда – Россия принимает импульсы Запада с опозданием, когда на родине источники идей и личности, их породившие, становятся «умершими звездами».

Принадлежавший XIX веку Ницше, становится властителем русских дум в «серебряном веке». В поле его притяжения существовал не только Ибсен, но преодолевали его, снова возвращались к нему уже как аналитики – Манн, Стефан Цвейг, в особом качестве Хемингуэй, в Скандинавии – Гамсун, который вводил идеи о «сверхчеловеке» в свою реальную жизнь, искал черты сильной личности в себе самом, в своих земляках. Образы викингов сливались для него с образами сильных, исполненных сознания своей силы, своего права на власть и суд, современных ему молодых северян, столь же не устрасимых в новых войнах современности, сколь и в древних битвах. Это приведет писателя к духовному союзу с фашизмом и националистом Квислингом, к абсолютному одиночеству, когда народ стал считать высокочтимого литератора своим врагом.

Не просто всеми читаемый, но почитаемый норвежский классик, сочинения которого стояли на полках богатых и бедных, теперь находил свои книги переброшенными через ограду имения, возвращенными автору, который опозорил себя, которого больше не хотели читать.

Россия была знакома и с Ницше, и с идеями «сверхчеловека». Увлекались не только музыкой



Вагнера, но вагнерианством, как мировоззрением. Читали подлинники, читали переводы и воспринимали их, как повод для дискуссий и как предмет опровержений. Идея вождя-лидера не была «русской идеей». Со времен Французской революции, пересмыслившей роль личности и народа в истории, право народа на историю, пришла в Россию «наполеоновская» тема. В ее величии – у Жуковского, Пушкина, Лермонтова. В ее пародировании Гоголем («А не Наполеон ли

В. Качалов. 1930-е годы

<i>Pro memoria</i>	<i>ВМ</i>
<p>Чичиков?»). В ее ниспровержении Толстым и Достоевским. Образ властителя, имеющего право решать судьбы страны и народа, был сопряжен с личностью монарха, с наследственной властью, дарованной свыше, но не завоеванной силой. И в противостоянии властителю, силою завоевавшего власть и право распоряжаться чужими жизнями («двуногих тварей миллионы для нас орудие одно»), в русских утопиях решительно преобладает мечта о соборности, о братстве тех, кто избран к власти. «Сверхчеловеком» мог называть себя Пугачев, если бы знал это слово и его значение. Но потому и был атаманом-лидером, что слова не знал, как и Разин, его предтеча.</p> <p>«Знавшие» и приобщенные к западной цивилизации, ее поиском истины, объединялись в общества, явные и тайные союзы. Собирательное понятие – декабристы – обняло все союзы. Западники и славянофилы, имевшие в своем составе гигантов – Белинского или Герцена – не были силой одного, но множества. Разбуженные Герценом «шестидесятники» в XIX веке также были сильны немалым количеством. Их несомненный духовный лидер Чернышевский с его немецким рационализмом пытался растворить себя в народной массе. Во имя всеобщего передела, общенародной справедливости и равенства шли своей дорогой народники.</p> <p>Это общинное начало, понятие справедливости для всех и братства всех слоев общества, сознание вины перед обездоленным народом, перед огромным древним крестьянством, перед нарождающимся пролетариатом пронизывало русскую</p> <p>литературу, реализовывалось художниками, актерами, даже творцами самого чистого и отвлеченного из искусств – музыки.</p> <p>Малый театр, Художественный театр воплощали эту идею равенства, значимости каждого человека в общем потоке жизни. Актеры – наследники Щепкина, Ермоловой, Качалова – никогда не оставляли этой подлинно демократической идеи. Она была душой русского театра и совершенно от него неотрывна.</p> <p>Так, в общерусском контексте, чуждом самой идее сверхчеловека, воспринимался театром ибсеновский Стокман. Действительно, сыном его – сыном стремящегося к правде – был качаловский Карено. Не гамсуновский – качаловский. Старший, но равный Пете Мелузову из Островского, Пете Трофимову из Чехова. В таком качестве перешагнувший порог двух революций и принятый большевиками – как свой, как «истинный товарищ».</p> <p>Василий Иванович Качалов не придумал разговор со старым рабочим в Орехове-Зуево в 1919 году. Воспоминания об этом он использовал через семь лет в письме к В. Блюму – очень влиятельному критику, теоретику театра, непримиримому противнику-гонителю Булгакова, члену Главреперткома, который решал судьбы не только современных пьес, но и классического репертуара. В письме мотивировалась возможность переделки пьесы «У врат царства», которую так хотел возобновить театр и мечтал играть Качалов. Ведь он играл Карено в облегченно-сокращенном варианте все три года полуэмигрантской жизни. (Летом 1919 года группа мхатовцев, играла</p>	

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ВМ</i>
<p>в Харькове, – городе неожиданно взятом Деникиным. Короткая поездка превратилась в долгие странствия по югу России, раздираемой гражданской войной, по странам Европы и закончилась воссоединением в Москве с основной труппой МХТ. Та, в свою очередь в 1922 году официально выехала за рубеж, в качестве полпреда советского государства.)</p> <p>Обстоятельства гастролей в Европе и Америке общеизвестны. Отметим только, что в поездке начала 1920-х Художественный театр был не столько «политическим», сколько «поэтическим» представителем нового государства. Театру надлежало доказать миру, насколько бережно относятся в Советской России к наследию, классическому репертуару, театральному искусству вообще, к вечным и вечно обновляемыми традициями психологического реализма. Рядом с чеховскими спектаклями, «выездным вариантом» «Братьев Карамазовых», вполне законно пребывал Ивар Карено «У царских врат» и воспринимался в едином ряду воплощений классики.</p> <p>По возвращении в Россию в 1924-м году МХТ решительно обратился к новому репертуару – создавал его, в нем утверждался. Качалов играл Николая Первого в спектакле композиции «Николай Первый и декабристы», выступал с чтением стихов байроновского «Манфреда», бесконечно репетировал эсхиловского Прометея. Мечтая вернуться к роли Карено, перечитывал пьесу, все больше убеждаясь, что ее не только можно – нужно играть, что непреодолимая любовь его героя к правде и любовь к женщине, мотивы дома,</p>	<p>домашнего очага, стремление мужчины не преклониться ни перед кем – сплетаются, увлекают. Летом 1926-го года он отдыхал у моря, в Евпатории. Читал, вычеркивал, подчеркивал, делал правку текста по затрепанному экземпляру пьесы. Написал длинное письмо Блюму. Напомнил о разговоре на репетиции «Белой гвардии», то есть – пьесы Булгакова «Дни Турбиных», которая только еще обретет новое название и вызовет каскад разгромных статей, в том числе и самого Блюма.</p> <p>Качалов советует – можно ли возобновить спектакль, если в пьесу ничего не вписывать, «а только сократить, выпустивши ненужные и невозможные – по политической и всякой другой безграмотности – вещи, по провинциализму, устарелости и проч...» Тут же Качалов противоречит себе, подробно рассказывая, как можно не просто «осовременить» пьесу, но «заострить» «большевизм» борца-Карено, прописать Хиллинга, как буржуазного идеолога; вставить «интересный, горячий спор на темы о демократии, парламентаризме, национализме и проч...» – словом, из «скромной старенькой пьесы сделать почти боевую, хорошую новую пьесу, художественно-агитационную пьесу»²⁶.</p> <p>Письмо послано в Москву 12 августа, а 30 августа отправлен ответ из Москвы в Евпаторию. Блюм почел пьесу «довольно безнадежной» и в поддержке отказал, при изъявлении полного уважения к Василию Ивановичу. Но осенью, сразу после премьеры «Турбиных», в разгар «войны» с «Белой гвардией», которую вели Блюм и другие, начались</p>

²⁶ Виленкин В.Я. Указ.соч.С. 62,64.

<i>Pro memoria</i>	<i>ВМ</i>
<p>репетиции спектакля «У врат царства». С помощью молодого завлита П.А. Маркова, пьеса была не столько дописана, сколько сокращена. Мотивы «большевизма» Карено, «меньшевизма» Йервена, соглашения Хиллинга вовсе не прояснились, но становились индивидуальными свойствами персонажей. Они поднимались над авторским анархо-индивидуализмом, над противоборством большевиков-меньшевиков. Над «сверхчеловеком» возвышался просто человек.</p> <p>«У царских врат» – было название первого спектакля, достаточно вольное по отношению к автору. «Царские врата» – символ православия. Каждый москвич, посещая приходскую церковь, видел перед собою золотые резные двери, отделявшие алтарь, ограждавшие божье, священное место, изредка открывающееся, чтобы показать святое пространство. И эта неточность, и уже начавшаяся антирелигиозная компания привели к изменению названия, которое тотчас стало привычным. «У врат царства» – теперь назывался спектакль, что значило – у врат искушения «царством земным», деньгами, благополучием. Но еще значило – у врат справедливости, правды, о которой мечтает одинокий философ.</p> <p>В начале нового 1927 года, спектакль состоялся на сцене филиала в Петровском переулке, где он и шел до июня сорок первого. Возобновлением руководила жена В.И. Качалова – Н.Н. Литовцева. Ее имя и стояло в программке: «Режиссер Литовцева». Ожил старый макет В.А. Симова, ожила бедная комната-гостиная в доме Карено. Только в отличие от прежнего решения, где первый акт шел в осеннем саду возле</p> <p>дома, – все действие теперь происходило в одной декорации, а садик лишь виднелся за стеклами веранды. В.Я. Виленкин свидетельствует, что, как и в давней премьере, слияние сцены и зала произошло не сразу. В 1927-м году спектакль «был один из...». Зрители рвались на только что поставленные «Дни Турбиных», пресса «сшибалась» в дискуссиях о Булгакове и булгаковщине.</p> <p>Осенью 1927 года Качалов сыграл сибирского мужика Никиту Вершинина в «Бронепоезде 14–69» Всеволода Иванова.</p> <p>Одновременно он играл и своего нового Карено, который у автора провозглашал борьбу с народными массами, подчинение их сильной личности, а на сцене МХАТ вплоть до лета 1941 года представлял борцом за справедливость и правду.</p> <p>Разумеется, биограф актера, Виленкин, прав, отмечая, что «... нового Карено, освобожденного от налета анархизма и нищезанятия трудно было принять за большевика...»²⁷. Спектакль был бы погублен, если бы театр осуществил то, что увидел в нем в 1919-м году орехово-зубовский рабочий. Качалов утверждал не политические пристрастия, но свободу мысли и дела ученого, литератора-философа, вызывающего в памяти весь ряд российских утопистов-мечтателей, одновременно пророков и реальных литераторов. Его Карено со стопкой книг в руке, с рукописью и зажженной лампой в финале, – словно студент с картины Ярошенко, похожий еще и на влюбленного в искусство нищего суфлера Нарокова, которого в те же тридцатые годы Качалов играл в старой пьесе Островского о «та-лантах и поклонниках».</p>	<p>²⁷ Там же. С. 65</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ВМ</i>
<p>Поэтому и мог Станиславский написать о спектакле: «Василий Иванович так прекрасен в роли Карено, он настолько ярко передает силу человеческого духа, что всякий раз после того, когда пьеса временно сходилась с репертуара, она неизбежно снова возвращалась на сцену МХАТ. Спектакль «У врат царства» остается в репертуаре потому, что он является прекрасным достижением искусства»²⁸.</p> <p>Также, как после «Штокмана», после «Бранда» не расходились зрители, особенно молодежь – ждали выхода Качалова, словно несшего по Петровскому переулку зажженную лампу. Возвращались на спектакль еще и еще раз, (благо билеты были дешевы), хотя днем, в своих университетах и институтах</p>	<p>В. Качалов – Карено. 1922</p>  <p>²⁸ Виленкин В.Я. Указ. соч. С. 66.</p>

Pro memoria

штудировали политэкономия и тома «Капитала».

Теперь Карено у Качалова, предстал как идеолог будущего царства всеобщей справедливости и единения, когда «царские врата», как и «врата царства» не будут нужны, ибо человечество сольется в гармонии мира и труда.

Знал ли об этом автор пьесы, переживший время становления и господства «сильных» в Германии, в своей Норвегии? Свидетельства его несогласия с театром нет. Художественный театр утвердил себя именно соавторством с драматургом, союзом пьесы и сцены, которое открывало неведомые прежде возможности автора, персонажей. «Сверхзадачи» пьесы и театра должны были находиться в единстве. Так думал, так писал в те же тридцатые годы Станиславский. Так жил его театр, продолжая извечные, изначально существующие традиции. Можно бесчисленно трактовать «Гамлета» или «Короля Лира», драматургию Чехова или Ибсена. Но в системе спектакля нельзя героизировать короля Клавдия и уничтожать Гамлета, делать истинными героинями Регану и Гонерилию, смеясь над Лиром и Корделией. Нельзя издеваться над Петей Трофимовым и восхищаться Яшей... Примеры могут быть бесчисленны, но они и не нужны.

Но как же тогда – с «созвучием революции» сценического образа Карено? Ответ, вернее объяснение – в самой природе театра как искусства. Актер истинный становится персонажем, персонаж обретает свойства человека – актера. Так было всегда, таково преломление авторского-театрального образа и в норвежском цикле Художественного

театра: в ибсеновских «Штокмане» и «Бранде», в гамсуновском Иваре Карено и Пере Басте. Все «у жизни в лапах», все противостоят ей, отыскивая в хаосе закономерности, формулируя и тут же на себе проверяя их. Качаловский Карено не хотел «преклониться» и «не преклонялся», верный понятию Правды, Долга, верный своей бедности и свету лампы, которая одновременно и символ света и реальная лампа, в которой кончается керосин.

Гамсуновский культ предков-викингов, культ свободной личности, выбирающей свой путь, сливался с мотивами подвижничества, сочетавшего долг и свободу в русском искусстве, в русском театре. Чеховские, горьковские герои Станиславского, отзывались в его Штокмане. Все они шли одной дорогой.

В «Драме жизни» Гамсун видел справедливость в образе нищего Тю. Впрочем, его образ был слишком умозрителен; «Драма жизни» не обрела театральной судьбы. Тю был прочно забыт в то время, когда Качалов играл и играл своего Карено с рукописью и старой лампой в руках.



Н. Подгорный
в роли Тю. Рисунок

Валерий ЗОЛОТУХИН

КОЛОДЕЦ И КОЛОКОЛ

О ВЛИЯНИИ АВТОРСКОЙ ДЕКЛАМАЦИИ НА ИСПОЛНИТЕЛЬСКУЮ (1905–1929)

Задача этой работы – установить механизм влияния авторской поэтической декламации на исполнительскую манеру в театре 1920-х годов, а также выявить некоторые последствия этого взаимовлияния. Такие, к примеру, как возникновение ряда оригинальных концепций в области сценической речи, заявленных и реализованных в середине 1920-х годов и позднее.

В статье – два раздела. Первый посвящен процессам, протекавшим в 1900–1910-е годы. Этот период отмечен как ростом интереса к авторской декламации и возникновением чрезвычайного разнообразия авторских манер на эстраде, так и видоизменением самого жанра публичных выступлений поэтов. В 1910-е годы были сформулированы ключевые отличия авторского чтения поэзии от ее исполнения актерами и чтецами. Позднее, уже в 1920-е годы, взаимоотношения исполнительской манеры с авторским чтением станут одной из центральных проблем для актеров и режиссеров тех лет, работавших с поэтическими текстами.

Во втором разделе разобраны примеры того, как авторская декламация воздействовала на речевые приемы актеров и чтецов. Центральная фигура здесь – Владимир Маяковский, создатель новой и, несомненно, одной из самых значимых декламационных традиций XX века. Мы попытались проследить, как особенности его декламации находили отражение в концепциях речи и жеста режиссера и поэта Игоря Терентьева, в декламационных приемах Игоря Ильинского, а также в лито-монтажах Владимира Яхонтова.

Приводимые примеры, разумеется, не описывают все многообразие форм влияния авторского чтения – и конкретно Маяковского – на сценическую декламацию. Влияние было огромно и разнообразно: стихи Маяковского занимали одно из главных мест в чтецких программах тех лет. Все, читавшие Маяковского, от чтеца Георгия Артоболевского до безвестных эстрадных исполнителей, выступавших на смотрах самодеятельности, так или иначе вынуждены были соотносить свое чтение с авторским, которое было знакомо слушателям. Выбранные примеры, на наш взгляд, позволяют зафиксировать момент своеобразного «зенига» во взаимоотношениях поэтов, актеров и режиссеров. Демонстрируют насколько разные формы принимало это воздействие. А также дают представление о влиянии не связанных напрямую с театром декламационных манер (будь то авторское чтение поэтов, публичные речи политиков и др.) как на интонацию, так и на пластику актеров-современников. Нам представляется, что анализ этого влияния может быть особенно продуктивен в исследованиях советского театра 1960–1970-х годов.

<i>Pro memoria</i>	
<p>1.«КАК КАПЛИ В ГЛУБОКИЙ КОЛОДЕЗЬ»</p> <p>Происходившие в театре 1920-х годов процессы были подготовлены теми глубокими изменениями в отношении к звучащему слову, начало которым было положено на рубеже XIX и XX веков. В это время все более возрастал интерес к звуковой организации стиха и слова, а также к декламации как способу их выявления. Параллельно происходила стремительная индивидуализация авторского чтения, менявшего свою функцию. К началу века оно превратилось в важную особенность литературного быта. Отныне знакомство с тем, как поэт читает свои стихи, становится одним из кодов для интерпретации его поэзии.</p> <p>Развитие театра рубежа XIX и XX веков не только не совпадало, но как будто бы противостояло тенденциям в авторском чтении. Реформы К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко в МХТ прямо затрагивали сценическую речь и вели к усилению значения <i>говорного</i> (пользуясь терминологией Вс. Всеволодского-Гернгросса¹) декламационного метода. Этот метод сценической речи сознательно противопоставлялся декламации актеров Малого театра. Помимо этого увеличивался разрыв между сценической речью в столичном и московском драматических императорских театрах. В последней четверти XIX века Малый театр все чаще обращался к романтической драматургии и шекспировским пьесам. Несмотря на все это, в театре конца XIX–начала XX века стремительно рос дефицит декламационных манер.</p> <p>Авторская декламация поэтов-символистов развивалась параллельно,</p>	<p>и на рубеже веков процессы в театрах и литературных салонах едва ли заметно влияли друг на друга. «Моментом торжества натурализма на русской сцене, – писал в 1920-е годы Вс. Всеволодский-Гернгросс, – можно считать приблизительно 1905 год, т.е. время, когда в других родах и видах искусства уже успел произойти новый сдвиг, а именно и в частности расцвела пышным цветом наша символическая, преимущественно лирическая, поэзия. <...> у поэтов было что сказать, а сказать им хотелось, что их новая поэзия покоится вовсе не на ложно-эмоциональной основе, а на основе ритмико-мелодической. Современный им театральный реализм убивал в стихе все, кроме психологического элемента; декламация символистов заняла позицию единственно приемлемую для характера новой поэзии, невольно при том полемическую. На выступлениях своих в кругу друзей поэты невольно вырабатывали своеобразные приемы декламации, и их исполнение мало-помалу принимало характер явления художественного»².</p> <p>Рубежным, согласно Вс. Всеволодскому-Гернгроссу, стал 1905 год. Он был ознаменован созданием Вс. Мейерхольдом так и не открывшегося для широкой публики Театра-студии при Художественном театре, а также опытом постановки символистской драмы. Остановимся вкратце на этом эпизоде и последующей встрече Мейерхольда с Верой Комиссаржевской и Александром Блоком. Именно в этот небольшой временной промежуток – с лета 1905 по осень 1906 года – завязывается важный для истории отношений авторской и исполнительской декламации сюжет.</p> <p>¹ См.: Всеволодский-Гернгросс В. <i>Искусство декламации. Научно-популярное руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов, членов художественных кружков и учащихся единой трудовой школы.</i> Л., 1925. С. 71.</p> <p>² Там же. С. 27–29.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>Сезон МХТ 1904/05 годов открылся тремя одноактными пьесами М. Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри») в переводе К. Бальмонта. Театру эта премьера успеха не принесла. Однако драматургия бельгийского драматурга стала вызовом для МХТ, а затем и Театра-студии, возникшей при нем.</p> <p>Ответом на этот вызов было признание ограниченности натуралистического подхода, в том числе, и в области декламации. Это было прямо сформулировано Вс. Мейерхольдом в написанном им учредительном проекте Театра-студии³, тогда как постановка метерлинковской «Смерти Тентажиля», над которой режиссер работал в 1905 году в Театре-студии на Поварской, должна была решить проблему, с которой не смог справиться МХТ.</p> <p>Необычны были репетиции «Смерти Тентажиля», на которых студийцы читали, в том числе, и стихи из второго метерлинковского сборника «Двенадцать песен»⁴. Важное место в планах работы нового театра отводилось исполнению актерами современной поэзии. Об этом говорит не только приглашение В. Брюсову возглавить литературное бюро театра, но и предполагавшиеся вечера современной поэзии в аудитории Исторического музея, посвященные Ш. Бодлеру, Э. По, К. Бальмонту, Вяч. Иванову и др.⁵</p> <p>Что же касается непосредственно декламационной стороны постановки «Смерти Тентажиля», то в статье «К истории и технике Театра»⁶ Мейерхольд давал осторожный «акустический» набросок пьесы: «<...> еле слышная гармония голосов, хор тихих слез,</p>	<p>сдавленных рыданий и трепет надежд»⁷.</p> <p>По его словам, работа над «Смертью Тентажиля» дала возможность «на опыте проверить силу художественных ударений взамен прежних “логических”»⁸. Напомним, что логические ударения были одним из главных инструментов теоретика и практика художественного чтения Д. Коровякова. «Логическое ударение, – объяснял он в популярном практическом руководстве “Искусство выразительного чтения”, – падает на то слово, которое имеет существенно важное по намерению говорящего значение»⁹. В качестве же приема, облегчающего распознавание логических ударений в стихотворной речи, Коровяков предлагал «переложение стихотворной речи в прозаическую, без прибавления каких-либо слов, находящихся в тексте стихов, но обходясь только теми же словами, переставляемыми в прозаические формы. С этими же целями, полезно разлагать сложные периоды на составляющие их предложения и сложные предложения – на простые»¹⁰. Мейерхольдовская критика подхода к тексту, основанного на выделении логических ударений, звучала не только в период его работы с символистской драмой. Возвращение к спору с идеями Коровякова можно обнаружить в докладе Мейерхольда 1937 года «Пушкин-драматург»¹¹, во фрагменте, посвященном методам работы над стихотворным текстом.</p> <p>В другом месте статьи «К истории и технике Театра», размышляя об условном театре и отталкиваясь уже от идей Вяч. Иванова, Мейерхольд развивал тему музыкального начала в речи, чрезвычайно важную в</p> <p>³ См.: Мейерхольд В. <i>Статьи. Письма. Речи. Беседы.</i> В 2-х ч. М., 1968. Ч. 1. С. 89. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием автора, части и страниц.</p> <p>⁴ См.: Мейерхольд. Ч. 1. С. 128. А также: Чулков Г. <i>Годы странствий.</i> М., 1999. С. 226.</p> <p>⁵ См.: Волков Н. Мейерхольд. В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 106. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием автора, тома и страниц.</p> <p>⁶ Впервые опубликована в сборнике «Театр. Книга о Новом театре» (СПб., 1908).</p> <p>⁷ Мейерхольд. Ч. 1. С. 133.</p> <p>⁸ Там же. С. 112.</p> <p>⁹ Коровяков Дм. <i>Искусство выразительного чтения.</i> СПб., 1894. С. 77.</p> <p>¹⁰ Там же. С. 82.</p> <p>¹¹ Мейерхольд. Ч. 2. С. 432.</p>

Pro memoria

ЭМ

культуре Серебряного века: «<...> Слово в таком [условном] театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание»¹².

Эта статья стала своеобразным манифестом нового понимания сценической речи, достигнутого, по словам режиссера, во время и после работы над постановкой Метерлинка. Заметим, что приведенные выше режиссерские высказывания – сближение речи с музыкой, противопоставление художественных и логических ударений, обращение к хору – все в той или иной степени лежали в русле поисков театра тех лет. Так же, как и полемика Мейерхольда с концепциями теоретиков «выразительного чтения» и опоры на высказывания увлеченного древнегреческим театром Вяч. Иванова¹³.

Однако совершенно иначе дело обстоит с другим фрагментом этой статьи, где приведены шесть принципов в области дикции¹⁴. Прежде чем перейти к их разбору, отметим: формулировки этих принципов лежат в стороне и от идей, и от терминологии литературы о декламации и выразительном чтении тех лет. Так же мало они имеют отношения к концепциям Вяч. Иванова, оказавшим влияние на Мейерхольда. Можно предположить, что явление, подтолкнувшее Мейерхольда к подобной формулировке новых правил сценической речи, лежало не в плоскости современного ему театра, но в смежной области – литературного быта.

Новые основы сценической речи, которые, по словам Мейерхольда, он с актерами обнаружил в работе над пьесой Метерлинка в Театр-студии на Поварской, противопоставлялись не только актерским («необходима холодная чеканка

слов, совершенно освобожденная от вибрирования (tremolo) и плачущих актерских голосов»¹⁵), но и чтецким штампам. «Звук, – писал Мейерхольд, – всегда должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве. В звуке нет расплывчатости, нет в слове подвывающих концов, как у читающего “декадентские” стихи»¹⁶.

Другой принцип гласил: «Переживание душевных эмоций, весь их трагизм неразрывно связаны с переживанием формы, которая неотъемлема она у Метерлинка, давшего такие, а не иные формы тому, что так просто и давно знакомо»¹⁷.

Слова Мейерхольда о форме относятся к общим постановочным принципам. Однако не случайно, что произнесены они в связи со сценической декламацией: «переживание формы» в этом контексте становится синонимом «переживания языка», основного свойства художественной речи.

Решение проблемы речи в условном спектакле едва ли было найдено в «Смерти Тентажиля» 1905 года. В рецензии на спектакль В. Брюсов писал, что артисты «в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни»¹⁸. Биограф режиссера Н. Волков объяснял это впечатление тем, что основные идеи, касающиеся слова и декламации, были сформулированы Мейерхольдом до и во время работы над метерлинковским спектаклем, однако актеры не смогли их в спектакле реализовать. Но воспоминания самих актеров, участвовавших в

¹² Мейерхольд. Ч. 1, С. 141. Тема сближения музыки и слова была намечена еще в период работы в Театре-студии на Поварской. См. о замысле композитора И. Саца поставить «Смерть Тентажиля» как «драму на музыке»: Волков. Т.1. С. 206.

¹³ Понятия «хор», «хоровое начало» и т.д. многократно повторяются, в частности, в черновом наброске статьи-доклада о создании театра «Факелы», с чтением которой Мейерхольд выступил в квартире Вяч. Иванова 3 января 1906 года. См.: В.Э. Мейерхольд. Статья о создании нового театра («Факелы»), театральном мистицизме. Черновые наброски. Приложена краткая запись совещания о театре «Факелы» с выступлениями А.М. Горького, Г.И. Чулкова и др. Автограф. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед.хр. 386.

¹⁴ Слово «дикция» здесь, как и во многих других текстах начала века, употребляется не в значении отчетливости в произношении слов, но как синоним сценической речи.

¹⁵ Мейерхольд. Ч. 1. С. 133.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 134.

¹⁸ Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 49.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

этих репетициях, подтверждают лишь то, что режиссер в момент работы действительно пытался решить проблему дикции в условном спектакле, отказавшись от интонаций обыденной речи: «Всеволод Эмильевич предложил сразу же забыть обо всех бытовых интонациях обычного разговора; пьеса мистическая – ожидание смерти Тентажиля, – писала Е. Жихарева. – Мы читали роли на одной ноте, без всяких интонаций; огромное внимание обращалось на паузы, во время которых было ожидание чего-то страшного»¹⁹.

Отправным пунктом для шести принципов в области дикции была сформулированная, скорее всего, в период репетиций на Поварской, идея, что законы условного театра точно так же распространяются на речь актеров, как на их пластику или же декорации спектакля. Однако работать над статьей «К истории и технике Театра», в которой был обобщен важный для Мейерхольда опыт работы в Театр-студии, он начал, по-видимому, только летом 1906 года. Вполне возможно, что в ней нашли отражение мысли, идеи и решения, появившиеся у Мейерхольда позднее лета 1905 года и не связанные прямо с периодом работы в Театр-студии. Уместно спросить, какие же еще важные события произошли в этот небольшой период между его студийной работой и началом работы над статьей?

К ним относится сближение с посетителями «среды» Вяч. Иванова. С 21 декабря 1905 года (дня своего прибытия в Петербург) по конец января 1906 года Мейерхольд – частый гость в квартире поэта и Л. Зиновьевой-Аннибал. В этот период сильное влияние на него

оказывает писательский круг, в который он попадает. А также та «декламационная лаборатория», которую представляли собой поэтические чтения на «средах». Чтения, на которых Мейерхольд мог услышать декламацию, разительно отличавшуюся от актерской декламации тех лет.

Эта «лаборатория» описана во множестве воспоминаний, в частности, у Е. Аничкова: «Особенно знаменательны те среды, когда Кузмин, одновременно и композитор, и поэт, пел сначала свои “Александрийские песни”, а после “Куранты Любви”, или когда читал он своей своеобразной ритмической скороговоркой “Любовь этого лета”. Отсюда пошла его известность. <...>

Тут же, приезжая из Москвы, Андрей Белый, нараспев под “Чижика” – это ново было в то время, – не то проговаривал, не то напевал свои стихи о том мертвец, что лежал в гробу с костяным образком на груди и слышал своей бессмертной душой, как отпевал его дьякон, звякнув кадиллом»²⁰.

На «средах» с художественным чтением дебютировал и В.Л. Пяст, впоследствии обучавший чтению стиха актеров театра Мейерхольда: «Была, – вспоминал Пяст, – еще такая “среда”, в самом начале сезона, когда в присутствии большого количества наиболее избранных гостей я решил, как бы сказать, “поднести” каждому из бывших там поэтов – “самого его”. Я произнес по несколько стихотворений каждого. Присутствовавшие поэты одобрили. <...> Нужно добавить, что до той “среды”, сколько мне известно (в этом смысле, помнится, и выразились некоторые из присутствовавших там лиц театрального мира), – ни один актер даже и не представлял себе, чтобы можно

¹⁹ Жихарева Е. В начале пути // И. Певцов Литературно-театральное наследие. Воспоминания о И.Н. Певцове. М., 1977. С. 122.

²⁰ Аничков Е. Новая русская поэзия. Берлин, 1923. С. 47.

Pro memoria

ЭМ

было говорить вслух с эстрады стихи модернистов, декадентов, вообще современных поэтов. После Надсона и, кроме каких-то специально “декламационных” произведений каких-то неизвестных авторов, все живущие поэты признавались в ту пору совершенно непригодными для чтения вслух»²¹.

О том, что большинство актеров долгое время не принимали новой поэзии и не умели ее декламировать, вспоминал и Всеволодский-Гернгросс²². Но слова Пяста не совсем точны. Еще до начала работы над спектаклями так не открывшегося Театра-студии на Поварской, в первой половине 1905 года, Мейерхольд с Товариществом новой драмы проводил в Николаеве чтения современной поэзии: после коротких пьес актеры иногда выступали с чтением стихотворений из «Литургии красоты» К. Бальмонта²³.

Нельзя не упомянуть и о том, что петербургской зимой 1905/1906 годов Мейерхольд впервые услышал декламацию А. Блока. Предположительно, это могло произойти не позднее 18 января 1906 года²⁴. В феврале 1906 года Мейерхольд будет приглашен на должность режиссера и актера в Театр В.Ф. Комиссаржевской, а 14 октября здесь пройдет первая «суббота» (серия литературно-художественных вечеров), на которой в присутствии Мейерхольда будет выступать Блок. Его чтение производило на слушателей огромное впечатление. О его долговременном влиянии на Мейерхольда речь пойдет ниже. А об отзвуке впечатления от блоковского чтения в мейерхольдовских шести правилах дикции можно только предполагать.

Итак, сформулированные Мейерхольдом правила говорят не

только о его стремлении избежать штампов, характерных для выступавших с чтением «декадентских» стихов, но и об интересе к авторскому чтению поэтов-символистов, отличавшемуся повышенным вниманием к собственно стиховым особенностям текста. Их декламация давала новый взгляд на возможности эксперимента со сценической речью, и можно допустить, что знакомство с ними и послужило стимулом к написанию фрагмента о шести принципах в области дикции, а также толчком к дальнейшим поискам в области декламации. Попытка же привлечь В. Брюсова к работе Театра-студии будет иметь продолжение в дальнейшей совместной работе с В. Маяковским, И. Аксеновым, С. Третьяковым и др.

«Голос-музыка»

На сближение театра и поэзии тех лет В. Комиссаржевская повлияла сильнее, чем кто-либо из актеров. Это было связано с организацией ею театра, объединившего на некоторое время вокруг себя круг поэтов²⁵. Программа нескольких организованных театром «суббот», на которые приглашались, в том числе, и поэты-символисты, включала как авторское чтение, так и исполнительскую декламацию с театральными сценами. Привычным явлением подобная структура (театральные миниатюры, идущие встык с авторским и эстрадным чтением), станут позднее, с появлением «Бродячей собаки» и театров малых форм начала 1910-х годов. Не являлась ли такая организация вечеров одной из причин ярко выраженной театрализации выступлений поэтов пост-символизма? Так или иначе, но для посетителей

²¹ Пяст Вл. Встречи. Сост., вст. ст., науч. подг. текста, коммент. Р. Тименчика. М., 1997. С. 71.

²² Всеволодский-Гернгросс В. Указ. соч. С. 28.

²³ Волков. Т.1, С. 206. Есть и другие свидетельства о чтении актерами стихов символистов. См. Веригина В.П. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 415, 452. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничены указанием автора и названия статьи, части и страницы.

²⁴ См.: Галанина Ю. В.Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С.203.

²⁵ См.: «[Театр. — В.З.], сумевший осенью того года стать соединяющим центром для художников, писателей и артистов. Пусть это потом все расстроилось: и театр остыл, и художники, и поэты разбрелись кто куда, — но тогда это был действительный центр...» (Городецкий С. В.Ф. Комиссаржевская и символисты // Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской. М., 1931). С. 64.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ

«суббот» такая программа была еще непривычной.

Напомним, что Комиссаржевская выступала с чтением стихов на эстраде. Премьера программы, в которую вошли стихотворения в прозе И. Тургенева «Нимфы», «Лазурное царство», «Как хороши, как свежи были розы» состоялась 1 ноября 1903 года²⁶. Важной особенностью этих выступлений было то, что они сопровождались музыкой А. Аренского. Сближение речи с пением было художественным приемом актрисы, определявшим как программу вечера²⁷, так и его музыкальное сопровождение. Исполнение ею собственно стихотворных текстов, согласно воспоминаниям З. Прибытковой, имело несколько особенностей. Одной из них были каденции, которыми в чтении Комиссаржевская, по-видимому, отмечала концы строк стихов²⁸. Кроме того, она сторонилась монотонности и избегала подчеркивания стиховой организации текстов²⁹.

В чтении стихов Комиссаржевской не было сближения с авторским чтением Блока, Брюсова и других поэтов. Как чтец, она, скорее, противостояла им. И неудивительно, что в корпусе текстов об актрисе, содержащем множество статей и воспоминаний поэтов-современников (С. Городецкого, А. Блока, А. Белого и др.), крайне мало воспоминаний о ее концертных выступлениях и чтении стихов. Несмотря на то, что согласно В. Веригиной, Вера Федоровна «пела и декламировала» на «субботах», куда приглашались поэты.

Однако в этих воспоминаниях есть нечто общее, сразу же бросающееся в глаза: из текста в текст повторяются слова о ее голосе. Голос еще при жизни актрисы стал

чем-то вроде емкой формулы биографии Комиссаржевской, а к изменениям в нем прислушивались с особым вниманием.

Не случайно многие мемуаристы вспоминали о том, как постановки периода Театра на Офицерской отразились на ее голосе: «... Я воспринимал ее боль: от сжима размаха стилизованными трафаретами; ее хрупкое, легкое тело — гнулось под тяжестью и железа, и меди; от тембра голоса, удивительного, оставался лишь мелодический стон, — не Мелизанды, а Веры Федоровны: точно она себя запрягла тащить на себе невывозимую драму символов Метерлинка»³⁰.

Хорошо известны слова Блока, произнесенные на вечере 7 марта 1910 года, посвященном памяти актрисы: «У Веры Федоровны были глаза и голос художника». Но еще глубже в культурной памяти запечатлена использованная Блоком синекдоха «Так пел ее голос» («Девушка пела в церковном хоре...»), встречающаяся и в стихотворении «На смерть Комиссаржевской»: «Не верили. А голос юный / Нам пел и плакал о весне...». Именно она стала, в конце концов, одним из ключей к творчеству актрисы, определив то недостижимо высокое положение, которое ей было отведено поэтами-современниками.

«Она читала нам стихи. Ученье моментально забывалось, и оставался только ее голос, “голос-музыка”, как говорил о нем Александр Ильич Зилоти; оставались глаза, вопрошающие, глубокие, печальные и веселые, которыми она лучше слов говорила о горестях и радостях», — вспоминала З. Прибыткова, повторяя внушенный ей Блоком образ из стихов и его же слова о «голосе и глазах художника»...

²⁶ Дубнова Е. О литературной эстраде. Очерки истории. Живые традиции. М., 1979. С. 36.

²⁷ См. указание Е.Я. Дубновой на то, что некоторые эстрадные выступления Комиссаржевская начинала не с чтения, а с исполнения романсов на стихи ее любимых поэтов (Дубнова Е. Указ. соч., С. 35).

²⁸ См.: «После концерта, настойчивые требования публики, Вера Федоровна прочла стихотворение Апухтина “Ночь в Мон-плезуре” <... > Как музыкально лился у нее красивый апухтинский стих! И как ее чтение было далеко от резкого скандирования стиха, немзыкального обрыва строки, якобы в угоду сохранению рифмы, которое часто приходится слышать» (Прибыткова З. Комиссаржевская, Рахманинов, Зилоти // Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. М.;Л., 1964. С. 243).


²⁹ См.: «“Когда волнуется желтеющая нива”, пожалуй, одно из самых “певучих” стихотворений в мировой поэзии. Но надо было иметь голос Комиссаржевской, с его громадным диапазоном, с многогранностью звуковых тембров, надо было иметь ее чуткий музыкальный слух, чтобы так выразительно и неоднотонно прозвучали строки, начинающиеся со слова “когда”, и чтобы внутренне их напряжение шло, поднимаясь и усиливаясь до кульминации: “Тогда смирятся души моей тревога...” Дивные переливы ее голоса окутывали вас умиротворением и покоем» (Прибыткова З. Указ. соч. С. 232).

³⁰ Белый А. Страницы воспоминаний // О Комиссаржевской. Забытое и новое. Сборник. М., 1965. С. 132. См. также: Карпов Е. Вера Федоровна Комиссаржевская. Биографический очерк // В.Ф. Комиссаржевская. «Солнце России». Пг., 1915. С. 11.

Pro memoria	ЭМ
<p>«Подается, а не разыгрывается» Написанная в 1925 году работа С.И. Бернштейна «Голос Блока» стала первым в России научным исследованием, посвященным авторской декламации конкретного поэта. Молодой ученый рассматривал авторское чтение Блока как с точки зрения его природных голосовых данных, так и «определенных художественных приемов, применявшихся с целью эстетического воздействия»³¹ и создававших эффект «стилизованной безыскусности»³².</p> <p>Сергей Бернштейн останавливался на обилии пауз, отмечающих метрические единства (участки внутри стиха, концы строк и строф), уравнивающей тенденции в распределении динамических весов, проявляющейся, по его замечанию, особенно отчетливо в стихотворениях с устойчивой метрической схемой, – и других отступлениях от норм практической речи. Но главной особенностью авторского чтения Блока, отмеченной Бернштейном, был сложный баланс между эмоционально-смысловым началом в декламации, покоящимся на синтактико-семантическом основании текстов, и отступлениями от норм в пользу мелодизации, т. е. подчеркиваниями в декламации стиховой природы.</p> <p>«Основная задача декламатора, остающегося в пределах данного стиля, – писал он, – может быть сформулирована как выражение эмоционального и рационального содержания стихотворения средствами обычной (прозаической) речевой интонации. Однако стихотворная форма в устах поэта не могла не наложить своего отпечатка на те факторы речи, которые зависят от</p>	<p>намерений исполнителя. Тем не менее, взаимоотношение между смысловым и фоническим факторами в декламации Блока слагается определенно и решительно в пользу первого»³³.</p> <p>Еще одно важное обобщение в его работе касалось различий между поэтической и практической речью (именно к последней на рубеже веков и позже тяготела актерская декламация). «Стихотворная речь, – писал Бернштейн, – влечет произносителя к паузальному разграничению между метрическими единствами – стихами, в известных случаях – между полустушиями, при строфическом построении – между строфами. Между тем, нормы практической речи в иных случаях не только не требуют, а, в силу семасиологических и синтаксических данных текста, положительно не допускают паузы на метрической границе. Это – отношение, обозначаемое французским термином enjambement. Актеры в своей декламации обычно строят паузальное членение всецело по семантико-синтаксическому принципу; поэты, напротив, отдают предпочтение принципу метрическому; но enjambement и для них представляет затруднение. Декламация Блока в этом отношении вполне последовательна: между стихами всегда пауза нормальной или увеличенной длительности, между строфами – всегда удлиненная или чрезвычайно удлиненная пауза»³⁴.</p> <p>Этой статьей Бернштейн внес свое слово в полемику о двух способах чтения стихов, разделяющих исполнителей и авторов. Иначе и быть не могло, поскольку точка зрения, согласно которой декламация Блока провела границу между</p> <p>³¹ Бернштейн С.И. Голос Блока. Публ. А. Ивчи и Г. Суперфина // Блоковский сборник II. Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1972. С. 459.</p> <p>³² Там же. С. 465.</p> <p>³³ Там же. С. 462.</p> <p>³⁴ Там же. С. 465. О чтении Блока см. также: Пяст В. Два слова о чтении Блоком стихов // Александр Блок в воспоминаниях современников, Т.1. С. 398–399; Белый А. Начало века. М., 1990. С. 317.</p>

Истоки, традиции, рифмы	ЭМ
<p>ними, высказывалась в те годы неоднократно, а отсылки к тому, как поэт читал свои стихи, подкрепляли доводы сторон в спорах о разных декламационных правилах. Самый яркий пример – Пяст, выступавший как теоретик декламации и сформулировавший ряд достаточно жестких правил чтения стиха³⁵. А также Б.М. Эйхенбаум, вспоминая, что впервые ощущение неловкости, вызванное исполнительским чтением, к нему пришло на вечере памяти В. Комиссаржевской. Свои стихи здесь читал А. Блок. «Создалось, – писал Б. Эйхенбаум, – определенное представление о двух способах чтения стихов – так, как поэты, и не так. Потом появились оттенки – Блок, Ахматова, Гумилев, Мандельштам и т.д. Но как ни много оттенков – все это, прежде всего, иначе, чем у “поставленных” (т.е. обученных. – В.З.) декламаторов»³⁶. Упомянутое Эйхенбаумом событие само по себе было глубоко значимо: вечер памяти Комиссаржевской 7 марта 1910 года был напоминанием о «субботах» и встрече символистов с ее театром. Но в памяти Эйхенбаума он парадоксальным образом отложился как момент разрыва двух традиций звучащей поэзии.</p> <p>Высказывания же самого Блока о существующих различиях в чтении стихов были сдержанными. В относящейся к маю 1919 году заметке «О чтении стихов русскими актерами» только что пришедший в Большой драматический театр на должность председателя режиссерского управления Блок обращал внимание на текстовые сокращения в сценических вариантах стихотворных пьес (в частности, «Эрнани» В. Гюго). Они разрушали стих, «а с ним – временами – и смысл речи»: «Кажется, критика</p>	<p>никогда не обращала внимания на это. Публика – тем более.</p> <p>Это нехорошо. Теперь, когда стих начинает действительно культивироваться, когда в несколько более широких кругах (даже, например, профессорских) начинают понимать, что он имеет самостоятельное значение, независимое от содержания, – пора обратить на него внимание и в театре. Если актеры будут правильно читать стихи, если они введут стих поэта в круг изучения своей роли, публика начнет незаметно приобретать слух, который не развить и в наше время у большинства людей, считающих себя интеллигентами»³⁷.</p> <p>В отличие от Пяста, Блок не проводил черты между двумя манерами, избегая дидактичности в вопросах о чтении стихов. Его собственная стилизация разговорной речи имела черты художественного приема и совпадала с последовательным движением русской поэзии первой четверти XX века от стиховой строгости к языковой естественности. Это находило выражение и в метрике, и в ритмике стихов. «Главное же, что придает его мелодизации особое своеобразие, это – отсутствие педантической систематичности, в конечном счете – свобода в отношении к художественным приемам»³⁸, – отмечал С. Бернштейн особенность чтения Блока, возражая тем самым Пясту, пытавшемуся строить на апелляциях к блоковскому чтению свою систему декламационных правил.</p> <p>Но особенно примечательно то, что безуспешность попыток построения такой системы не привела к забвению блоковской манеры чтения стихов. Произошло обратное. Отказ от выразительности при огромной силе (суггестивной – по</p> <p>³⁵ В конспективном виде они содержатся уже в статье Пяста «Верните актера» (Жизнь искусства, №304, 1919, 28 ноября), опубликованной в ответ на статью Б. Эйхенбаума «О чтении стихов» (см. сноску № 36).</p> <p>³⁶ Эйхенбаум Б. О чтении стихов. Жизнь искусства, № 290, 1919. С. 1. Еще раз Б. Эйхенбаум вернется к воспоминаниям об этом вечере в статье «О камерной декламации»: «Блок читал глухо, монотонно, как-то отдельными словами, ровно, делая паузы только после концов строк. Но благодаря этому я воспринимал текст стихотворения и переживал его так, как мне хотелось. Я чувствовал, что стихотворение мне подается, а не разыгрывается. Чтец мне помогал, а не мешал, как актер со своими “переживаниями”, – я слышала слова стихотворения и его движения. Надо мной не совершалось насилия и обмана, потому что не совершалось насилия над самим стихотворением» (Эйхенбаум Б. О камерной декламации // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 514).</p> <p>³⁷ Блок А. Собр. соч. В 6 т. М.;Л., 1962. Т.6. С. 474.</p> <p>³⁸ Бернштейн С.И. Указ. соч. С. 484.</p>

Pro memoria	
<p>выражению С. Бернштейна; гипнотической – по мысли Вл. Пяста) декламации поэта оказали длительное и сильное влияние на театр, сравнимое разве что с влиянием В. Маяковского.</p> <p>К Блоку апеллировали режиссеры из противоположных (по крайней мере, в глазах современников) лагерей. «14 сентября 1939 года на репетиции “Трех сестер” Немирович-Данченко сказал: “Как Блок читал свои стихи? Он читал, почти не повышая голоса, но под этим чувствовалась громадная глубина. Это и есть самое высокое искусство нашего театра”»³⁹. Об авторском чтении Блока на репетициях «Бориса Годунова» вспоминает Вс. Мейерхольд. Перед их началом он раскритиковал своих актеров за чтение стихов из другого спектакля ГостИМа – «Горе уму»: «Вы не думайте, что только одним повышением или понижением решается вопрос об осмысливании стихов, а это делает только волнение актера. Почему скучное чтение Блока доходило? Потому что оно всегда вместе с однообразием, тихостью, законченностью страшно насыщено волнением внутри и вот передавалось и доходило»⁴⁰.</p> <p>Обратим внимание на то, что перед Мейерхольдом в этот момент стояла задача поставить стихотворную трагедию «Борис Годунов». Как и перед Немировичем-Данченко за несколько лет до произнесенных им слов о Блоке. Но к чтению Блока Мейерхольд апеллировал и десятилетием ранее, когда шли репетиции спектакля «Горе уму» (1927). Тогда он, однако, шел от противоположного: «Почему-то все, кто читает стихи, страшно боятся курсивов. <...> Заметьте, что все лица, читающие свои собственные</p> <p>стихи, как например Блок, никогда не позволят себе делать курсивов. Блок отмечал только внутреннюю сущность данного размера или стихотворной формы. Цезура, которая составляет особенность поэта, длительность цезур – он их не подает. Только один поэт знает это интереснейшее свойство курсивов – это Андрей Белый, который позволяет себе не только выкрикнуть отдельные слова, но может просто обратить свое стихотворение в романс, он может залезть на верхнюю ноту и спуститься вниз»⁴¹.</p> <p>Подводя предварительные итоги, отметим, что с формированием символистского театра проблема звучания стихов со сцены стала еще острее, и для ее решения потребовалось обращение к тем новым декламационным школам, которые возникали в кругу поэтов-символистов. Опыт поэтической авторской декламации оказал в 1900-е воздействие и на Мейерхольда, занятого формулированием правил для небытовой актерской речи.</p> <p>Со временем, противостояние этих двух подходов, авторского и исполнительского, – несомненно, чрезвычайно плодотворное для театра, – будет лишь возрастать. Однако писавшие о нем (в том числе, Пяст и Эйхенбаум) в своих статьях редко затрагивали вопрос, какие изменения претерпевала в те годы авторская декламация, все чаще испытывавшая на себе влияние театра и эстрады. Объем статьи не позволяет останавливаться на этом важнейшем для нашей темы сюжете, но упомянуть о нем важно. Здесь же следует заметить, что в отдельных случаях осмысление актерской декламации как речи, стремящейся к нормам практической, влияло и на драматургов.</p>	<p>³⁹ Цит. по: Галендеев В. Не только о сценической речи. СПб., 2006. С. 31.</p> <p>⁴⁰ Мейерхольд В.Э. «Борис Годунов». Замечания на занятиях В.А. Пяста с актерами ГостИМ по ритмике стиха в трагедии А.С. Пушкина для неосуществленной постановки. Стенограмма занятий с выступлениями В.А. Громова, Б.И. Равенских, М.И. Царева и др. Машинопись. 23 марта – 3 апреля 1936 г. 72 л. // РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. 782.</p> <p>⁴¹ Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 179.</p>

Истоки, традиции, рифмы	
<p>Этим, в частности, И. Аксенов объяснял свой выбор белого пятистопного ямба для диалогов героев своих «Коринфян»⁴².</p> <p>В середине 1910-х годов теоретики «художественного чтения», педагоги и исполнители, в большинстве случаев, еще не чувствовали остроты противостояния авторского и исполнительского чтения. «Различий по существу в чтении стихов и прозы не существует: и стихи, и проза в декламационном исполнении подлежат одним и тем же обуславливаемым содержанием данного текста теоретическим законам и в отношении музыкальной формы передаются одинаково тщательно, одинаково красиво»⁴³, – писал Ю. Озаровский в «Музыке живого слова». Но следующее поколение, пришедшее в театр и на эстраду на рубеже 1910–1920-х годов, попытается если не разрешить противостояние авторского и исполнительского чтения, то извлечь из него пользу для себя. «В. И. Качалов читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я» – это известное замечание В. Маяковского из статьи «Расширение словесной базы» (1927) было подготовлено предшествующей многолетней дискуссией и не было новостью для современников. Но новым к 1927 году стало восприятие самой поэзии и чтения Маяковского. К его стиху и декламации подходили с точки зрения художественного приема, что помогало актерам, режиссерам и чтецам решать назревшие сценические проблемы.</p> <p>2. «ГРАММОФОННУЮ ПЛАСТИНКУ ПРИЛОЖИТЬ К КАЖДОЙ КНИГЕ»</p> <p>Впечатление, которое В. Маяковский произвел своими выступлениями на молодых актеров,</p> <p>режиссеров и чтецов, пришедших в театр и на эстраду в первые революционные годы и позднее, трудно переоценить. Попробуем на ряде примеров рассмотреть, в чем выражалось его влияние.</p> <p>Приступая к этому, необходимо отметить: знакомство И. Ильинского, В. Яхонтова и других актеров их поколения со стихами и декламацией Маяковского происходило на фоне нового витка стремительного роста роли авторского чтения в литературном быту. Причину этого роста сам Маяковский объяснял экономической необходимостью пореволюционных лет: «Появились стихи, которые никто не печатал, потому что не было бумаги, <...> связь с читателем через книгу стала связью голосовой, лилась через эстраду»⁴⁴.</p> <p>Но возрастающая потребность слушать стихи была, конечно же, обеспечена и изменениями самой поэзии. «Возьмем Маринетти, – писал В.Л. Пяст. – Его “mots en liberté” столь мертвые, по собственному признанию, на бумаге, – буквально оживают в его темпераментной декламации. Перед слушателями Маринетти искрятся и шипят локомотивы, пыхтят гоночные автомобили, стрекочет пропеллер, грохочут ядра и стонут раненые и агонизирующие»⁴⁵.</p> <p>Одним из следствий популярной в начале 1920-х годов установки на «поэзию для слуха»⁴⁶ была предложенная поэтом-функционалистом Алексеем Чичериным реформа записи звукового состава стихов типографскими средствами (через усложнение показателя «пауз», введения показателей для призвуков, изобретения знаков для новых звучаний и проч.)⁴⁷. «...Заклинаю вас, читатель: <i>слушайте</i> живых поэтов – не читайте мертвых, и живых</p>	<p>⁴² См.: Аксенов И.А. Коринфяне. (Трагедия). М., МСМХVIII. С. VII–VIII.</p> <p>⁴³ Озаровский Ю. Музыка живого слова. Основы русского художественного чтения. СПб., 1914. С. 202.</p> <p>⁴⁴ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930). 1959. С. 163.</p> <p>⁴⁵ Пяст В. Театр слова и театр движения // Искусство старое и новое. П., 1921. С. 76.</p> <p>⁴⁶ См.: Гаспаров М. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 237–239.</p> <p>⁴⁷ Чичерин А. Кан-Фун. Декларация. М., 1926. С. 18.</p>

не читайте: печатное слово – гибель для поэзии, – писал критик, композитор Арсений Авраамов под впечатлением от услышанного им чтения Есенина и Мариенгофа. – Я готов бы не *курсивом* давать цитаты: граммофонную пластинку приложить к каждой книге, начитанную самими авторами, – только бы дошла до вас красота живого слова!»⁴⁸.

Не была исключением и поэзия Маяковского. В ней можно отметить многочисленные имитации устного интонирования в письменном тексте, замену общепринятой орфографии отражающей нелитературное произношение, композиционный прием обращения к слушателю или собеседнику и другие приемы⁴⁹.

Нужно отметить и тот особый угол зрения, под которым молодые актеры, в том числе И. Ильинский, смотрели на Маяковского в те годы, фиксируя в его эстрадных выступлениях точные исполнительские решения. В своих воспоминаниях Яхонтов и Попова многократно называют Маяковского «актером», «актером-трибуном», а его выступления – спектаклями «одного актера». Но в воспоминаниях Яхонтова сохранился и взволнованный рассказ о впечатлениях от знакомства с этим голосом: «Существуют голоса, которым не только веришь – они не только убеждают, они еще и воспитывают. Таким поэтическим голосом обладал Маяковский.

Могу ли я сказать, что я где-то там в тайнике своего сердца ждал такой голос? И вот такой голос наконец услышал?

Очень строго и честно говоря, я его ждал, но я его не предвидел именно таким. Должен сказать, что чувство неожиданности, т.е. известной неподготовленности, было.



В. Маяковский

Этим я хочу сказать, что конечно, было ощущение большой новизны, но была такая новизна, за которой нельзя было не пойти вслед, и я пошел, приветствуя эту новизну»⁵⁰.

«Это проза, которая нами обращена в стихи Маяковского»

К тому моменту, как в 1929 году Ильинский под руководством Мейерхольда и Маяковского приступил к репетициям роли Присыпкина в «Клопе», за плечами актера уже было знакомство с авторским чтением поэта, личная просьба написать ему куплеты для роли Вун-Чи в «Гейше» С. Джонса (в период работы Ильинского в оперетте Евелинова), опыт участия в «Мистерии-буфф» Театра РСФСР Первого. Был также многолетний опыт эстрадных выступлений со стихами Маяковского⁵¹. Та быстрота, с которой родилась роль Присыпкина и сам спектакль

⁴⁸ Авраамов А. Воплощение. Есенин–Мариенгоф. М., 1921. С. 20.

⁴⁹ См.: Винокур Г. Маяковский – новатор языка. Изд. 2-е, стереотипное. М., 2006. С. 111–134.

⁵⁰ См. приложение «Яхонтов о Маяковском» в рукописи монографии Фейги Коган «Исполнение стихов Маяковского» (РГАЛИ. Ф. 2272. Оп. 1. Ед.хр.20). Согласно примечанию Ф. Коган на с. 149 рукописи, текст этой статьи был передан вдовой артиста Е. Поповой, которая была одним из рецензентов книги Ф. Коган.

⁵¹ См.: «Уже в 1919 году я начал выступать в качестве тещи и рассказчика. <...> Тогда у меня был очень небольшой репертуар. Я читал некоторые ранние стихи Маяковского, один рассказ Чехова ("Ночь перед судом"), "Исповедь хулигана" Есенина» (Ильинский И. Сам о себе. Изд., 3-е доп. М., 1984. С. 328).

(репетиции шли немногим больше месяца), не в последнюю очередь объясняется присутствием Маяковского на репетициях, его работой с актерами над декламацией и, по выражению Н. Басилова, его «голосовыми показами»⁵². На афише «Клопа» поэт был указан как ассистент постановщика по работе над текстом. Позже Мейерхольд объяснял, что, хотя участия драматургов в репетиционной работе он всегда избегал, присутствие Маяковского было ему необходимо.

Суть эксперимента с речью в «Клопе» раскрывают некоторые замечания Мейерхольда, сделанные несколькими годами позднее, на репетициях «Феерической комедии» (неосуществленной редакции комедии середины 1930-х годов). Внимание на себя обращает то, как режиссер относился к прозаическому тексту. Мысль, которую он несколько раз повторяет во время репетиций 1936 года: проза Маяковского должна исполняться актерами по законам произношения его же стиха. В одном месте он корректирует Е. Самойлова, репетирующего роль Слесаря, и требует проверить текст роли: «Надо проверить, потому что это проза, которая нами обращена в стихи Маяковского же. Это надо точно сделать, а то звучит не по Маяковскому»⁵³. Ему же: «Все очень громко, – вы находитесь на большом расстоянии друг от друга. Тогда это будет ритмизовано и твоя выходная фраза будет более эффективной. (Показывает.) Чтобы фразу не комкать, чтобы все фразы как бы вылезали на трибуну. Тогда каждое слово, каждый образ Маяковского звучит преподнесенно...»⁵⁴. Исполнителю роли Олега

Баяна: «Баян читает в тоне, в каком бы мог Маяковский прочитать»⁵⁵.

В заключение – замечание (исполнителю учителя танцев; роль введена в новую редакцию), в котором отражено стремление привести в декламацию острую «парадоксальность», характеризовавшую чтение поэта: «Романтической улыбки не стоит делать, а лучше показывая романтическую позу, говорить как учитель в школе, раздраженно говорит – "а сами идете тихим шагом..." – говорит нервничая, а то немножко ростановщина получается. Нужно его разбить какой-то парадоксальностью присущей Маяковскому. (Показ движения и интонация) – чтобы окончилась фраза великим сердцем, раздраженно»⁵⁶.

В середине 1930-х Мейерхольд задумывал вводить в текст комедии стихи Маяковского, создавая в спектакле особый поэтический контрапункт. В экземпляре с режиссерской разработкой для возобновления к ремарке (из 2-го эпизода) «Изобретатель сопит и чертит. Парень валяется; на краю кровати девушка. Очкастый ушел с головой в книгу. Когда раскрываются двери – виден коридор с дверями и лампочки» стоит карандашная подпись: «Читают стихи Маяковского»⁵⁷. Одним из персонажей «Феерической комедии» стал критик Подметальников, а с ним в тексте появилось стихотворение Маяковского «Марксизм – оружие, огнестрельный метод, применяй умеючи метод этот!»⁵⁸.

Очевидно, что перенесение ряда принципов авторского чтения поэзии в декламацию прозы было одним из ключевых приемов и в постановке «Клопа» первой редакции в 1929 году. Сама работа

⁵² Басилов Н. Первая постановка // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний. М., 1967. С. 368.

⁵³ Мейерхольд. Ч. 2. С. 366.

⁵⁴ Там же. С. 363.

⁵⁵ Там же. С. 364.

⁵⁶ Стенограммы репетиций спектакля «Клоп» (вторая редакция) к неосуществленной постановке В.Э. Мейерхольда в Гостиме. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед.хр. 310.

⁵⁷ Комедия В.В. Маяковского «Клоп». Экземпляр с режиссерской разработкой для несостоявшегося возобновления спектакля в 1935–1936 годах. Машинопись с правкой, дополнениями, замечаниями режиссеров М.М. Коренева и др. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед.хр. 598.

⁵⁸ Там же.



Маяковского с актерами (случай непосредственного воздействия авторской манеры декламации на исполнительскую) могла напомнить то, как драматурги «с голоса» обучали актеров декламации стиха в начале XIX века. Что-то вроде практиковавшегося кн. Шаховским «насвистывания разных песен ученым снегирям и канарейкам», по известному выражению А. Колосовой-Каратыгиной.

Интонационные особенности, которые Маяковский и Мейерхольд стремились воплотить в декламации героев «Клопа», родственны отмеченным Р. Якобсоном интонационно-синтаксическим особенностям поэзии самого Маяковского. Ритмической единицей Маяковского в акцентном стихе было отдельное слово или фразовая группа, «объединенная одним динамическим акцентом». Подчиненность членов предложения по силе ударения, характерная для разговорной речи, в акцентном стихе, под действием «обособляющей ритмической инерции», сменялась уравниванием. Это, а также использование множества дополнительных приемов

синтаксического отделения, создавали, согласно определению Якобсона, «поэзию выделенных слов по преимуществу»⁵⁹. Об этой манере он писал: «Граница между словоразделом и синтаксической паузой до некоторой степени стирается: словесная группа, объединенная одним сильнейшим акцентом, оказывается расторгнута на отдельные равноправные слова»⁶⁰. Этот принцип акцентологического «обособления» и «остранения» слова и фразовой группы, характерный для поэзии Маяковского, стал одним из декламационных принципов в «Клопе»⁶¹.

Прием подкреплялся в спектакле еще одним видом «остранения» – интонационным, также берущим начало в декламации Маяковского. Речь идет о резких переключениях между мерной ораторской речью, которыми Маяковский-режиссер научился пользоваться достаточно рано. К примеру, один из участников постановки трагедии «Владимир Маяковский» 1913 года К. Томашевский спустя много лет вспоминал указания поэта на репетиции: «Особое внимание

В. Маяковский

В. Яхонтов



В. Яхонтов

⁵⁹ Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин; М., 1923. С. 107.

⁶⁰ Там же. С. 110.

⁶¹ Позднее, демонстрируя примеры двойственности ритмической интерпретации акцентных стихов, В. Жирмунский предлагал не уравнивать, но, наоборот, выделять степени ударности в акцентном стихе. См.: Жирмунский В. Стихосложение Маяковского // Русская литература. Историко-литературный журнал, 1964, №4. С. 18.

он обращал на читку своих стихов. Секрет состоял в том, чтобы от большой напевности вовремя перейти на простой разговорный и даже несколько тривиальный тон»⁶².

То, как неожиданно эта разговорная интонация вторгается в мерное чтение, можно услышать в финале аудиозаписи авторского чтения стихотворения «Гимн судьбе». По замечанию сделавшего эту запись С. Бернштейна, разговорная интонация отнюдь не обязательно должна была быть подсказана содержанием текста (как и в случае заключительной десятой строфы «Гимна судьбе»). Функция «переключения» была более сложной. Она давала, с одной стороны, эффект мгновенной разрядки⁶³, с другой (и для «Клопа» это чрезвычайно важно), усиливала эффект каждой из сталкивающихся интонационных манер.

В спектакле использование этого приема можно обнаружить в интонационных обособлениях междометий, которые служили «резервуарами» для разговорной интонации. Ильинский вспоминал: «В своем авторском чтении Маяковский не давал образу Присыпкина каких-либо характерных черт или бытовизмов. Читал он эту роль в своей обычной манере монументальной безапелляционности и особенного, ему одному свойственного торжественного и даже благородного (и для этой роли) пафоса. Этот пафос был у него всегда особенно убедителен, когда рядом звучала вдруг неожиданно простая, жизненная, почти бытовая интонация.

От такого широкого диапазона выигрывал как и сам пафос, оттененный острой, житейской интонацией, так и живая простота интонации, выделенная монументальным пафосом. Таким образом

Маяковский читал: «Я требую, чтоб была красная свадьба и никаких богов!» В этой фразе громыхал пафос. Затем весь пафос сходил на нет, когда просто, неожиданно просто, Маяковский добавлял: «Во». В этом «во» была неуверенность в правильности только что произнесенной безапелляционной фразы.

И от этого неуверенного и тупого добавка «во» вставал вдруг весь образ Присыпкина. Вот то зерно образа, которое я ухватил в чтении самого Маяковского»⁶⁴.

Ильинский не случайно писал об убедительности этого пафоса. Такой прием в декламации помогал решать сугубо театральные проблемы, например, патетичности речи. В этот момент театр как бы возвращал на сцену, определяя место и искал связи между разговорной интонацией (часто примитивно воплощаемой на сцене в постановках «бытовой» драматургии тех лет) и интонацией патетической, исконно присущей сценической декламации, но видоизменившейся в результате театральных реформ рубежа XIX и XX веков. С другой стороны, это был блистательный метод комического интонационного «прокидывания» монументальности.

На репетиции сцены «Свадьба» из «Феерической комедии» в 1936 году Мейерхольд обращался к актеру, читающему монолог Баяна: «Чистяков, когда вы будете заниматься этой речью, вы сделайте так, чтобы она была банальной речью с приемами пафоса, торжественности. Поэтому Маяковский выбрал слова, свойственные красноречью. Тогда выйдет, как Маяковский дурака валял. Если же вы так не делаете, то выйдет, по Немировичу-Данченко. Речь должна быть, как у



И. Ильинский

⁶² Томашевский К. Владимир Маяковский // Театр, 1938, №4. С. 140.

⁶³ См.: «Читка Маяковского создавала высокое напряжение, — иначе она не создавала бы художественного эффекта, — напряжение, которое он с таким искусством разряжал в своих концовках — разговорно-юмористических или патетических» (Бернштейн С. Маяковский-чтец // Говорит СССР. Журнал по радиодиффузии и радиовещанию, 1936, №4. С. 52).

⁶⁴ Ильинский И. Указ. соч. С. 295.

Pro memoria

ЭМ

Маяковского. Поза должна быть, как у типичного оратора. Эта речь должна особенно выделяться. Это самая настоящая банальщина. Это надо отметить: "И розы будут цвести..."

Когда мы вслушиваемся, что происходит в общезитии и на свадьбе, главным образом на свадьбе, мы видим, что лавры Н. Эрзмана не давали Маяковскому спать, он был под страшным впечатлением "Мандата". Здесь надо вспомнить речь Гулячкина в последнем акте и дать побольше банальных поворотов речи⁶⁵.

Так от одного спектакля Мейерхольда к другому был перекинут своеобразный мост – мотив разоблачения героя-обывателя, перенесенного в область речи. Напомним, что в «Мандате» Н. Эрзмана, поставленном Мейерхольдом в 1925 году, в монологах Гулячкина поток патологически напыщенной речи буквально нес несчастного героя Эраста Гарина, то поднимая на недостижимую высоту, то грозясь выбросить на «рифы» разоблачения. В «Клопе» же сатирически заостренные столкновения интонаций по много раз задавали и тут же опровергали монументальность и напыщенность Присыпкина–Ильинского. Пройдет несколько лет, и в «33 обмороках» Ильинский покажет еще одного обывателя, на этот раз – абсолютно лишнего самообладания Ломова. Как и в случаях Присыпкина с Гулячкиным, речь этого героя-обывателя, – на этот раз «ломкая», плохо управляемая и прерываемая следующими один за другим обмороками, – отразит причудливое сознание героя, исторгающее поток чепухи и нелепицы...

«Звоны в стихе»

Первыми на сольные программы Яхонтова откликнулись идеологи ленинградского самодеятельного театра, относившиеся к левому крылу театрального фронта. Они безоговорочно приняли как новый жанр лито-монтажа, так и манеру выступления молодого актера в нем. Автором предисловия к изданному в 1926 году лито-монтажу Яхонтова «Ленин. Художественный доклад» был А. Пиотровский, критик, в те годы горячо поддерживавший ленинградский самодеятельный театр⁶⁶. Один из главных идеологов петроградской рабочей самодеятельности, сооснователь Красного театра Григорий Авлов осенью 1925 года (вскоре после знакомства с работой Яхонтова в кабинете Политпросвета, куда актер пришел в поисках поддержки своих самостоятельных работ) выступил с двумя статьями в «Рабочем и театре»⁶⁷ и «Жизни искусства»⁶⁸, особо отметив, что в выступлениях Яхонтова «ничего нет от дурного актерского тона»⁶⁹.

В декабрьском номере (№ 50) «Рабочего и театра» за тот же год, в статье «Самодеятельный театр», режиссер Красного театра, поэт-заумник Игорь Терентьев предрекал гибель традиционным формам драматургии, приветствуя появление Яхонтова и используемой им формы монтажа⁷⁰. Чуть позже Яхонтов получит признание Мейерхольда (предложившего ему поставить монтаж «1905 год» на сцене ТИМа), тогдашнего заведующего труппой б. Александринского театра Ю. Юрьева и многих других представителей как левого, так и «академического» крыла. Но признание Г. Авлова, который видел будущее театра в отказе от

⁶⁵ Стенограмма репетиций спектакля «Клоп» (вторая редакция) к неосуществленной постановке В.Э. Мейерхольда в Гостиме. Машинопись. 4, 5, 7 марта // РГАЛИ. Ф. 998. Оп.1. Ед. хр. 312.

⁶⁶ См.: Яхонтов В. Ленин. Художественный доклад. М.; Л., 1926. С. 3–6.

⁶⁷ См.: Авлов Гр. Лито-монтаж к Октябрью // Рабочий и театр, 1925, №38. С. 11.

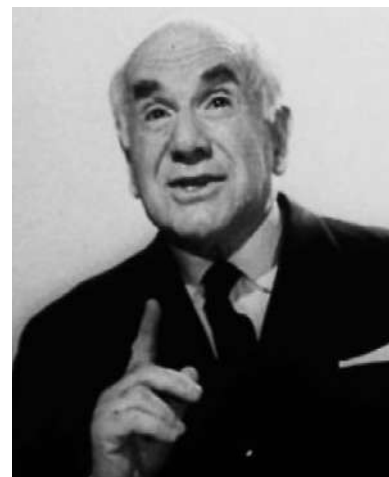
⁶⁸ Авлов Гр. Вечер Владимира Яхонтова // Жизнь искусства, 1925, № 36. С. 8–9.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ См.: Терентьев И. Собр. соч. Сост., подг. текста, биогр. справка, вст. ст. и коммен. Марцио Марцадури и Татьяны Никольской. Bologna, 1988. С. 298–299.

Истоки, традиции, рифмы

ЭМ



профессионализации актеров, и И. Терентьева, режиссера, чрезвычайно внимательного к декламационной и звуковой стороне своих и чужих спектаклей, – красноречиво.

Авлову импонировало, что ученик двух лучших театральных школ (вначале Художественного театра, затем вахтанговской Третьей студии), а в 1925 году – все еще актер ТИМа, искал свой путь в стороне от традиционных форм театра. Яхонтов, действительно, последовательно дистанцировался от театра. Объединив литературную, исполнительскую и отчасти режиссерскую функции, он занял уникальную нишу в театре 1920–1930-х годов. Кроме того, первые яхонтовские лито-монтажи красноречиво говорят о наличии у него литературных амбиций. Одновременно с этим, он начинает искать новые принципы декламации стихов, как и многие другие, поставив под сомнение достоинства актерской манеры исполнения. Фрагменты из стихотворных произведений Маяковского, Пушкина, Блока были включены в первые же его композиции и лито-монтажи «Октябрь», «Ленин», «Пушкин». В спектакле

«Петербург» звучали, в частности, фрагменты «Медного всадника»⁷¹.

Из ряда прижизненных статей актера, а также посмертных воспоминаний (супругу Яхонтова, режиссера Еликониду Попову, будет правильнее назвать не литературным редактором, но соавтором книги «Театр одного актера»), становится ясным то исключительное место, которое авторское чтение оказывало на метод исполнителя⁷². С особой остротой конфликт между актерским и авторским чтением стихов для Яхонтова обнажится в тот момент, когда летом 1927 года вместе с Е. Поповой он приступит к работе над «Евгением Онегиным»:

« – Как читать стихи? – все чаще и чаще спрашивал Яхонтов, вернувшись из Ленинграда <...>

Яхонтов продолжал быть настойчивым, неугомонным, неотвязным.

– Тебе не кажется, что многие актеры превращают стихи в прозу?..

И через некоторое время:

– Но... возьмем поэтов.

Читает вслух на память Сельвинского, Багрицкого, Светлова. Читает вслед Пушкина, в характерной манере авторского чтения.

– Ну, как тебе кажется, так можно читать Пушкина?

Публика не устанет?

Нота, нота одна... говорит он с досадой. Напев...

Нет, решает он, публика устанет. Не будет слушать.

Но зато это стихи...

Слышно внятно, что стихи... Как же быть?..

Вот, Маяковский, предположим... впрочем, он не в счет. Он особо, у него все получается»⁷³.

В лекции для актеров ГостИМа в 1936 году Пяст останавливался на генезисе новой школы ритмического исполнения стиха, к которой,

И. Ильинский

⁷¹ Мы сознательно не включаем в этот список самый первый лито-монтаж «На смерть Ленина», созданный Яхонтовым и Поповой в Грозном летом 1924 года. Несмотря на встречающиеся в различных источниках указания о наличии в нем стихов (чередовавшихся, в частности, с выдержками из газетных статей), установить, какие именно поэтические тексты были в него включены, нам не удалось.


⁷² См. воспоминания о ранних (1919–1921) выступлениях: «Я читал его стихи в агитпоездах, агитпунктах, клубах. Теоретические накопления мои были невелики. Стихи Маяковского слушали, затеив дыхание. Читал же я их, подражая авторскому чтению» (Яхонтов В. Практика и теория художественного чтения. Машинопись с пометками Е.Е. Поповой // РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 65). Ср. с воспоминаниями И. Ильинского: «С давних пор я стал читать Маяковского. Мне очень нравилось, как он читает сам, но я не подражал ему». (Ильинский И. Указ. соч. С. 328).

⁷³ В.Н. Яхонтов, Е.Е. Попова. Владимир Яхонтов. Описание жизни и творчества. Вариант. Машинопись с правкой Е.Е. Поповой // РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 64. В переработанном и дополненном виде фрагмент вошел в: Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958. С. 330–331. Однако в связи с трудностями в атрибуции авторства этой книги предпочтение отдано сохранившемуся в РГАЛИ варианту биографии, в котором главы с воспоминаниями Е. Поповой (в частности, процитированный фрагмент о работе над «Евгением Онегиным» и о дилемме, связанной с авторским и актерским чтением) композиционно отделены от текста В. Яхонтова.


<i>Pro memoria</i>	
<p>по его мнению, относились А. Шварц, Г. Артоболевский, Д. Журавлев. «Вот декламаторы, это новейшая школа солистов, которые в последнее время получили всеобщее признание и которые повсюду принимаются. <...> Декламация новейшей формации вся сплошь относится к музыкальной школе, которая, главным образом, возникла в Ленинграде, – говорил он. – Но Яхонтов – москвич, который, однако, свою старую манеру оставил и перешел целиком в музыкальную школу чтения»⁷⁴.</p> <p>Описанная В.Л. Пястом тенденция, в особенности, когда речь заходит о спектаклях Яхонтова, настоятельно требует уточнений. Знаменитые подражания протяжным пароходным гудкам в «Разговоре на одесском рейде десантных судов: “Советского Дагестана” и “Красной Абхазии”», пластическая игра, ударения чрезвычайной силы в некоторых местах стиха или смена темпа чтения (вроде выразительного <i>cascando</i> на сохранившейся записи чтения поэмы «Владимир Ильич Ленин») и т.п. случаи едва ли вписывались в модель «мелодического» ритмического чтения, какой ее рисовал актерам ГосТИМа Пяст с отсылками на Яхонтова и остальных чтецов⁷⁵.</p> <p>Точнее был Д. Мирский, когда писал в середине 1930-х о «борьбе» Яхонтова «на два фронта»: «Стиль Яхонтова генетически связан именно с Маяковским. Стиль этот основан, во-первых, на предельно четком сохранении ритмической структуры стиха – в этом Яхонтов резко отходит от актеров и смыкается с поэтами. Но “поэтического” завывания в чтении Яхонтова нет. Интонация его подчинена смыслу, и хотя характер его интонации резко отличен от “классического”</p> <p>мхатовского стиля, это – актерская, театральная, драматическая интонация. Также и жест, очень экономный и сдержанный, остается жестом актерским»⁷⁶.</p> <p>Школа точного жеста была частью пластического воспитания мейерхольдовской школы (как, впрочем, и таировской, и многих других), и Яхонтов едва ли мог предложить здесь что-либо новое. Но его интонация, действительно, отличалась от мхатовской и всех остальных декламационных направлений: с одной стороны, усилением выразительности речи за счет подчеркивания ритма, с другой, чрезвычайно острыми решениями в области фонетической стилистики (к ним относятся и звукоподражания). В особенности, в тех случаях, когда Яхонтов сталкивался с разными формами аллитераций и звукописи в стихах. К фонетическому решению относится и знакомый по записям Яхонтова, почти что музыкальный эффект своеобразного колокольного «звона в стихе» («Звоны в стихе бывают различны. И различие звона отмечен каждый большой поэт»⁷⁷), сопровождающийся усилением динамических ударений в отдельных фрагментах стихов.</p> <p>Говоря о яхонтовском исполнении Пушкина, Л. Кассиль удачно назвал его «спектаклем стиха и актера»⁷⁸, обозначив наличие не одного, а двух равноправных ведущих принципов. О двух «пространствах» игры (физическом пространстве, необходимом для рисунка игры, и слове как «втором пространстве») писал О. Мандельштам: «Яхонтов при своем необыкновенном чутье к рисунку прозаической фразы ведет совершенно самостоятельную партию тещи в то время, как режиссер Владимирский зорко следит</p>	<p>⁷⁴ Мейерхольд В.Э. «Борис Годунов». РГАЛИ. Ф. 1476 (Корнев М. М.). Оп. 1. Ед. хр. 782.</p> <p>⁷⁵ Возможно, впрочем, что суждения В.Л. Пяста о чтении В. Яхонтова основаны на воспоминаниях, относящихся к 1920-м годам. После ареста в 1930 году возможность вернуться в Москву у Пяста появилась только в 1936 году. См.: Пяст Вл. Встречи. С. 20. Этот важный вопрос, позволяющий лучше понять эволюцию Яхонтова как исполнителя поэзии, возможно, также удастся разрешить, сравнив их с записями фрагментов «Евгения Онегина» в его исполнении, сделанными ориентировочно во второй половине 1920-х годов и хранящимися в настоящий момент в Государственном литературном музее.</p> <p>⁷⁶ Мирский Д. Владимир Яхонтов // Литературная газета, 1936, №1 (564), 5 января. С. 5.</p> <p>⁷⁷ В.Н. Яхонтов и Е.Е. Попова. Владимир Яхонтов. Описание жизни и творчества. Вариант. Машинопись с правкой Е.Е. Поповой. РГАЛИ, Ф. 2440, Оп. 1, Ед. хр. 64.</p> <p>⁷⁸ Кассиль Л. Яхонтов // Известия, 1936, № 11 (5868), 13 января. С. 6.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>за игрой вещами, подсказывая Яхонтову рисунок игры – до такой степени четкий и математически строгий, словно он сделан углем»⁷⁹.</p> <p>В литературе о Яхонтове часто можно встретить описания того, как он визуализировал динамические акценты в стихе, постукивая, например, об пол резиновым мячиком во время чтения Пушкина. Но бывало и иначе. «Посередине поэмы “Двенадцать”, – писал с некоторым недоумением С. Соловьев в рецензии на яхонтовский “Вечер Блока”, – в момент спокойного и сосредоточенного развертывания текста, тещи достает приготовленную одну-единственную папиросу и медленно, очень обстоятельно и неторопливо начинает ее закуривать. По режиссерской идее, папироса каким-то непонятным для нас путем должна быть созвучна тексту поэмы, должна усиливать ее выразительные, образные средства. Однако текст начал комкаться, в нем появились совершенно неоправданные паузы»⁸⁰.</p> <p>Тем не менее, знакомство с чтением Маяковского и многих других оказало на Яхонтова огромное влияние. Среди имен, названных самими Яхонтовым и Поповой, – Есенин, Сельвинский, Пастернак, Светлов, Багрицкий. Среди пропущенных – разумеется, Мандельштам, чье влияние (начиная со знакомства в период работы над «Петербургом») было сравнимо с влиянием Маяковского⁸¹. Оно сказывается и на повторяющихся мелодических ходах в стихе, и в методичном следовании ритму стиха, а также в сверхточном паузном членении стихов.</p> <p>Роль обоих поэтов – Маяковского и Мандельштама – в судьбе Яхонтова не сводится к влияниям и заимствованию той или иной</p> <p>манеры: она заключена в своеобразном «настраивании» аппарата чтения поэзии. Несомненно, однако, что все это осмыслялось и использовалось Яхонтовым как приемы, к которым он обращался при необходимости, чтобы создать иллюзию неустойчивого равновесия между двумя ведущими началами, художественным словом и актером, когда художественная речь то влекла и направляла исполнителя, то подчинялась ему. Возможно, именно это и создавало эффект напряженности, напомнивший Мандельштаму работу «циркача на трапеции».</p> <p>Влияние Маяковского в случае Яхонтова было многосторонним. Оно сказывалось на приемах чтения стиха, о чем было сказано выше, но повлияло и на метод составления лито-монтажей, а также на манеру его исполнения, о чем речь пойдет ниже.</p> <p>Взглянем на текст «Войны», одного из самых известных ранних яхонтовских сценариев. Он построен на чередовании нарочито разнородных фрагментов: пушкинского «Скупого рыцаря» – и «Коммунистического манифеста», «Кризиса германской социал-демократии» Розы Люксембург – и «Ладомира» Хлебникова, и т.п. Напрашивается гипотеза, что их чтение с эстрады должно было представлять собой своеобразный «парад интонаций», речевых трансформаций. Но это явно противоречило бы отзывам о яхонтовских монтажах 1920-х годов, в которых постоянно отмечалась <i>цельность</i>, ощущение единства, которых добивался исполнитель. «Когда текст (первой части композиции «Ленин». – В.З.) слушаешь в исполнении самого Яхонтова, то</p>	<p>⁷⁹ Мандельштам О. Соч. В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 310.</p> <p>⁸⁰ Соловьев С. Новая программа Яхонтова // Литературная газета, 1941, № 22 (936), 1 июня. С. 5.</p> <p>⁸¹ См.: «Когда мы познакомились с Яхонтовым, который оказался нашим соседом через стенку в лицее (Царское Село), Мандельштам сразу приступил к делу и стал искоренять актерские интонации в его композициях и прозе, а главным образом в стихах. С Маяковским Яхонтов более или менее справлялся, потому что слышал на вечерах авторское чтение, но Пушкина читал по Малому или Художественному театрам. <...> С тех пор пошла дружба и непрерывная работа над чтением стихов» (Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 325).</p>

Pro memoria	
<p>язык двух эпох настолько сливается, что совершенно не различишь, где переменялся автор, – писала в очерке «Владимир Яхонтов» актриса, его будущий партнер по сцене Вера Юренева. – Голос ученого переходит незаметно в голос поэта»⁸².</p> <p>Можно привести и другие свидетельства об интонационном единстве яхонтовских лито-монтажей, но из них трудно понять, какими средствами оно достигалось. Для этого необходимо обратиться к самим лито-монтажам и, прежде всего, к опубликованному отдельной книгой «Ленину».</p> <p>«Стержнем» этого текста является поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин»: неравноценные по числу строк фрагменты приведены почти во всех 7 (за исключением 5 и 6) частях монтажа. Помимо строк поэмы, материалом выступают фрагменты из «Манифеста коммунистической партии» Маркса и Энгельса, статьи Ленина «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения», публицистики Л. Сосновского, воспоминаний Н. Крупской, В. Бонч-Бруевича, Л. Троцкого, С. Гиля (шофера и свидетеля покушения на Ленина), пушкинского стихотворения «Осень (Отрывок)» и т.д. В 3-й главе, где возникает тема Первой мировой войны, встык со строчками поэмы дана молитва («Спаси, господи, / люди твоя! / и благослови достоинство твое. / Победы благоверному / императору нашему Николаю Александровичу...»).</p> <p>Важную роль в композиции приобретают куплеты и отдельные строчки пяти революционных песен и песен военных лет, которые, по свидетельству Гр. Авлова, Яхонтов напевал во время исполнения. Еще один композиционный</p> <p>прием: в финале 3-й части, посвященной прибытию Ленина в Петроград, дается чередование строк песни и поэмы («Наш броневик вперед летит. (Песня). / И снова / ветер / свежий, / крепкий. (В.М.) / В коммуне остановка (Песня)...»). Обратим внимание на ремарку «Поется», которой в 4-й части сопровождаются строки: «Ешь ананасы / Рябчиков жуй / День твой последний / Приходит буржуй».</p> <p>Принципы, лежавшие в основе монтажа Яхонтова, были близки тем приемам цитирования, которыми пользовался Маяковский, включая в свои поэмы лозунги, строки песен, манифестов и т.д., оставляя их нетронутыми или же видоизменяя в зависимости от художественных задач. Яхонтов открывал для себя свойство текстов Маяковского – создавать единое целое из фрагментов совершенно разного типа, вплоть до включения стихов, написанных силлаботоническим размером, в ритм акцентного стиха⁸³. Теперь же поэма Маяковского, где стихотворные цитаты встречались особенно часто⁸⁴, была положена Яхонтовым в основу нового произведения, скомпилированного актером по частично сходному, что и цитирование в поэме, принципу. В момент, когда Яхонтов пытается добиться декламационного единства лито-монтажа, Маяковский снова оказывается для него ориентиром.</p> <p>В тексте «Ленина» можно обнаружить нечто вроде чтецких «заготовок» Яхонтова. Так, пушкинская «Осень (Отрывок)» дается Яхонтовым в ином, отличном от авторского варианте. Яхонтов разбивает стих на месте цезуры («Октябрь уж наступил, / Уж роща отряхает / Последние листы / С нагих своих</p>	<p>⁸² Юренева В. Владимир Яхонтов // Советский театр. 1932, № 12.</p> <p>⁸³ См. пример, приведенный В. Жирмунским в вышеуказанной статье: Знамен / плывущий / склоняется шелк последней / почестью отданной: «Прощай же, товарищ, / ты честно прошел свой доблестный путь благородный».</p> <p>⁸⁴ Жирмунский В. Указ. соч. С. 21.</p>

Истоки, традиции, рифмы	
<p>ветвей...»), что, по-видимому, должно было сделать более наглядным для других исполнителей «Ленина» паузное членение стихов. Позднее в «Практике и теории художественного чтения» Яхонтов описывал то, как звучал в монтаже прозаический текст «Коммунистического манифеста»: «Я беру на себя смелость начертить графически текст Коммунистического манифеста так, как я его строил исполнительски для того, чтобы наглядно показать ритмику и паузы:</p> <p>“История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов. Свободный и раб, патриций и плебей, помещик и крепостной, мастер и подмастерье, короче, – угнетающий и угнетаемый находились в вечном антагонизме друг к другу, вели непрерывную, то скрытую, то явную борьбу, всегда кончавшуюся революционным переустройством всего общественного здания, или общей гибелью борющихся классов!»</p> <p>Распределяя текст именно так, понимая значительность его содержания, я стремился расчистить до предела форму изложения, улавливая большие паузы между крупными понятиями: “свободный” – пауза – “и раб” – пауза.</p> <p>Затем: “патриций” – пауза – “и плебей” – пауза и так далее.</p>	<p>Паузы были необходимы. Они то и доносили содержание. Произнесенное слово, а в нем огромное понятие должно дойти до уха слушателей, затем дойти до сознания и остаться в нем “весомым” “зримым”, как сказал Маяковский, применительно к своим стихам»⁸⁵.</p> <p>Яхонтов стремился к эффекту «весомости» слова Маркса, ориентируясь на поэтическую технику упомянутого и в этом отрывке Маяковского. Это может напомнить то, как герой набоковских «Дара» переводил белыми стихами «Святое семейство» Маркса («чтобы не было так скучно»). Однако у Яхонтова прозаический фрагмент из «Манифеста» оказывался подчиненным принципам поэзии выделенных сильными динамическими ударениями слов и фразовых групп. Важно, что сцена с монтажом «Коммунистического манифеста» и «Владимира Ильича Ленина» открывала лито-монтаж, задавая интонацию «преподнесенности» каждого слова или фразовой группы. Характерно также, что с тех пор Яхонтов постоянно вводит поэзию Маяковского в свои лито-монтажи, в том числе, построенные преимущественно на прозе. Показательный пример – финал композиции «Настасья Филипповна» (по роману «Идиот»), в котором звучало стихотворение Маяковского «Дешевая распродажа». С точки зрения декламации они выполняли функцию либо своеобразного камертона, необходимого Яхонтову, в том числе, и для чтения прозы, либо «звона» (яхонтовский образ), музыкального финала, которым завершалось произведение, – возможно, одновременно и того, и другого.</p> <p>⁸⁵ Яхонтов В. Практика и теория художественного чтения. Машинопись с пометками Е.Е. Поповой // РГАЛИ. Ф. 2440. Оп. 1. Ед. хр. 65.</p>

Pro memoria	
<p>«Строить театр нужно на звуке»</p> <p>В отличие от декламационных новаций Маяковского, легко приживавшихся в театре, эксперименты в области сценической речи режиссера и поэта Игоря Терентьева оказывали незначительное влияние на окружающий театр и были, по большому счету, проигнорированы режиссерами-современниками. Однако сохранившиеся свидетельства результатов его сценических экспериментов 1920–1930-х годов, так же, как и манифесты, говорят о чрезвычайной оригинальности предложенных им идей. Дело здесь не только в том, что личность Терентьева объединяла в себе поэта и режиссера. Его поэтический эксперимент в определенный момент совершенно естественно распространился и на театр, обогатив сцену новыми принципами работы со словом. Результатом этого стали самые неожиданные решения многих проблем сценической теории тех лет.</p> <p>Необходимо оговориться, что в корпусе материалов о режиссерской работе Терентьева пробел составляют источники, касающиеся его репетиций. По воспоминаниям, автобиографическим записям, стенограммам и другим источникам можно если не воссоздать, то хотя бы представить, как протекала репетиционная работа Мейерхольда, Ильинского, Яхонтова. В случае Терентьева этих сведений ощути-мо недостаточно.</p> <p>Отчасти поэтому предметом анализа мы выбрали тезис, заявленный Терентьевым в цитированной выше статье-манифесте «Самодельный театр». В настоящей работе свою задачу мы видим в поиске подходов к исследованию терентьевского эксперимента со</p>	<p>словом через восстановление контекста, в котором он проходил.</p> <p>Приход Терентьева в театр (вторая половина 1923 года) и первые постановки в петроградской Студии Шимановского (позднее – Государственный агитационный театр) стоят по времени достаточно близко к началу работы возглавляемого им Фонологического отдела ГИНХУКа (октябрь 1923). Программа исследовательских работ отдела гласила: «Звук подлежит исследованию в чистом виде, т.е. как явление физическое, а также в речевых и музыкальных своих проявлениях»⁸⁶. Исследования, согласно той же программе, предлагалось вести на очень широком материале, по нескольким направлениям. Сюда входило и изучение «заумного языка», и «живого языка современности»⁸⁷, и исследования в области «взаимодействия языков: научного, философского, архаически-религиозного, канцелярского, торгового, детского, газетного, поэтического, – как материал для определения фонологической магистрали»⁸⁸.</p> <p>Жизнь Фонологического отдела была коротка. Невелико и количество поставленных Терентьевым спектаклей в Ленинграде, Москве и на Украине. Однако работа Терентьева-режиссера с полным правом может рассматриваться как продолжение заявленных исследований языка и звука в ГИНХУКе. В Студии Шимановского в 1924 году он выпускает пародию на «Снегурочку» А.Н. Островского, несколько живых газет, а в 1925-м – политический фарс «Необходимость» В. Вознесенского. Осенью 1924 года в Красном театре выходит поставленный им «Джон Рид». Весной 1925 года скандальная</p> <p>⁸⁶ Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа. Вст. ст. и публ. Г. Демосфеновой // Терентьевский сборник / Под общ. ред. С. Кудрявцева. М., 1996. С. 115.</p> <p>⁸⁷ См.: Там же. С. 116–117.</p> <p>⁸⁸ Там же. С. 116.</p>

Истоки, традиции, рифмы	
<p>генеральная репетиция «Пугачева» К. Тренева кладет конец его работе в б. Александринском театре. Весной 1926 года был показан первый спектакль Театра Дома печати – «Фокстрот» В. Андреева в постановке Терентьева⁸⁹, а в начале лета того же года – им самим написанный и поставленный «Узелок». Следующий домпечатский сезон открылся оперой «Джон Рид» (автором музыки был единомышленник Терентьева композитор В. Кашницкий). Весной 1927 года театр показал гоголевского «Ревизора», свой самый известный спектакль. Комментируя его выход, Терентьев напоминает о своих «корнях»: «Текст <i>Ревизора</i> сохраняется без изменений и сценическое его осуществление идет от владения методом ШКОЛЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА»⁹⁰. В феврале 1928 года в Театре Дома прошла премьера «Натальи Тарповой» (инсценировка романа С. Семенова), а весной – лито-монтаж «Авио-монтаж». После закрытия театра Терентьев на некоторое время переберется в Москву, где в конце года (в Московском театре оперетты) выпустит «Луна-парк» Н. Стрельникова (автор либретто В. Ардов). Вслед за тем он отправится ставить «Луна-парк» в харьковский Театр музыкальной комедии⁹¹. С несколькими постановками в украинских театрах будет связан заключительный период его театральной работы (исключая лагерную самодеятельность) до первого ареста в 1931 году.</p> <p>Истоки многих терентьевских приемов, как убедительно показал С. Сигей, следует искать в экспериментах тифлисского периода группы «41 градус» (в нее входили И. Терентьев, А. Кручных, И. Зданевич, Н. Чернявский). Однако систематизировать их непросто. В</p>	<p>«Фокстроте», к примеру, нарушались нормы орфоэпии и вводились жаргонные выражения. «Узелок» был опитом, в котором речь рассматривалась как часть общей звуковой партитуры спектакля. Отчитываясь о гастрольной поездке театра Дома печати в Москву, Терентьев писал о «Ревизоре» и «Наталье Тарповой», касаясь производимых в них опытов с речью: «Недавно в Москве в помещении театра Мейерхольда Ленинградский театр Дома Печати показал результат пятилетней работы над звуком, где все построено в упор на несовпадении звуковых и зрительных моментов»⁹².</p> <p>Речь в терентьевском «Ревизоре» сплошь состояла из фонетических напластований и стыков, была начинена акцентами (армянским, украинским, татарским, польским) и вокальными эпизодами (герои исполняли оперные арии, цыганские песни, песни под гитару и проч.). Чтобы понять, какую задачу ставил перед собой Терентьев, нужно внимательнее присмотреться к его работе с «перспективой» (в самых разных значениях). Особенный интерес в этом смысле представляют повествовательное и пространственное построения спектакля «Наталья Тарпова». Например, в чтении актерами не только реплик героев, но и авторского текста романа, вроде фразы «Анна лежала на столе». Ее произносила только что скончавшаяся героиня, будто бы глядя на себя со стороны (пример из статьи М. Марцадури). Или же в многочисленных дополнительных ракурсах, доступных зрителю в отражениях установленного на сцене наклонного зеркала. Можно предположить, что акценты, пение, нарушения норм орфоэпии, возникавшие в результате фонетических сдвигов «заумные»</p> <p>⁸⁹ В рецензии на «Фокстрот» А. Пиотровский первым обратил внимание на пристрастное отношение Терентьева к сценической речи: «Постановщик прошлого года "Джона Рида" Терентьев и на этот раз показал себя умелым и тонким мастером в работе с актерами, в особенности речевой. Спектакля, так точно и богато разработанного интонационно, давно уже не было в Ленинграде» (Терентьев И. Указ. соч. С. 437).</p> <p>⁹⁰ См.: там же.</p> <p>⁹¹ См.: Швидько Г. Композитор і диригент В.Кашницкий: невідомі сторінки життя // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ, №2/4(13/15), 2000, С. 265–279. Електронний адрес публікації: http://www.ssu.gov.ua/sbu/doccatalog%5Cdocument?id=42140 (2.05.2010)</p> <p>⁹² Терентьев И. Указ. соч. С. 322.</p>

Pro memoria

слова и другие приемы – все это было подчинено задаче, в одних случаях, нарушить установившиеся языковые связи, а в других – дать речи героев своеобразную новую «звуковую» перспективу.

М. Марцадури и С. Сигей указывали на близость экспериментов Терентьева и Б. Брехта, особенно явственную в случае с «Натальей Тарповой»⁹³. Продолжая проводить аналогии с постановками поэтов-режиссеров, обратим внимание на схожесть театральных приемов Терентьева и Аполлинера. Это касается подхода к сценографии и костюмам: у того и другого актер пребывал, по удачному выражению исследователя А. Мельцер, «в серой зоне между объектом и исполнителем»⁹⁴; а также случаев построения образов и сцен на основе разных значений слов, рождающих новые, совершенно неожиданные связи между двумя знаковыми системами спектакля: вербальной и сценографической. Репарка к I акту пьесы Аполлинера «Груды Тиресия» гласит: «Рыночная площадь в Занзибаре, утро. Декорация изображает дома, пространство перед гаванью, а также то, что может дать французам намек на игру в занзибар – азартную игру в кости». В «Ревизоре» Терентьева случаев подобной игры со значениями слов было множество. Например, бумажные «цветы удовольствия», появление которых на сцене было продиктовано репликой Хлестакова «Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия». Или же знаменитые яркие земляничные ягоды на костюме Земляники.

Но особое внимание на себя обращает то, как для создания напряженной игры со смыслами в постановке «Груды Тиресия» 1917

года⁹⁵ были использованы акценты: «Вместе с музыкально-инструментальными эффектами, Аполлинер использовал звуки чиханья, речь скороговоркою, имитацию шумов паровоза, упомянутого в пьесе. Еще более широко он пользовался акцентами в сценическом диалоге. Несмотря на то, что связанная с полом неопределенность составляет внешний сюжет пьесы, в ней также важны побочные линии, связанные с неопределенностью места действия, национальности, даже расы. Осмысление того, указывает ли акцент на национальность героя или нет, необходимо для понимания этого произведения. До превращения Терезы в Тиресия, ее муж говорит с бельгийским акцентом. Но этот акцент указывает на половой признак его жены, а не на национальность. Когда Тереза лишается грудей, акцент у ее мужа пропадает. Так же и с парижским Журналистом, который говорит без акцента, чтобы раньше времени не выдать того, что речь идет не о французской столице, но об американском городе Париже. Однако отсутствие акцента не говорит об отсутствии в его речи отличительных черт. Например, когда Журналист смеется, он использует вместо одного "а" четыре гласные "а", "е", "i" и "о", обозначая наличие "h", присутствующего в английских "ha", "he", "hi" и "ho"»⁹⁶. Акценты здесь не только вносили звуковую фактурность в речь актеров, но разрывали одни и создавали другие связи между двумя структурами внутри спектакля: его сюжетом и поэтическим языком.

Статья Терентьева «Самодетельный театр» (1925) вышла в момент кризиса ожиданий, связанных с рабочей и красноармейской самодеятельностью (особенно сильных

⁹³ См.: Сигей С. Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома Печати // Терентьевский сборник. С. 49; Терентьев И. Указ. соч. С. 66.

⁹⁴ Melzer A. Dada and Surrealist Performance. Baltimore; L. 1994. P. 135.

⁹⁵ Спектакль в парижском театре Conservatoire Renee Maubel Аполлинер поставил совместно с писателем Пьером Альбертом-Биро. См.: Melzer A. Op. cit. P. 122–135.

⁹⁶ Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde. Edited by Douglas Kahn and Gregory Whitehead. Cambridge. Massachusetts. P. 145.

Истоки, традиции, рифмы

в начале 1920-х годов), с одной стороны, и советской драматургией, с другой. В своем манифесте Терентьев обрушивался на традиционные формы драматургии, ища им замены в лито-монтаже и других жанрах. «Театр может быть силен – организацией звукового материала: голос, инструмент, звукомонтажный прибор. Зрительные моменты в театре – условны и чем условнее, тем жизненнее, потому что конкурировать с кино в видовом отношении – не целесообразно! – писал Терентьев. – Строить театр нужно на звуке – чуть дополняя зримым материалом – и на движении, поскольку движение – рефлекс на звук. А если не нужен «сочинитель» и не нужен театральный натурализм, то, значит, нужна (в качестве «настоящего» театра) – Живая книга, вместо пьесы! Живая книга – это: литомонтаж + звуко + биомонтаж (т.е. актер)!»⁹⁷.

Высказанную идею о театре, где движение является рефлексом на звук, можно было бы поначалу принять за определение танца. Но очевидно, что в контексте работы Терентьева речь шла о более сложном явлении – пластическом отклике тела на звук, в том числе, и на голос актера (собственный, или партнера, или же и то, и другое).

Истоки и параллели этой идеи С. Сигей искал в театральных течениях 1910–1920-х годов и обнаружил в концепции «свободных ассоциаций движения со словом», выдвинутой И. Соколовым в «Системе трудовой гимнастики»⁹⁸. В этой брошюре поэт, основатель московской группы экспрессионистов, в начале 1920-х развивавший идею «тейлоризованного жеста» применительно к сценической пластике,

предлагал комплекс упражнений в рамках «чисто классовый» трудовой физкультуры для пролетариата. Задачей этих упражнений, как писал автор, было понизить утомляемость от труда. Упражнение же, связанное с реакцией на слово, относилось к группе «Воспитание автоматизированного движения» и было сформулировано чрезвычайно лаконичным образом: «Упражнение на ассоциации: мгновенно исполнять движения не по команде, а по слову, свободно ассоциируемому с той или иной командой»⁹⁹.

Работы И. Соколова могли подтолкнуть Терентьева к формулированию идеи движения как реакции на звук. Но, возможно, не только они. В 1920-х возник целый ряд гуманитарных исследований, где эта проблема была поставлена во главу угла. К ним относятся исследования, связанные с «моторными импульсами стиха» – жестикуляцией в декламации поэтов, ее развитием и связью со свойствами стиха, – проводимые в 1920-е годы С. Берштейном и его учениками.

Как связаны жесты с другими элементами декламации? Связана ли их интенсивность со стихом? В чем истоки интенсивной жестикуляции современных поэтов? Подходы к этой теме были намечены в статье «О моторных импульсах стиха»¹⁰⁰ С. Вышеславцевой, ученицы С. Берштейна и сотрудника созданного им Кабинета изучения художественной речи при Институте истории искусств. Исходной точкой как для произнесения, так и для моторных ощущений поэта, выражающихся в телодвижениях, Вышеславцева назвала ритмические импульсы. «Звучающий стих в самую раннюю пору был связан с


⁹⁷ Терентьев И. Указ. соч. С. 299.

⁹⁸ Сигей С. Указ. соч. С. 59.

⁹⁹ Соколов И. Система трудовой гимнастики. М., 1922. С. 9.

¹⁰⁰ Вышеславцева С. О моторных импульсах стиха // Поэтика. Сборник статей. Временник отделе словесных искусств Государственного института истории искусств. Вып. III. Л., 1927. С. 45–62.

Pro memoria	
<p>пляской, т.е. с ритмическими движениями тела. Ритм был объединяющим началом для движения, развивающегося параллельно и одновременно в плоскости зрительно-моторной и произносительно-слуховой. Он остался общим принципом организации звукового и речевого материала в музыке и в поэзии»¹⁰¹. Отталкиваясь от наблюдений, согласно которым аффективная речь обладает значительной импульсивностью, предпосылкой статьи автор сделал идею о том, что декламация стоит как в ряду «звучащих искусств», так и в ряду искусств пластических, «имеет отношение и к пластике, понимаемой в широком смысле слова – как искусство телесной выразительности»¹⁰². «Декламационная речь, – писала С. Вышеславцева, – должна быть признана речью, обладающей наибольшей моторностью или способностью к возбуждению мышечно-моторных ритмических ощущений, как общих, так и произносительных»¹⁰³.</p> <p>В статье рассматривались гипотезы немецкого лингвиста, создателя «произносительно-слуховой филологии» Э. Сиверса, поставившего проблему соотношения «жестов речи» и «жестов тела», работы О. Руца о физиологических типах и голосовых тембрах, а также С. Волконского, касавшегося вопроса о вспомогательной роли движения в декламации в статье «Законы мимики» (1922). В выводах же Вышеславцева сообщала, что «существуют стихи с большей или меньшей моторностью» и что «сама моторность эта может быть довольно различного характера»¹⁰⁴.</p> <p>Этот круг вопросов, над разрешением которых работала группа</p> <p>Бернштейна, возник из наблюдений за различиями пластического сопровождения в авторской декламации поэтов 1910-х и 1920-х годов. В статье «Стих и декламация» Бернштейн пояснял, что к факторам декламационного построения, помимо «динамической и темпоральной стороны речи», «способа исполнения слогов (legato, staccato)» и пр. следует относить также и «моторные факторы декламационного произведения – мимические и пантомимические – видимые положения и движения мускулов и частей тела»¹⁰⁵. Уже в статье «Голос Блока» исследователь отмечал внешнюю неподвижность Блока, отсутствие работы мимики во время чтения стихов (при исключительной внутренней напряженности его речи). Сдержанность и тут оставалась основной характеристикой блоковского «декламационного построения».</p> <p>В свою очередь, наиболее тщательно разбору в статье «О моторных импульсах стиха» подверглись выразительные жесты декламирующего Маяковского. «Декламативно-ораторский “эксцентрический” стиль Маяковского, – писала Вышеславцева, – требует широкого и довольно щедрого жеста <...>. Это подтверждается как многочисленными указаниями текста («вот!», «смотрите» и т.п.) так и способом воспроизведения этих стихов самим автором. В очень многих произведениях современной поэзии наблюдаем такую «декламативность» эстрадного характера (крупная интонация, сильные акценты, энергичная артикуляция), – т.е. произносительную моторность в соединении с ярко выраженной общей моторностью,</p>	<p>¹⁰¹ Там же. С. 46.</p> <p>¹⁰² Там же.</p> <p>¹⁰³ Там же. С. 48.</p> <p>¹⁰⁴ Там же. С. 57.</p> <p>¹⁰⁵ Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь / Под ред. проф. А.В. Щербы. Новая серия. Л., 1927. С. 41.</p>

Истоки, традиции, рифмы	
<p>требующей жеста»¹⁰⁶. И тут же она отмечала «промежуточный», неоформленный характер жеста поэта. За Маяковским, размышляла Вышеславцева, должны были прийти поэты, пользующиеся жестом как художественным приемом. Здесь гипотеза Вышеславцевой об эволюции поэта-декламатора тесно соприкасается с идеями, высказанными Терентьевым. «Два первых момента или “этапа” в моторном переживании состоят, таким образом: 1) в чтении поэтического произведения вслух, 2) в сопровождении произведения произвольными движениями вспомогательного характера (не выразительными в эстетическом смысле), – писала она. – Третьим этапом будет декламационная речь, как таковая – в ней движение стиха найдено и передано произносительным путем. В дальнейшем, четвертом этапе, телодвижение присоединяется к более или менее ярко выявленной – уже “декламационной”, – эмоциональной и ритмической речи. Ритмо-моторные переживания здесь как бы прорываются временами в плоскость зрительно-пространственную, в плоскость физического движения. Такие “прорывы” приходится нередко наблюдать у поэтов-декламаторов типа Маяковского – с сильно выраженными моторно-ритмическими импульсами речи. Проявление моторных ощущений носит в таких случаях несколько импровизированный, художественно неоформленный характер, но, тем не менее, оно бывает иногда очень ярко и показательно для всего стиля данного поэта. <...> Это уже пятый, последний этап того, что мы называли “моторным переживанием произведения”.</p> <p>Моторность стиховой речи получает здесь наиболее полное, так сказать, двустороннее выражение. Пластическое или жестовое сопровождение декламации будет развиваться строго параллельно с декламационной речью на общей с ней эмоционально-ритмической основе, – и будет адекватно ей в стилистическом отношении»¹⁰⁷.</p> <p>В заключение заметим: положение о звуке как исходном импульсе к движению (Терентьев), и <i>движении стиха</i> (в значении, близком к ритму), вызывающем моторное переживание (Вышеславцева), безусловно, не идентичны. Для нас важно, что: 1) к середине 1920-х годов жест декламатора стал рассматриваться, как элемент «декламационного построения» (у Бернштейна), а также как художественный прием (у Вышеславцевой); 2) изучение законов взаимосвязи жестов (и пластической партитуры в целом, рождающейся во время выступления поэта) со словом и стихом могло привлечь внимание не только группы Бернштейна, но и режиссера-поэта Терентьева, подведя его позднее к экспериментам с движением как рефлексом на звук. Однако необходимо помнить, что звук (насколько можно судить по режиссерской практике Терентьева) рассматривался им как элемент «звуко-монтажа» в спектакле, включающем как речь, так и шумы с музыкой (особенно после начала его работы с композитором В. Кашницким). Реализация этой программы была частью эксперимента Терентьева со сценической речью, одного из самых интересных явлений театра 1920-х годов.</p>	<p>¹⁰⁶ Вышеславцева С. Указ. соч. С. 60.</p> <p>¹⁰⁷ Там же. С. 53–54.</p>

Виктория ЕСИПЕНКО

ФЕНОМЕН «ТЕАТРА В ТЕАТРЕ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

ОПЕРА Р. ЛЕОНКАВАЛЛО «ПАЯЦЫ»

Театр отражает сам себя и делает это наиболее наглядно среди других видов искусств.

Л. Софронова

«Театр в театре» – особый прием, довольно часто встречающийся в драматургической практике. Достаточно вспомнить комедии Лопе де Вега, П. Бомарше, Ж.-Б. Мольера, К. Гольдони, пьесы В. Шекспира, в которых используются различные формы театрального представления, дублирующего главную сюжетную интригу произведения, что демонстрирует многоплановость и важность данного феномена в истории театрального искусства. Музыкальная драма, возникшая на основе драмы театральной, также использовала принцип «театра в театре», о чем свидетельствуют оперы «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Риголетто» и «Бал-маскарад» Дж. Верди, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса и др. Более того, сочетание двух драматургических планов, драматического и собственно музыкального, заложено в самой природе оперы, поскольку она «<...> уже своим происхождением обязана взаимодействию двух – театрального и музыкального – типов мышления»¹.

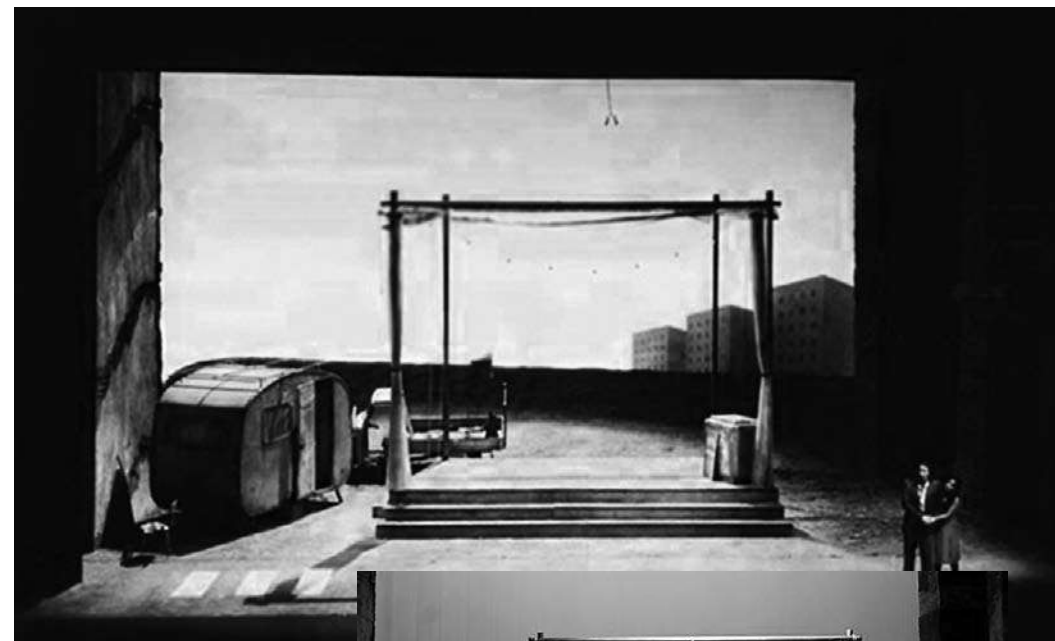
При том, что в драматургической практике феномен «театра в театре» получил многообразное воплощение, исследовательская мысль как в театроведении, так и в музыковедении почти не коснулась множества связанных с ним проблем. Попытаемся выявить особенности реализации данного явления на примере оперы Р. Леонкавалло «Паяцы».

При выборе посвященной театру оперы Леонкавалло автор руководствовался не только тем, что это произведение, уже без малого полторы сотни лет с большим успехом «живущее» на оперной сцене, недостаточно исследовано, но, прежде всего, тем, что в нем нашли отражение различные формы и принципы воплощения «театра в

театре», позволяющие осмыслить многомерность и драматургические возможности этого приема.

«Паяцы» – уникальный пример оперы, где любовная драма актеров провинциальной театральной труппы разыгрывается не только в реальной жизни, но и на сцене – в представляемом ими спектакле. Главная философско-эстетическая идея двойственности человеческой личности, двуединства внешнего и внутреннего, человека и его актерского амплуа, души и маски реализуется здесь с использованием различных форм и жанров «спектакля в спектакле» (комедия в трагедии, опера в опере), репрезентируя разнообразные качества музыкально-театральной драматургии. Это позволяет представить данную оперу

¹ Курышева Т. Театральность и музыка. М., 1960. С. 24.



как своеобразную «хрестоматию», демонстрирующую важнейшие закономерности театрального искусства.

В связи с этим остановимся на принципе дублирования, заложенном как в генезисе самого театрального искусства, так и в феномене «театра в театре». Этот принцип ярко иллюстрирует известная формула В. Шекспира «мир как театр», суть которой связана с зеркальностью отражения мира в пространстве театра.

Вся архитектура оперы «Паяцы» построена на принципах зеркального отражения и дублирования, реализующихся в разнообразных жанровых и стилевых формах. Так, например, «спектакль в спектакле», стоящий в центре драматургии оперы, дается через полярное противопоставление лирической трагедии и примитивной балаганной масочной комедии dell'arte, которые, в свою





очередь, содержат определенные музыкально-драматургические параллели с лирической музыкальной драмой XIX века и комической оперой buffa XVIII века. Подобное дублирование позволяет говорить о сочетании в данном произведении жанров как драматического, так и музыкального театров, что ведет к возникновению не только «театра в театре», но и «оперы в опере». Почвенные соотношения театральных жанров (трагедия – комедия) ярко демонстрируют конфликтную противопоставленность взаимодействующих в этой опере

Сцены из оперы «Паяцы». Постановка Лилианы Кавани. Художники – Данте Ферретти, Габриэлла Пескуччи. Михайловский театр. Санкт-Петербург

<i>Pro memoria</i>	
<p>драматургических типов. Эта противопоставленность достаточно показательна для различных форм и жанров «спектакля в спектакле». При этом «театр в театре» призван обнажить суть конфликтной фабулы произведения за счет перевода ее в полярную жанровую ипостась. Классический образец использования подобного метода присутствует, например, в гамлетовской «мышеловке», где вставная пьеса повторяет основной трагический сюжет в балаганном представлении, становится отправной точкой для последующей трагической развязки.</p> <p>Попытаемся выявить многообразные драматургические процессы в опере Леонкавалло с точки зрения как сценического, так и музыкального воплощения.</p> <p>Основополагающими в «Паяцах» становятся жанрово-драматургические удвоения, реализованные через главную форму «театра в театре», каковой является «спектакль в спектакле». Основная фабула раскрывается в «удвоенном» спектакле, как уже отмечалось, в двух полярных жанровых версиях – трагедии и комедии. Истоки сопряжения этих жанров усматриваются в дионисийских действиях, когда вслед за высокой трагедией следовала комедия или же «трагедия наизнанку», обыгрывающая, приземляющая и осмеивающая серьезность высокой идеи предшествующей драмы. Данное соотношение диалектически закономерно, ибо, как писал К. Маркс, «история повторяется дважды: один раз в виде трагедии, а другой раз в виде фарса»². Так, антиподом и зеркальным отражением мира конфликтов, переживаний и страданий является мир смеховой культуры, переводящий их в другой план и тем самым утверждающий устойчивость бытия.</p> <p>Соотношение трагедийного и комедийного может быть многоплановым. Комедийные эпизоды не всегда содержат прямое дублирование основного конфликта: в одних случаях они его углубляют, а в других – в дивертисментах или интермедиях – выполняют отстраняющую, отвлекающую функцию. При этом, как правило, чем трагичнее и сложнее фабула, тем примитивнее ее повторение в комическом варианте. Противопоставление жанров в рамках одного произведения как нельзя лучше способствует выявлению трагического пафоса основной коллизии. Введение второго, комического, спектакля происходит, как правило, в ключевой драматургический момент: перед началом кульминационно-трагической развязки, решительным переломом событийно-ситуационного развития, когда созревает необходимость включения отстраняющего эпизода, который, однако, приводит к обнажению сути конфликта. Яркими примерами тому являются как «мышеловка» в трагедии Шекспира «Гамлет», так и комедия dell'arte в опере Леонкавалло. Их элементарная балаганно-ярмарочная форма позволяет, подобно кривому зеркалу, вывернуть наизнанку и выставить на потеху высоту истинного трагизма основной фабулы спектакля. Данным жанровым сферам соответствуют и типовые разновидности театрального искусства: «театр представления», разыгрываемый в комедии dell'arte, и «театр переживания», претворяемый в форме лирической трагедии. Оба, казалось бы, самостоятельных спектакля объединены одной</p>	<p>² Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. В 30 т. М., 1962. Т. 27. С. 341.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>лирико-трагической коллизией, поскольку условное представление провоцирует взрыв реальных человеческих эмоций, приводящий к трагической развязке любовной драмы. А. Сокольская, анализируя оперу Леонкавалло, отмечает: «“Спектакль в спектакле” повторяет драматургическую ситуацию первого акта – вначале в пародийном, сниженном виде, затем происходит своего рода драматургическая модуляция, в результате которой пародийный повтор перерастает в кровавую развязку»³.</p> <p>Жанровый диалог (лирическая трагедия-фарс) в драматургии «Паяцев» воплощается композитором и с использованием специфического приема, заимствованного у импровизированной комедии. Он заключается в том, что актер может неожиданно прервать действие и ошеломить публику переключением из иллюзорного мира в действительный. Леонкавалло тонко воспользовался этим приемом. Балансируя на полюсах двух психологических пространств, его герой Канио изнутри «взрывает» шаблонность балаганного действия, переводя комически-игровую коллизию в гротескно-трагическую. Благодаря этому фарсовый сюжет резко переключается в иную жанровую сферу, что приводит к лирико-трагедийному финалу.</p> <p>Воплощая итальянскую комедию в опере, композитор намеренно подчеркнул контраст «живого» чувства и его «неживого» повторения в созданной с помощью грима маске. Это конфликтное противопоставление реализуется не только на макроуровне (т.е. в общем драматургическом плане, через соотношение двух</p>	<p>жанровых разновидностей в форме «спектакля в спектакле»), но и на микроуровне. Жанровый конфликт достигает кульминации в точке «золотого сечения» через вторжение высокой лирической трагедии в пошлый примитивизм заученных кукольных жестов и фраз балаганного представления. Наибольшего накала это жанровое столкновение достигает в диалоге героев двух разных театров: Коломбины как персонажа комедии dell'arte и «вышедшего из роли» Паяца – страдающего Канио. Здесь важно особое соотношение человека и его актерского амплуа, лица и грима-маски, где грим, перестав быть маской, становится гримасой, передающей душевную боль. Причем, Леонкавалло, по-видимому, намеренно использует не предметную маску, а маску-грим клоуна, позволяющую проследить изменение эмоциональной гаммы от мертвенной «застылости» к трагико-патетическому плачу, когда возникает эффект «ожившей маски». Таким образом, полярность используемых композитором в опере жанровых моделей – высокой трагедии и балаганного фарса – находит отражение и в плане внутриобразной конфликтности, основанной на противопоставлении лика и личности, человеческого лица и маски.</p> <p>Образ человека-актера в XIX веке стал достаточно распространенным в литературных и драматических произведениях «богемной» тематики, в которых авторы смогли выразить суть философии и эстетики театра. Не менее важно и то, что в этом образе ярко проявилась специфика одной из театральных форм – моноспектакля, или «аттра одного актера». Он возник и</p> <p>³ Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. Дисс. канд. искусств. Казань, 2004. С. 103.</p>

<i>Pro memoria</i>	
<p>развивался вместе с театром⁴, ибо природа театрального образа изначально предполагает наличие двух ипостасей: сущей (человека) и представляемой (образа, разыгрываемого актером). «Двойственное положение – жить и изображать, быть самим собой (существом из плоти) и другим (существом, писанным на бумаге) – волшебное клеймо его (актера. – В.П.) ампула»⁵. Таким образом, в самом генезисе актерского искусства заложена одна из форм «театра в театре», которую вне зависимости от того, существует ли она в условиях отдельного моноспектакля или же включена в большую драму, можно обозначить как «театр одного актера». В «Паяцах» принцип монодраматической формы получает своеобразное претворение через игру «в маске» и «под маской», что создает прецедент одновременного пребывания героя-актера в двух образах: лирико-драматическом (сущем) и комически-игровом (условном). Наиболее ярко конфликт двух образов в одном лице проводится в «Паяцах» через трагедию Канио. Для героя оперы существенно соотношение двух начал – внешнего, визуально-сценического, и внутреннего, психологического. Профессиональный актер, комический балаганный шут, и одинокий страдающий человек соединяются в нем благодаря существованию в пространственно-временных планах двух театров. Пространственно-временное перемещение, важнейшее для феномена «театра в театре», ярко проявляется в повторении фабулы, которое, с одной стороны, возвращает действие в прошлое, с другой – переводит трагедию в фарс и тем самым становится</p> <p>своеобразным мостом между прошлым событием, настоящим действием и будущей развязкой. Особо подчеркнем, что подобное пространственно-временное противопоставление формируется не только в сценическом действии, но и за его пределами – в эмоционально-зрительской реакции, которая возникает здесь и на сцене, и в зрительном зале.</p> <p>В соотношении спектакль – зритель, т.е. игры на сцене и эмоционального зрительского восприятия происходящего, ярко проявляется принцип зеркального отражения, изначально заложенный в театральном искусстве. В соответствии с ним сам зритель становится как бы невольным актером разыгрываемого спектакля. Погруженность в театральное событие провоцирует зрителя на идентификацию как себя со сценическим персонажем, так и персонажа с актером, его воплощающим. Ф. Ницше усматривал в этом основной драматический феномен: «Человек сам видит, что он отрешается от своей личности и теперь поступает так, как будто бы он действительно живет в другом теле и вошел в характер другого лица»⁶.</p> <p>Принцип зеркального отражения актерской игры в зрительском восприятии может реализоваться и в самом сценическом действе, когда оно включает в себя «спектакль в спектакле». Данный принцип замечательно раскрыл В. Шекспир в указанной сцене из трагедии «Гамлет». Балаганное представление здесь не только занимает публику на сцене, но и создает своего рода «спектакль» внутри нее: зрители наблюдают за реакцией друг друга, что становится поводом для развязки основной интриги. В подобном случае</p>	<p>⁴Достаточно вспомнить, например, пьесы «Медия» Еврипида, «Гамлет» В. Шекспира или «Риголетто» Дж. Верди, где внутренний конфликт главных героев развивается по принципам самостоятельной драмы, включающей в свою орбиту коллизии других героев.</p> <p>⁵Пави П. <i>Словарь театра</i>. М., 1991. С. 10.</p> <p>⁶Там же. С. 116.</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>возникает прецедент своеобразного «хорового комментирующего театра» зрителей на сцене, в свою очередь образующего скрытую форму «театра в театре». Истоки данной театральной формы восходят к античной трагедии со свойственным ей хоровым комментарием⁷. «Комментирующий зритель» акцентирует внимание на ключевых моментах действия и провоцирует соответствующую идею спектакля реакцию на происходящее.</p> <p>Аналогичный прием использован и в опере «Паяцы», где принцип зеркальности реализуется двояжды: в эмоциональном пространстве зрителей, наблюдающих за оперным действием, и зрителей, смотрящих на сцене комедию dell'arte. По этому поводу интересным представляется замечание А. Сокольской, подчеркивающей, что «мир оперы Леонкавалло предстает в виде театра, в котором противостоят друг другу “актеры” и “зрители”. Сцена представляет собой “зал” и “театральные подмости”, и “актеры” на протяжении всего действия оперы не покидают “сцены”. <...> Театральные герои, превращаясь в зрителей, выключаются из действия и наблюдают за тем, что происходит в пьесе-вставке, порой вмешиваясь в ее сюжет»⁸. Этот «хоровой зрительский театр» в условиях «спектакля в спектакле» имеет тенденцию к разомкнутости. В опере Леонкавалло через образ лирического героя Сильвио, сначала выступающего в качестве зрителя, а затем вмешивающегося в комическое представление, происходит модуляция в лирическую трагедию⁹. Не случайно Г. Торадзе усматривает в балаганном спектакле оперы «Паяцы» три плана – саму комедию dell'arte с</p> <p>ее персонажами (Паяцем, Коломбиной, Арлекином), просвечивающую сквозь нее реальную любовную драму Канио и Недды и, наконец, реакцию «комментирующего зрителя» на то, что перед ним происходит¹⁰.</p> <p>Своеобразной формой дублирования спектаклей, разыгрываемых на сцене, – основного и включенного в действие, – является Пролог, текст которого произносится повествователем и содержит рассуждения о природе театра, законах актерского мастерства и жизни актеров в маске и под маской. С одной стороны, устами Тонио, который на протяжении всей оперы не проявляет себя ни моралистом, ни философом, а реализуется либо в роли злого интригана, либо нерадивого слуги, автор излагает концепцию драмы, представляет ее участников и объясняет двойственность их ролей¹¹. С другой стороны, Пролог – это философско-эстетическое эссе, заключенное в монолог-конференс и реализующееся в специфической форме «повествовательного театра», знакомой нам по многим образцам драматического и музыкального искусства¹².</p> <p>Принципы повествовательного и хорового комментирующего театров, разумеется, не являются в «Паяцах» определяющими, но значительно дополняют и усложняют как воздействие на зрителя самого приема «театра в театре», так и его этическое содержание.</p> <p>Указанные жанры и формы драматического театра естественным образом проявляются в «Паяцах» и на основе жанров музыкальной драматургии, т. е. через «оперу в опере».</p> <p>Остановимся на основополагающих принципах этих спектаклей,</p>	<p>⁷ В данной связи напомним, что подобная форма была одной из главных в дионисийском предствлении, из которого, как известно, и родилась трагедия. Более того, жанр дифирамба, содержащего диалог между хором и запевавшей (т.е. основную форму драмы) отражал характер конфликтного содержания мистерии.</p> <p>⁸ Сокольская А. <i>Указ. соч.</i> С. 115, 140.</p> <p>⁹ Аналогичным образом в шекспировской «мышеловке» виновник случившегося выдает себя во время балаганной инсценировки главного события.</p> <p>¹⁰ См.: Торадзе Г. <i>Леонкавалло и его опера «Паяцы»</i>. М., 1960.</p> <p>¹¹ Впрочем, как бы полемизируя с собой, напомним, что понятие «буффонный шут» понимается как второстепенный актер, что позволяет ему комментировать события в пародийной форме, «<...> он как бы некая пародийная форма хора античной трагедии. Его слово, некогда слово придворного шута, находится под запретом, но в то же время к нему прислушиваются. Со времен глубокого средневекового шута – человек, речь которого не может распространяться, как речь других людей; то она ничто и недействительна <...>, то напротив, не в пример любой другой, приобретает странную власть, свойство потаенной истины, предсказания и при ее наивности способность видеть то, что мудрость иных мудрецов не в состоянии увидеть» (Пави П. <i>Указ. соч.</i> С. 31.).</p> <p>¹² Примерами могут служить рассказ призрак в трагедии В. Шекспира «Гамлет», повествование слуги Теодоро в комедии Лопе де Вега «Собака на сене», баллада Финна из «Руслана и Людмилы» М. Глинки, рассказ Пимена из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, баллада Томского из «Пиковой дамы» П. Чайковского, рассказ Изольды из «Тристана и Изольды» Р. Вагнера, рассказ Джильды из «Риголетто» Дж. Верди и т.д.</p>

<i>Pro memoria</i>	
<p>предварив наши рассуждения небольшим историко-эстетическим экскурсом, позволяющим представить не только специфику оперных моделей, сложившихся к моменту написания «Паяцев», но и особенности их взаимодействия.</p> <p>Опера Леонкавалло возникла во второй половине XIX века на стыке романтизма и зародившегося в его недрах веризма как лирическая музыкальная драма, поэтому она и содержит ряд стиливых признаков, присущих этому жанру. Традиции лирической музыкальной драмы достаточно ярко прослеживаются в опере в плане централизации личности, противоречия которой во многом обуславливают ход трагического развития действия, и в содержании ее внутреннего конфликта, подразумевающего противоборство внутреннего и внешнего, идеального и реального, высокого и низкого. С этой точки зрения вердиевский Риголетто может восприниматься как непосредственный предшественник Канио из оперы Леонкавалло, поскольку в образах главных героев этих опер соединяются две ипостаси: маска и душа, шут и трагическая личность.</p> <p>Для музыкального воплощения балаганного представления композитор избрал жанр оперы buffa XVIII века. На связь комедии dell'arte и оперы buffa указывает Г. Аберт: «...не было ничего более естественного, чем связь оперы buffa с возникшей из народного фарса импровизационной комедией (commedia dell'arte)»¹³. Сильное влияние импровизационной комедии сказалось в ранних образцах оперы buffa с ее сюжетным клише, условными сценическими положениями, характерными масками</p> <p>или их типажными вариантами (Паяц, Коломбина, Арлекин). Таким образом, сделанный Леонкавалло выбор оперного жанра выглядит весьма органичным.</p> <p>Свойственные персонажам комического балаганного театра принципиальная однозначность, примитивизация образа и элементарность эмоции сказались и в их музыкальном воплощении, тяготеющем к определенной жанровой характеристичности. Поэтому для представления образов-типажей псевдолирического балаганного спектакля Леонкавалло обратился к светской танцевальной музыке XVIII века – чопорному менуэту и грациозному гавоту, входившим в арсенал лирических галантных жанров. Однако композитор сознательно нивелирует лирическую природу танца, лишая его кантиленности и усиливая его механистичность повторением примитивных ритмоформул, «топчущихся» в пределах «шарманочного» диапазона. Этот вычурно-активный, шаблонно повторяемый (в ситуациях со слугой и Арлекином, а позже с Паяцем) набор «танцующих» фраз и формул нарочито подчеркивает не только псевдолирический характер происходящего, но и его кукольную безжизненность. Таким образом, высокая лирическая драма, как в «кривом» зеркале отразившаяся в балаганном фарсе, снижена и за счет пародийного претворения композитором лирических танцевальных жанров.</p> <p>Даже поверхностный взгляд на драматургию оперы позволяет констатировать, что доминирующая роль в ней принадлежит лирико-трагедийной линии, которая воплощается в двух полярных жанровых сферах. Лирическая</p>	<p>¹³ Аберт Г. <i>Моцарт. М., 1978. Кн. 1, ч. 1. С. 410.</i></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>драма не только определяет основную фабулу произведения, но и дублируется в буффонном варианте во II действии. В соотношении двух форм ее реализации явно прослеживается принцип симметрии (лирико-трагическое I действие – лирико-комическое II действие – лирико-трагедийный финал), который становится одним из ведущих композиционно-драматургических принципов всей оперы, ее сюжетного, а также музыкально-тематического и тонального развития. «Темы первого действия неоднократно цитируются во втором действии, причем чаще всего без всяких изменений. Так, музыкальный материал в начале второго акта повторяет вступление к хору из первого акта. Средний раздел Cantabile "E se lassu Paglicco" воспроизводится в комической сцене Таддео и Коломбины ("Lungi e' lo sposo" – "Да, дело плохо. Мне не до смеха..."). Цитируется и тема "Hai tempo a ridirmelo stasera" ("Успеешь поклясться мне сегодня на сцене!") – слова Недды о том, что Тонио произнесет свои любовные излияния на сцене. Она повторяется в спектакле ("So che sei pura"), Таддео иронически намекает Коломбине, что ее измена Арлекину перестала быть тайной. Наконец, лейтмотив любви, на котором строилась вся дуэтная сцена Недды и Сильвио, возникает в финале, после чего следует диалог, приводящий к "взрыву" – ариозо Канио "No! Pagliaccio non son!"¹⁴. «Первое и второе действие заканчивается в e-moll, e-moll – E-dur написано и Интермеццо. Оба ариозо Канио в первом действии образуют тональную арку к Прелюдии, Серенаде и Комической сцене»¹⁵.</p>	<p>Вместе с тем и комическая опера в форме отдельного спектакля во II действии также имеет важное значение. Благодаря ее введению происходит резкое переключение лирической музыкальной трагедии на пике ее кульминации в чужеродную комически-игровую ипостась. «"Перелицовка" трагического на "сатирический лад" осуществляется в системе атрибутов карнавальная поэтики, <...> важнейший из которых метод пародийных двойников»¹⁶. В основу этого метода положена «свобода "переключений" образа, которая во многом обусловлена психологической достоверной "портретностью" в двух ее ракурсах: драматической патетики, доводимой порой до скорбной ламентности, и пародийной скерцозности, несущей отпечаток масочности»¹⁷. Этот театрално-драматургический принцип становится определяющим и для логики симфонического развития в опере.</p> <p>В основе музыкальной драматургии оперы «Паяцы» лежат два полярно противоположных тематических комплекса: воплощающий шутовскую, скерцозно-игровую сферу лейтмотив театра и производные от него лирико-трагические темы (лейтмотивы ревности и отчаяния Канио, любви).</p> <p>Процесс формирования и перерождения шутовского фарса в трагическую ипостась можно наблюдать во вступительном разделе оперы, который состоит из двух частей – инструментально-симфонической Интродукции и вокально-симфонического Пролога, обрамленных темой театра. В этом разделе в сжатом виде представлены все этапы последующей сценической драматургии.</p>


¹⁴ Сокольская А. *Указ. соч. С. 103–104.*

¹⁵ Там же. С. 104.

¹⁶ Бекетова Н. *Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича. Автореф. канд. дисс. искусств. М., 1991. С. 12.*

¹⁷ Дёмина И. *Конфликт в лирической опере второй половины XIX века. Кандидатская диссертация. М., 1994. С. 129.*

<i>Pro memoria</i>	
<p>Интонационно-тематическим ядром оперы «Паяцы», безусловно, является лейтмотив театра, открывающий Интродукцию. Изначально скерцозная тема в процессе развития «переинтонируется» в лирико-трагическую во втором разделе Интродукции. Таким образом, принцип взаимодействия двух театров, «театра переживания» и «театра представления», маски и человека, игры и чувства закладывается как основополагающий в симфоническую драматургию оперы.</p> <p>Лейтмотив театра с первых же тактов определяет общий активный тонус оперы, дает эмоциональную настройку и вводит в стремительный темпоритм спектакля. Лейттема выстроена в форме диалога двух контрастных интонационно-тематических элементов, что указывает на ее внутреннюю неоднозначность, потенциальную возможность разработки.</p> <p>Первый элемент (краткий, декламационный) основан на гармоническом обороте D–T и четкой утвердительной ритмоформуле. Возникая в нижнем регистре у медных духовых инструментов, он сразу же, как и должно быть в жанре балаганного представления, привлекает внимание слушателя. На его фанфарный характер указывает и пунктирный ритм. Вместе с тем этот элемент подспудно содержит и совсем иные черты, поскольку интонационно опирается на секундово-терцовую интервалику, на базе которой в дальнейшем возникает и развивается лирико-драматическая тематическая сфера оперы. Таким образом, первый элемент лейтмотива театра выступает в качестве монотематического ядра, из которого формируется целый ряд</p> <p>тем как скерцозно-игрового, так и лирико-трагического плана.</p> <p>Второй элемент лейтмотивного диалога (характеристичный и скерцозно-игровой) по контрасту дополняет первый. Он представляет собой стремительную гаммообразную попевку в верхнем регистре, изображающую гримасы, прыжки и ужимки шута.</p> <p>В кульминационном проведении лейттемы театра появляется третий элемент, суммирующий два первых. Возникая с вершины-источника, он вбирает в себя угловатую подвижность второго элемента и черты скандированной декламации первого. Кроме того, в его скрытых голосах образуется нисходящая мелодическая линия, на основе которой затем рождается лирико-трагическая ламентозная тема отчаяния Канио.</p> <p>Она вторгается как образный антипод в незавершенное развитие скерцозного лейтмотива театра и знаменует появление новой лирико-трагической интонационной сферы, противостоящей предшествующей клоунаде. Вместе с нею в тематическое пространство второго раздела Интродукции входят главные лирические темы (любви, ревности и т.д.). Скорбная декламационная тема Канио, возникающая из лейттемы театра по принципу производного контраста, позволяет представить главный образ оперы в двух конфликтно противостоящих ипостасях – игрового шутовства и скрытой за его маской трагической исповедальности. Показательно и то, что эти темы объединяет не только интонационная, но и тембральная общность, поскольку они проводятся у духовых инструментов, в частности у валторны.</p>	

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>Следующая за лейтмотивом отчаяния группа лирических тем отражает прежде всего различные градации внутреннего состояния героев. Центральной среди них, несомненно, является тема любви – мягкая, напевная мелодия широкого дыхания. Будучи общей для всех участников драмы, она, однако, более всего ассоциируется с образом героини оперы Недды. Лейтмотив любви также двойствен по своей природе. Он представляет собой жанрово-тематическую трансформацию второго элемента темы театра, осуществляя интонационную связь скерцозной и лирической сфер. Затем этот лейтмотив звучит в вокальной партии Тонио и оркестра, где он приобретает тревожный оттенок, а в дальнейшем неоднократно возникает на протяжении оперы то в основном, то в трансформированном виде.</p> <p>В отличие от плавной и пластичной лирической темы любви, лейтмотив ревности Канио – хроматическая последовательность в сочетании с импульсивным скачком на квинту вверх – имеет мрачный, напряженный характер. Однако в Прологе эти противопоставленные друг другу темы, опираясь на общий ритмоинтонационный оборот (квинтовый скачок с последующим заполнением), объединяются.</p> <p>А. Сокольская отмечает, что, в свою очередь, «фигура <i>passus duriusculus</i> объединяет лейтмотив ревности не только с темой отчаяния Канио, но и с началом финальной сцены – дуэта Канио и Недды. Тема арии Канио “<i>Vesti le giubba</i>” (“Ты наряжайся и лицо мажь мукою...”) ...также интонационно связана с лейтмотивом ревности»¹⁸. С этим лейтмотивом тесно переплетается и,</p> <p>по существу, представляет собой его вариант еще одна лейттема оперы. В Прологе ее нет, но, проходя всегда в низком регистре оркестра, она постоянно сопровождает появление на сцене Тонио и обладает более мрачным, фатальным характером, нежели лейтмотив ревности Канио.</p> <p>Таким образом, в Интродукции ярко очерчены два мира: комически-шутовской и лирико-трагический, составляющие суть двух театров, представленных в опере. Лейтмотив театра, воплощающий шутовскую, игровую стихию, естественно ассоциируется с «театром представления»; его антипод (одухотворенная лирико-трагическая интонационная сфера), соответственно, формирует музыкально-симфоническую концепцию «театра переживания». При этом их полярное жанровое противопоставление основано на внутритематическом родстве, которое, в свою очередь, указывает на двойственность единого образного мира. Причем лирико-трагическая линия внутренне и внешне чрезвычайно динамична, на что указывает обилие лейттем (ревности и отчаяния Канио, любви), характеризующих различные психологические состояния и особенности их развития.</p> <p>Вторая часть вступительного раздела оперы содержит традиционное для комедии <i>dell'arte</i> обращение к зрительному залу – Пролог. В нем музыкальная драма соединяется с драмой театральной. Леонкавалло использует здесь все атрибуты броской театрально «сгущенной» патетики, свободно применяет различные средства вокальной выразительности – от речевого говорка, декламации, подчеркивающих весомость речевого начала, до широкой кантилены.</p>	<p>¹⁸ Сокольская А. Указ. соч. С.105.</p>

Pro memoria

Свободный по форме Пролог в соотношении с Интродукцией можно трактовать как вокально-симфоническую разработку основных тем оперы: в нем одна за другой проходят темы театра, любви, ревности. Кроме того, различные тематические модификации в Прологе приводят к появлению еще одной широкой и певучей мелодии, полной взволнованности и вместе с тем сдержанной печали. Г. Торадзе обозначает ее как тему «авторского театра», поскольку в ней как бы излагается главная философская идея оперы: театр является своего рода зеркалом, в котором отражена вся жизнь человека.

Интерпретация Пролога как разработочного раздела подкрепляется и тем, что в коде, обрамляя весь вступительный раздел, вновь возникает инструментальная скерцозная лейттема театра, а вместе с ней возвращается и характерная остиная моторность ритмики, и связанное с ней ощущение непрерывной пульсирующей энергии. Последние такты звучат как «музыка поднимающегося занавеса». Стремительное и блестящее проведение лейттемы театра на *fortissimo* у всего оркестра словно возвещает о начале увлекательного зрелища. Выполняющий обрамляющую функцию лейтмотив театра придает вступительному разделу оперы черты репризности, что позволяет представить его как единую увертюрно-поэмную композицию, воплощающую принцип будущей театрально-симфонической драматургии.

Проделанный анализ позволяет представить оперу «Паяцы» как произведение, не только использующее два театрально-драматических и оперных жанра, но

и содержащее две взаимодействующие драмы, сценическую и симфоническую. Следовательно, принципы феномена «театра в театре» имеют в данном случае как внешнее, так и внутреннее проявление, которое можно усмотреть в соотношении двух концепций: одна раскрывается в театрально-сценической драматургии, другая – в музыкально-симфонической. При этом у каждой из них есть самостоятельная смысловая доминанта и логика развития. Так, с точки зрения сценически представляемого театра первичной является лирическая трагедия, а вторичной, производной – ее комическая версия. Что же касается симфонической концепции, то здесь – картина обратная: главенствующей предстает комически-скерцозная лейттема театра, из которой впоследствии на основе принципа производного контраста формируются все темы лирико-трагического характера.

В заключение отметим, что опера «Паяцы» со всей очевидностью демонстрирует мысль, содержащуюся в эпиграфе: «Театр отражает сам себя и делает это наиболее наглядно среди других видов искусств»¹⁹. Леонкавалло, как великий музыкант-драматург, музыкант-философ, в своей оперной концепции практически воссоздает не только сценическое представление, но и философию, эстетику театрального искусства, тем самым, подобно В. Шекспиру, воплощая мир как театр и театр как модель мира.

¹⁹ Софронова Л. *Театр в театре: русская и польская сцена в XVIII веке // XVIII век. Сб. 21. Памяти П.Н. Беркова. СПб., 1999. С. 141.*

Юлия КЛЕЙМАН

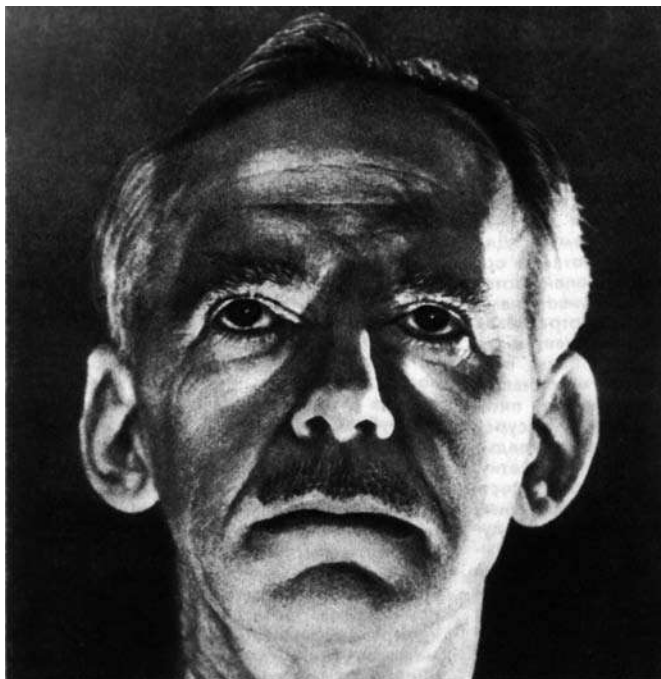
ОПЫТ ЧЕТЫРЕХМЕРНОСТИ

**ПЕРВАЯ ПРЕМЬЕРА ПЬЕСЫ ЮДЖИНА О'НИЛА
«СТРАННАЯ ИНТЕРЛЮДИЯ» (НЬЮ-ЙОРК, 1928)**

Никогда не переводившаяся на русский язык и потому совсем в России не известная пьеса «Странная интерлюдия» занимает в творчестве Юджина О'Нила совершенно особое место. Именно ей, самой длинной из его пьес и самой сложной для постановки, был уготован самый громкий при жизни драматурга сценический успех.

Будучи сыном знаменитого романтического актера, Юджин О'Нил был прекрасно знаком с американским театром конца XIX – начала XX века и страстно его ненавидел. Ненавидел написанные плохим языком мелодрамы, не признавал изобилующий штампами стиль актерской игры и отсутствие ансамбля, отвергал натуралистичность сценографии. Выступая как драматург-новатор, он стремился создать совершенно иной тип театра. Ранние пьесы О'Нила – это бунт против устоявшейся коммерческой театральной традиции.

В отличие от господствовавшей на американской сцене «хорошо сделанной пьесы», в драмах О'Нила отсутствовали занимательная интрига, благополучная развязка и морализаторство. Источник драматизма виделся О'Нилу в судьбах обездоленных, с которыми он столкнулся во время недолгого периода морских странствий. В ранних пьесах О'Нила в качестве героев были представлены, в основном, социальные типы низших слоев общества, ранее никогда не занимавшие центрального места в американской драме: матросы, портовые рабочие, проститутки. Герои бродвейских комедий и мелодрам говорили на усредненном, состоящем из штампов языке.



О'Нил заставил своих героев говорить на жаргоне – на языке, максимально приближенном к реальной жизни. Невнятный, грубый язык (в русском переводе эти качества его поэтики оказались, увы, совершенно утрачены) героев ранней драматургии О'Нила (условно – до 1924 года) звучал натуралистично и, вместе с тем, имел символическое значение, поскольку указывал на всеобщее одиночество и некоммуникабельность. Драматург

Юджин О'Нил.
Фото Эдварда Стейхена

<i>Pro memoria</i>	
<p>мечтал вывести зрителей, привыкших видеть в театре развлечение, из состояния равновесия, заставить их испытывать страх и сострадание. Уже в ранних пьесах О'Нила подступался к тому, что станет главным в его зрелой драматургии – осознанию трагичности бытия и неизбежности борьбы человека с роком.</p> <p>Предназначая пьесы для сцены, драматург закладывал в них свои представления о новых постановочных принципах, по сути – режиссерское решение. В пьесах О'Нила с самого начала наличествовала музыкальная структура, роднившая их с европейской новой драмой: любые звуки в пьесе – от человеческого голоса до металлического скрежета – подчинялись особому ритму, основанному на законах музыкальной композиции. Введение же в пьесу собственно музыки – от ударов тамтамов до популярных песен – обретало символическое значение, служа действием своеобразным контрапунктом. Вторым режиссерским слагаемым пьес О'Нила было сценографическое решение, накрепко сцепленное с их содержанием. Иногда драматург и сам делал к своим пьесам эскизы декораций.</p> <p>Эксперименты О'Нила с драматургической формой, «прорисованность» в них образа спектакля оказались тесно связаны с рождением совершенно нового типа режиссуры, как того и требовала новая драма. Ранние пьесы драматурга сразу стали востребованы любительским «малым театром» «Провинстаун плейерс», возглавляемым поэтом и новеллистом Джорджем Крэмом Куком (в созданном им театре он был и режиссером, и актером) и</p>	<p>его женой, драматургом Сюзан Гласпел. Обретение единомышленников, возможность увидеть любую из своих пьес немедленно поставленной и самому принимать участие в ее постановке, способствовало рождению у драматурга все более смелых замыслов, подталкивавших режиссеров и художников к поискам нетривиальных постановочных решений.</p> <p>Можно без преувеличения утверждать, что со спектакля «Император Джонс» (1920) в постановке Джорджа Крэма Кука и Джеймса Лайта в «Провинстаун плейерс» американское театральное искусство вступило в новую эпоху. Начинаящие постановщики продемонстрировали умение сплести европейские достижения с собственной самобытностью. Бегство Брутуса Джонса от погони, превращавшееся в путешествие через время и пространство, было воплощено в помещении, не превышавшем по размерам обычную комнату. Из полосок ткани молодому художнику Клеону Трокмортону удалось создать дремучие джунгли: растения, которые казались настолько огромными, что их верхушки невозможно было даже увидеть, вызвали у зрителей тревожное ощущение. Деревья выглядели рельефно на фоне выстроенного на сцене «купола» (гипсовой полусферы), благодаря его кривизне возникали неизвестные дотолле световые эффекты: перекрестный свет и изогнутые тени. Непрерывающиеся удары тамтамов вводили зрителей в подобие транса и заставляли поверить в реальность гротескного субъективного мира, в который по мере бегства через джунгли перемещался герой пьесы О'Нила в</p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>блестящем исполнении пластически и интонационно выразительного чернокожего актера Чарльза Гилпина. Исполнение чернокожим актером главной роли также было в то время нонсенсом.</p> <p>Резонанс, который вызвал спектакль, начал привлекать к О'Нилу самых разных режиссеров – и из «малых театров», и из коммерческих бродвейских. Но и сам драматург занимал активную позицию по отношению к современному ему театру, стремясь присутствовать на репетициях и помогать режиссерам при постановке своих пьес.</p> <p>Яркой страницей в сценической биографии пьес О'Нила стала работа над пьесой «Анна Кристи» знаменитого американского режиссера-экспрессиониста Артура Хопкинса и художника Роберта-Эдмонда Джонса (1921). Экспрессионист Хопкинс обнаружил в реалистической, по сути, пьесе О'Нила о попытке бывшей проститутки обрести новую жизнь наличие иной, невидимой сущности и хрупкость миропорядка, которые выражались в некоммуникабельности героев. Так, речь Анны в исполнении Паулин Лорд была подчеркнута бессвязной, за нее «говорили» порхающие руки. Нехватка финального акцента в спектакле и недальновидность критиков, увидевших в нем счастливую развязку, не позволили О'Нилу и Хопкинсу развить их сотрудничество. Но этот опыт не отпугнул драматурга от театральной практики. Напротив, О'Нил все смелее экспериментировал с театральной формой, разбивая казавшиеся непреложными правила сценичности.</p> <p>Вслед за реалистической «Анной Кристи» драматург создал экспрессионистскую «Косматую</p>	<p>обезьяну», построив пьесу – путешествие кочегара Янка Смита в поисках своего места в мире – как череду коротких динамичных эпизодов, каждый из которых являл новый виток самопознания главного героя. Над спектаклем «Косматая обезьяна» (1922) в «Провинстаун плейерс» драматург работал с постановочной командой, уже имевшей опыт обращения к его драматургии (режиссер Лайт и сценограф Трокмортон ранее работали над постановкой «Императора Джонса», сценограф Джонс – над «Анной Кристи»). Поэтому режиссер и художники не столько шли след за замыслом драматурга, сколько придумывали свой постановочный сюжет. Спектакль был построен как восемь ярких вспышек-кадров, каждая из которых погружала зрителей в атмосферу столь страшную, что трагический конец казался единственно возможным выходом. Это были вспышки раненого сознания, проекция кошмаров. Критик В.-П. Итон подчеркивал, что Янк – отнюдь не реалистический характер, что на сцене изображается «не трагедия человека, а состояние души»¹. Места действия создавались искривленными перекрещенными линиями. Прихожане, которых встречал в Нью-Йорке Янк, носили одинаковые, лишенные выражения маски и злощезе вышагивали вперед и назад, подобно механическим манекенам. Брань же кочегаров и заключенных и вовсе звучала как «хоралы из злощезей преисподней»².</p> <p>Высокая оценка спектакля «Косматая обезьяна» убедила драматурга и его соратников в необходимости и востребованности избранного ими пути. Порвав с</p>


¹Eaton W.P. *The Hairy Ape // The Freeman*, 1922, April 26 (здесь и далее перевод мой).

²Цум. no: Wainscott R.H. *Staging O'Neil: the experimental years, 1920–1934*. New Haven; L., 1988. P. 114.

<i>Pro memoria</i>	
<p>любителем, О'Нил и его единомышленники покинули «Провинстаун плейерс» и основали новый театр специально для постановок о'ниловской драматургии. Работа над спектаклем «Любовь под вязами» (1924) в «Экспериментал тиэтр» позволила незаурядному театральному художнику Р.-Э. Джонсу впервые проявить себя в двойном качестве. В его сценографии и постановке (правда, драматург контролировал работу, присутствуя на репетициях) психологическая пьеса О'Нила обрела лаконичность формы, сложность и многообразие мотивов, которые на этот раз оказались по достоинству оценены критикой. Режиссерское мастерство Джонса позволило дотолле малоизвестным исполнителям создать сложные трагические образы. Благодаря контрасту сдержанности и резкости игра Мэри Моррис в роли главной героини делала истинным содержанием слов ее Абби «жестокую и грубую поэзию»³. Не услышанным поэтом был и старик Кэбот в исполнении сорокалетнего водевильного актера Вальтера Хастона. Резкий, вспыльчивый, с сухой тощей фигурой, Кэбот Хастона, возвышая голос, с необычайным достоинством цитировал Священное писание и одновременно был следаем настоящей страстью, которую пытался скрыть.</p> <p>Пытаясь помочь постановке, драматург не только принял участие в выборе актеров, но и нарисовал предполагаемое место действия. Джонс воплотил эскизы О'Нила почти в точности: на сцене располагался дом, разделенный на четыре помещения, которые могли закрываться занавесками с окнами. Подобная конструкция</p>	<p>позволяла, открывая занавески, выделять то или иное место действия или несколько мест сразу, усиливая, таким образом, эмоциональный эффект. Но буквальное следование рисункам О'Нила разошлось с продиктованными образами драматурга ремарками: созданные Джонсом занавески не стали персонажами, как того хотел О'Нил. Мнение драматурга не совпало с положительными отзывами критиков: О'Нил полагал, что на этот раз Джонсу не хватило творческой свободы и собственного видения пьесы, которое помогло бы воплотить не только взаимоотношения персонажей, но и те темные неведомые силы, наличие которых стремился передать драматург. Кроме того, О'Нил болезненно относился к тому, что все актеры (кроме высоко оцененного им В. Хастона) использовали разные, не подходящие для пьесы диалекты. Для О'Нила звучание слов было так же важно, как и их смысловая нагрузка (одно было немыслимо без другого), и неумение актеров, воспитанных на штампованном языке мелодрамы, их произносить, казалось ему губительным для спектакля.</p> <p>К тому моменту еще ни одна постановка пьесы О'Нила в полной мере не удовлетворила драматурга с точки зрения выстроенной в ней звуковой партитуры. Драматург мечтал о встрече с режиссером, который расслышит и сумеет воплотить на сцене заложенную в его пьесах внутреннюю поэзию, обнаружит в структуре диалогов музыкальную композицию.</p> <p>Таким единомышленником стал для О'Нила Филип Мёллер, главный режиссер театра «Гилд», уделявший большое внимание</p> <p><small>³ Young S. 'Desire Under the Elms': Eugene O'Neill's Latest Play // <i>New York Times</i>, 1924, November 12</small></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>музыкальному оформлению спектакля. Частью звуковой партитуры для Мёллера была не только звучащая в спектакле музыка. Во многих поставленных им до встречи с о'ниловской драматургией спектаклях передвижения персонажей сводились к минимуму, а главным становился диалог (поэтому он настаивал на сравнительно долгом «застольном» периоде репетиций), который он также считал музыкальным компонентом спектакля. По отношению к репликам актеров на репетициях Мёллер часто употреблял такие музыкальные термины, как «контрапункт» или «гармония»⁴, а себя называл дирижером. Если помнить о той требовательности, какую О'Нил предъявлял к звуковому ряду спектакля, долговременное и плодотворное его сотрудничество с Мёллером – вплоть до отхода драматурга от театра в 1934 году – выглядит совсем неслучайным. Тот факт, что О'Нил, успевший поработать к 1928 году с самыми разными режиссерами (к этому времени в Америке было поставлено 19 его пьес), именно в лице Мёллера обрел «своего» режиссера, не подлежит сомнению. После премьеры «Странной интерлюдии» О'Нил писал, что работа Мёллера – это «самая впечатляющая режиссура»⁵, какую он когда-либо видел.</p> <p>Успешному сотрудничеству способствовало и особое положение театра «Гилд», соединившего в себе экспериментаторство любительского театра и размах коммерческого, что для Америки было явлением уникальным. Здесь к постановкам о'ниловской драматургии привлекались не только ведущий режиссер театра, но и лучшие актеры и сценографы</p>	<p>своего времени, лучшие технические средства и солидный бюджет. Однако даже руководство «Гилд», обладавшее широким кругозором и тонким вкусом, сумело не сразу оценить масштаб творчества драматурга, к этому времени отвергнув пять его пьес. Да и в успех «Странной интерлюдии» поначалу верил лишь один из шести директоров театра – Лоуренс Лангнер, благодаря энергии которого совет директоров (и среди них Мёллер) все же принял казавшуюся несценической пьесу к постановке.</p> <p>Задача представлялась слишком сложной. По сути, драматург облек в форму пьесы содержание романа, анализирующего глубины подсознания современного человека, и явился в этом продолжателем художественных поисков Марселя Пруста и Джеймса Джойса. «Странная интерлюдия» – почти двухсотстраничная пьеса в девяти актах – охватывает более чем двадцатилетний промежуток времени. Перипетий с точки зрения внешнего действия в пьесе немного, а те, что есть, происходят между действиями и проявляются лишь в реакциях персонажей. Объектом мимесиса у О'Нила становится внутренняя жизнь персонажей, а предназначенные собеседникам реплики являются лишь небольшими островками в потоках сознания, которые находят воплощение в длинных монологах героев. После премьеры критики писали о том, что драматургу удалось достичь «четырёхмерности в драме и раздеть своих персонажей догола». Обилие внутренних монологов – это не просто прием, это выражение философии О'Нила о недостижимости счастья, о несоответствии видимого и сущего, о трагическом</p> <p><small>⁴ Leiter S.L. <i>The Great stage directors; 100 distinguished careers of the theater</i>. N. Y., 1994. P. 213.</small></p> <p><small>⁵ O'Neill E. [To Theresa Helburn] // <i>O'Neill E. Selected letters of E. O'Neill</i>. New Haven; L., 1982. P. 291.</small></p>

<i>Pro memoria</i>	
<p>разладе в мире и внутри каждого человека. Драматург изобразил мир, стоящий на шатких основаниях. Не только Первая мировая война, но и все развитие человеческого общества вело к ощущению катастрофы: не случайно одной из самых читаемых книг в США 1920-х годов стал труд Освальда Шпенглера «Закат Европы».</p> <p>Главной героиней пьесы является Нина Лидс. Завязка драмы – завязка действия всей «Странной интерлюдии» – гибель возлюбленного Нины, Гордона Шоу. Это событие находится в прошлом, за пределами пьесы, но является побудительным мотивом всех дальнейших событий: в каждом акте персонажи неоднократно упоминают имя образцового героя, который «пал в огне»⁶. Внутренние монологи героев позволили драматургу не только рассказать предысторию пьесы, но и выявить сразу три разные точки зрения на взаимоотношения Нины и Гордона: свои тайные мысли озвучивают сама Нина, ее отец и друг семьи Марсден. Чувствуя вину перед возлюбленным за то, что их любовь не получила физического воплощения, Нина уезжает из дома, чтобы во имя долга, как она его понимает, отдаваться в госпитале раненым солдатам. (Разумеется, это происходит за пределами пьесы и угадывается за обрывочными фразами внутренних монологов.)</p> <p>Уже завязка пьесы вводит ее в контекст произведений о «потерянном поколении», проникнутых ощущением утраты иллюзий. В ней есть общие сквозные мотивы с романом Эрнеста Хемингуэя «Фиеста», изданным за год до «Странной интерлюдии». Образ Нины, роковой красавицы, чье</p> <p>личное счастье отнято войной, от чего она готова отдаться первому встречному, во многом перекликается с образом героини «Фиесты» Брет Эшли. Как и все дети межвоенных десятилетий, герои О'Нила теряют почву под ногами, «не находя утешения ни в первобытной наивности, ни в пуританской гордости»⁷.</p> <p>Пуританские догмы в «Странной интерлюдии» воплощает отец Нины, профессор истории, убеждавший Гордона отказаться от брака с Ниной до возвращения с войны. Внешней причиной этого являлось его пуританское стремление соблюсти приличия (что и вызывает ярость и ненависть Нины к отцу после гибели Гордона), подлинной причиной был фрейдистский комплекс, ревность к Гордону, в которой Лидс в итоге признался дочери. Фигура отца соединяется в сознании Нины с фигурой эгоистичного и жестокого Бога-отца, не оставляющего в мире места для любви. «Мы должны представлять жизнь созданием Богини-Матери. Тогда мы поймем, почему мы, Ее дети, получаем в наследство боль, мы будем осознавать, что наши жизни пульсируют в ритме Ее огромного сердца... И мы почувствуем, что смерть означает единение с Ней»⁸.</p> <p>Хотя содержание пьесы психоаналитическими теориями отнюдь не исчерпывается, в ней нельзя не заметить влияние популярных в 1920-е годы идей З. Фрейда. Страсть Нины к Гордону носит все признаки мономании, а в полусне Нина называет своего друга детства Марсдена отцом (в ее подсознании старый друг семьи, тоже приверженец пуританских догм, занимает место умершего</p>	<p>⁶O'Neill E. <i>Strange interlude</i> // O'Neill E. <i>Complete plays: In 3 Vol. N. Y., 1988. V. 2. P. 635.</i></p> <p>⁷Winchester O.W. <i>Strange interlude as a Transcript of America in the 1920's</i> // O'Neill. <i>A collection of criticism. N.Y., 1976. P. 69.</i></p> <p>⁸O'Neill E. <i>Strange interlude. P. 670.</i></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>отца). В свою очередь, Марсден одержим эдиповым комплексом, а с губ доктора Даррелла слетают оговорки. Не обошла стороной О'Нила и теория К.-Г. Юнга, считавшего бога необходимой психологической функцией иррациональной природы и обнаружившего сосуществование рационального и иррационального начал в психологии каждого человека. В своих персонажах О'Нил явственно обнаруживает юнговскую архетипическую структуру: в каждом из героев присутствует и «персона (маска)», внешнее проявление; и «тень», скрытые дурные качества (в основном проявляющиеся во внутренних монологах); и «анима», женское чувственное начало у Нины; и «анимус», более сдержанное мужское начало у окружающих Нину мужчин. Трагизм существования персонажей О'Нила – в отсутствии того, что Юнг называл «самостью», центром, объединяющим все компоненты личности в некоей гармонии.</p> <p>Вместо обретения гармонии в своей душе, героиня, уподобляя себя придуманной ею Богине-Матери, собирает вокруг себя мужчин, наделяя каждого из них определенной функцией и, таким образом, упрощая, обезличивая их в своем представлении, что приводит к крушению ее надежд. Кульминацией пьесы является сцена (по сути, О'Нил сам выстроил мизансцену), где героиня стоит в окружении трех сидящих мужчин, возвышаясь над ними физически и доминируя психологически (а за сценой есть еще и четвертый, ее ребенок, названный Гордоном в честь погибшего возлюбленного). Мужчины – это Сэм Эванс, муж</p> <p>Нины; доктор Нины Нед Даррелл, отец ее ребенка и ее любовник (типичная ситуация из практики психоанализа); и писатель Марсден, после смерти отца Нины даже позаимствовавший его профессорские интонации. Каждый из мужчин в этой сцене произносит вслух внутренний монолог, но солирующая партия – у Нины: «Трое моих мужчин!.. Я чувствую, как их желания сходятся во мне!.. Чтобы составить одно полное прекрасное мужское желание, которое я поглощаю <...>. Я беременна тремя!.. муж!.. любовник!.. отец!.. и четвертый мужчина!.. маленький Гордон! <...> Я должна быть самой счастливой женщиной на свете!..»⁹.</p> <p>Слово «счастье» в поэтике «Странной интерлюдии» так же принципиально, как и слово «познание» в «Царе Эдипе» Софокла. Героиня постоянно говорит о стремлении быть счастливой, но борьба за счастье вновь и вновь оборачивается страданиями для нее и окружающих ее людей. «Я должна быть счастливой!», – неоднократно восклицает Нина. «Меня тошнит от борьбы за счастье»¹⁰, – признается самой себе героиня в седьмом акте. Погоня Нины за счастьем – это попытки заместить образ погибшего возлюбленного. По совету доктора Даррелла она выходит замуж за друга Гордона, Сэма Эванса. Потом, по совету свекрови, которая рассказывает Нине о семейном недуге – наследственном безумии («Я хочу, чтоб ты была счастлива!»), избавляется от ребенка и находит суррогатного отца, доктора Даррелла. Бывший личный доктор становится ее любовником, теперь Нина разрывается между любовью к нему и боязнью нанести боль мужу и к</p>	<p>⁹O'Neill E. <i>Strange interlude. P. 756.</i></p> <p>¹⁰Ibid. P. 757.</p>

<i>Pro memoria</i>	
<p>тому же вызывает ненависть сына Гордона, подозревающего мать в супружеской измене. Поступки героини множат ее потери: все надежды оказываются ложными. Столь долго скрываемые отношения с Дарреллом заканчиваются: его чувства к Нине остывают. Сын Гордон уходит из-под влияния матери – у него появляется невеста. Муж Нины умирает. «Скажи “ложь”... Л-о-ж-жь! Теперь скажи “жизнь”. Ж-ж-и-знь!»¹¹ Ты видишь! Жизнь – это просто долго длящаяся ложь с измененной буквой»¹², – в отчаянии восклицает героиня. Не только война, на которой погиб Гордон, но и страхи, страсти и комплексы героини становятся роком, крушащим ее надежды. Развязка пьесы – возвращение постаревшей Нины на исходную позицию, решение выйти замуж за пуританина Марсдена.</p> <p>Некоторые рецензенты упрекали О’Нила в чрезмерном увлечении психоаналитическими теориями, хотя драматург это увлечение отрицал. Но от их внимания ускользнуло, что пьеса О’Нила связана не только с современными теориями, но и с творчеством А. Стриндберга, у которого драматург находил то, что сам стремился выразить, – «обнаженный дух»¹³. Принципиально значимым для О’Нила было обнаружение Стриндбергом кричащего противоречия между внешней статикой, выражающей общепринятый кодекс поведения, и скрытыми инстинктами и эмоциями, в действительности управляющими судьбами людей. В «Игре снов» странствия дочери Индры знакомят ее с превратностями человеческих судеб и заставляют примерять на себя новые роли. Сближаясь с разными мужчинами, Нина Лидс, как и</p>	<p>дочь Индры, будто пытается прожить сразу несколько судеб: это и путь познания жизни, и горький путь самопознания. Невероятная по размеру и хронологическому охвату пьеса О’Нила содержит элементы сознательного повтора, как бы кружения на одном месте, столь характерные для логики сна, согласно которой выстроена пьеса Стриндберга. Пьеса закольцована: Нина пытается разлучить Милдред с сыном Гордоном, как когда-то ее отец пытался разлучить ее с женихом Гордоном, она остается с Марсденом, который занимает место ее отца. (На премьере это сходство было подчеркнуто и визуально – изменением облика Марсдена.) Повторяющиеся восклицания Нины о счастье (хотя счастья ни она, ни ее мужчины не обретают) напоминают о знаменитом рефрене дочери Индры «Жалко людей!»¹⁴. Психологическая обнаженность героев «Странной интерлюдии» порой кажется фантастичной, а их монологи – произносимыми во сне. Ощущение ирреальности создают немотивированные погружения в сон героини. Так, в конце второго акта Нина в разговоре с Марсденом засыпает и в полусне называет его отцом: эта сцена практически повторяется в конце девятого акта, а в конце шестого, в кульминационной сцене, будучи окружена тремя мужчинами, Нина внезапно желает всем спокойной ночи и уходит спать. У героев пьесы О’Нила нет жизненной опоры. Ни в них самих, ни в окружающем мире, пережившем войну, нет устойчивости. На катастрофическое восприятие действительности, в которой человек обречен на безуспешную борьбу с роком, на самую зыбкость людского существования</p> <p>¹¹ В оригинале игра звуков: «L-i-i-e!» и «L-i-i-f-e!».</p> <p>¹² O’Neill E. <i>Strange interlude</i>. P. 668.</p> <p>¹³ О’Нил Ю. <i>Стриндберг и наш театр</i> // О’Нил Ю., Уильямс Т. <i>Пьесы: М., 1985. С. 458.</i></p> <p>¹⁴ Стриндберг А. <i>Игра снов</i> // Стриндберг А. <i>Слова безумца в свою защиту. Одинокий. Пьесы. М., 1997. С. 433.</i></p>

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
<p>указывает и название пьесы. В финале Нина восклицает: «Странная интерлюдия! Да, наши жизни – это странные темные интерлюдии в электрическом шоу Бога-отца»¹⁵. Как и Стриндберг, О’Нил не наделяет своих героев ни счастьем, ни гармонией, ни верой.</p> <p>Когда «Странная интерлюдия» была принята театром к постановке, Ф. Мёллер, вначале отвергнувший пьесу (фактически она была ему навязана), разглядел в ней особую музыкальную композицию с характерными повторами. Режиссер заметил, что О’Нил «берет тему, придумывает ее звучание и играет с ней разными способами, выстраивая сложности контрапункта, пока все не разрешается в чудесной кульминации»¹⁶. Мастерство режиссера-дирижера должно было проявиться в решении главной проблемы «Странной интерлюдии» – внутренних монологов, представляющих большую сложность для постановщика пьесы (у О’Нила нет специального указания на то, как во время них должны вести себя актеры). Мёллер хотел, чтобы во время внутренних монологов спектакль замирал, но в то же время не останавливался. Режиссер экспериментировал и со светом, и с замедленными движениями персонажей, и с изменением их голосов, пытаясь придать им ирреальность. Решение было найдено Мёллером благодаря случайности: когда он ехал в поезде, и поезд вдруг резко затормозил, пассажиры на несколько секунд застыли. Застывшее, но живое существование актеров на сцене (фактически стоп-кадр) было именно тем, что искал режиссер. Когда кто-нибудь из актеров произносил монолог, остальные застывали,</p>	<p>прекращая свои действия не резко, а незаметно, так что их статика выглядела естественно. После же окончания монолога (произносивший его актер чаще всего поворачивался лицом в зал, но сохранял полную свободу жестов и мимики, что исключало монотонность) все движения остальных актеров немедленно возобновлялись, создавая впечатление непрерывного действия. Мёллер не стремился изменить голоса актеров, но многие критики писали о том, что они произносили монологи со странной зловещей интонацией. Кричащей болью были наполнены ключевые монологи Нины–Линн Фонтанн.</p> <p>Отчасти о фонограмме спектакля можно судить по доступным фрагментам радиоспектакля, записанного в 1946 году (режиссер Хомер Фикетт, автор адаптации Артур Арент) в цикле «Театр “Гилд” на радио». В радиоспектакле Марсдену отведена роль рассказчика, который предваряет внутренние монологи пояснениями. Благодаря рассказчику радиослушатели могли без труда определить, что герои произносили вслух, а что – про себя. Но, очевидно, из спектакля театрального в радиоспектакль был перенесен интонационный контраст между обычной речью и внутренними монологами: их актеры произносили взволнованным полупшепотом. Главную роль в радиоспектакле, как и в первой постановке «Странной интерлюдии», исполнила Линн Фонтанн. Она была единственным участником записи, который играл в «оригинале», театральной постановке. Голос актрисы в радиозаписи богат интонациями: низкий и глубокий, он звучит почти без пауз то с</p> <p>¹⁵ O’Neill E. <i>Strange interlude</i>. P. 816.</p> <p>¹⁶ Цум. no: Waincott R.H. <i>Op. cit.</i> P. 234.</p>

Pro memoria

Эм

нотами неподдельного страдания, то с восторгом, то со зловещими обертонами, но никогда – однообразно. В отличие от других актеров радиоспектакля, зачастую просто «докладывавших» свои апартаменты полупотом, монологи Линн Фонтанн похожи на чтение поэзии. Произносимые в стремительном ритме, они производят впечатление непрерывной мелодии.

До того, как пьеса О'Нила попала в театр «Гилд», драматург безуспешно предлагал роль Нины таким актрисам, как Кэтрин Корнелл, Элис Брэди и Паулин Лорд. Линн Фонтанн тоже отнеслась к пьесе без энтузиазма, однако ее муж и сценический партнер Альфред Лант, предчувствуя успех, посоветовал актрисе все-таки взяться за эту сложнейшую роль. Вероятно, немаловажным обстоятельством в этом согласии послужило доверие звездной четы ответственному за постановку режиссеру. Под руководством Мёллера Фонтанн и Лант уже не раз достигали сценического успеха в театре «Гилд»: так было при постановке пьесы «Караульный» Ф. Мольнара (1924), «Человек и оружие» Б. Шоу (1925), «Козлиная песнь» Ф. Верфеля (1926), «Дочь Неда Маккоба» С. Ховарда (1926), «Второй человек» С.Н. Бермана (1927). В Мёллере обычно самодостаточные Лант и Фонтанн обрели идеального режиссера, отталкивавшегося от их актерских индивидуальностей. Как правило, после недельной читки пьесы Мёллер просил актеров самим придумывать мизансцены, мягко их корректируя. Лишь убедившись в том, что импровизируя, актеры «примерили» образы и чувствуют себя в них свободно, Мёллер начинал давать им

советы попробовать ту или иную мизансцену. Не имея недостатка в высокооплачиваемых ролях, Лант и Фонтанн на протяжении нескольких лет сотрудничали с театром «Гилд», где актерские гонорары были минимальными. Очевидно, театр «Гилд» и, в частности, Мёллер сумели привить бродвейским актерам вкус к художественным поискам и к драматургии, требующей интеллектуальной энергии.

Тем не менее, характер, который ей предстояло сыграть в пьесе О'Нила, Линн Фонтанн поначалу посчитала нереальным: Нина Лидс показалась ей нимфоманкой, движимой исключительно сексуальными инстинктами. Привыкшая свободно обращаться с текстом (а огромный объем текста «Странной интерлюдии» действительно труден для запоминания), но получив от О'Нила отказ сделать сокращения, актриса сама взялась за текстовые купюры, дрожа от страха, что О'Нил узнает об этом и заставит ее вернуть вымаранные куски. Ее опасения были не лишены оснований, поскольку О'Нил напряженно следил за ходом репетиций.

Как только пьеса была принята к постановке, драматург заявил в письме к руководству «Гилд»: «Легенда о том, что я не посещаю репетиции, – это вздор. <...> Кроме тех случаев, когда я видел, что у моей пьесы нет шансов, и было неважно, участвовал я или нет, я всегда был в работе. ...Я, бесспорно, буду здесь от первого дня до последнего, потому что я в этом неподдельно заинтересован»¹⁷. Между Мёллером и О'Нилом установился контакт, хотя по большей части драматург хранил на репетициях молчание. Мёллер говорил

¹⁷ O'Neill E. [To Lawrence Langner] // O'Neill E. Selected letters of E. O'Neill. P. 244.

Истоки, традиции, рифмы

Эм

о нем: это «молчаливый человек, который высказывается в драматургической форме. Он почти никогда не дает указаний, как ставить или как играть его пьесы»¹⁸. Иногда драматург и режиссер спорили по поводу фраз, которые казались Мёллеру комическими, и он стремился подчеркнуть их комизм, считая, что это разнообразит спектакль. Но О'Нил желал добиться в спектакле абсолютного стилистического единства и настаивал на исключении комических эффектов, чтобы ничто не разрушало эмоционального единства той или иной сцены. И дело здесь не в отсутствии у драматурга чувства юмора, на которое намекал в то время Мёллер. Нет, позиция О'Нила принципиальна. В статьях и письмах разных лет О'Нил писал о том, что «греческая мечта о трагедии – самая высокая мечта на свете!»¹⁹. Драматургу было важно, чтобы зрители его пьес ощутили катарсис, чтобы единый ритм спектакля, которого он всегда добивался, заставил их окунуться в ту роковую стихию, которая скрыта за словами и поступками его героев. Благодаря контролю над постановкой, О'Нилу удалось добиться своей цели. Критики увидели в «Странной интерлюдии» трагедию, заставлявшую затаить дыхание, «настоящую трагедию без имитации греческой или елизаветинской формы»²⁰.

Но для этого нужно было пробиться через обывательскую привычку искать в театре развлечение, через привычку актеров подменять смысл пьесы демонстрацией своих возможностей. О'Нил мечтал о том, чтобы при произнесении написанных им строк со сцены, в них отчетливо проявлялась их внутренняя поэтичность. Чтобы

благодаря актерам у зрителей появлялось ощущение иной, скрытой реальности, вступающей в борьбу с рациональным сознанием героев. Лишь очень немногие режиссеры в современном О'Нилу американском театре (например, Артур Хопкинс) были способны создать подобное второе пространство на традиционном драматургическом материале. О'Нил стремился к тому, чтобы ситуация, когда «только актер представлен, а характер – потерян»²¹, ушла в прошлое, и американский театр смог выйти на новый уровень. Термин «реалистический театр» являлся для драматурга синонимом театра актерского произвола, режиссерского бессилия и зрительской лени. Поэтому драматург стремился к созданию экспериментальных, сложных по форме пьес, которые бы заставили режиссеров и актеров отказаться от жизненного неподобия. Таким образом, О'Нил брал на себя сразу две роли – и драматурга, и театрального реформатора, в каком-то смысле педагога по режиссуре (работа над постановками пьес О'Нила, безусловно, стала школой мастерства и для Дж. Лайта, и для Р.-Э. Джонса, и для Ф. Мёллера). Исследователь, Л. Триллинг обоснованно указывал, что стилистическое новаторство О'Нила (введение в театральный обиход сниженного языка в пьесе «Анна Кристи», ударов тамтамов и фантасмагоричности действия в пьесе «Император Джонс», механических звуков, масок и движений манекенов в пьесе «Косматая обезьяна») имело для театра 1910–1920-х годов гораздо больше значения, чем идейное содержание его творчества²².

На «Странной интерлюдии» драматургу и режиссеру удалось,

¹⁸ Цит. по: Waincott R.H. Op. cit. P. 232.

¹⁹ О'Нил Ю. [1922] // О'Нил Ю., Уильямс Т. Указ. соч. С. 457.

²⁰ Krutch J.W. A Modern Heroic Drama // New York Herald Tribune, 1928, March 11.

²¹ O'Neill E. Selected letters. P. 150.

²² См.: Chothia J. Forging a language: A study of the plays of Eugene O'Neill. Cambridge, 1979. P. 37.

Pro memoria

казалось бы, невозможное. Премьера состоялась 30 января 1928 года. (По случайному совпадению, в этом же году состоялась премьера постановки А. Арто «Сновидения, или Игра снов» по пьесе Стриндберга в Театре Альфреда Жарри.) Обычный бродвейский спектакль шел два – два с половиной часа. Спектакль «Странная интерлюдия» шел почти шесть часов с часовым перерывом на ужин. Все это время актеры совершали минимум движений: поскольку во время внутренних монологов остальные персонажи всякий раз замирали, каждое движение на сцене казалось значительным. Оформивший спектакль молодой сценограф Джо Мильцинер создал для всех интерьеров обрамление из пилястр: таким образом, все сцены, кроме сцены на яхте, были помещены в подобие рамы. Судя по фотографиям и отзывам критиков, можно предположить, что созданные Мильцинером декорации в целом соответствовали ремаркам драматурга. Лишенные ярких красок, вполне реалистичные, не перегруженные деталями, они были адекватны стилю постановки. Именно в таких декорациях погружение героев в собственное бессознательное становилось для зрителей захватывающим процессом. Во всех актах мебель была расставлена симметрично, что подчеркивало свойственное сновидению ощущение дурной бесконечности, замкнутого круга. И даже когда менялся социальный статус Сэма и Нины, безвкусная мебель сменялась более дорогой, но расставлялась так же. Единственным экстерьером в спектакле была треугольная палуба яхты (акт 8-й). В этом акте персонажи следили

за гонкой с участием сына Нины, здесь окончательно рвались отношения Нины и Даррелла, Нина пыталась разлучить сына с его невестой, и падал, сраженный сердечным ударом, Сэм. Это был единственный акт пьесы с участием сразу пяти персонажей (как правило, на сцене было не больше трех). Одновременно велось сразу несколько перекрещивающихся диалогов, на которые накладывалась какофония звуков гонки – сирены, свистки, звонки, плеск воды (позднее О'Нил сетовал, что звуковая партитура этой сцены создавалась в последний момент и была сделана не вполне тщательно²³). По контрасту с тусклыми домашними интерьерами, палуба яхты была ярко освещена, создавался эффект дневного света, кроме того, белыми были стены и вся отделка яхты. Светлый экстерьер соответствовал внешней динамике (в этой сцене все актеры обменивались короткими репликами, как «внутренними», так и «внешними»), полутемные интерьеры – сценам внешне статичным, сфокусированным на внутреннем действии.

Кульминацией спектакля стала завершавшая пятый акт сцена, в которой Нина оказывалась окружена тремя мужчинами. В этой сцене каждый из актеров по очереди, без пауз, произносил свой внутренний монолог, в то время как остальные не двигались. Вопреки указанию О'Нила, Линн Фонтанн–Нина не стояла среди сидящих мужчин, а сидела на более высоком стуле и потому все равно зрительно доминировала. По указанию Мёллера, актриса оказывалась в желтом пятне света в тот момент, когда ударяла рукой по столу, ставя этим точку в потоке

²³ См. *Waldau R.S. Vintage years of the Theatre Guild. Cleveland; L., 1972. P. 46*

Истоки, традиции, рифмы

внутренних монологов персонажей и возвращая зрителей из путешествия в бессознательное в обыденную реальность. Во время ключевых монологов актеры ярко освещались светом рамп, а потому отбрасывали причудливые тени.

Критики, принявшие пьесу О'Нила по-разному (хотя, в основном, с большим энтузиазмом), поперебой хвалили спектакль, длиннее которого никто никогда в жизни не видел. Критики единодушно оценили достоверность актерской игры, заметив, что этот спектакль мог бы идти и на голых подмостках. Мёллер с особым вниманием отнесся к интонационному рисунку ролей: режиссерский экземпляр пьесы изобилует множеством пометок, касающихся звуковых нюансов. Благодаря пронизательной режиссуре Мёллера и великолепным актерским работам, критики признали спектакль не только самым провокационным и интересным событием текущего театрального сезона, но и весомым вкладом в развитие американского театра в целом. Критики отмечали и окружавших Нину Лидс–Линн Фонтанн мужчин (в особенности, Неда Даррелла–Гленна Андерса и Сэма Эванса–Эрла Ларимора), но все-таки центром спектакля, безусловно, считали актрису. Героиня О'Нила в исполнении Фонтанн была беззащитной, ранимой и в то же время вызывающе аморальной, нежной и яростной. Сорокалетняя, но казавшаяся гораздо моложе, актриса в роли Нины была «холодной, обособленной, зловещей femme fatale (американским дьявольским цветком)»²⁴.

Спектакль сыграли рекордное за всю историю театра «Гилд» число раз – 426 (для сравнения – пьеса «Миллионы Марко» О'Нила в постановке Рубена Мамуляна в том же сезоне прошла всего 92 раза). Он игрался полтора года по шесть дней в неделю, и в зале ни разу не было ни одного пустого места.

Этот успех не был случаен. Линн Фонтанн всегда чрезвычайно тщательно готовила свои роли, продолжая репетировать их не только в театре, но и дома, и даже после премьеры: стремилась исправить фальшивые ноты и сделать модуляции голоса более выразительными. Актриса рассказывала: «Когда я на сцене, я нахожусь в фокусе тысячи глаз, и это дает мне силу. Я чувствую, как что-то, какая-то энергия идет ко мне от зрителей. Я чувствую себя сильнее от этих волн. Но после окончания пьесы глаза исчезают, и я ощущаю... пустоту внутри себя»²⁵. Роль Нины требовала от Линн Фонтанн максимальной отдачи: через полгода она не смогла ее исполнять из-за полной физической и душевной опустошенности. Место Линн Фонтанн в спектаклях театра «Гилд» заняла Джудит Андерсон, а затем – ранее отвергнувшая эту роль Паулин Лорд. Аншлаги продолжались, но Андерсон и Лорд были далеки от царственности Линн Фонтанн в роли Нины. Спектакль вошел в историю театра именно как триумф Юджина О'Нила, Филипа Мёллера и Линн Фонтанн.

Увлеченный творчеством О'Нила режиссер не отказался и от драматургически слабой и нуждавшейся в больших купюрах (по причине отъезда драматурга они не были сделаны) следующей его пьесы «Динамо» (1929). Напротив, он

²⁴ *Lum. no Waincott R.H. Op. cit. P. 242.*

²⁵ *Zolotow M. Stageruck: The romance of Alfred Lunt and Lynn Fontanne. N.Y., Brace and World, Inc., 1961. P. 157.*



нашел в ней, совместно с художником Ли Симонсоном, источник вдохновения и простор для эксперимента, создав яркий спектакль, получивший у критиков гораздо более высокую оценку, чем легшая в его основу пьеса. Режиссер и драматург работали рука об руку (как и на «Странной интерлюдии») и над постановкой трагедии «Траур – участь Электры» (1931). Явившись кульминацией сотрудничества двух единомышленников, спектакль, однако, выявил и ряд противоречий, обусловленных незрелостью американской театральной традиции, неготовностью театра к постановке такого сложного, насыщенного философской проблематикой жанра, как трагедия, воссоздание которой на американской сцене было принципиальной задачей драматурга.

Зато несомненной удачей стала постановка Мёллером единственной в творчестве О'Нила комедии. «Ах, пустыня!» (1933) не только

продемонстрировала комедийное дарование драматурга, но, будучи не менее интеллектуальной, чем «серьезные» о'ниловские пьесы, явилась реформаторской по отношению к исконно американскому жанру. Кроме того, полная юмора комедия характеров дала актерам прекрасный материал для игры. Так, лучшую роль в своей звездной карьере Джордж М. Коэн исполнил именно в этом спектакле.

Несмотря на взаимопонимание, царившее между драматургом и режиссером, их работа над пьесой «Дни без конца» (1934) стала финальным аккордом длившегося шесть лет сотрудничества, в результате которого Мёллер поставил спектакли по пьесам, написанным в совершенно разных жанрах. Гармоничность постановки не спасла спектакль от провала, в этом было виновато несовершенство пьесы, так и не осознанное драматургом.

Резкая критика много значившей для драматурга пьесы со стороны рецензентов послужила причиной разрыва О'Нила с театром, по ряду причин затянувшегося на многие годы. Одной из причин были экономические трудности, которые привели к распаду «Гилд». Другой – желание драматурга преобразовать накопленный после сотрудничества с театрами опыт в новые для него драматургические принципы, не нуждавшиеся в немедленном апробировании на сцене. Сотрудничество с театрами стало для не получившего систематического образования О'Нила настоящим университетом. Драматург продолжал писать: впереди были его лучшие, автобиографические пьесы. Но далее при его жизни сцену увидели только

«Странная интерлюдия».
Сцена из спектакля



поставленные в театре «Гилд» пьесы «Продавец льда грядет» и «Луна для пасынков судьбы» (обе – 1946), примечательные лишь отдельными актерскими работами и не сравнимые по значимости со спектаклями Мёллера.

Грандиозный успех, выпавший на долю «Странной интерлюдии», продемонстрировал, что Мёллер мыслил широкими режиссерскими обобщениями в той же мере, что и драматург. Именно участие в «Странной интерлюдии» в полной мере раскрыло дарование Линн Фонтанн, впервые работавшей над столь сложным материалом. Спектакль стал результатом множества прекрасных совпадений: новаторской, созвучной эпохе

пьесы и готовности автора принимать участие в работе над постановкой, мастерства режиссера, открытого к диалогу с драматургом, и возможности театра привлечь к постановке крепкий актерский ансамбль во главе с одной из лучших актрис своего времени. Первая пробная совместная работа Мёллера и О'Нила привела не только к наиболее гармоничному и успешному результату их творческого союза, но и ознаменовала выход американского театрального искусства на совершенно новый уровень развития.

«Странная интерлюдия».
Сцена из спектакля

Петр ВЕЛЬЯМИНОВ¹

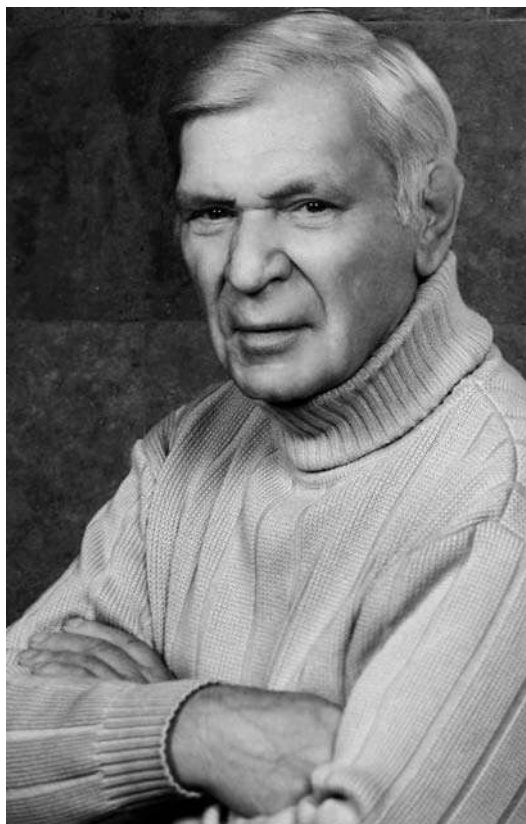
ЧЕЛОВЕК СО СТОРОНЫ

БЕСЕДА С МАРИНОЙ ЗАБОЛОНЕЙ

Из лагерей он вынес цингу, философию жизни и профессию актера.

В неординарности жизни Петра Сергеевича – оттиск времени, судьбы страны. Народный артист России, вице-президент Дворянского собрания Петербурга Вельяминов происходил из древнего рода, основателем которого был племянник норвежского короля Хокон II. В 1207 году Симеон Хокон, выгнанный после ссоры со своим дядей за непослушание, привел к Ярославу Мудрому пятьсот варягов. Это и считается основателем двух дворянских родов – Воронцовых и Вельяминовых. Среди них в разные времена – и последний тысяцкий Москвы Василий Вельяминов, и его сын, московский воевода. Во времена декабристов «неподкупный генерал» Вельяминов был губернатором Иркутска. В «Эрмитаже», в галерее героев войны 1812 года, висит портрет двоюродного деда Петра Сергеевича, Ивана Александровича Вельяминова, генерала, члена Военного совета при Александре I. Его брат, Алексей Вельяминов, служил начальником штаба у Ермолова, во время Крымской войны командовал Кавказской Черноморской оборонительной линией. В его честь императорским указом Туапсе переименовали в форт Вельяминовский. Другой предок Петра Сергеевича, Николай Александрович Вельяминов, – известный военный хирург, с 1909 по 1913 год возглавлял Военно-медицинскую академию, а в Первую мировую был назначен начальником санитарной службы русской армии.

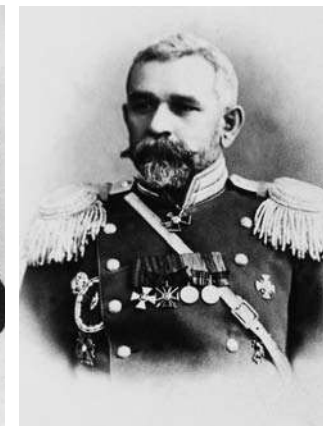
По традиции, все старшие сыновья в этом славном роду служили в гвардии. И отец артиста Вельяминова, Сергей Петрович, окончил Петербургский кадетский корпус, а затем Павловское училище. После революции бывший царский офицер служил в Красной Армии и дослужился до командира Первого батальона элитной Пролетарской дивизии. Первый раз по сфабрикованному обвинению его арестовали в 1939 году. В 1936-м освободили. В 1941 году Сергей Петрович, лишенный офицерского звания, пошел на



П. Вельяминов

¹ Вельяминов Петр Сергеевич (7 декабря 1926 года, Москва – 14 июня 2009 года, Санкт-Петербург) – актер театра и кино, народный артист РСФСР (1985), кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2003).

фронт простым солдатом, но через три года был вновь брошен в лагерь. Так Петр Сергеевич стал дважды «сыном врага народа». За непролетарское происхождение молодому свободолюбивому человеку пришлось дорого заплатить. В 1943 году арестовали и его, приговорив к десяти годам по статье «Соучастие в анти-советской организации “Возрождение России”». В лагере до Пет-



ра дошла весть об аресте матери. (Татьяна Ермиловна дважды прошла через пятилетние ссылки.) Он был так потрясен известием, что вскрыл себе вены... После освобождения в 1952 году Петру Сергеевичу было запрещено жить в крупных городах. Реабилитация пришла только в 1984-м. За 32 года жизни в провинции он – без актерского образования – стал крупным артистом театра и кино. Сыграв в 1971 году главную роль в телефильме «Тени исчезают в полдень», заставил выучить свою фамилию всю страну.

Он, создавший в кино устойчивый образ положительного героя-большевика, сам никогда не был ни комсомольцем, ни коммунистом. Потомственный дворянин, он обрел свободу в художественном пространстве театра и кино, не говоря о пространствах нашей неоглядной родины. В Москву он вернулся после реабилитации. Последние годы жизни обосновался в Питере. Работал в Театре Комедии, Приюте Комедианта, основал актерскую школу, открыл приют для бездомных животных.

Его «неформатность» ощущалась во всем. Когда в стране люди вдруг стали до блеска начищать свои натуральные (или купленные) гербы, Петр Сергеевич, предводитель дворянства, при случае уверенно повторял (видимо, следуя философии С. Булгакова), что наши предки – всегда рядом. «Они здесь, за нашими спинами», – загадочно шурясь, говорил он и показывал жестом, где они стоят, словно видел их воочию.

Его не стало год назад. Разговор наш состоялся лет двенадцать назад, а, кажется, будто вчера...

Один из прадедов, Андрей Александрович Вельяминов (1785–1838) – нач. штаба у генерала Ермолова, впоследствии командующий войсками на Кавказской линии и Черноморье

Дед, Петр Ерофеевич Вельяминов – командир осадной артиллерии в Порт-Артуре. Награжден Гергием IV степени, в последние годы жизни преподавал в Пажеском корпусе. Умер в звании генерал-майора в 1914 г. в Петербурге

Отец – Сергей Петрович Вельяминов в звании поручика Грузинского полка. 1916

Pro memoria

– В начале 1970-х пришел на столичные сцены «человек со стороны». Первым его сыграл в одноименной пьесе Дворецкого в Ленинграде Леонид Дьячков. Вы-то, похоже, всегда были человеком со стороны в провинциальном театре?

– Я работал в театрах Абакана, Дзержинска, Новочеркаска, Иванова, Перми, Свердловска, всего – двенадцати городов. Сыграл около полутора сотен ролей. Когда же наконец вернулся домой, в Москву, и меня пригласила Галя Волчек в «Современник», меня совершенно не заботило, как будут относиться ко мне с такой биографией. Все складывалось удачно.

– Вы пришли в «Современник» уже после Ефремова?

– Да, он только-только ушел во МХАТ к старикам. Мой первый спектакль был «Восхождение на Фудзияму», это конец 1972 года. Театр – такое живое, такое переливающееся из одного сосуда в другой вещество, со своими интересами, своими симпатиями, столкновениями... Это прекрасно, что Галя Волчек до сих пор возглавляет этот театр и сохраняет таких замечательных артистов, но я хочу сказать о другом. Проследивая свой длинный путь, я понимаю, что накопилось много нелепостей. Когда я сидел в лагере, бредил домом: казалось, сбросили бы меня с завязанными глазами с парашютом в Москве, все равно нашел бы свой дом. Но вот я в Москве, в «Современнике», а все равно – пришлый, чужак. Несмотря на любовь ко мне Волчек и Табакова. Я казался «своим», но я не прошел с ними путь становления, который начинался со студенческой скамьи. Поэтому оставался чужим. И так

было везде. Вроде и для начальства, которое часто отождествляло меня с моими героями на экране, я был «своим»... Не поверите, но, когда началась перестройка, я по-прежнему ощущал, что меня придерживают за фалды. Постоянно чувствовал взгляд со стороны. С дистанцией в отношениях. Позже ситуация словно перевернулась, и вот уже некоторые, забывая собственную жизнь, стали говорить с упреком в голосе: «Вы хорошо играли коммунистов». И тогда я спрашиваю, а кого я должен был хорошо играть? Преступников?

Один из создателей телефильма «Тени исчезают в полдень» Валерий Усков рассказывал: «Мы с режиссером Владимиром Краснопольским увидели Вельяминова в Свердловском театре, в жуткой пьесе «Кандидат партии», состоящей из лозунгов и трескучих фраз. Вельяминов, играющий главную роль, сумел взволновать зал, и мы подумали, что, если дать этому актеру слова более человеческие, он сможет вызвать сочувствие и сопереживание. Особенно нам понравились его глаза».

– Жизнь перевернулась, черное и белое поменялись местами, а люди остались прежними. Бывшие комсомольские вожаки, партноменклатура мимикрировали, но связи остались старыми. Скажите, вы умеете прощать врагов?

– Есть ощущение, что в моей жизни врагов не было. И не потому, что не было людей, которые относились ко мне враждебно, которым я чем-то не нравился. А потому, что это – их свойство, а не мое. Значит, они в чем-то слабее. Даже если возникает принципиальное несогласие с друзьями, это никоим образом не влияет на мою любовь, расположенность к ним. Человек – создание божественное,

Люди, годы, жизнь



на мой взгляд, и мир сотворен как человеческий рай. Только мы сами, своей волей (и ничьей иной), своими действиями превращаем его в ад. Что меня спасло в жизни – это вера в благодарность за то, что Бог для меня делает. За то, что он сделал меня не таким, какой я есть, – в своих страстях пребывающий, а за то, что я живу, что много дано. Мне кажется, дано так много! Что я выжил в таких условиях, что имел таких родителей, такую сестру, такого брата. Что открыто мое сердце. Несмотря на то, что жизнь моя, казалось бы, противоречила всему и заставляла быть чрезвычайно осторожным, как раз осторожным я, пожалуй, никогда и не был. Не потому, что я такой храбрый, а так выработалось. А мстить, т.е. причинять человеку боль – негоже.

– Павел Флоренский, наш русский Леонардо да Винчи, многообразно гениальный в математике, философии, литературе и проч., был репрессирован в 1937 году и отправлен на Соловки. За него ходатайствовало чешское правительство, которое договорилось с нашей стороной о

его освобождении, предложив Флоренскому свое гражданство. Но он, несмотря на уговоры семьи, отказался от этого шанса выжить, сославшись на апостола Павла: надо быть довольным тем, что есть. В последнем письме к сыну он писал, что никакого гнева и злобы в нем нет: «Пусть радуется каждый, как может». Трудно смириться с выбором этого человека, не правда ли? Ведь такие люди даются нам

Родители – Татьяна Ермиловна и Сергей Петрович Вельяминовы

Отец Сергей Петрович и мать Татьяна Ермиловна с Петей и Ирой. 1927

Pro memoria

ФМ

свыше. И нуждаются в них не только их семьи.

– А я думаю, он поступил мудро. Испил христианскую чашу до дна. И все равно влияние его витает в воздухе. Как бы ни отрицали это, сколько бы ни разрушали храмы... А я мальчишкой видел, как взрывали Храм Христа Спасителя. Мы проезжали мимо на трамвае, и я заметил, как у мамы текли по лицу слезы... И Флоренский, и Серафим Саровский – это те праведники, которые даны нам волей Божьей. Есть в этом высший промысел, а значит, все неслучайно. Если мир родился не из хаоса, то и Флоренский занимает именно такое место в мире, какое должен, свою нишу во времени. Мне-то кажется чудом, что он успел столько сделать, что мы его еще читаем и чтим. И, может быть, такие люди особенно нужны в ужасные моменты истории, в этом их мессианство?.. Моя мама сама отсидела десять лет, восемнадцать – ждала мужа, моего отца. Они очень любили друг друга, непередаваемо. Ее удивительная незлобивость, доброта, которую она излучала, всегда меня поражали. Ей было все равно, с кем она разговаривает. Она уважала человеческое достоинство собеседника. Я навещал ее в московской больнице, когда она умирала. Ей неправильно поставили диагноз. Она смотрела на меня своими детскими голубыми глазами и уже ничего не понимала, и вдруг в этот момент я понял значение слов: «Эти люди держат нас в жизни». И Флоренский, и Серафим Саровский, и им подобные своим явлением, и таким, казалось бы, аполитичным житием, своей личностью, своей верой противодействуют мировому злу. Когда я

встречаю людей, которые вольны не вступать в конфликт с властями вовсе не потому, что они чего-то боятся или не могут, я испытываю восхищение... Я меньше уважаю диссидентство, так как здесь неизбежны агрессивные формы протеста.

– А ведь говорят же, что добро должно быть с кулаками.

– И перестает быть добром.

– Достоевский на открытии памятника Пушкину в Москве произнес свои знаменитые слова: «Смирись, о гордый человек».

– Согласен. Неслучайная фраза. Однажды, когда я работал в Чебоксарском театре, услышал с улицы внезапный крик. Подойдя к окну, увидел, что на черном раскаленном асфальте лежит маленькая девочка лет пяти, в платьице. Ее сшибла машина. Даже сейчас при воспоминании об этом у меня разрывается сердце. Мне кажется, у Флоренского разрывалось сердце именно от этого: он видел чужое горе, и оно становилось его горем. Поэтому он ощущал себя сильным не физически – духовно. Потому что нес в себе Вселенную, целый мир. Ведь выбор-то он сделал самостоятельно, хотя я и понимаю, что это воля Божья. Однако думается, без личной позиции мало что может произойти. Человек участвует в игре. Прожить такую жизнь без навязывания идей, значит дать возможность независимо самому это осознать – без агитации и пропаганды. Ты это понимаешь? Становись на следующую ступень. В этом отличие от философии активистов. Я имею в виду здесь философию Достоевского, в том числе, потому что он тенденциозен, как художник. Потому что убедителен. Заразителен. А Флоренский – это

Люди, годы, жизнь

ФМ

тот посох, на который можно опереться в любую минуту. Толстой где-то записал: нет преимущества одного человека над другим ни в чем. Есть только преимущество доброты. Это пронизывает весь мир, и в этом не может быть уничтожения.

– Помните ли вы себя до пяти лет? Мудрые японцы в воспитании детей придерживаются мнения, что именно в эти годы детям надо разрешать все. А психологи считают, что именно в эти годы и формируется личность ребенка.

– Я жил очень счастливым мальчиком. Видимо, родился здоровым и веселым. Не могу передать, как любил своих родителей! Бесконечно. Отец был человеком вспыльчивым, а мама, наоборот, очень спокойной и мягкой. Она умела гасить отцовское раздражение, ссоры, недоумения, и в доме царил теплая сердечная атмосфера. Несмотря на все трудности, все беды, которые свалились на плечи моих родителей, я помню, каким счастливым был наш дом, когда все мы – мама, старшая сестра и я – были вместе. Помню, как мы с приятелем (его звали Филипп) трясли березу, ожидая, когда с нее посыплется яблоки. Мне тогда было четыре, арестовали отца. Над моей кроватью висели портреты отца и деда, висели отцовские часы. Я верил в мамыны слова, что папа уехал на время, и ждал. По-настоящему осознал водораздел между семьей «врага народа» и семьей не потерпевших от власти, только когда пошел в школу. Отца отличали удивительная порядочность и педантичность, свойственные потомственному военному. Это был чистый человек, профессией которого было – служить за

веру, царя и отечество. Это было сильно в нем всю жизнь и чувствовалось даже после того, как он вернулся из лагеря. Мы встретились с ним через двадцать с лишним лет, после того, как я освободился, а его реабилитировали. Это было в Тюмени, на железнодорожном вокзале, и я, молодой актер без гроша в кармане, не мог дать ему денег! Позже, когда его реабилитировали и по второму делу, я спросил его: «Папа, хочешь почитать “Архипелаг Гулаг”»? Он ответил: «Нет, Петя, не хочу». Потому что знал больше. Потому что не выдержал бы. Он и сам много писал в лагере, но все отобрали.

– В земной жизни вы миновали многие круги, побывали почти во всех сословиях. Насколько было трудно приспособиться? Может быть, помогла особая душевная пластичность или свойственная вам легкость адаптации? Все равно ведь ассимиляции не произошло: все-таки дворянство – это группа крови.

– Конечно, я был чистым идеалистом. Что спасло меня там, кроме промысла Божия да молитв мамы? Я мог делать ошибки, но не причинил никому зла. Если играл в карты с уголовниками, в первые месяцы, по неопытности, проигрывал свой хлеб на неделю вперед. Но, поняв, что играю с шулером, просто прекращал играть, вот и весь отбор. Когда меня осудили на десять лет в мои шестнадцать, мне показалось, что жизнь кончилась, но надо было выживать, надо было и в этом обществе как-то существовать. В обществе со своими особыми законами поведения, морали. Кто-то умел и мог вынести все, не опускаясь за черту, на территорию гибели не



Отец Сергей Петрович Вельяминов, в Мариинских лагерях. 1950

<i>Pro memoria</i>	
<p>физической, а нравственной, когда от слабости начинал разлагаться мозг человека. Я много встречал таких людей. Но были и уникальные личности, наверное, они-то и спасли меня. Ведь даже когда меня в одном из лагерей активировали из-за дистрофии (я весил 47 кг), меня не выпустили: слишком серьезные статьи висели на мне, «За соучастие в антисоветской организации “Возрождение России”». Я лежал в центральном лазарете и наблюдал, как исчезают мои соседи. И всякий раз повторялось одно и то же. Приходила сестра с огромной бутылкой физиологического раствора, колола его в мышцу ноги, появлялся желвак, через день человека уносили. Физиологического раствора не хватало: это было крайним средством, независимо от заболевания. Наконец, пришел мой черед. Медсестра вколола мне в тощую ногу иглу. Я увидел, как раздувается желвак, и в голове мелькнула мысль – я умираю, через день-другой и меня вынесут из палаты. Слишком знакомая ситуация. Но странно: в этот момент (а я уже давно не мог ходить, не держась за стену), я почувствовал такой прилив жизненной энергии, духовной и физической, что вдруг поднялся и стал носиться, как безумный, по коридору. Даже подумал: наверное, надо бы сделать вид, что я сошел с ума. Может, так оно и было, может, нет. Я носился и кричал, что хочу в степь, что не могу здесь находиться. Меня поймали врачи, стали успокаивать. Одна женщина стала что-то расспрашивать, и я в полубредовом состоянии что-то ей отвечал. До сих пор помню все ярко и отчетливо, словно со стороны. Помню лицо врача. Помню, как зимой выбежал ночью и бросался на проволоку, в</p> <p>снег, а часовые стреляли вверх... Меня находили только через несколько дней, живого-здорового. Помню, как с соседнего участка привезли мне ложку сахара, а я два дня отказывался от пищи, потому что просить казалось неудобно. Однажды ко мне пришла очень милая женщина, я что-то рисовал. Она тихо сказала: «Петя, ты выздоровел уже. Мы тебя не могли выпустить, потому что такие статьи. Мы отправим тебя в сельхозбригаду». Только через год, несмотря на то, что narosли уже какие-то мышцы, я научился без поддержки подниматься на порог. И все время учился. Всему. После «сельхоза» был кочегаром, турбинником, слесарем, даже младшим конструктором в одной конторе, которая строила Богословский алюминиевый комбинат. На установке турбин как-то обратил на меня внимание бывший московский извозчик, услышав, как я читаю в обеденный перерыв стихи Пушкина. Так началась моя театральная карьера – с художественной самодельности. Самое главное, что в ней было там, а потом уже перешло через проволоку, – на сцене я не зависел ни от кого, кроме Господа Бога. Полная свобода... Кому-то было легче, они получали посылки. Я не получал, потому что не от кого было. И все равно я влюблялся. Была в лагере и любовь. Совершенно невероятная... В промышленных зонах рядом с нами находились женские участки. Самое сильное потрясение было, когда я, работая уже в «Освобожденном джазе», в первый раз приехал в женский лагпункт с концертом. Потрясение случилось в столовой: я увидел, что женщины едят. Женщины! Чудесные неземные создания – и едят! Это меня тогда поразило. Я до сих пор помню это ощущение...</p>	

<i>Люди, годы, жизнь</i>	
<p><i>После лазарета П.С. Вельяминова перевели в Краснотурьинск, где он работал на строительстве жилых домов и, по совету одного из заключенных, стал участвовать в самодеятельности. В Краснотурьинске существовал так называемый «Освобожденный джаз», где собрались профессора-музыканты из Эстонии, недоучившиеся студенты консерватории и любители. После одного из концертов, на котором Петр Вельяминов читал отрывок из «Евгения Онегина», к нему подошел Виктор Илиодорович Пржездецкий, руководитель оркестра, и попросил еще почитать стихи. В результате Вельяминов проработал в джазе 1948-й и 1949 год, даже «гастролировал» по лагерям Краснотурьинского района. Еще одной удачей тех лет стала роль Макферсона в спектакле по пьесе К. Симонова «Русский вопрос». Сценическое мастерство молодого актера своеобразно оценило руководство колонии — ему сократили срок на 163 дня. В конце 1950 года Петра Вельяминова отправили этапом на Куйбышевскую ГЭС. В 1952 году, 9 апреля, получив еще полгода зачетов (один день – за три), Вельяминов был освобожден. По действовавшему в те годы паспортному режиму, проживать в Москве он не имел права. По совету одного актера (еще в лагере) поехал в Абакан, чтобы поступить на работу в театр. Первое время пришлось работать на лесоповале, но при содействии начальника управления культуры Мухина он был принят в абаканский Театр русской драмы имени М.Ю. Лермонтова, несмотря на «негативные» биографические данные. Первой его ролью в профессиональном театре стал Кошкин в пьесе «Любовь Яровая».</i></p> <p>– Нет ли у вас ощущения, что мир стал как-то быстро и катастрофически мельчать, что технический прогресс, отдалив человека от природы, размагничивает его естественные инстинкты, становится просто опасен. Я оставляю в стороне виртуальное пространство. Хотя интернет тоже ведет к загрязнению жизненного пространства, а значит, к разрушению человеческой природы. Это как радиоактивность – невидимая, но страшная.</p> <p>– Ученые говорят, что у человека ДНК устроена, как спираль. В ней еще существуют «зоны молчания». Может быть, когда-нибудь они «заговорят» в связи с этим</p>	<p>новым? И потом есть уверенность, что жизнь появилась не из хаоса. Это-то и является вежливым признанием со стороны ученых Господа Бога. Думаю, мы стоим на пороге, который через какое-то время должны преодолеть. И то, что вы осуждаете, утверждая, что компьютер, ТВ – во вред человеку, может быть, преодолется? И люди научатся передавать потоки информации от сердца к сердцу. Все-таки рай был здесь, на этой земле. Когда я бываю на природе, ничего более желанного, более прекрасного не знаю и не испытываю. Я вижу это и понимаю, что человек может здесь жить. Особенно у нас в России – с ее бескрайними просторами – человек должен</p>

Pro memoria	
<p>быть хозяином на своей земле. Все наши беды – от попрания личности. Как вы думаете, почему именно в Чернобыле случилась катастрофа?</p> <p>– «Падет Горькая Звезда Полынь» – сказано в Библии... «Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде “полынь”; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки». Откровения Иоанна Богослова.</p> <p>– Библия – книга предсказаний. Когда я читаю ее, всегда поражаюсь. Читаю ли Ветхий Завет, Евангелие, когда молюсь или читаю про Апокалипсис. Ведь еще в Средневековье считали, что Апокалипсис уже наступил. Смотрите, сколько времени прошло. Чума бродила...</p> <p>– Что бы, интересно, подумал средневековый человек, глядя на нас, сегодняшних...</p> <p>– Конфуций сказал, что жить в эпоху перемен – великое счастье и несчастье. Когда переживаешь эти перемены, эти сдвиги истории на себе, невольно возникает внутри тебя протест. Но, если ты смотришь на это со стороны, ничего интереснее нет. У современного-то человека мировоззрения четкого вообще нет. Он такой путаный стал. Сам себя не всегда понимает. У Герберта Уэллса есть такой рассказ «Дверь в стене». О некоем молодом человеке, который однажды открыл таинственную дверь в стене и неожиданно оказался в райском уголке. С удивительными людьми, животными. Казалось, этот сад не имеет конца, и жизнь в нем прекрасна. Но герой понял, что пережил счастье,</p>	<p>только когда покинул его. Он долго потом искал эту дверь снова, но ее там уже не было. В сущности, каждый из нас считает, что однажды видел эту дверь и мог ее открыть...</p> <p>– ...а, может быть, даже открыл и вошел в этот сад, но не понял? Вошел, но зачем-то вышел.</p> <p>– Это еще трагичнее.</p> <p>– Однажды, оказавшись попутчицей Евгения Лебедева в поезде, я много говорила с ним о театре и, в том числе, о конкретном театре его молодости тбилиском ТЮЗе. Он называл его по старинке «тифлисским». Заговорили о судьбе провинциального актера вообще, о том, как талантливые провинциальные артисты часто остаются в неизвестности, хотя ничем не уступили бы в таланте столичным звездам. Евгений Алексеевич вспомнил свое первое знакомство с ленинградским ТЮзом и постигшее его разочарование от него по сравнению с тбилиским. Вы много встречали талантливых артистов на периферии?</p> <p>– Это правда, на протяжении своей провинциальной жизни в профессии, я, действительно, встречал прекрасных артистов, чья судьба в театре складывалась удачно. Работая на Куйбышевской ГРЭС, встретил замечательного артиста Анатолия Смиранина², который служил в том самом театре, о котором говорил Лебедев. Была такая актриса Каширская³, например. Лева Раскатов⁴ был потрясающим артистом! В фильме «Иванов катер» он сыграл моего отца. Я соблазнил его для Марка Осипьяна⁵, но он оказался некинематографическим артистом – камеры боялся. Но артист был гениальный! Потрясающе играл царя Федора.</p> <p>² Анатолий Дмитриевич Смиранин (1892–1971) – российский советский актер и режиссер, народный артист Грузинской ССР. Известен широкой публике по легендарному фильму «Человек-амфибия», где сыграл отца Гуттиэре – А. Вертинской. Своими учителями считал Н. Соболевцова-Самарина, Б. Глаголина, И. Слонова. Снимался с И. Мозжухиным, дружил с В. Катаевым, В. Папазяном, А. Довженко, играл в театре с братьями Адельгейм, с А. Южиным. Работал в театрах Сухуми, Батуми, Краснодара, Ростова-на-Дону, Саратова. Получал приглашения от А. Таирова, Вс. Мейерхольда, Е. Любимова-Ланского, Ю. Завадского. С 1936 года осел в Тбилиси, в Русском театре им. А.С. Грибоедова (тут П. Вельяминов ошибся). Играл в спектаклях начинающего Г. Товстоногова, участвовал в дипломном спектакле Р. Стуриа.</p> <p>³ Видимо, речь идет о Марии Ефимовне Каширской (1913), народной артистке Чувашской ССР.</p> <p>⁴ Лев Викторович Раскатов (1927–1993) – советский актер, народный артист СССР. Родился в Иваново и всю жизнь с 1943 года проработал в Ивановском БДТ.</p> <p>⁵ Марк Данилович Осипьян – оператор и кинорежиссер (род. в 1937 году в Магадане). Снял фильм «Три дня Виктора Чернышева» (1968), один из операторов фильма «Женщины» (1966).</p>

Люди, годы, жизнь	
<p>Работал в Иваново, и театр был его, там он получил звание, там и остался. Просто боялся уезжать на новое место. Вообще многое зависит от человеческой природы, ее слабостей, ее несовершенств. От быта. Когда приходит признание, не всякий рискнет уехать и начать жизнь с нуля. И потом особенности репертуарного театра известны всем. Наш театр отличался от антрепризы прошлого века. Я и сам испытал силу провинциального театра и в Свердловске, и в Перми, и в Новочеркасске, и в Дзержинске. Всякий раз на новой сцене надо было доказывать собственную состоятельность, что ты есть ты. Это система жестокая. На новом месте неизбежно отторжение, как при пересадке чужого органа. Но я привык к этому.</p> <p>– Вы-то столько странствовали по свету и не боялись...</p> <p>– Наверное, это происходило потому, что там, в провинции, не было ощущения дома. Мой дом был в Москве. И я понимал, что в любом другом месте я временно. В этом был уверен и не вживался глубоко в систему жизни чужого города. Несмотря на то, что мои портреты висели на стендах лучших людей региона. Несмотря на то, что я занимал почти с самого начала первое положение в театре, как молодой социальный герой, как характерный артист. Если можно так выразиться, моя карьера в театре шла успешно, играл я много, но никогда не участвовал в конфликтах. По неприципиальным для меня вопросам портить отношения с директором или режиссером было не в моих правилах. А когда что-то не нравилось серьезно, я подавал заявление и уезжал. В другой город, другой театр. Без</p>	<p>денег, но без боязни. Почти всегда театр меня принимал. В провинции я встречался и со столичными артистами. Играл с М. Астанговым, с Г. Абрикосовым, с В. Самойловым. С Блинниковым Сергеем Капитоновичем⁶ и его женой, Анной Федоровной Коломийцевой⁷, я играл в «Мещанах»⁸. Часто они заводили разговор о моем возвращении в Москву, хотели помочь. Но тогда обстоятельства не позволяли вернуться.</p> <p>– Лагерь – это коммуна?</p> <p>– Это мир. Замкнутый, но разнообразный. И в него пришлось вступить, учитывая иерархию отношений между людьми. Кстати, создавалась эта «вертикаль» не сверху, не начальством или надсмотрщиками. Это сугубо внутренняя жизнь, на которую как раз начальники влиять не могли. Они делали все для того, чтобы знать, что там, внутри, происходит, иметь свой доступ к внутренней информации, знать, кто есть кто, о чем говорят, почему так спят, почему во сне скрипят зубами. Они это знали, но и только. В среде заключенных происходил какой-то отсев. Если содружество возникало, то очень крупное. По неписаным законам человек неизбежно брал на себя какие-то определенные обязанности и, принимая их, попадал в определенный круг. Там были высокообразованные люди, которые держались друг друга, помогали друг другу. Но, возвращаясь к мысли об интеллигенции, вынужден признать, что при всех попытках к объединению, в лагере интеллигенция постоянно находилась в состоянии брожения, неустойчивости. Много мелочей ее разъедало, разъединяло.</p> <p>⁶ Сергей Капитонович Блинников (1901–1969) – российский советский актер театра и кино, режиссер, педагог, народный артист СССР, служил во МХАТе.</p> <p>⁷ Анна Федоровна Коломийцева (1898–1976) – российская советская актриса театра и кино.</p> <p>⁸ «Мещан» С.К. Блинников ставил во МХАТе и даже экранизировал спектакль. В советские времена еще сохранилась традиция, когда столичные актеры приезжали в провинцию, как гастролеры, и играли с местными актерами в спектаклях местного театра.</p>



– *Творческая личность – это все равно каждый сам по себе.*

– Творческая личность вообще изначально одинока, потому что творческая, по факту своего существования. Все-таки это малый замкнутый круг, куда допускали не каждого. Да и то – допускали ли? У каждого ведь свой путь к Богу. «Спаси себя сам, и вокруг тебя спасутся тысячи», – говорил апостол Павел. Как-то я читал записки помещика Мотовилова, который провел рядом с Серафимом Саровским некоторое время. Однажды в эту обитель приехал иеромонах из Петербурга, вызвал отца Серафима, тот пал перед ним на колени, а его Святейшество стал укорять его за вольнодумие и за то, что тот был замечен с сестрами монастыря. Долго он так говорил,

пока его вдруг не осенило: вот стоит пред ним на коленях покорно старец, понял, что перед ним святой человек, существующий уже в другом измерении. Встал и ушел.

– *Солженицын писал, что наш народ был слишком покорен в советские времена, и именно это привело к террору. Людей среди бела дня забирали на улицах в «воронки», и они не сопротивлялись, не кричали, не вырывались. А надо было бы кричать, чтобы слышали.*

– Меня тоже арестовали на улице. Вернее, на Манежной площади. За мной следили, и я знал, что следят. Я даже играл в эту игру. Мне это было даже интересно в мои неполные 16 лет. Шел 1943 год, я знал, что пойду на фронт, учился на курсах по подготовке в Архитектурный институт, но знал, что пойду в Военно-морское

Улдис.
«Вей, ветерок».
Театр русской драмы.
Абакан, 1952

Сцена из спектакля
«Хребты Саянские».
Театр русской драмы.
Абакан, 1953

Полковник Малинин.
«Любовь Яровая».
Театр русской драмы.
Абакан, 1952

Неизвестный.
«Маскарад».
Областной драматический театр. Тюмень, 1955
Марк Туйск.
«Блудный сын».
Областной драматический театр. Тюмень, 1958

Сцена из спектакля
«В добрый час».
Областной драматический театр. Тюмень, 1959



училище имени М. Фрунзе. У меня была ясная прямая дорога, и сомнений никаких не было. Ну, привезут меня на Лубянку, ну и что? Машина подошла: «Садитесь». Я говорю: «С удовольствием». Приехали на Лубянку. Там сидят шесть человек в штатском, начинают со мной говорить обо всем, что происходит. Я им сразу сказал о справедливости, напомнил о презумпции невиновности: «Для вас лучше обвинить сто невиновных для того, чтобы не упустить одного виновного». Мне сказали: «Ах, вы из молодых да ранних...». И все.

– *Колесо закрутилось? Возвращаясь к Солженицыну... Это опять же к вопросу о покорности и терпению.*

– У него своя точка зрения. И он имеет на нее право. Мне кажется,

один из самых страшных грехов – страх. Если люди не кричали, значит, чего-то боялись. Боялись всего. Наверное, крепостное право отменили у нас не так уж давно. Оно сыграло свою историческую роль. Если помните, у Лескова есть рассказ «Однодум» – о праведнике, цельной человеческой личности, человеке неграмотном, но с врожденным чувством собственного достоинства, без страха, потому что он не знает, что такое страх, как не знает его ребенок. Мне повезло, что я в своей жизни встречал таких людей. Не очень грамотных. Но здесь образование не всегда помогает. В какой-то степени оно нивелирует личность. Дает возможность посредственному человеку приблизиться к тому кругу, в котором он существует еще не совсем

Валерий.
«Проводы белых ночей». Драматический театр. Дзержинск

Сцена из спектакля
«Мария Стюарт».
Драматический театр.
Дзержинск

Ричард.
«Ученик дьявола».
Драматический театр.
Дзержинск, 1959

Лауренсио. «Дурочка».
Республиканский театр.
Чебоксары, 1963

Сергей.
«Традиционный сбор».
Драматический театр.
Пермь, 1967

Свердлов.
«Большевики».
Драматический театр.
Свердловск, 1960

Pro memoria

законно. Когда я снимался под Архангельском и побывал в Малых Карелах, где находится музей русского зодчества, удивился, как мудро строили поморы свои дома, жильё. Тогда-то я узнал, что там, на севере, крепостного права не было, и отец Ломоносова преспокойно ходил себе пешком в Данию. В связи с этим вспоминается одна статья в газете, небольшая заметка штурмана полярной авиации. Пролетая над льдами Арктики, он совершенно неожиданно увидел две фигуры, которые тащили сани. Летчики сели, залегли в торосы и направили на подозрительных людей оружие. Как они попали сюда, если до ближайшего поселения было километров 400? Оказалось, отец и сын, плотники, поссорились с начальником и ушли! Стужа. Снег. Льды. А эти люди пошли домой. Вот оно – ощущение внутренней свободы, свободы в душе.

– В последние годы у нас появилось такое понятие, как «чеченский синдром». Кавказ стал как пороховая бочка. И после каждого взрыва думаешь в сердцах, вот бы построить новую китайскую стену, и наступит мир.

– С Чечней у моих предков отношения странные. Один воевал там, был командующим, начальником Кавказского Черноморского штаба, второй служил по гражданской линии там же. Третий был поручиком. Дед мой прослужил на Кавказе 34 года, поставил в селе Никольское церковь. России свойственно имперское мышление, которое свойственно каждой сверхдержаве. Сейчас это и стало проявляться. Старинные ошибки мы хотим устранить немедленно, стараясь вместить все в тот отрезок времени, в который

живем. А нужно еще тысячу лет для того, чтобы это пришло к общему знаменателю. Китайцы со своей многотысячелетней историей ко времени относятся естественнее, понимая, что человек не успевает что-то совершить сейчас или завтра начать жить по-новому. Такое бывает, возможно, только в семье. На Востоке сохранились древние традиции рода, в Европе они проявляются слабее. Как-то я был в Чечне по приглашению правительства Чеченской республики в 1982 году по случаю выдвижения нашего фильма⁹ на Ленинскую премию. Я был восхищен, наблюдая во время приема, как дети почтительно относились к родителям. Там отношения между отцом и детьми на высоте. Ощущалось сильное влияние традиций... С другой стороны, там же я почувствовал, как часто несправедливо поворачивалась к этому народу история, вспомнил, как в лагере, когда уже работал в самодеятельности, мы выступали на чеченском участке. Чеченцев не то что боялись, но сторонились, как и они нас. Они плохо и далеко не все знали русский язык, и, когда мы играли какой-то отрывок, стояла мертвая тишина, полное молчание. Они сидели, внимательно слушали, но контакта не возникало. Это был, наверное, год 1951-й, и наверняка начальство понимало, что туда лучше не соваться. Только охранять и не выпускать. Но их было так много. Разве могут они такое забыть? Конечно, то, что было с их предками, им не забыть.

– Слишком много парадоксов в вашей жизни. Кодекс чести дворянина и – актерская профессия. Большевик на экране, а в жизни не то что партийного, комсомольского билета у вас не было.

⁹ Скорее всего, речь идет о телефильме «Вечный зов» В. Ускова и В. Краснопольского.

Люди, годы, жизнь



О. Антонова и П. Вельяминов. «Мужчины в ее жизни». Театр Комедии. Санкт-Петербург, 1996



О. Антонова и П. Вельяминов. «Старомодная комедия». Приют Комедианта. Санкт-Петербург, 1997

– Но в моей жизни ничего случайного не было. Случайными были только мои страсти, заблуждения или поступки, которые противоречили моему предопределению. В них я не то чтобы раскаиваюсь, я за них заплатил сам собою. Еще в детстве меня не покидала уверенность в том, что я так тоже могу, стоит только научиться. Когда я уже освободился, работал в Абаканском театре и позже – в Тюменском, я мог часами бродить по тайге. Это были сложные места не только для городского жителя,

вроде меня, но я ничего не боялся. Ходил, естественно, без компаса, ночевал в тайге. Даже в мыслях не было, что могу заблудиться. Я подходил к деревьям, разговаривал с ними. Все это шло из детства, когда я учился плавать на Онежском озере, в Медвежьегорске, куда мы приехали в 1936 году к отцу. Там я научился бегать по бревнам, которые сплавляли по реке, и это тоже мне пригодилось в жизни, уже в лагере... Быть самим собой – самое трудное в жизни. Не казаться, а быть. Но это и есть свобода.

Павел ТИХОМИРОВ

ПОСЛЕДНИЕ КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Камерный театр, существовавший в Москве 35 лет, возглавляемый своим основателем Александром Таировым, с главными актерами Алисой Коонен и Николаем Церетелли, с великими художниками, братьями В. и Г. Стенбергами, А. Экстер, Г. Якуловым, П. Кузнецовым и др. до сих пор выглядит каким-то недолюбленным. О нем пишут, на нем защищают диссертации, но место его в истории русского театра все еще ощущается зыбким.

В последние годы вышли четыре книги о Камерном театре: воспоминания Юлия Хмельницкого «Из записок актера таировского театра» (2004); книга из серии ЖЗЛ «Таиров» (2009), написанная, что удивительно, режиссером о режиссере – Михаилом Левитиным, художественным руководителем театра «Эрмитаж»; книга «Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923–1930» (2010) театрального критика и исследователя Светланы Сбоевой и книга Арье Элкана «Александр – Алиса – Камерный театр» (2009). И каждая по-своему заполняет «белые пятна» в истории Камерного театра.

Однако с каждым годом остается все меньше очевидцев этого явления под названием «Камерный театр», а тех, кто непосредственно играл на сцене театра или учился в его студиях, и того меньше. А через Камерный, позорно закрытый в 1949 году, прошли очень многие. В разные годы здесь играли Фаина Раневская, Михаил Жаров, Павел Гайдебуров, Владимир Кенигсон, Николай Чаплыгин, Елена Уварова, Юлий Хмельницкий, Георгий Яниковский, Петр Аржанов, Варвара Беленькая, Виктор Ганшин, Людмила Врублевская, Николай Новлянский, Иван Александров, Августа Миклашевская, Анна Никритина, Мария Подгурская, Всеволод Сафонов...

В 2004 году в Доме актера им. А.А. Яблочковой я делал вечер «Однокамерники», посвященный 90-летию Камерного театра. В финале

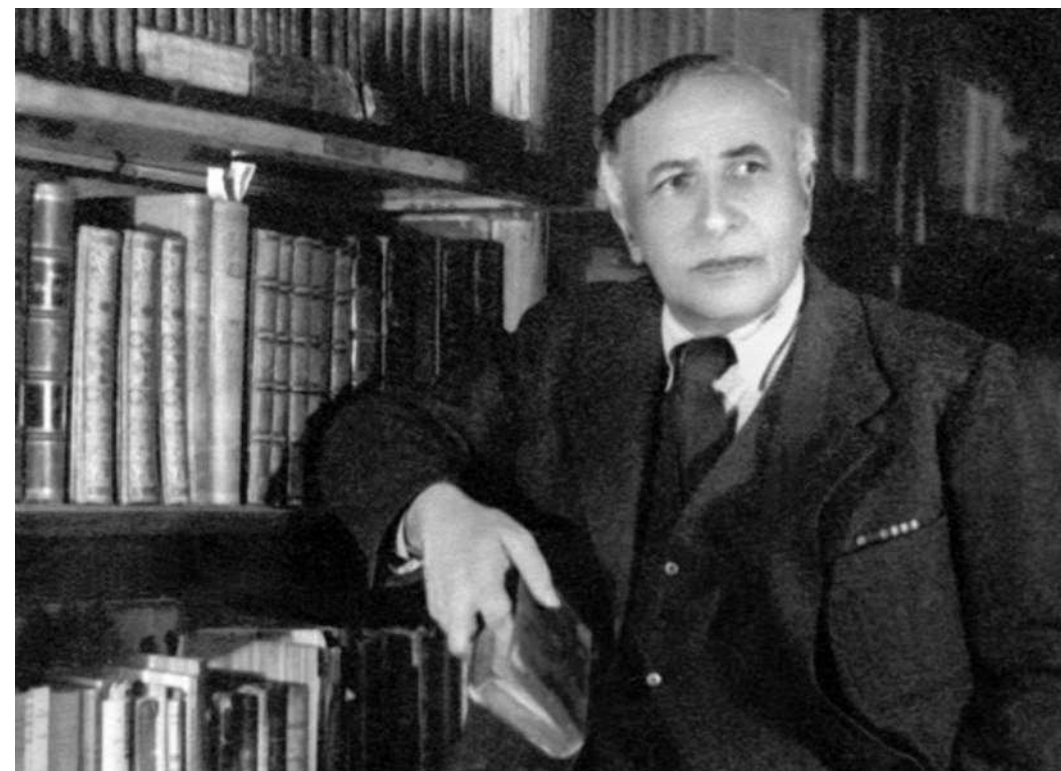
вечера на сцену поднимались последние свидетели его триумфа: актрисы Майя Ивашкевич, Людмила Лысова, Нина Корнеева, Тамара Тихомирова, Анна Глазова, Кима Чупахина, Антонина Зиновьева, Татьяна Бартенева, Нина Васильева, Кира Жаркова, актеры Виктор Горюнов, Виктор Гусев, Николай Прокопович, а также гример А. Коонен Сарра Альпер. Были живы, хотя и не присутствовали на вечере Нина Чернышевская, Зинаида Мирошниченко, Лидия Смирнова, Нинель Канашенок, Нина Кухта, Юрий Орынянский, Людмила Чайкина, Татьяна Михайлова, Мира Пистоляка, Людмила Иванова, Светлана Савицкая (Бернар).

Прошло пять лет... Снова на сцене Дома актера был вечер. Но сегодня из «камерников» остались лишь Майя Ивашкевич, Анна Глазова, Антонина Зиновьева, Нина Кухта, Людмила Лысова, Тамара Тихомирова, Кима Чупахина, Виктор Горюнов, Виктор Гусев, Сарра Альпер, Галина Демиденко, Владимир Гансон.

Цель данной публикации – не говорить о Камерном театре «вообще», но коснуться последних 5–6 лет его 35-летней жизни, коснуться жизни Студий театра и судеб последних, самых молодых актеров Камерного, которых коллектив воспитывал для себя.

Студия при Камерном театре существовала еще до войны. Это была школа по выпуску синтетических артистов, умеющих петь, танцевать, фехтовать, прекрасно говорить, а значит – работать в любом театре. Августа Миклашевская, Евгений Лебедев, Зоя Смирнова-Немирович, Юрий Киселев, Наталья Горина, Владимир Торстенсен, Лидия Смирнова, Лев Иванов, Владимир Шишкин, Наталья Ефрон, Игорь Смысловский, Иван Александров, Мария Фониная – вот далеко не полный перечень тех, кто стал впоследствии знаменитыми артистами.

В 1942 году Камерный театр, эвакуированный в Барнаул, набрал новую Студию. Примерно в это же время для пополнения театров Москвы



«молодыми кадрами» решением советского правительства были созданы театральные студии и при других известных коллективах: Школа-студия – при МХАТе, Студии при Театре им. Ленинского комсомола и Театре им. Моссовета. В Камерном театре прослушивания абитуриентов и начало занятий проходили на Алтае. Когда же театр вернулся в столицу, к принятым пяти девушкам и трем юношам присоединились те, кто поступал в Студию в Москве.

Среди первых студийцев набора 1942/43 года были Ленгвард Беленький, Галина Васькова, Людмила Вальднер, Борис Вахрушев, Александра Голубовская, Юрий Данилов, Ирина Жалобинская, Валентин Иванов, Людмила Иванова, Инесса Канашевская, Геннадий Карякин, Елена Кисарова, Нина Корнеева, Всеволод Кухта, Людмила Лысова, Людмила Любимова, Евгений Моргунов, Борис Мухин, Анатолий Мягких, Ираида Нестеренко, Борис Павлов, Мира Пистоляка, Зоя Римшевич, Юрий Серов,



А. Таиров

А. Коонен

Нина Федорова... По-разному сложились их судьбы, как и у выпускников последующих курсов. Кто-то остался работать в Камерном, а после реорганизации вошел в труппу Театра им. А.С. Пушкина, кого-то приняли в другие московские театры, некоторые актеры уехали в провинцию, а кто-то и вовсе сменил профессию.

В военное и послевоенное время в Студии учились также Татьяна Бартенева, Зоя Белова, Нина Васильева, Анна Глазова, Кира Жаркова, Галина Жирова, Антонина Зиновьева, Майя Ивашкевич, Нинель Канашенок, Марина Кузнецова, Кима Чупахина, Юрий Волков, Виктор Горюнов, Виктор Гусев, Кир Евлампиев, Вадим Медведев, Дмитрий Павловский, Николай Прокопович, Юрий Самохин...

Номинальным руководителем Студии считался А.Я. Таиров. Но реальным директором был режиссер Камерного театра Леонид Львович Лукьянов. Именно на его плечи легла вся тяжесть организации учебного процесса. Ему помогали две строгие курящие дамы: Лидия Александровна Делье, секретарь дирекции студии и жена артиста театра Николая Федоровича Голенкова (до Камерного он работал в Театре Революции и Реалистическом), и Любовь Алексеевна Назаревская, заведующая учебной частью. Про нее говорили, что она внебрачная дочь А.М. Горького. Студийцы шутили: если к ее фотографии приставить усы, будет вылитый Буревестник.

Среди тех, кто преподавал в Студии, оказались артисты театра Николай Николаевич Чаплыгин, Виктор Никонович Ганшин, Михаил Ефимович Лишин, Елена Андреевна Лапина. Наталья Михайловна Горина преподавала художественное слово, Николай Михайлович Новлянский вел уроки грима, в Камерном этому придавалось особое значение. Режиссеры Вячеслав Валерьянович Васильев и Нина Станиславовна Сухоцкая преподавали актерское мастерство и ставили дипломные спектакли. Легендарный Александр Сергеевич Поль читал студийцам русскую литературу. Остальные дисциплины вели Анна Гавриловна Бовшек (техника речи), Сергей Сергеевич Игнатов (зарубежная литература), Григорий Широков (сценическое движение и фехтование), Елена Яковлевна Таирова (музыкальное воспитание), писатель Сигизмунд Доминикович Кржижановский (зарубежная литература), солист балета Большого театра Борис Александрович Чижов и артист Москонцерта Борис Лысенко (танец).

Не миновала Студии и общая волна репрессий. Насколько мне известно, трое студентов были взяты по доносам. Попал в Воркутинский театр, уже выпустившись из Студии, Юрий Волков. Пройдя все тяготы лагерей, остался артистом. Работал сначала в Воркутинском театре, затем недолго в Измаиле, вернувшись в Москву, поступил в Литературно-драматический театр ВТО, а через несколько лет стал ведущим артистом Театра им. М.Н. Ермоловой. Судьбы двух других студийцев сложились драматичнее. Ни Леонид Видавский, которого забрали в декабре 1948 года, не дав доучиться полгода, ни Юрий Самохин, который был взят после второго курса, не сделали серьезной актерской карьеры. Видавский вернулся в 1955 году в город Александров, но до реабилитации нелегально жил в Москве. Затем поступил в ГИТИС на режиссерское отделение (курс А.А. Гончарова), а после окончания работал в минском Русском драматическом театре. Затем следы его затерялись. Юрий Самохин во время войны воевал во французском Сопротивлении. В 1946 году (ему было всего 22 года) был арестован. Оказался сначала в агитбригаде ГУЛАГа, затем стал артистом драматического, а потом кукольного театра в Воркуте.

Творческие династии «камерников» – особая страница в нашей театральной культуре и еще одна интересная тема. Тут можно назвать народную артистку РФ Ирину Мирошниченко, дочь студийки Зинаиды Мирошниченко; заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Марину Хмельницкую, дочь актрисы Натальи Гориной и народного артиста РСФСР Юлия Хмельницкого; заслуженного деятеля искусств РФ Василия Немировича-Данченко, внука Вл.И. Немировича-Данченко, сына оперной примадонны, заслуженной артистки РСФСР Зои Смирновой-Немирович; заслуженного деятеля искусств РФ Андрея Торстенсена, сына артиста Владимира Торстенсена и гримера, заслуженного работника культуры РСФСР Марии Ершовой; заслуженную артистку РФ Наталью Крачковскую, дочь артистов Марии Фофиной и Леонида Белогорцева; Анну Жарову, дочь народного артиста СССР Михаила Жарова; Наталью Кенигсон, дочь артистки Нины Чернышевской и

народного артиста СССР Владимира Кенигсона; заслуженную артистку Республики Коми Елену Самохину, дочь артиста Юрия Самохина; Алену Эйзен, дочь артистки Тамары Тихомировой; киевскую актрису Валентину Сову, дочь артистки Галины Жировой; Елену Сафонову, дочь народного артиста РСФСР Всеволода Сафонова. К этому списку можно отнести и Максима Леонидова, сына заслуженного артиста РСФСР Леонида Леонидова, учившегося в студии один год до ее закрытия; а также внука народной артистки БССР Нины Корнеевой Павла Конька, окончившего в 2010 году ВГИК.

Диплом об окончании Студии Камерного театра, увы, не стал для молодых артистов пропуском в счастливую жизнь при поступлении в другие театры. После закрытия театра почти везде брать в труппу артистов с образованием и эстетической «прививкой» Камерного театра боялись.

Людмила Вальднер, поступив в Студию, сразу же перешла в ГИТИС, по окончании института вернулась в Камерный, за год стала его ведущей актрисой. Потом были театры Калинина, Омска, десять лет в Грозном, звание заслуженной

артистки ЧИАССР и возвращение в Москву: сначала в Ногинский драматический театр, а затем в московский Областной театр драмы. Евгений Моргунов, которого зрители хорошо знают по кино, тоже начинал в студии Камерного театра, потом перевелся во ВГИК.

Со второго курса были отчислены Зоя Римшевич, Людмила Любимова, Борис Сорокин, Марк Голдовский и еще несколько студийцев, чьи имена сегодня мы уже не узнаем. Память доучившихся студийцев их не сохранила.

Готовясь сначала к первому вечеру памяти Камерного театра, а потом и ко второму, в честь его 95-летия, я по крупицам собирал сведения о выпускниках Студии в архивах РГАЛИ, личных архивах артистов, библиотеках. Мне присылали фотографии и воспоминания, звонили по телефону дети и родственники «камерников». Перед вами то небольшое, что удалось найти и сохранить: воспоминания, выдержки из дневников (печатаются в современной орфографии). Мне кажется, справедливости ради, это должно стать известно всем.

Борис Вахрушев¹ (1922–1996)

заслуженный работник культуры РСФСР, выпускник 1946 года

Из дневниковых записей

1942 год

17 сентября

<...> При Камерном театре организуется студия. Не знаю, что и придумать. Ведь страшно, страшно, что все дорогое проходит мимо. Быть может, попробовать? Чем рискую?.. Постараюсь узнать подробнее и подумать. <...>

29 сентября

<...> В студии при Камерном театре начались приемные испытания. Завтра иду пробовать. Чертовски занятно. Вот именно – занятно, но где вы, бывлые волнения?..

14 октября

В списке принятых в студию при Камерном театре значится и моя фамилия. Как легко все получилось! Быть может потому, что мне было почти безразлично – примут меня или нет, лишь дело чести. Ведь за все, что бы я ни делал, я должен отвечать, прежде всего, перед своей совестью. «Сам» А.Я. Таиров отнесся ко мне благосклонно, и я – студийец в Камерном театре. Боже мой, вновь передо мной неизвестное, но занятное плавание. Так смело в путь! Чем я рискую?..

24 октября

Вновь меняется моя жизнь. В студии еще не начались занятия, а я уже занят в спектакле. Я получил роль, в настоящем, профессиональном театре. Первая роль! Как



Б. Вахрушев

¹ Вахрушев Борис Андреевич (10.08.1922–29.08.1996), актер, режиссер, заслуженный работник культуры РСФСР (1978). 1942/46 – Московский Камерный театр, 1946/57 – Алтайский краевой драматический театр (с 1953 – режиссер), 1957/61 – Рубцовский драматический театр (главный режиссер), 1961/87 – Барнаульская студия телевидения (режиссер).

писали о ней великие старики сцены, какое значительное событие в жизни того, кто нашел в театре свою цель!..

Конечно, роль, что называется, «без ниточки», но все-таки эти пятнадцать реплик чертовски волнуют. Ведь приходится репетировать с «настоящими» актерами, по строго установленному расписанию, слушать замечания «настоящего» режиссера. Как это ново и частенько страшновато! Репетиции – ежедневно утром и вечером: прихожу домой в полночь. <...>

26 октября

Ночью пришел с репетиции.

Все-таки великое дело – театр. Каждый раз я ухожу оттуда в каком-то приятном волнении, унося с собой чувство покоя и чистоты. Хорошо это – чувствовать себя частью сложной машины, вносить свою лепту в дело создания спектакля!.. Плохо ли, хорошо ли я делаю то, что мне доверили, – не знаю, но на площадке меня охватывает хорошее, здоровое волнение. Пока ко мне внимательны и снисходительны. «Что ж, пока все очень мило. Посмотрим еще, проверим, поможем», – сказал Александр Яковлевич обо мне после одной из репетиций.

25 ноября

Полетели дни – быстрые, незаметные.

Утром, к десяти ухожу в театр на занятия и возвращаюсь лишь за полночь. Лекции, репетиции, спектакли. Чертовски устаю: и все-таки, падая в постель, почти каждый раз вспоминаю, что день прошел не даром.

Занятия в Студии идут уже третью неделю. Со своим дьявольским характером приходится часто нервничать, отстаивая свое место в коллективе. Порой в душе закипает что-то близкое к отчаянию,



Здание Барнаульского театра, где Камерный театр набирал Студию

но иногда чувствую в себе силу великую, и тогда торжествует рассудок, просыпается вдохновение. Да, хорошо это – чувствовать себя человеком!

Театр стал чем-то близким и необходимым. Получил две новых ролики и вчера уже срепетировал в «Небе Москвы», где, кстати, произошла ужасная ошибка: свою роковую фразу: «На нашем самолете 24 пробоины, товарищ лейтенант», – я выпалил раньше, нежели нужно, а потом по-идиотски повторил ее в конце картины. Помню, как градом катился с меня пот, когда я проходил мимо улыбающихся актеров.

Что поделаешь, Борис! Видно, не с тобой последним так зло шутит Мельпомена!

30 ноября

<...> Времени свободного почти нет. Спектакли уже не радуют: они порой мешают учебе. Началась учеба мастерству. Я попал в группу Н.С. Сухоцкой, женщины умной и знающей. Военные дела по-прежнему еще не устроены; не знаю, придется ли продолжать учебу.

3 декабря

<...> Готовится к постановке новая вещь: «Пока не остановится

сердце» Паустовского, где мы будем играть немцев-офицеров и солдат.

21 декабря, понедельник

Давно же я не писал!

Свободные часы так редки, что не успеваешь и выспаться. С утра – ухожу в театр и возвращаюсь лишь за полночь, после спектакля. Бреду один по пустынной дороге, слушаю, как скрипит снег под ногами. Мороз щиплет лицо: впереди редкие огоньки знакомой улицы с заснеженными крышами, а над головой множество холодных далеких звезд. <...>

1943 год

28 февраля

На днях играли премьеру «Раскинулось море широко» Вишневого. Барнаул неистовствует. Играю моряка-лейтенанта; несколько проходов. Но выгляжу, по крайней мере, неплохо: блестящие пуговицы и золотые нашивки на кителе. Дома лишь ночую. Весь день в театре. Часто устаешь так, что засыпаешь на ходу. И все-таки это жизнь!

17 марта

Все кружится в предпремьерной суматохе, через несколько дней – спектакль. Репетиции, репетиции...

20 июля

Приближаются годовые экзамены в студии. Учимся последнюю неделю. Тревоги и волнения, царящие вокруг, все еще не проснулись в моей душе. Я вспоминаю экзаменационную пору в институте и удивляюсь теперешнему безразличию. Где вы, бывлые волнения?.. Буду показываться в трех отрывках. Один из них, по крайней мере, понял, как раз тот, что взял в работу позднее

других: Кавалер из «Хозяйки гостиницы». Несмотря на огромные вымарки, есть, где развернуться. В.И. Новиков здорово помог в работе, и я, кажется, нащупал то, что он мне старался указать. Второй отрывок – Андрей Белугин. Материал чудный, но Андрей – оказывается, еще где-то в безвоздушном пространстве, скрепя сердце, но, как ни странно, этот пасынок почти на пути истинном.

2 августа

Август – золотой мой месяц.

<...> Экзамены кончаются, а я еще ничего хорошего не показал. Как обидно, как большой за свои неудачи! Завтра сдаю Белугина и Митю². Неужели я так и не сумею показать, на что способен? Надеюсь на Кавалера³, а получилось совсем не так, как ожидал, – серо и неинтересно. Бездарь, тупица!

18 августа

Учебный год в студии окончен. У меня сплошные четверки. Нелепо и смешно. После экзаменов беседовал Таиров. Все замерли с подобострастным и глупым выражением лиц.

Он доволен, он не ожидал такого сборища талантов: все переводятся на второй курс. Затем говорил о каждом, рассыпая комплименты. Я вспомнил его беседы с труппой и удивлялся его великодушью.

«У меня большие претензии», – начал он, обращаясь ко мне; и очень мило покрывал меня за все труды праведные. Но в тоже время его слова чем-то льстили мне, может быть, потому, что были искренними и непривычно суровыми в этой беседе. Участие в спектаклях отметил положительно.

«Лейтенант в "Море"⁴, – говорит, – очень приятен, но я призываю Вас к серьезной и вдумчивой работе. А работать Вам стоит».

² Герои пьес А.Н. Островского «Женитьба Белугина» и «Бедность не порок».

³ Герой пьесы К. Гольдони «Хозяйка гостиницы».

⁴ Герой пьесы В. Вишневого «Раскинулось море широко».

Pro memoria	ЛМ
<p>24 октября Скромный номер в одной из московских гостиниц. Чистые постели, несколько стульев, шкаф. Окна завешены шторами. Все незнакомо и странно неуютно. Я в Москве, снова в Москве!</p> <p>11 ноября <...> В театре начинаются репетиции. Получил новую работу: роль Лоренцо в «Дуэнье». Рапира, плащ и гитара. Я и Испания – кошмар! Но это, пожалуй, полезно для меня: много движения, танца, даже дуэль в стремительном темпе.</p> <p>29 ноября Маленькая комнатка в четыре шага. Окно, завешенное шторой, постель на диване, два кресла, стол. Тепло и уютно. Здесь, в актерской уборной, живу я уже несколько дней. В театре – никого: второй час ночи. Жизнь вновь изменилась, но я уже научился привыкать ко всякому существованию. Человек носит с собою жизнь, и где бы он ни остановился, – всюду расцветает она от его тепла и дыхания.</p> <p>11 декабря Завтра в театре открывается сезон, а сегодня, перед генеральной репетицией, театр загорелся. Поднялась паника и неразбериха. К счастью, сцена и зрительный зал не пострадали, но предзнаменование недоброе. <...> «Скупого» репетируем каждый день, долго и нудно. То, что играно десятки раз, вновь повторяю бесконечно. Но все бы было хорошо, если бы не [нрзб.] <...>. Мелкие жулики, темные люди окружают меня. Что плохо, что можно исчезнуть бесследно. Но я каждый день, каждый час чувствую заботу матери.</p> <p>1944 год 6 апреля, четверг <...> Студия переживает тревожные дни. Наконец-то решились почистить ее состав!.. Каждый из учащихся должен побывать в кабинете худрука, в этом царстве страха и неожиданностей, где будет решена его судьба. Я еще не был на этом страшном суде, но около десятка моих коллег уже сложили там свои головы. Что ж, прослушаем завтра, что скажут мне! <...></p> <p>7 апреля Был на приеме Л.Л.⁵ Довольно мило беседовали около часа, в течение которого я успел рассказать о своих театральномытарствах за последние годы, а он свое мнение и свои советы. «Вы, – говорит, – уже третий раз принимаетесь за “азы” искусства – такова воля судьбы. Но учиться, тем не менее, нужно, ибо систематического курса вы не прошли... Я советую вам честно и терпеливо выполнять все задания, даже самые примитивные, и не думать, что студия тащит вас назад. Чем больше повторите, тем прочнее усвоите»... О моих работах на показе почти ничего не сказал. «Больше всего вы понравились мне на сцене – в лейтенанте из “Раскинулось море”».</p> <p>8 апреля <...> Вечером «Раскинулось море широко». Снова «молодой и красивый» выхожу на сцену и чувствую себя где-то на другой планете. Этот зал, то притихший, то шумный от смеха, этот свет, бьющий в глаза, этот букет в руках – все необыкновенно захватывающе. Театр, театр!..</p> <p>13 апреля, четверг Проснулся в десятом часу. Знакомые грязно-серые своды,</p>	<p>⁵ Лукьянов Л.Л.</p>

Люди, годы, жизнь	ЛМ
<p>ощущение холода и сырости. Неуютно и тоскливо. За перегородкой слышна брань: очередная ссора уборщицы с моими сожителями. Это мой дом, мое пристанище... <...> Иду в театр на утренние занятия по танцу. Честно выполняю все упражнения, так что после урока обливаюсь потом. В полдень – обед в нашей столовой. Незатейливые блюда и не очень щедрые порции, но веселая беседа за столом скрашивает убожество обеда. После обеда – снова занятия: сценическое движение. Вечером играем в сотый раз «Раскинулось море широко». Юбиляров благодарил директор, а сам А.Я. Таиров поздравлял в антракте участников спектакля. Как бессменный исполнитель, я был удостоен «высочайшего поцелуя» самой Алисы Георгиевны. О, тщеславие! После спектакля мылся в душе. Сменив белье и поужинав на последние деньги, спал, как молодой бог.</p> <p>22 апреля, суббота Заставил себя встать рано и терпеливо перенес все нудные лекции учебного дня. Читал Горького на лекции по западному театру и тихо переговаривался с соседкой на технике актерской игры. Сейчас начался спектакль: впервые в Москве идет «Скупой». И снова – в дурацком облике мольеровского слуги, каким меня видел родной Барнаул. Но какая-то неудовлетворенность гнетет меня сегодня. Я жду чего-то от жизни, жду нетерпеливо, но жизнь не приносит ничего нового.</p> <p>17 июля Сдаю экзамены – пока успешно, но предчувствую бурю.</p> <p>Завтра – сцендвижение, а там – танец, речь и мастерство. Вот где разыграются страсти! <...></p> <p>26 июля Учебный год окончен. Экзамены не принесли мне удовлетворения, хотя результаты не так плохи: история театра – 5, музграмота – 4, ритмика – 5, гимнастика – 5, станок – 4, сцендвижение – 5, фехтование – 5, по основным предметам – технике речи, актерской игры и по мастерству – результаты еще не объявлены. Об этом будет говорить Л.Л. на беседе двадцать девятого.</p> <p>Читал своего Печорина: две главы из дневника, – сдержанно и скупое, продолжая «светскость» «Пиковой дамы»⁶. Как это выглядело, не знаю, но чувствовал себя неплохо. По актерской технике показывал два этюда – «Алеко» и «На телеграфе». Последний был просто хорош, но я не доволен, тем, что оставили только два этюда, хотя материала было мало.</p> <p>20 сентября <...> Я чувствую, что могу играть, чувствую силу и любовь свою к театру. Но как тягостно это звание недоноска, «неготового артиста». Дайте мне возможность, проверьте меня, и я докажу вам, что я не лишний человек на свете. И дело даже не в звании, дело в случае. Благословенный случай, представившись ли ты?</p> <p>21 сентября Днем в театре собралась вся труппа. Вишневский снова читал свою пьесу «У стен Ленинграда». Читал взволнованно, со слезой в голосе, перекраивая текст здесь же, на ходу. Помолчали, послушали, хлопнули и пошли получать завтраки. Пьесу решили ставить к октябрьским торжествам. Вечером играли «Скупого» в одном из клубов, в бывшем</p>	<p>⁶ Учебная работа Л.Л. Лукьянова.</p>

Pro memoria	Эм
<p>купеческом загородном ресторане «Яр». Все странно непривычно и даже интересно. <...></p> <p>29 сентября Сегодня репетировали «Нахимова»⁷ на сцене Большого театра по случаю предстоящего там торжества – двадцатипятилетия советского искусства. Большой театр! Сколько раз с благоговением смотрел я на стройные твои колонны, на четверку коней, что вздыбились над фасадом... И вдруг – я на сцене Большого театра. Какая громада! Какая непостижимая, торжественная атмосфера царит здесь, среди этих кулис и колонн, холстяных дворцов и деревьев. За кулисами – целый город. Сколько видели эти стены, эти лестницы и коридоры за столетнюю свою историю!</p> <p>1 октября, воскресенье <...> В общежитии нашем все еще продолжается ремонт, и царят беспорядок и неуют. Не спеша, я побрился, вымылся холодной водой, вскипятил чай и позавтракал. И так, начинается учеба в студии, снова – спешка, усталость, опоздания, утомительные ненужные лекции и экзерсисы. В двенадцатом часу пошел на спектакль, который еще предстоит играть и вечером. Все то же «Раскинулось море». Спектакль разболтался основательно и уже далеко не тот, что был год назад. После спектакля, прямо не раздеваясь, должен был идти наверх, на беседу Таирова с учащимися студии, вместе с новичками. В третий раз я слушал речь худрука перед началом учебного года. Те же прощания, те же призывы и обещания. После него говорил Лукьянов, гроза студии, и стопроцентный ее владетель с мексиканской бородкой: «Коллектив, семья, честь студии, храм...»</p> <p>Первокурсники слушают с восторженными, серьезными лицами: вот-де, оно начинается – искусство. Дай вам Бог, на большее время, чем мне, сохранить непосредственность и наивность.</p> <p>7 октября Вчера опять репетировали в Большом театре, и я остался на сцене, чтобы посмотреть все номера, готовящиеся к вечеру. Кого я только здесь не увидел! Знаменитости Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси собрались на этой сцене, и было странно видеть их всех вместе. <...></p> <p>4 декабря Свободного времени почти не имею. Занятия и репетиции заполняют весь день, а вечерами работа, сцена. Устаю чертовски. Юбилейные дни театра приближаются, и репетиции новых спектаклей идут без конца. Островский и Вишневский – «Без вины виноватые» и «У стен Ленинграда». Там буду играть лакея, здесь – матроса в серой массе. Как побороть мне эту неудовлетворенность, где взять силы терпеть? Разве могу я на что-либо рассчитывать, разве мои коллеги и однокурсники более удачливы и способны, разве мое положение в студии хуже других, разве в театре кто-нибудь унижает меня? Все естественно, Борис, все нормально. Это твое болезненное самолюбие и тщеславие – твои неизменные спутники. Нужно ждать и верить; время не перегонишь, годы не перескочишь.</p> <p>5 декабря Репетиции затянулись до полуночи. Таиров кричал: «Вахрушев, побыстрее, дитя мое, покажи резвость!» А я ходил во фраке с белоснежной манишкой и предлагал гостям бокалы. Унизительно, символ какой-то... Когда же придет</p>	<p>⁷ Премьера пьесы И. Луковского «Адмирал Нахимов» (реж. А. Таиров) состоялась в Камерном театре в 27 июля 1944 года.</p>

Люди, годы, жизнь	Эм
<p>желанное время, пора работы большой и достойной? Занятия по мастерству идут интересно. Ганшин увлекает, находит неожиданные, яркие задачи. <...></p> <p>25 декабря Театр празднует тридцатилетний юбилей. Все-таки немалое время, черт возьми! Сегодня юбилейный спектакль – «Без вины виноватые»⁸. Таиров, встретившись сегодня на лестнице, с улыбкой пожал мне руку. Все торжество, по существу, только для него с супругой, до сих пор горячо любимой и избалованной. Немало силы, очевидно, таит в себе этот старик, не просто и нелегко приходит слава, ощущение власти хотя бы над маленьким миром: сильную волю и неглупую голову нужно иметь, чтобы добиться славы и покоя. Что ж, ты получил их по праву, и я могу только позавидовать тебе. Ты стар, тебе за шестьдесят, а мне ведь только двадцать третий. О, если б знать, что принесут мне годы и седины!</p> <p>1945 год 22 января Учебное полугодие кончилось. Я привык судить о своих успехах и неудачах по собственным ощущениям, оценки же для меня – лишь дело самолюбия. Зачеты наши вообще имели жалкий вид, и сдавал я их весьма небрежно. Но по мастерству работа была большой и интересной, и я не мог не волноваться, когда настали дни показов.</p> <p>Различие педагогов сказалось сразу же. «Гибель Надежды»⁹ прошла с подъемом и большим успехом. Здесь никого не «зажимали», – каждый играл, сколько мог, и сам отвечал за то, что делал.</p> <p>Тетерев¹⁰ не принес мне должного удовлетворения, хотя в</p> <p>работе я его искренне полюбил. Он научил меня мыслить, но не играть. А Босс¹¹ открывал такие возможности, что захватывало дух. Играть, играть! – вот что мне хочется. «Ну, и играй!» – говорил мне Босс. И я пытался играть... Не знаю, сколько поставят мне за эту работу, да мне и неважно. Я убедился еще раз, что могу быть актером. Это для меня главное. Завтра нас вызывает к себе худрук, этот таинственный бородач, к которому я испытываю непонятную неприязнь. Что-то скажет он мне?</p> <p>29 января В газетах, наконец, отмечено тридцатилетие театра. Несколько актеров получили звания и ордена. Таиров удостоен ордена Ленина, вполне солидный юбилей. В театре только об этом и разговоры. Все ждут юбилейного банкета, как божьего праздника.</p> <p>27 июля Итак, экзамены сданы. Второй курс окончен. Три роли играл я вчера на экзаменах: Ивана Плетня из «Псиши», Анджело и Бессудного из «Бойкого места». Три отрывка давали мне возможность показаться с разных сторон.</p> <p>1946 год 8 января Вчера в театре состоялся вечер по поводу вручения медалей «За доблестный труд» ряду работников Камерного театра. Собралась вся труппа, рабочие, студенты и многочисленные гости – какие-то девицы, военные из подшефной академии. В бельэтаже трубил военный оркестр, в фойе молодежь танцевала.</p> <p>Я знал, что в списке награжденных значилась и моя фамилия, и для торжества надел новый костюм. Вручение медалей продолжалось</p>	<p>⁸ Премьера пьесы А.Н. Островского «Без вины виноватые» (реж. А. Таиров и Л. Лукьянов) состоялась 25 декабря 1944 года.</p> <p>⁹ Дипломный спектакль «Гибель Надежды» Г. Гейерманса.</p> <p>¹⁰ Персонаж пьесы М. Горького «Мещане».</p> <p>¹¹ Л.Л. Лукьянов.</p>

долго, около часа; зрительный зал устал аплодировать каждому. Я волновался и нервничал, дожидаясь свою фамилию и торопливо, ни на кого не глядя, прошел на сцену. Я был чуть ли не самым молодым среди награжденных, и молодежь хлопала мне особенно усердно. На синем борту пиджака медаль выглядела весьма эффектно, когда взглянул на себя в зеркало. Непривычно видеть себя таким кавалером. Но все-таки приятно, черт возьми! В этом есть какая-то справедливость...

1 июля, ночь

<...> После экзамена выплыл какой-то показ: Александр Яковлевич перед отъездом на отдых изволил посмотреть все курсы сразу по всем «развлекательным» дисциплинам. Нечто вроде ансамбля песни и пляски. Наш курс блеснул своим кретинизмом: пели ужасно, танцевали еще хуже. А смотрел на нас весь свет театра: «сам», Л.Л., директор¹² и почему-то Всеволод Вишневский. Скверно стало после этого показа. Вся надежда – на спектакль, который «сам» будет смотреть шестого. <...>

11 июля

Время неудержимо. Оно отсчитывает день за днем, приближая меня к пугающему и желанному рубежу. Можно считать, что учебный год окончен. Вчера сдал историю искусств, и впереди осталось смутное время показов, в которых решится моя судьба.

Таиров уже видел наши спектакли. На «Ванюшиных», говорят, плакал от умиления и поздравлял нас с большой и достойной работой. «Гибель Надежды», как ни странно, понравилась ему не меньше. Встретив меня вчера



на улице, он по-отцовски обнял меня и назвал молодцом.

«Дети Ванюшина» показывали мы на большой сцене, и спектакль имел хороший резонанс в театре, особенно среди технических цехов, среди простых людей. Все вокруг заговорили о студии, лед безразличия сломался, и многие без удивления заметили, что «наши мальчишки» и вправду могут играть. На мой счет выпало немало комплиментов; да я и сам чувствовал, что порою Ванюшин был неплох.

Сегодня узнал, что экзаменационный показ «Детей Ванюшина» состоится 17-го на сцене, в костюмах и гримах. А «Гибель Надежды» пущена в «доработку» и будет показана лишь 23-го. Одним словом, до конца месяца отдыха не будет. Каждый день – репетиции, прогоны, примерки.

19 июля

Показ «Детей Ванюшина» состоялся. Это был замечательный день. Еще накануне были напечатаны прекрасные пригласительные билеты и разосланы по Москве: во все театры, редакции, родным и знакомым. С утра 17 июля на сцене шла монтировка, как перед настоящим спектаклем.

Студийцы после дипломного спектакля «Дачники», 1948

¹² Александр Зиновьевич Богатырев, директор Камерного театра

Спал я мало и тревожно и проснулся в девятом часу. Было чудесное утро...

4 августа

<...> Студия окончена, я стал актером. Кажется, все обстоит прекрасно, мечта сбылась, и теперь я могу вернуться в родные края и отдалиться работе. Не об этом ли мечтал я долгие годы?

Одну за другой я перерезаю нити, связывающие меня с Москвой. Назначение в Барнаульский театр получено, рекомендации написаны, заявление подано, приказ о моем увольнении подписан, билет куплен, вещи уложены... <...>

Нина Корнеева (1920–2007)

народная артистка Белорусской ССР, выпускница 1946 года

В 1943 году, после окончания института в Мичуринске, где я активно занималась в самодеятельности, я попала в Барнаул. Однажды корреспондент «Комсомольской правды» Василий Виноградов договорился с Таировым, чтобы тот «посмотрел одну девочку». А мне Виноградов сказал, что договорился с актерами Камерного театра, что они прослушают меня сегодня. «У вас же сегодня концерт?»

О театральном институте я и не мечтала, но того, что меня перед концертом поправят и дадут совет, я не боялась. Я предстала перед этими актерами и читала один очень серьезный рассказ под музыку. Хотя сильной моей стороной всегда был юмор. Потом один из актеров с очень странно зачесанными назад волосами сказал мне: «А теперь представьте себе, что вы идете на свидание. На вас очень хороший костюм, и вдруг сверху на

вас выливается краска. Костюм испорчен». Об этиюдах я что-то такое читала, но здесь удивилась: зачем это им? Говорю: «Да не получится у меня ничего». Но что-то все-таки изобразила. Потом одна из актрис говорит мне: «А теперь представьте, что вы очень солидная дама. Вы торопитесь на поезд. У вас много всяких вещей. Поезд вот-вот отойдет. И вдруг у вас все развязывается и падает на перрон». На это я говорю: «Солидная дама из меня, точно, не получится». «Ну, вы все-таки попробуйте». Я и это проделала. После тот, кто давал мне задание первым, просит: «Ангел, мой, подойдите сюда». Я подошла. «Ну, вот, мы вас посмотрели, можете приходить заниматься к нам в студию с завтрашнего дня». Я опешила. Среди экзаменаторов, как я узнала позже, были Александр Яковлевич Таиров и Алиса Георгиевна Коонен. Они-то и просили меня проделывать этиюды. Это было в марте, когда студийцы уже занимались.

В октябре Камерный театр вернулся в Москву, и я стала москвичкой.

17 марта 1943 года я пришла заниматься в студию. Мое предчувствие, что я все-таки стану актрисой, начинало сбываться. Но первое, с чем я сразу столкнулась, – меня невзлюбили однокурсники. Мне это было не столько тяжело, сколько странно. В первый же день одна студентка¹³, очень хорошенькая, капризно надула губки и презрительно сказала: «Не хватало еще, чтобы агрономы пошли в артисты». На это я только потерла рукавом пиджака свой значок «Отличник сельского хозяйства» и пошла прочь. Другой студент¹⁴, постарше их всех, увидел у меня карандаш и сказал: «Он



Н. Корнеева

¹³ Очевидно, Мира Пистоляка.

¹⁴ Скорее всего, Борис Вахрушев. Он был самым старшим на курсе.

Pro memoria

мне нравится», – и положил в свой карман. Я ответила: «Мне тоже», – и забрала карандаш обратно.

Две студентки что-то обсуждали, хохотали и, расставаясь, поцеловались. А когда одна вышла, другая сразу же начала говорить о ней какие-то гадости. Я возмутилась: «Почему же вы с ней целовались?!»

Я приходила на занятия и ни с кем не общалась, со мной тоже никто не заговаривал. Душу я отводила в крайкоме комсомола, он был через дорогу. Насмеявшись, наговорившись, шла в студию и оставалась там в одиночестве. Директор театра, очаровательный Александр Зиновьевич Богатырев, видимо, узнал про это, собрал всех, долго беседовал на разные темы, а в заключение сказал: «Если будете обижать новенькую, оторву голову и скажу, что так и было». Этим он не облегчил моего положения, а даже наоборот. И, по-моему, в отместку за все меня дружно избрали комсоргом.

Обратила я внимание еще на одну студентку – Ирину Жалобинскую¹⁵. Мы как-то сразу с ней подружились. Она не смотрела на меня враждебно, часто подходила к пианино и распевалась перед концертом. У нее было меццо-сопрано. Она была очень красивая, про себя я несправедливо думала: «Воображала!» Когда у меня не было уже никаких сил молчать, я рассказала девочкам анекдот. Они засмеялись, и, по-моему, с этого момента «лед тронулся».

В ближайший выходной я провела свое первое «мероприятие» как комсорг – обязала всех явиться на пикник в парк. И, к моему удивлению, все комсомольцы пришли, и мы провели день на

диво! Отношения наши были налажены до конца учебы в студии.

Очень скоро я узнала, что человек, который так странно зачесывался и который меня принимал, – знаменитый режиссер Александр Яковлевич Таиров, а женщина, попросившая меня проделать эту полную даму, – знаменитая актриса Алиса Георгиевна Коонен. Вот когда у меня задрожали колени, вот когда я испугалась!

Училась я очень легко. После «Тракторов и автомобилей», после «Счетоводства» и «Растениеводства», что такое были для меня «История русского и западного театра» и «История искусств»? Просто чтение художественной литературы. Занималась я с восторгом и упоением!

В спектакле «Раскинулось море широко» Вс. Вишневского мы выходили в массовке в первом и последнем акте. Спектакль был великолепный. Я на репетициях и спектаклях не уставала смотреть на прекрасных актеров, таких, как Юлий Хмельницкий, – как он танцевал, как виртуозно играл! Владимир Кенигсон¹⁶ и Петр Аржанов¹⁷ – неотразимый дуэт; Александра Николаевна Имберг¹⁸, педагог по художественному слову, – как же изящно и кокетливо она играла Кису. И, наконец, наш кумир – Жорж Яниковский, а комическая пара: Боцман – артист Анатолий Нахимов и Марья Астафьевна – Мария Фоница¹⁹.

Шли в то время репетиции спектакля по пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердце». В роли героини – А.Г. Коонен. В конце пьесы героиня умирает. Я на репетициях замирала, когда мой учитель по мастерству, Михаил Ефимович Лишин²⁰, склонялся над

диво! Отношения наши были налажены до конца учебы в студии.

Очень скоро я узнала, что человек, который так странно зачесывался и который меня принимал, – знаменитый режиссер Александр Яковлевич Таиров, а женщина, попросившая меня проделать эту полную даму, – знаменитая актриса Алиса Георгиевна Коонен. Вот когда у меня задрожали колени, вот когда я испугалась!

Училась я очень легко. После «Тракторов и автомобилей», после «Счетоводства» и «Растениеводства», что такое были для меня «История русского и западного театра» и «История искусств»? Просто чтение художественной литературы. Занималась я с восторгом и упоением!

В спектакле «Раскинулось море широко» Вс. Вишневского мы выходили в массовке в первом и последнем акте. Спектакль был великолепный. Я на репетициях и спектаклях не уставала смотреть на прекрасных актеров, таких, как Юлий Хмельницкий, – как он танцевал, как виртуозно играл! Владимир Кенигсон¹⁶ и Петр Аржанов¹⁷ – неотразимый дуэт; Александра Николаевна Имберг¹⁸, педагог по художественному слову, – как же изящно и кокетливо она играла Кису. И, наконец, наш кумир – Жорж Яниковский, а комическая пара: Боцман – артист Анатолий Нахимов и Марья Астафьевна – Мария Фоница¹⁹.

Шли в то время репетиции спектакля по пьесе К. Паустовского «Пока не остановится сердце». В роли героини – А.Г. Коонен. В конце пьесы героиня умирает. Я на репетициях замирала, когда мой учитель по мастерству, Михаил Ефимович Лишин²⁰, склонялся над

¹⁵ Однокурсница Н. Корнеевой, племянница артиста Камерного театра Г. Яниковского.

¹⁶ Кенигсон Владимир Владимирович (1907–1986), народный артист СССР. В 1926 году закончил Студию Симферопольского театра. Работал в театрах Симферополя, Куйбышева, Днепропетровска. В 1940–1949 годах – в Камерном театре. С 1949-го и до конца жизни – в Малом театре.

¹⁷ Пришел в Камерный театр, когда его объединили с Реалистическим, затем остался в Камерном, а после его закрытия стал артистом Московского Театра драмы (Театра им. Вл. Маяковского).

¹⁸ Александра Николаевна Имберг, артистка театра, после закрытия Камерного театра – артистка Театра Сатиры.

¹⁹ Мария Зотовна Фоница, выпускница довоенной студии Камерного театра, артистка театра, затем – Театра им. А.С. Пушкина.

²⁰ Режиссер, педагог, в Камерном театре – с 1941 по 1949 год, после реорганизации театра и до 1955 года – артист Театра им. А.С. Пушкина.

Люди, годы, жизнь



нею и говорил, что будет ходить по земле и рассказывать всем: «Что знал я тебя и любил тебя, актеру».

Премьера состоялась уже в Москве, а в Москву мы двинулись в октябре 1943-го.

И вот наступил день отъезда из Барнаула. Нас, студентов, было восемь человек – трое юношей и пять девушек. Ира Жалобинская была москвичкой, нас же четверых поместили жить в кассе театра, потом перевели в кабинет администратора. Вскоре нас вызвал к себе директор театра Богатырев и сказал, что жить мы будем в церкви, что рядом с театром, надо только привести все там в порядок. Отгородили декорацией угол нам и мальчишкам. Я была счастлива! В Москве у меня была постоянная прописка в общезжитии Камерного театра.

В очень сырой церкви я сильно простыла и потеряла голос. Об этом узнал Леонид Львович. Он посмотрел, как мы живем, и поставил вопрос о переселении девушек в другое помещение, в противном случае, он отказывался руководить студией. И очень скоро

в огромной мансарде, где проходили наши занятия, была отгорожена часть, поставлены четыре кровати и повешен желтый бархатный занавес. Вешал его сам Лукьянов.

Мастерство актера вели у нас еще два педагога, одну группу – заслуженный артист РСФСР Виктор Никонович Ганшин²¹, другую – заслуженный артист РСФСР Михаил Ефимович Лишин. Я занималась у Лишина, но на третьем году обучения перешла к Ганшину. Произошло это так. Мы с Лишиным долго работали над сценой Липочки и Подхалюзин из пьесы А.Н. Островского «Свои люди – сочтемся». Сначала все очень смеялись, как у нас шла сцена. А когда мы уже довольно прилично потрудились, мы как-то все растеряли. Таиров осуществлял общее руководство студии, но обязательно приходил, когда показывали отрывки или сцены. И вот приходит А.Я., мы показываем нашу сцену, заканчиваем – и ни малейшей улыбки ни у кого. Таиров в волнении проводит ладонью по волосам и говорит Лишину: «Что вы сделали с Корнеевой? Где ее юмор? Вы засушили ее!». Дальше я уже не слушала, убежала за свою занавеску плакать. И вот тут, в самый разгар рыданий, вошел Таиров, подсел ко мне на кровать (стульев в нашей «гостиной» не было) и сказал: «Деточка, вашей вины тут нет, мои претензии – к педагогу». Тогда-то меня и передали Ганшину.

Выпускалась я в двух спектаклях: «Дети Ванюшина» С. Найденова, я – Арина Ивановна, педагог Лишин; и «Гибель Надежды» Г. Гейерманса, я – Матильда, педагог Ганшин. Это было для меня очень полезно.

Михаил Ефимович был академиком, очень скуп в средствах

М. Лишин

²¹ Ганшин Виктор Никонович (1903–1959), актер, режиссер, педагог, заслуженный артист РСФСР (1944). 1925/50 – Московский Камерный театр, 1950/57 – Московский театр Драмы (Театр им. Вл. Маяковского).

Pro memoria



В. Ганшин



П. Гайдебуров

выражения. Скрупулезная отделка мизансцен, внутренняя линия образа прочерчивались до мельчайших нюансов. Виктор Никонович давал полную свободу: играй, как чувствуешь, придумывай, что хочешь, но точно и незаметно вел нас туда, куда задумал. Как-то очень образно объяснял...

В 1946 году мы закончили студию.

Я играла в дипломном спектакле «Дети Ванюшина» Арину Ивановну, мать. После показа Павел Гайдебуров, указывая на меня, кричал за кулисами, что «родилась новая Блюменталь-Тамарина». Не скрою, это было очень приятно. Потом меня вызвал Таиров: «Мы предлагаем вам остаться в театре...». Если бы он не прибавил: «...хотя вы совсем не вписываетесь в труппу Камерного театра. Вы актриса бытовая, больше Малому театру подходите, но вы человек способный, и вам найдется у нас работа». Не скажи он тогда этих слов, и я бы согласилась. Не знаю, как бы сложилась тогда моя дальнейшая судьба. Театру оставалось жить три года.

Но я стала артисткой Московского Областного театра, потом – четыре года в Алма-Ате и вот уже почти полвека в гомельском Русском драматическом театре в Белоруссии.

Людмила Лысова (г.р. 1924)

заслуженная артистка Чеченской республики, выпускница 1946 года

Я приехала в Москву из маленького городка Хвалынска Саратовской области.

В войну к нам из Воронежа эвакуировали госпиталь, где была очень хорошая самодеятельность. Я стала «главной артисткой» всех госпитальных представлений. Руководил самодеятельностью главный хирург госпиталя по фамилии Орел. Вот этот самый Орел и принял решение отправить меня учиться в Москву «на артистку». Он считал, что «такой талант не должен погибнуть в это тяжелое время». И однажды меня направили сопровождать в Москву двух раненых. Хотя, на самом деле, это не я их сопровождала, а они меня доставили и сдали на руки моей

Люди, годы, жизнь

старшей сестре. Так я попала в Москву.

Первое, что я сказала ей: «Я приехала учиться на артистку». На дворе стоял октябрь, и все приемные экзамены уже кончились. Но, на мое счастье, по распоряжению государства были открыты четыре новые студии – при МХАТе, при Театре им. Ленинского комсомола, при Театре им. Моссовета и при Камерном.

Камерный театр располагался ближе всего к дому, где я оставилась, и я подала документы туда. Прошла два отборочных тура. После чего всех нас собрали на бельэтаже, чтобы объявить, кто прошел на третий тур. Все дрожали от страха. Я сидела и думала: «Меня направил учиться город, комсомол, госпиталь, в надежде, что я, как талантливая, должна стать артисткой. А вдруг меня не примут? Москвичи останутся здесь, а я должна буду уехать обратно? Нет, этого не может быть». И я загадала: если человек, который нас вызывает, назовет сейчас мою фамилию, то меня в театр примут, если вызовут не меня, значит, не примут. Входит человек: «Лысова». Я снимаю пальто и говорю: «Девочки, меня приняли!».

Никогда не забуду: мраморное фойе, яркий свет, начищенный паркет, зеркала на стенах, огромный стол, покрытый пурпурной скатертью, а за ним – Александр Зиновьевич Богатырев, Александр Яковлевич Таиров, Алиса Коонен, Николай Чаплыгин, Георгий Яниковский, Августа Миклашевская и вся труппа. Моя непосредственность и «первозданность» позволили мне без всякого нажима ответить на вопросы. Меня спросили, есть ли у меня жилье в Москве, я

ответила, что есть, но меня там не прописывают. Богатырев обещал это уладить. И я ушла.

Я так была поражена приемом, культурой и доброжелательностью приемной комиссии, что мне захотелось учиться только здесь. Когда я уже училась, эти отношения доброжелательности и внимания по отношению к нам сохранялись все время. К нам относились бережно, с любовью и заботой. Никакой зависти и ревности к молодежи, наоборот. На меня это произвело колоссальное впечатление.

Мы еще не начали учиться, а Таиров уже занял нас в массовке спектакля «Пока не остановится сердце» К. Паустовского, мы играли партизан. На втором курсе в учебном порядке меня назначили на единственную молодую женскую роль в спектакль «У стен Ленинграда». На занятиях Николай Новлянский²², который вел грим, всегда рассказывал интересные истории – о том, как Камерный театр гастролировал в Париже и Рио-де-Жанейро. Рассказывал о парижских злых местах. С Натальей Гориной, которая вела у нас речь, мы подготовили монолог Жанны д'Арк из «Орлеанской девы». Она меня повела куда-то в подвал, где стояли огромные ящики, и реквизиторы подобрали мне меч, причем, в театре весь реквизит был подлинным. Во время работы Наталья Михайловна точно объясняла, что от меня требуется, мне было с ней очень легко. Все по задаче, ничего «с голоса». Я вспоминаю об этой студийной работе радостно.

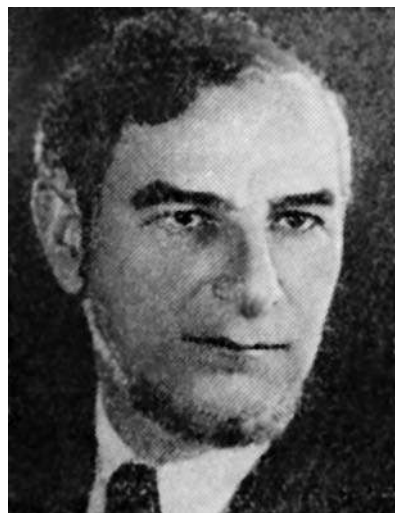
Помню один довольно смешной случай. Однажды в перерыве какого-то спектакля, мы все болтались за кулисами, а Алиса Георгиевна



Л. Лысова

²²Новлянский Николай Михайлович (1891–1966), актер, педагог, заслуженный артист РСФСР. 1924–1939, 1944–1950 – в Камерном театре, с 1950-го – в Московском драматическом театре им. А.С. Пушкина.

Pro memoria



Л. Лукьянов

Н. Новлянский

проходила мимо. Моя сокурсница Мира Пистоляка в это время крутилась перед зеркалом. Коонен, оставившись, вдруг сказала: «Милочка, вам нужен другой бюстгальтер, чтобы не выделялась так сильно грудь». На что Мирка тут же парировала: «Алиса Георгиевна, а это ваш!». Вообще-то Мирка была очень пикантной, со вздернутым носиком, что-то в ней было такое «иностранное».

А меня однажды Леонид Львович Лукьянов спрашивает:

– Люся, ты смотрела во МХАТе «Три сестры»?

Говорю – нет.

– Сходи, посмотри!

Пошла, прихожу, он меня снова спрашивает:

– Ну как, посмотрела?

– Посмотрела.

– Ну и что?

– Ну, что-то, Леонид Львович? Нют: «В Москву, в Москву!» А чего нить-то? Сели бы в поезд и поехали.

– Ну ладно, посмотри через годик еще раз!

Так и не стал меня разубеждать, а я каждый год ходила во МХАТ

смотреть «Три сестры», пока не поняла.

Из учебных работ помню, как мы, Доля Беленький, Боря Вахрушев и я, играли сцену из «Анджело, тирана Падуанского» В. Гюго, потом был целый акт из «Мещан» М. Горького. Михаил Ефимович Лишин хотел, чтобы я играла Полю, но я хотела Елену. Когда мы почитали за столом, то я попросила Полю, решив, что до Елены еще не доросла, ни внутренне, ни внешне. Была очень запоминающаяся для нас всех работа, где у каждого, Нины Корнеевой, Бори Вахрушева, Миры Пистоляки, Иры Жалобинской, Севы Кухты, Доли Беленького, Бори Павлова, были серьезные роли.

На нашем курсе педагоги над нами тряслись. Все было подчинено тому, чтобы мы только занимались делом и только репетировали и играли. Когда мы заканчивали Студию, мой однокурсник Юрочка Серов говорил: «Девочки, девочки! Вы с розовыми очками. Как же вы будете жить? Жизнь гораздо сложнее, а вы такие не

Люди, годы, жизнь

приспособленные. Что с вами будет, когда вы уйдете из студии?» Так случилось, что Юрочка умер первым с нашего курса, едва дожив до тридцати.

После окончания студии в театре осталась только Люся Иванова, а я поехала в провинцию: Ульяновск, Калинин, Театр группы советских войск в Австрии, Якутск, Грозный. Пути студийцев разбежались в разные стороны, и лишь сегодня по крупицам мы узнаем что-то друг о друге. Первая наша большая встреча состоялась в Доме актера, где мы собрались на празднование 90-летия со дня открытия Камерного театра.

Нина Кухта (Федорова) (г.р. 1922)
выпускница 1946 года

С Камерным театром я познакомилась в Барнауле, где жила, как и театр, в эвакуации. Уж не помню, откуда прибыл в Барнаул Камерный, кажется, из Новосибирска. Сразу после объявления о наборе в студию я держала экзамен и была принята. Когда театр вернулся в Москву, я поехала с ними и продолжила учиться в студии. Из Барнаула нас приехало около десяти человек. Я попала в группу, которую вел Виктор Никонович Ганшин. Помню секретаря студии, которую мы все боялись, но любили. Из нашей группы отчетливо помню лишь Юру Серова, Люсю Лысову, Нину Корнееву и Ленгарда Беленького. Ленгард был до такой степени эрудирован, что мы всегда слушали его, открыв рот.

В Студии я познакомилась с Всеволодом Кухтой, вскоре мы поженились. Он Студию так и не закончил, но всю жизнь работал в различных театрах как режиссер и театральный художник.

Работал с известными актерами и режиссерами. В нашей квартире было множество весьма примечательных фотографий. Всеволод блестяще знал музыку, и не только классическую. Еще одна важная деталь его биографии – он стоял у истоков белорусского телевидения, был его главным режиссером и долгие годы жил в Минске. В 1946 году, когда Студия осталась позади, я несколько лет работала актрисой Московского Областного театра, с которым объехала все Подмосковье. Из сыгранного память сохранила, пожалуй, лишь роль Верочки в спектакле «Последние» М. Горького

Потом, по требованию своего отца, я оставила «баловство» под названием театр, поступила в Институт легкой промышленности и после его окончания работала в Министерстве легкой промышленности.

Мира Пистоляка-Девониская (1918–2009)
выпускница 1946 года

Из писем М.Е. Пистоляка – В.Ю. Девонисскому²³.

1944 год

22 апреля

Дорогой Виктор!

У меня большие радости: я получила вчера две роли. Правда, они маленькие, но интересные. Это – в «Дуэнье» – шаловливая испанка-служанка, а вторая – актриса в «Адриенне Лекуврер». Вчера меня поздравляли мои товарищи, но по-разному. Э, да что с них взять! Я чувствую одно – намечается серьезная работа. Между прочим, на роли актрис мне везет: в «Сердце»²⁴



Н. Кухта

²³ Виктор Девониский – муж М. Пистоляки.

²⁴ Пьеса «Пока не остановится сердце».

Pro memoria



М. Пистоляка

Паустовского я тоже играю эпизодическую роль актрисы, только русской, а сейчас – французской. Кроме того, мне придется стать игривою испанкой. Очень хорошо, что я буду работать в комическом жанре, для меня это совершенно необходимо, т.к. освободит от пут трагедии, которая связала меня по рукам и ногам.

Я тебе уже писала, что у нас были зачеты, после которых 8 человек отчислили из студии. После зачетов с каждым в отдельности разговаривал наш худ. руководитель студии Лукьянов, заместитель Таирова. Мне он сказал, что необходимо стать проще, прочней ходить по земле, веселей смотреть на жизнь, для работы брать самые простые вещи, а индивидуальность моя сейчас мешает делать все эти простые вещи, от нее нужно отойти, а позднее, гораздо позднее ею можно будет воспользоваться.

По поводу кино я согласна с тобой. Я считаю, что время мое еще не подошло, нужно серьезно учиться. Наша студия становится перwokлассной школой театральной выучки, нам завидует театральная молодежь, т.к. у нас очень богатая практика на сцене. А знаешь, какое славное стечение обстоятельств: вчера был ровно год, как я пришла в студию и вчера же получила эти две роли. Хорошо вышло! <...>

М.Е. Пистоляка –
В.Ю. Девонисскому
19 июня

<...> Скоро зачеты. На этот раз мои работы будут отличаться не прежним углубленным психологизмом, а ярко выраженной эмоциональностью, подчас беззаботной. Это мне нужно в Елене – «Мещане» Горького. Кроме того, Лишин отдельно занимается со мной Джульеттой. <...>

Я стала лучше танцевать. Занимаюсь вокалом. К сожалению, очень редко бываю в других театрах. Скоро у нас 30-летний юбилей Камерного театра. С волнением жду его. Безусловно, у театра появятся крупные перспективы. Со мной несколько коммунистов театра говорили о моем вступлении в партию. Я смущаюсь очень глупо, и боюсь, чтобы Лукьянов не принял это за карьеризм.

7 ноября я дежурила по театру, а 8 ноября мы всей студией очень хорошо встретили праздник. <...>

М.Е. Пистоляка –
В.Ю. Девонисскому
1945 год

18 марта

<...> Сейчас очень трудная работа. Она меня издергала, я нервничаю, бывает огромная пустота и неудовлетворенность, хотя педагог и уверяет, что у меня очень интересный и трепетный рисунок роли.

Я делаю монолог Аннушки Островского из пьесы «На бойком месте». Ты хорошо знаешь, что ревность мне чужда, я ее не знаю. А здесь мне ее нужно понять, проявиться и убедить в ее силе.

Как это невыносимо...

Вызываешь в себе все женское, фантазируешь, терзаешь себя до настоящих рыданий и только с помощью оскорбительной гордости и большого внутреннего достоинства приходишь к результатам приблизительной верности. А кроме того, не хватает плавности, ясной спокойности русских женщин, которые не оставляют даже в горе. <...>

<...> Ты знаешь, Виктор, у меня ведь очень тяжелый и длинный рабочий день: с девяти утра до 12 ночи. Приезжаю к часу. <...>

Люди, годы, жизнь

М.Е. Пистоляка –
В.Ю. Девонисскому
г. Москва – г. Барнаул
8 октября

<...> Учеба забирает все время. Но она меня опять захватила с головой. Вчера впервые занимались вокалом. На каждого дают 20 минут. То есть это небывалая роскошь. Я тебе давно писала, как мне хочется петь. Ну, так вот теперь буду петь.

М.Е. Пистоляка –
В.Ю. Девонисскому
г. Москва – г. Барнаул
17 апреля

<...> Недавно слушала чтение заслуженного деятеля искусств Сурена Кочаряна. Он читал «Шах-разаду» в собственной литературной композиции... Боже, как это хорошо! Вот бы позаниматься, поучиться. Какой голос, обаятельность, вкус, бездна его. Меня трогает предупредительность и вера в меня моего учителя Лишина. Посмотрел бы ты, как он со мной занимается! Наши девочки злятся, не любят меня и открыто говорят: «Михаил Ефимович занимается с Мирой так, как будто это Коонен! И материал выбирает только в ее интересах, и обращается чересчур почтительно, даже никогда не кричит!» Вот тебе голос «масс». Ну, плевать, принять, как комплимент. <...>

М.Е. Пистоляка – матери²⁵
1946 год (без даты)

Дорогая мамочка! Пишу тебе в театре. Сегодня последний спектакль в этом сезоне. Мамочка, я наконец могу порадовать тебя: я кончила студию и приглашена на работу в наш театр. Теперь ты уже не будешь меня спрашивать: сколько же мне еще осталось учиться. Кончила, КОНЧИЛА! Вот и конец!

М.Е. Пистоляка –
В.Ю. Девонисскому
1947 год (без даты)
г. Москва – г. Барнаул

<...> С 10 у меня зачеты. Я тебе, кажется, писала, что наша студия показывалась в ВТО. Ну, так вот. Показ прошел благополучно. Я играла Елену из «Мещан» Горького. Кажется, благополучно сошло. Лишин сказал, что было очень тактично, деликатно, ничего лишнего, словом очень хороший тон. Видел меня Завадский. Очень хорошо улыбнулся и поздоровался. Занимаюсь я с увлечением. Была конференция по поводу студий в комитете по делам искусств. Постановили, что срок обучения – 3 года. Сейчас я на 2-м. Еще третий. <...>

Г.В. Петровский²⁶ –
М.Е. Пистоляка
1948 год

15 июля,

г. Киев – г. Москва

<...> Это при таком финансовом жестоком режиме, когда каждую копейку экономят. Совершенно неизвестно, зачем брали Сухоцкую в поездку – она здесь ничего не делает <...>

Г.В. Петровский – М.Е. Пистоляка
14 августа,
г. Киев – г. Москва

<...> Пока идет все благополучно, но если это можно сказать о гастролерах, то вот о положении внутри театра и о настроении коллектива этого сказать никак нельзя. Дело в том, что Алиса в Таллине²⁷ не прошла и слабо проходит здесь. Она страшно постарела, зрители на это обращают внимание, и ее спектакли принимаются прохладно. От этого папа и она рвут и мечут, не задумываются о дальнейших

²⁵ Вера Трофимовна Пистоляка.

²⁶ Георгий (Жорж) Владимирович Петровский – артист Камерного театра, с которым М. Пистоляка дружила всю жизнь.

²⁷ В Киеве гастролеры Камерного театра проходили сразу на двух сценах – в Театре оперы и балета им. Т.Г. Шевченко и Театре драмы им. Ив. Франко. В гастрольный репертуар Риги и Киева входили «Лев на площади» И. Эренбурга, «Раскинулось море широко» Вс. Вишневского, «Константин Заслонов» А. Мовзона, «Старик» М. Горького, «Он пришел» Д. Пристли, «Даманевидимка» П. Кальдерона, а так же спектакли с участием А. Коонен: «Адриенна Лекуверер» Э. Скриба, «Мадам Бовари» Г. Флобера, «Без вины виноватые» А.Н. Островского. Во время гастролей состоялась премьера спектакля «Жизнь в цитадели» А. Якобсона, где А. Коонен сыграла Эву Миллас.

Pro memoria

ЭМ

перспективах театра, а подумать следовало бы и очень. Ведь у нас, по существу, ничего нового нет, чем бы мы могли открыть сезон. С нашим нынешним репертуаром делают в вечер в 2–3 тыс. сбору, перспектива, мало сказать, не завидная, но катастрофическая, а московский зритель наш театр не любит, и, насколько все это понимает коллектив, настолько Таиров не желает с этим считаться и отмечает от себя все, что не имеет непосредственно отношения к Алисе.

Если бы ты была здесь и почувствовала атмосферу в коллективе, ты бы ужаснулась. поголовно у всех, начиная от молодежи и до маститых, настроение ликвидаторское и безнадежное. Банкротство руководства было ясно еще в Москве, но особенно оно выявилось в поездке и в перспективной подготовке к открытию осеннего сезона. Все это я, конечно, описываю в общих чертах, а подробности расскажу уже лично <...>.

Нина Васильева (1919–2007)

выпускница 1947 года

Первым спектаклем, который я увидела в Камерном театре, была «Адриенна Лекуврер». Мне очень нравился этот театр, хотя нравился и Театр Мейерхольда. МХАТ – это вообще был Бог, а Камерный – что-то такое особенное.

Перед тем, как подать документы в студию, я пошла в церковь, помолилась. Когда пришла в театр, директор студии Лукьянов спрашивает: «Что у вас?». «Хочу подать заявление». Он: «Что будете читать?» Говорю: «Конечно, Катерину из “Грозы”». «Читайте». Прочла. Надо басню... Потом этюды...

В общем, меня приняли, а перед этим Лукьянов сказал секретарю: «Возьмите ее, а то она в воду бросится». Когда я уже училась в студии, он признался: «Катерину ты читала плохо. А вот басню – молодец!».

Однажды Александр Яковлевич решил омолодить состав исполнителей в «Даме-невидимке»²⁸ и дал мне играть Изабель. И вот ночной прогон, и мы, молодые артистки театра Маечка Ивашкевич, Людвиг Вальднер и я, начинаем играть в этом спектакле. Это было, как я теперь понимаю, уже тяжелое время для театра. В спектакле «Мадам Бовари» я водила Алису Георгиевну переодеваться, так как за кулисами было страшно темно, а в конце спектакля, пока ее переодевали для финальной картины, мы с Майей Ивашкевич выкрикивали «голосом» Коонен несколько реплик.

На выпускных в Студии я играла Раневскую в «Вишневом саде», Агафью Кубыркину в «Беде от нежного сердца» Сологуба и Дусю в «Старых друзьях». Правда, на втором курсе мы с Витей Горюновым сыграли и в дипломном спектакле 1946 года – в «Детях Ванюшина». Требования к нам были очень строгие, девочкам не разрешалось даже губы красить. Как-то после показа испанского танца из «Лебединого озера» подошел ко мне замечательный артист Юлий Хмельницкий и при всех сказал: «Поздравляю! Вы замечательно танцевали». Я опешила! Мне – и такой артист?! В моем дипломе, который я как-то стесняюсь показывать, по всем основным предметам у меня «хорошо» и «отлично» и только по марксизму-ленинизму – «посредственно».

После окончания Студии Таиров оставил меня в театре во



Г. Петровский

²⁸ Спектакль «Дамы-невидимки» П. Кальдерона в постановке В.Н. Ганшина вышел в 1945 году.



Н. Васильева

Люди, годы, жизнь

ЭМ

вспомогательном составе. Когда театр закрыли, я пришла в гастрольное бюро, где Папазян набирал артистов для своего «Отелло». Показалась, и вдруг он меня берет. И не на роль Бьянки или Эмилии, а на Дездемону... За те два года, что я была в труппе Папазяна, я сыграла еще и Корделию в «Короле Лире». А потом меня пригласили в подмосковный Ногинск, где я и проработала всю жизнь.

Валентина Сова²⁹

Моя мама

Галина Александровна Жирова (1928–2003), родилась в Хабаровске, в семье военнослужащего, генерал-майора инженерных войск Александра Ивановича Жирова. А мать ее была из семьи священнослужителя.

Мама моя часто вспоминала, что с детства мечтала стать актрисой. И, когда в город приезжали на гастроли разные театры, она со своей мамой старалась не пропустить ни одного спектакля. Детство ее прошло в военных городках, а юность – в эвакуации. После войны мама приехала в Москву и сразу же поступила в Студию при Камерном театре. Позже мама рассказывала, что новаторство в спектаклях Таирова, «необычность» исполнительской манеры Алисы Коонен ее, провинциальную девочку, немного удивляли. Это было так не похоже на то, что она видела в театре раньше. Но увлекательный учебный процесс, потрясающая атмосфера на занятиях по истории театра, которую читал знаменитый Г.Н. Бояджиев!..

Сам А.Я. производил, по словам мамы, на всех магическое впечатление: интеллигентный,

неторопливый. Как-то услышав вопрос мамы «Сколько времени?», даже остановился: «Деточка, нужно говорить, который час!». Это мама помнила всю жизнь.

Мама говорила, что Таиров относился к ней очень хорошо, хвалил в этюдах, отрывках, в дипломном спектакле. После окончания Студии, когда родители переехали на Украину (ее отца перевели служить в Житомир), А.Я. написал рекомендательное письмо к тогдашнему главному режиссеру киевского театра им. Леси Украинки Константину Павловичу Хохлову с просьбой взять на работу его способную ученицу. Мама всегда это помнила и говорила, что его никто не обязывал так поступать, но в сложное для себя самого время он остался внимателен к обычной студентке.

Но время было сложным не только для него, но и для тех, кто был с ним связан. Хохлов тогда, видимо, испугался, а может, на его решение повлияло что-то еще: маму в труппу знаменитого театра не приняли. Письмо пропало. Пришлось устроиться в Киевский Театр Советской Армии, где в это время работал актером Андрей Сова, известный в будущем эстрадный актер и народный артист Украины. С ним Галина Александровна связала свою творческую и семейную жизнь. Прожили они с моим папой вместе 46 лет. Вначале родился мой брат Александр. Несмотря на то, что в детстве и юности он играл на сцене Театра им. Л. Украинки, свою жизнь он связал с изучением иностранных языков и переводами. В настоящее время он работает референтом-переводчиком в МАГАТЭ (Вена). А я пошла по стопам родителей и стала актрисой.

²⁹ Сова Валентина (г.р.1960). Работала в театрах Киева: 1981/91 – Молодой театр, 1991/97 – Экспериментальный театр, 1996– по н. вр. Театр «Колесо», с 2005 – Киевская детская академия искусств (мастерство актера).

Г. Жирова



Pro memoria

Эм

После нескольких лет работы в Театре Армии, мама все-таки стала артисткой знаменитого Театра им. Л. Украинки и проработала там до конца своих дней. Ее партнерами были Михаил Романов, Валерия Драга, Павел Луспекаев, Олег Борисов, Юрий Сергеевич Лавров, Виктор Халатов, Ада Роговцева и многие другие великолепные актеры.

Мама играла в спектаклях «Маскарад», «Дочь прокурора», «Годы странствий», «Месяц в деревне», «Дети солнца», «Иркутская история», «Требуется лжец», «В день свадьбы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Горе от ума», «Хозяйка», «ОБЭЖ», «Самоубийца», «Храбрый портняжка», «Филумена Мартурано» и др. Всю свою жизнь помнила Студию и Камерный театр. И всю жизнь продолжала поддерживать отношения с теми, кто с ней учился. А с Майей Ивашкевич просто дружила.

Майя Ивашкевич (г.р. 1925)
выпускница 1947 года

Артисткой я хотела быть всегда, сколько себя помню. Осенью 1944 года поступила в студию театра, хотя чувствовала, что была совсем не подготовлена. Во время войны я оказалась в Куйбышеве, а когда вернулась в Москву, заочно окончила десятый класс и очень поздно получила аттестат. Все театральные училища к этому времени уже закончили прием. Оставалась лишь Студия Камерного театра. Мне там страшно понравилось, когда я пришла подавать документы. Студия меня поразила интеллигентностью во всех смыслах. Поразила чистота и аристократизм: жалюзи,

панели красного дерева. На четвертом этаже театра меня встретили дамы в галстучках – Лидия Александровна Делье и Любовь Алексеевна Назаревская, интеллигентнейшие женщины. Вели себя по отношению к нам очень строго. Просто как в институте благородных девиц. Следили, чтобы мы были прилично одеты, следили за нравственностью очень. Нам было запрещено не только курить, но и красить губы. Пришла я на первый тур, читала плохо, что-то банальное, что читали все, – «Первый бал Наташи Ростовской». Даже не знаю, почему меня приняли. Наверное, все-таки была смазливенькая.

Занятия студии были растянуты на весь день. Порой бывали огромные «окна» между лекциями, но для нас и это было небесполезно. Мы ходили на репетиции Таирова и дух театра старались как-то в себя впитать.

У нас были очень хорошие педагоги, те же, что и в Школе-студии МХАТ и ГИТИСе. Поль прекрасно читал историю западного театра, Кржижановский, муж А.Г. Бовшек, очень интересно читал русскую литературу. А вот актерское



Л. Назаревская

М. Ивашкевич –
Татьяна в спектакле
«Старик»

Люди, годы, жизнь

Эм

мастерство преподавали актеры Камерного театра, заслуженные, с опытом, но все-таки это выглядело немножко самодеятельно. Они не пользовались методом Станиславского. Употребляли какие-то свои термины, как могли, старались их объяснить, но все-таки это было как-то... по-домашнему. Не слишком серьезно и не очень глубоко. В меру своего таланта и понимания материала, они, конечно, приобщали нас к театру и учили, но системных знаний не давали. Это мое мнение.

Мы пришли, когда в Студии уже учился один набор, который принял еще в войну, в Барнауле, – Нина Корнеева, Борис Вахрушев, Мира Пистоляка, Ирина Жалобинская... При мне набирали следующие курсы. Отношения между курсами были нормальные.

Таиров появлялся на занятиях редко. Смотрел выпускные экзамены, был на приемных. Лукьянов был личностью весьма интересной. В театре его все звали «Отец». По существу, всю черновую работу с актерами, «петелька-крючок», которую А.Я. или не любил делать, или не хотел, или ему было некогда, выполнял Лукьянов. Каждый день уроки он у нас не вел, но был в курсе всего. Иногда заменял других педагогов.

Буквально со второго курса нас начали занимать в спектаклях театра: массовые сцены, выхода, маленькие эпизодики. Первый раз я вышла на сцену в спектакле «Раскинулось море широко». Очень хорошо помню этот спектакль, где замечательно играли Ю. Хмельницкий, А. Имберг, В. Беленькая. Смешной был спектакль, музыкальный. Потом у меня был выход в «Адриенне Лекуврер». В «Мадам Бовари» мы

играли в сцене, которая называлась «Микарем»³⁰. Мы были в маскарадных костюмах и произносили свои реплики в сцене с Коонен. А в финале спектакля мне даже доверили кричать вместо нее, когда Бовари отравилась. У Коонен было шестнадцать переодеваний, и она не успевала. Она мне говорила: «Дитя мое, кричи, как при родах». А откуда я, сопливая девчонка, могла знать, как кричат при родах? Да и она тоже... Я от страха держалась за кулису и кричала тоже от страха. Наверное, это всех устраивало, раз меня не заменили.

Выходили мы и гостями в «Без вины виноватых», а девочки-старшекурсницы пели за сценой. «У стен Ленинграда» я сыграла даже со словами – полуголодную Нюшу, а в «Старике» – Татьяну. Потом меня ввели на Исабель в «Даму-невидимку». На третьем курсе меня срочным порядком вводили на роль Марго в спектакль «Лев на площади» вместо заболевшей Марии Подгурской. Я играла в паре с Яниковским, которому должна была дать пощечину. Марго была губернаторской дочкой, он к ней приставал, и она залепляла ему эту пощечину. Я очень стеснялась, а меня учили, как это делать. Мне дали текст и пригласили в кабинет А.Я. Играть надо было на следующий день. Я была так зажата и перепугана, что, кроме шикарного кабинета, где висели изумительные картины и стояли книги и старинные кресла в чехлах, ничего не запомнила. Что он мне говорил? Помню лишь обращения: «Ангел мой! Дитя мое!».

Выпускные спектакли игрались на большой сцене со зрителями. Все очень солидно. Вместо трех лет

³⁰ Это была сцена карнавала.

Pro memoria

мы учились три с половиной, почти четыре. Так вышло.

Когда Камерный театр закрыли, я до 1960 года оставалась в Театре имени А.С. Пушкина. И вот уже пятьдесят лет служу в Театре имени Н.В. Гоголя.

Виктор Горюнов (г.р. 1924)

выпускник 1947 года

Об актерской профессии я подумывал давно. Эта мысль впервые возникла у меня в Свердловске, в эвакуации, когда я прочитал объявление о наборе в дополнительную группу при Театре музыкальной комедии. Я туда поступил, но отец прислал нам вызов, мы вернулись в Москву, и я снова поступил на Станко-инструментальный завод им. И. Сталина. Как раз в это время был издан указ о том, чтобы предприятия отпускали всех желающих учиться в высшие учебные заведения. Но директор завода сказал, что ни за что меня не отпустит, я был мастером цеха.

Но я все-таки отправился поступать во ВГИК на режиссерское отделение. Сдал экзамены, но после собеседования меня не приняли. Однако я на этом не успокоился, подал заявление в МГТУ (Московское городское театральное училище³¹) и, поскольку это было рядом, в Студию Камерного театра. Туда я попал уже на второй тур, но, как тогда говорили, в Студию в первую очередь берут «штаны», поэтому мне все-таки разрешили сдать экзамены. Я отпросился с работы, надел свой единственный костюм и пошел на экзамены. Читал басню, стихи, пел. Меня просили подождать, но, когда я сказал, что тороплюсь на работу, сразу предложили приходить на следующий тур. На

радостях я в этом самом костюме и отправился на завод. Вроде бы старался не испачкаться, но, увы, насажал в этот день множество пятен.

В МГТУ меня приняли, но впереди был еще Камерный театр.

Дело в том, что мой дед, Федор Моисеев, был рабочим сцены Малого театра, где прослужил до 1932 года, вплоть до смерти. Вся семья деда – моя мать, ее сестры и братья – жили при Малом театре и потом учились в театральных училищах Большого театра и Малого. Мой дядя, Михаил Моисеев, стал балетмейстером в одесском Оперном театре. Вот в такой я воспитывался среде. Бывал на генеральных репетициях в Большом театре, так как моя тетя, Ольга Моисеева, была характерной танцовщицей, да к тому же одно время парторгом Большого театра.

В общем, в Малом театре у меня был, что называется, блат, моя мама даже звонила артистке Рыжовой, чтобы та посодействовала моему поступлению в Камерный театр. На что Варвара Николаевна возмутилась: «Как это так? Внук нашего Федора Моисеева будет учиться где-то?! Нет, он должен учиться в Щепкинском училище. Я поговорю с Пашенной, и мы все устроим!». Но я не стал ждать и все-таки поступил в Студию Камерного театра.

Я попал на курс Михаила Ефимовича Лишина и Виктора Николаевича Ганшина. Таиров же приходил к нам на основные экзамены и дипломные спектакли.

Мне вспоминается один случай, может быть, и не очень характерный для нашего театра. Однажды мы пришли к девяти часам утра на станок. Прибежали в мансарду, в наш репетиционный зал, хотели войти, а Лидия



В. Горюнов

³¹ Училище при Театре Революции, находилось в помещении театра, готовило актеров драмы. Срок обучения 4 года.

Люди, годы, жизнь

Александровна Делье нас не пускает: «Не входите! Туда нельзя». Мы собрались у двери, ждем, кто-то на ходу переодевается, чтобы успеть, станок был этажом выше. Наконец открывается дверь, и оттуда выходит немножко смущенный Лукьянов, а за ним молодая актриса и очень красивая женщина. Мы были в шоке, но сделали вид, что ничего не заметили. Наше отношение к нему осталось неколебимым.

В театре мы находились с раннего утра и до глубокой ночи, порой до окончания спектаклей. Занятия строились следующим образом: с утра – движение, станок, ритмика. Во второй половине дня, когда от репетиций освобождались актеры, наши мастера, мы занимались актерским мастерством. Театр даже старался нас подкармливать. Стипендий мы не получали, нас всех зачислили во вспомогательный состав театра. Давали талоны на еду. До сих пор помню микроскопические булочки с сыром, никогда не ел вкуснее.

Кроме мастерства у нас были занятия по гриму. Новлянский очень хорошо владел этим мастерством. У него было огромное количество фотографий сложного грима.

Годы ученичества развили во мне мои слабые порывы к пению и танцам. Оказавшись после закрытия Камерного в Театре Арзамаса-16, я сначала играл в драматических спектаклях, но вскоре театр стал музыкально-драматическим. Там мне и пригодились мои умения. В опереттах «Свадьба в Малиновке» и «Роз-Мари» я играл простаков.

Конечно, когда мы учились, всем хотелось участвовать в спектаклях. Мы завидовали

старшекурсникам, которые выходили на сцену, а некоторые даже со словами. Через шесть месяцев после нашего поступления театр вынужден был задействовать в спектаклях и нас. Мы изображали народ на улице, а вернее, за сценой в «Мадам Бовари». Это было в самом начале спектакля, после чего нас отпускали домой. «Адриенна Лекуврер» шла раза два в месяц, Алиса Георгиевна играла заглавную героиню по-разному. На спектакли почти всегда приезжал дипломатический бомонд – дамы в длинных платьях, мужчины во фраках, смокингах или костюмах. В этот день театр превращался в особый мир. Этот спектакль стремились увидеть все. Мы изображали в нем слуг. Были заняты и в спектаклях «Раскинулось море широко», «Адмирал Нахимов». Спектакль «У стен Ленинграда» должен был завершаться сценой драки советских солдат с немцами. Эти драки ставил Григорий Широков, преподаватель ВГИКа. Под его руководством мы учились падать так, чтобы не разбить голову. Репетировали сначала в замедленном темпе, а потом уже в быстром. Однажды Таиров решил показать Вс. Вишневскому эту сцену. Показ был на пятом этаже, в репетиционном зале. Вишневский до того расчувствовался и возбудился, что вместе с нами кричал: «Полундра!».

Окончание в следующем номере

Кира ГОЛОВКО
Я – АКТРИСА... *

В марте 2008 года актриса Кира Головки рассказала мне историю о том, как рассмешила великого Немировича-Данченко. В 1937 году ее приняли во вспомогательный состав МХАТа, а затем поручили создавать закулисные шумы в спектаклях. Юная Кира курлыкала как журавли, шумела ветром в печной трубе, подавала возгласы из толпы. Однажды во время спектакля «Три сестры» за кулисами появился Немирович-Данченко и, увидев новенькую, спросил: «Вы кто?» Кира Головки опешила: «Я?.. Я по...пожар, Владимир Иванович», – от волнения произнесла она. Немирович-Данченко засмеялся и сказал: «Когда будете писать мемуары, обязательно вспомните этот эпизод».

В 2009 году старейшей актрисе МХТ имени А.П. Чехова, народной артистке России Кире Головки исполнилось 90 лет, однако писать мемуары она так и не решилась. Хотя материалы для книги у нее много. Крохотная квартирка актрисы напоминает музейное хранилище. В кожаных папках собраны газетные рецензии, в альбомах – театральные фотографии, в сундуке – костюмы знаменитых ролей, на балконе лежат старые чемоданы, в которые с 1935 года она складывает письма своих друзей и коллег. А их у Кире Николаевны было очень много – Книппер-Чехова и Андровская, Пилявская и С. Баталова, Арнштам и Лакшин... Богатый архив достоин отдельного описания, поскольку принесет немало пользы театроведам, не говоря уже об исследователях кино. Ведь в числе киноролей Кире Головки – Анна Керн («Глинка» Л. Арнштама), Надежда Трубникова («Председатель» А. Салтыкова), графиня Ростова («Война и мир» С. Бондарчука) и др.

В этой публикации мы не ставим задачи научного исследования, предлагаем читателю своего рода путешествие по волнам истории и памяти.

Сердечная благодарность коллегам, чья дружеская помощь была неоценимой в годы работы над этой книгой: Алевтине Кузичевой, Ксении Лариной, Михаилу Головки, Александру Акопову, Александру Хавчину, Зееву Бар-Селлу, Вере Максимовой. Особая благодарность сотрудникам Музея МХАТ, Центральной научной библиотеки СТД, Российской государственной библиотеки по искусству.

Литературная запись и комментарии Виктора Борзенко

«КОЛЯ, МОЛЧИ!»

...В начале тридцатых годов мама отнесла в Торгсин папины награды, которые он получил до революции за службу в армии. У него было три Георгиевских креста – два серебряных (солдатские) и один золотой (офицерский). Солдат большевики не трогали, но с царскими офицерами расправлялись без суда и следствия. Не думаю, чтобы об

этом говорилось во всеуслышание, но мама, видимо, интуитивно чувствовала опасность. И потому скрывала отцовское происхождение. Сначала сожгла военные документы, уничтожила фотографии и парадную одежду, а чтобы отнести награды в Торгсин, отковыряла на золотом кресте белую эмаль и ночью (!) закопала в саду. В те годы так поступала не только она. Когда

* Главы из неоконченной книги
 К. Головки.



мы квартировали в Эссентуках у Фидлеров, я нашла в песке запонки с белой эмалью. Однако мама находку у меня забрала и отнесла предполагаемому хозяину. А позже сын Фидлера мне рассказывал, что эту эмаль снова закопали.

Мама нервничала, если отец выпивал рюмку. В жизни он был молчаливый, но под парами алкоголя начинал болтать. Он не любил советскую власть и, бывало,

не сдерживался. Помню такую картину: мама, услышав за столом его резкую фразу о большевиках, вскочила с табуретки:

– Коля, Коля, молчи!

Она прикрыла ладонью его рот, а потом долго прислушивалась, есть ли внизу соседи. Могли ведь и сообщить, куда следует.

Когда за столом обсуждалась запретная тема, отец мне говорил:

– Кира, ну в общем ты поняла.

К. Головки

Pro memoria

Слово «в общем» означало, что об услышанном надо молчать. А молчать было о чем. Например, уже в школе я знала, что в 1918 году папе предлагали два места на пароходе, отплывающем за границу, но он отказался – не мог оставить двух бабушек и детей. Я думаю, что с годами он не раз вспоминал об этом поступке – особенно, когда в тридцатых годах смертельно заболела мама и наши врачи не могли ей ничем помочь.

Это была удивительная пара. И сегодня на старинных фотографиях видно, что до революции папа элегантно одевался, был красив, энергичен. Привлекательности ему добавляло музыкальное образование: он неплохо пел и блестяще играл на скрипке. Познакомились родители на любительском концерте в городе Стародубе Брянской области: мой будущий папа играл на скрипке, а мама пела (у нее колоратурное сопрано). Там же они исполнили что-то дуэтом и гости решили, что это заранее подготовленный номер. Оба получили приз, а затем мой отец стал искать повод, чтобы снова увидеть маму, хотя она была старше его на 11 лет. Осложняло ситуацию то обстоятельство, что мама была замужем за Леопольдом Гаспарини и у них было двое детей – Боря (1904 года рождения) и Нина (1906). Дело едва не дошло до дуэли, когда Гаспарини заподозрил неладное. Я не знаю деталей этой истории, но мой будущий папа не терял маму из виду. Когда во время Первой мировой войны Леопольд Леопольдович умер, мой будущий отец окружил маму вниманием и нежностью. В 1918 году они поженились.

Моя мама – Наталия Вильгельмовна Лангваген – дочь статского советника – родилась по старому стилю 29 апреля 1879 года в Варшаве. Ее отец Вильгельм Вильгельмович был доктором медицинских наук, а дед – Вильгельм Яковлевич – архитектором. Знаю, что он строил дома в Петербурге. А Вильгельм Вильгельмович (в России его называли Василий Васильевич) был полковой врач. Вместе с полком они много ездили по стране, потому и получилось, что мама родилась и училась в Варшаве, окончила школу в Киеве, а в Варшаве – консерваторию, родила меня в Эссентуках, а похоронена в Москве.

Ученик Карла Брюллова – художник Григорий Михайлов – написал чудные портреты маминых предков – ее бабушки и дедушки. Когда работа была почти готова, Брюллов похвалил портрет бабушки – Розы Брейтфус, но изображение Вильгельма Лангвагена ему не понравилось, поскольку у Вильгельма в руках был бокал красного вина.

– Зачем ты срамишь человека? – спросил Брюллов.

Взял растворитель, стер в этом месте краску и вместо бокала нарисовал раскуренную сигару. Эти портреты я бережно хранила, но в начале пятидесятих годов, когда мы с мужем работали на Балтике, племянница вынула их из кладовки и продала. Мне говорили, что холсты видели на каких-то выставках, но следы отыскать так и не удалось...

... Мама была человеком широкой души: словоохотлива, умела найти общий язык и с дворником, и с профессором. Помогала всем, кто к ней обращался. В 1920-е годы, во время голода отдала соседке последний кусок хлеба, хотя самой есть было нечего. А во время

Люди, годы, жизнь

революции не запирала шкафов, от чего горничная Феня, почувствовав себя равноправной, унесла корбочку с фамильными драгоценностями. Но мама не стала жестче. Она так боялась за папу, что готова была отдать последнее, лишь бы никто нас ни в чем не заподозрил. В период, когда от нас ушли гувернантки, она научилась стряпать и стирать, хотя до революции этим не занималась. И ничего не тратила на себя. Не была стяжательницей. Папа, наверное, ругал себя, что не может ее обеспечить...

В 1926 году она поступила в народную самодеятельность, которой руководил казак Шаховской. Они выступали в санаториях за деньги. Из-за этих спектаклей мама, к сожалению, испортила голос и перестала петь, но продолжала играть на пианино.

В конце XIX века мама купила его у одной из жительниц Варшавы. Позже из Варшавы инструмент перевезли в Эссентуки, а в 1929 году оказалось, что это лучшее пианино в городе. Когда на гастроли приехал знаменитый музыкант Алексей Таскин (композитор, мелодекламатор, автор и исполнитель романсов, открывший когда-то талант Изабеллы Юрьевой. – **В.Б.**), его не устроило качество концертного рояля, после чего решено было осмотреть все инструменты в городе. И хотя у некоторых жителей были рояли, выбор Таскина остановился на нашем. Я думаю, что решающую роль в этом выборе сыграл резонатор из черного дерева, вмонтированный в инструмент.

Пианино стоит в нашем доме и по сей день.

В детстве я не раз слышала о поэте Вячеславе Иванове (в семье иронично

произносили: «Вяч. Иванов», поскольку под многими произведениями он подписывался именно так). Сегодня его творчество изучают в школах, он считается одним из ярчайших представителей русского «серебряного века». Но в ту пору я знала о нем лишь то, что он приходится моему папе двоюродным дядей и живет в Риме.

К сожалению, я знаю о выдающемся поэте только из книг, которые нет смысла пересказывать. Могу лишь добавить, что папа общался с Ивановым совсем мало, но знал и любил его поэзию. Из разговоров родителей я запомнила лишь то, что поэт был удивительно артистичным.

Об артистизме Иванова действительно ходили легенды. Вот несколько таких свидетельств:

«В черной мягкой блузе, сутулый, в полумраке передней, освещенный со спины, сквозь пушистые кольца волос казался не то юношей, не то стариком. Так и осталось навсегда: какой-то поворот головы – и перед тобой старческая мудрость или стариковское брюзжание, и через миг – окрыленность юности. Никогда – зрелый возраст... Лишь сейчас нащупываю, в чем было отличие Ивановых от всех людей нового искусства... все они (включая и до конца искренних, как Блок и Анненский), – все они, большие ли, мелкие ли, пронзены болью, с трещинкой через все существо, с чертой трагизма и пресыщенности. А эти двое – Вяч. Иванов и Зиновьева-Аннибал – счастливы своей внутренней полнотой, как не бывают счастливы русские люди... Не первого десятилетия двадцатого века – пришельцами большого, героического казались они, современниками Бетховена, что ли!»¹.



Вяч. Иванов

¹Герцык Е. Воспоминания. Цит. по: Фокин П., Князева С. Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX веков. СПб., 2000. Т. 1. С. 535.

Pro memoria

«Разговаривая с кем-нибудь, он приподнимался время от времени на цыпочки, то делал шаг вперед, то назад, так что вся его фигура танцевала перед слушателем, словно пламя; рука, которую он сначала держал сжато, раскрывалась потом, словно цветок, поднималась вверх с той же брызжущей легкостью»².

«Совершенно исключительный виртуоз беседы, он с неописуемой легкостью приспособлял огромный инвентарь своих познаний к пониманию собеседников. Его речь шла сплошным потоком, без запинок, всегда пышно украшенная научным декором, блистая обилием цитат, которые у него возникали как-то самопроизвольно, совершенно естественно. Его познания во всех областях были колоссальны, а подача этих познаний – артистична»³.

МАМА НЕ ДОЖИЛА ДО ВОЙНЫ

Военную деятельность папа оставил еще до революции. В период Гражданской войны он искал возможность заработка. Пытался организовать агитационный кружок и переквалифицироваться в актеры. Во всяком случае, в удостоверении 1923 года, выданном, видимо, как временный паспорт, в графе «Род деятельности» папа указал «Актер». Как я уже говорила, он виртуозно играл на скрипке. Хотя это была виртуозность, скорее, пригодная для семейных вечеров, а не для большой сцены. Во время службы в царской армии он учился в консерватории по классу скрипки и вокала (у него был прекрасный баритон). Правда, после третьего курса учебу он бросил и поступил в артиллерийское училище. В квартирах, которые он снимал, перемещаясь с военным полком, часто бывали

гости. Папа прекрасно пел русские народные песни и городские романсы, любил Некрасова, Никитина, Кольцова. Некоторые папины книжки я прятала у себя под тюфяк. Там были, например, любовные произведения Мопассана.

На театральном поприще папа заработать денег не смог и переквалифицировался в учителя математики. Большевики развивали просвещение, боролись с безграмотностью, открывали рабочие-крестьянские школы, и работа в этой отрасли давала новоиспеченным учителям некоторые социальные гарантии. В новую профессию отец «вцепился зубами»: преподавал в Эссентуках, заслужил признание и его перебросили в поселок Иноземцево, неподалеку от города (я тоже недолго ходила там в школу). Когда мы переехали в Москву, папа стал завучем и получил казенную квартиру.

Со временем разница в возрасте между родителями напомнила о себе. У мамы появились морщины в то время, как отец был еще достаточно молодым человеком. Она волновалась, если муж возвращался поздно вечером, накручивала себя и близких, будто бы он завел себе женщину. Даже написала в своих дневниках: «Кира мне не верит». Я и правда не верила в эти подозрения, но однажды мама обнаружила у него билеты в Большой театр. Он ходил в оперу с преподавательницей русского языка по фамилии Грунау (к сожалению, имени не помню, но знаю, что они вместе работали в одной школе). За этот поступок я никогда его не осуждала, потому что мама уже в то время (конец 1930-х годов) тяжело болела, не часто покидала дом, а в оперу

² Сабашникова М. Зелена змея. Цит. по: Фокин П., Князева С. Указ. соч. С. 536.

³ Сабанеев Л. Мои встречи. Там же.

Люди, годы, жизнь

ей просто напросто нечего было надеть.

Крохотная, густонаселенная квартира при школе. Все на виду. Тут не просто захочешь сменить обстановку, но и взвоешь от рутины в молодом еще возрасте. (Во времена, о которых я говорю, папе не было и пятидесяти лет.) К тому же он любил музыку, и я утешала себя, что Грунау пошла с ним просто за компанию.

Родители, к счастью, успели увидеть меня на мхатовской сцене в крошечных ролях. Я все надеялась, что пройдет немного времени, и я сыграю что-нибудь стоящее. Так и произошло, но родителей, увы, уже не было в живых. Первая ушла из жизни мама: 3 октября 1940 года она умерла от долгой, изнуряющей болезни сердца.

Приходя во МХАТ, на спектакли с моим участием, мама надевала перчатки и шляпки, которые брала на время у приятельниц. Мы хоронили ее в единственном праздничном, хотя и стареньком, платье. С похоронами произошла тяжелая история. В те дни я была плотно занята на репетициях во МХАТе, а с местами на кладбище было туго: мы ничего не могли сделать и несколько дней гроб с телом стоял в квартире. После одной из репетиций я не выдержала и разрыдалась за кулисами. Послышалась колкость в мой адрес: мол, чтобы не реветь, надо роли учить. Но за меня вступился кто-то из наших женщин, потому что за спиной я услышала:

– Да что вы издеваетесь – у Киры мама умерла, а похоронить не могут.

Через несколько минут передо мной стоял уже Федор Николаевич Михальский⁴ (театральный деятель,

служил в МХТ в 1918 г. в качестве инспектора, помощника завхоза, а затем занимал различные должности от администратора до директора музея МХАТа – **В.Б.**). Он помог мне подняться и повел к себе в администраторскую. Я просила прощения за свои слезы, а он и слушать не хотел – куда-то звонил и говорил в телефон:

– В Художественном театре горе, а вы похоронить не можете.

В тот же день мы получили место для мамы.

Все последующие месяцы папа напоминал мне одинокого льва. Он страдал, не находил себе места, стал угрюмым и тихим, даже белье не мог постирать: однажды я увидела, как в нашем полуподвальчике он развешивает вещи, не прополоскав их от мыла и даже не отжав. Тихонько, когда он ушел в комнату, я все перестирала, обливаясь слезами от жалости к нему.

Начавшуюся в июне 1941 года Великую Отечественную войну папа воспринимал как шанс на спасение. Думал, что борьба за родину отвлечет его от тяжелых мыслей и с первых же дней стал проситься на фронт, но пятидесятилетних мужчин по призыву не брали. Поэтому папа записался в народное ополчение и ушел на фронт в августе 1941 года.

«ОБУЧИЛА НЕГРАМОТНУЮ...»

В Эссентуках я училась в школе, которая до революции была гимназией Шидловской. Потом здание национализировали, у Шидловской отобрали квартиру, но она не эмигрировала, а осталась преподавать. Жила недалеко – на Базарной площади, в крохотной комнатке на втором этаже двухэтажного дома. Формально она приняла

⁴ Михальский Федор Николаевич (1896–1968) – театральный деятель, главный администратор, помощник директора МХАТа, с 1937 – директор музея МХАТа. Прототип Фели из романа М.А. Булгакова «Записки покойника» («Театральный роман»).

Pro memoria

революцию, но как на самом деле относилась к большевикам, никогда не показывала: жила одиноко и говорила только об уроках. На память об этой школе сохранилась характеристика, которую в четвертом классе мне выдала директриса: «Иванова Кира принимала самое живейшее участие во всех спектаклях и утренниках, устраиваемых в школе, участвовала в самоуправлении, обучила неграмотную».

В четвертом классе я впервые влюбилась. Это произошло как-то само собой: я вдруг получила записку от Коли Кудрявцева. На тетрадном листе он написал: «Любить тебя есть цель моя, /Забить тебя не в силах я, /Люби меня, как я тебя, /И будем вечные друзья». Я почувствовала себя взрослой дамой и решила, что Коля имеет право проводить меня домой. Правда, было одно препятствие: я боялась, что мой брат Боря на него нападет.

В 1930-м, году нас с папой стала трепать тропическая малярия, лекарства не помогали, выход был один – переехать на несколько километров дальше Эссентуков. Так что год я жила в Иноземцево, а на занятия в пятый класс ездила в Пятигорск.

Недавно кончился НЭП, но следы его еще чувствовались повсеместно. Например, по улицам с рассвета до глубокой ночи гремели ломовые подводы – груженные ехали шагом, а порожние возчики пускали вскачь, погоняя кнутом своих коней, запряженных в одиночку или парой. Особенно много ломовиков гремело на привокзальных площадях, возле рынков и на улицах, у застав. Кованые железные ободья колес создавали шум невообразимый, а пыль висела в воздухе удушливая. Грузы

перевозились и вручную на двухколесных тележках. Рикши, обливаясь потом, шагали быстро, чтобы тоже успеть сделать лишнюю езду. Грузовиков было мало и лошади испуганно от них шарахались. В Пятигорске были предприятия, которые содержали собственный конный парк. Казенных лошадей сразу можно было отличить по худобе и плохонькой сбруе. У извозчиков лошади были покрупнее – конечно, они старались своих лошадок не морить голодом, но и цены за проезд у них были не низкие. Во всяком случае, наша семья крайне редко прибегала к их услугам. Папа преподавал математику и физику в техникуме Иноземцево. Тогда много открывалось учебных заведений, и многие шли учиться, чтобы устроиться на завод.

Мои сводные брат и сестра, Боря и золотоволосая красавица Нина (от первого брака мамы с Леопольдом Гаспарини) тоже работали на заводах. Брат в Ленинграде, на заводе «Красных зорь», а сестра – на кондитерской фабрике Крафта в Москве. В 1932 году мы получили от нее трагическое известие: умер ее муж Никифоровский. Она просила у родителей совета. И они, не долго думая, решили, что единственная возможность ей помочь, – переселить меня в Москву. Едва хватило денег на билет в общий вагон. Внутри дурно пахло и вместо спальных мест были деревянные скамейки. Нашли знакомого, который тоже ехал в Москву, и он всю дорогу за мной присматривал. Больше всего боялись грабителей, по вагонам разгуливал «пролетарский элемент», но мы были бдительны и потому вещи остались целы. В Москве на Курском вокзале меня встретила Нина. От

Люди, годы, жизнь

столичного размаха у меня, провинциальной девочки, закружилась голова. Десятки извозчиков, красивые люди с чемоданами, важные служители вокзальных буфетов, иностранцы. Их легко было узнать в кишащей толпе. Я их разглядывала. Очки в круглой оправе, ботинки на толстой, ярко-рыжей подошве. Одевались они куда элегантнее москвичей и вид имели независимый. Бесконечным потоком шли рабочие, крестьяне и служащие. Многочисленные извозчики предлагали свои услуги. Легче всего было узнать крестьян – на них были обноски, я видела нескольких человек в лаптях.

С первых минут Москва показала мне огромным городом, где страшно оказаться одной. И пока от Курского вокзала мы ехали к Ярославскому, я чувствовала себя в лапах этого мегаполиса.

Прописывали тогда безоговорочно. Много лет спустя в архивах вскрылись следы этого массового переселения: люди были прописаны в чуланах, в ваннах комнатах, на чердаках. Возвращались в Москву те, кто в свое время покинули ее из-за голода. Молодежь ехала учиться и завоевывать «место под солнцем». Ехали дельцы, прознавшие, что в Москве можно хорошо устроиться и заработать денег. По свидетельству очевидца событий, бывшего князя Сергея Голицына, «у всех переселенцев был багаж, подчас весьма громоздкий, его требовалось доставить с вокзалов в какие-то квартиры. Предприимчивые люди везли с вокзалов разные товары, наконец, подмосковные крестьяне на своих лошадях доставляли мясные и молочные продукты, овощи, дрова. Везли товары в магазины и на

рынки, ведь основная московская торговля тогда осуществлялась через рынки»⁵.

Мы с Ниной поехали в Лосино-островку. Теперь на метро туда можно добраться минут за двадцать, тогда понадобилось 40 минут, а потом мы пересели на трамвай, который еще столько же тащился до нужной остановки. Мы ехали и ехали, а за окном были новостройки довоенной Москвы.

ФОКУСЫ НА РЫНКЕ

В Лосинке я пошла в шестой класс. Моя жизнь в этом и в следующем году проходила в основном в Лосинке. Конечно, я присматривала за Нининым малышом, но и уроки делала исправно. В центре Москвы я бывала нечасто, но каждая поездка оставляла яркое впечатление. Я мечтала о нарядных туфлях, бегала смотреть витрины, но, конечно, донашивала обувь и одежду, которую мне отдавала Нина. Мне запомнился колорит московских улиц, их ароматы и звуки. На перекрестках сидели мальчишки и старухи, торговавшие яблоками или дынями. Яблоки закупались для прогулок: молодые люди угощали ими своих подруг. Еще одним лакомством были жареные семечки. В детстве меня учили, что грызть семечки в общественных местах неприлично. В Москве же семечки грызли повсеместно – на улице, в кино, в классе школы, в трамвае, на свидании, в гостях и дома. Ни урн, ни запретных надписей я не помню. На улицах продавали мороженое: подешевле – маленькими шариками, подороже – лепешкой, зажатой между двумя вафельками. Отчего-то было много татар в тубетейках, которые ходили по дворам и кричали:

– Старье берем!

⁵ Голицын С. Записки уцелевшего // Советский музей, 1990, № 6. С. 46–47.

Pro memoria

ЭМ

Видела я и старичков со слесарным инструментом:

– Паяем примусы, починяем бритвы...

С бидонами ходили молочницы:

– Молоко, свежее молоко...

У многих была своя постоянная клиентура, из квартир спускались хорошо знакомые хозяйки. Я различала тех молочниц, которые приехали из деревни: они не продавали молоко, а меняли его на хлеб, поскольку муку из деревни забирали в город.

По многим улицам и переулкам пролегла еще булыжная мостовая, сложенная из округлых, не очень ровных камней (разве что на Красной и Театральной площади, а также в Театральном проезде была брусчатка). Правда, не только каменные мостовые я помню: у многих вызывал удивление асфальт, которым покрывалась одна улица за другой. В центре города стояли котлы, в которых варили гудрон. Возможно, я не придавала бы этому значения, но эти котлы по вечерам мы старались обходить стороной, поскольку в них жили беспризорники. Целый день под котлами горел огонь, а когда гудрон выливали, беспризорники устраивали драки за право переночевать внутри, в тепле. Поговорка «измазаться гудроном», появившаяся в тридцатые годы, возникла именно отсюда.

Сейчас сетуют: вот, мол, приезжие заполнили город. Но мало кто помнит, что нечто подобное было и в тридцатые годы. Правда, вели они себя по другому. В частности, я запомнила китайцев, которые показывали на рынке фокусы с яблоками, а еще у них были прачечные в Москве и мелкая торговля на всех рынках, где мне довелось побывать. Они торговали

галантереей и у памятника первopечатнику Ивану Федорову – у Китайгородской стены, почему долгое время в Москве бытовало поверье, будто бы Китай-город свое название получил от этого места торговли. А еще в метро я встречала китайцев, которые были в темно-синих костюмах. Видимо, они учились в Москве. Кто-то мне объяснил, что это были учащиеся Китайского коммунистического университета, находившегося на Волхонке и студенты университета «Трудящихся Востока», который помещался с тыльной стороны Страстного монастыря. Студенты обоих вузов усердно постигали основы марксизма-ленинизма, а потом отправлялись в свои страны, и прежде всего в Китай, распространять идеи коммунизма.

И мне запомнились трамваи «А» и «Б». По Бульварному кольцу можно было прокатиться на трамвае маршрута «А», который москвичи ласково называли Аннушкой. По Садовому, внешнему, кольцу ходил трамвай «Б», который называли «букашкой». Рассказывали, что в прежние времена на них можно было ездить свободно. В начале же тридцатых годов влезть в трамвай было непросто а уж проехать в нем с удовольствием мне так и не удалось. С крутого спуска трамвай «А» выезжал на линию без второго вагона. Поэтому он всегда был набит битком. Плотны набитые трамваи были особой радостью карманников. Какие бы ни происходили в стране события (вроде Октябрьской революции или начала строительства социализма) эти два трамвайных маршрута оставались символами Москвы.

Постепенно я приноровилась хозяйничать и стала помогать Нине

Люди, годы, жизнь

ЭМ



в быту. Еду мы готовили на керосинке. Был еще примус.

Вот как Даниил Гранин описывает предметы тогдашней кухонной утвари: «Примус – это эпоха; это выносливая, безотказная, маленькая, но могучая машина. Примус выручал городскую рабочую жизнь в самый трудный период нашего коммунального быта. На тесных многолюдных кухнях согласно гудели, трудились примусные дружины. Почти два поколения вскормили они; как выручали наших матерей с утра до позднего вечера, безотказно кипятили, разогревали, варили немудреную еду <...>. Синее их шумное пламя не утихало долгие годы по всем городам, поселкам, в студенческих и рабочих общежитиях, на стройках... Теперь, выбросив примусы, мы не хотим признавать их заслуг. Скорее всего, из-за того, что в нашей памяти примус

связан с теснотой переполненных, бурливых коммуналок, кухонными ссорами, бедностью... Конечно, судя по нынешним меркам, доставлял он немало хлопот. Разжечь его требовалась сноровка: надо было налить в чашечку денатурат, поджечь, спирт нагреет головку, тогда надо накачать, и пары керосина уже образуют шумный венчик пламени. Ниппель головки засорялся. Его прочищали специальной иглой. Портился насос. Перегорала головка...

Имелись керосиновые лавки. Там, в цинковых чанах плескался желтоватый керосин. В бутылках продавали лиловый ядовитый денатурат. <...> Существовала целая сеть obsługi примусного хозяйства: ремонтные мастерские, медники, запчастисты... А были еще тихие керосинки. Они горели, как керосиновые лампы, но пламя их шло не

Москва начала 1930-х годов. Театральная площадь

Pro memoria

столько на свет, сколько на подогрев. Керосинки вели себя смиренно. Примус, тот мог взорваться, керосинка только виновато коптила и пахла керосином...»⁶.

До сих пор помню запах, который заполнял всю комнату. Раз в месяц мы с Ниной, вооружившись бидонами, шли пешком (транспорта не было) в Ростокино в специальную лавку, где разливали керосин. Над входом висела картонная табличка:

КИРАСИН

После этого Нина с подружками стала так меня дразнить. В ту пору свет отключали часто и тусклое мерцание керосинки меня не раз выручало. Я даже приноровилась делать уроки при этом свете, но когда приехали родители, папа, строго запретил мне так заниматься. В самом деле, можно было за просто испортить зрение.

«ВЫ НЕСПРАВЕДЛИВЫ К СВОЕЙ ДОЧЕРИ»

...О театре я не то чтобы мечтала, но чувствовала внутри какую-то тягу к актерству. Любила декламировать стихи, участвовала в школьных спектаклях и даже пела. А потом и учитель музыки Никодим Александрович Потемкин сказал, что есть талант, который следует развивать. Прошли годы, но если не изменяет мне память, Никодим Александрович так ни разу и не увидел меня на сцене, поскольку был сослан. Видимо, не последнюю роль в этом деле сыграло то, что его жена происходила из дворян и не сумела этого скрыть. Однажды, классе в десятом, Никодим Александрович пригласил меня в консерваторию на концерт Оборина. Мы сидели рядом, и он слегка поглаживал мне

руки, а я краснела – не знала, как реагировать. Как-то непривычно в семнадцать лет, когда тебе руки гладит взрослый мужчина. Мы переписывались, а однажды связь пропала. Я думала, он обиделся на что-то: отправляла ему письмо за письмом и только потом выяснилось, что Никодим Александрович арестован, отбывает наказание в каком-то Кривом Логе (во всяком случае, оттуда я получила от него последнюю весточку).

Кстати сказать, нашим родственникам тоже пришлось отбывать наказание за непролетарское происхождение. Моя сестра Нина Гаспарини как-то летом взяла меня на строительство Беломоро-Балтийского канала, где жила моя тетка Таля (Наталья). Строительство канала уже заканчивалось, значит, это был 1933 год. Тетя Таля жила в убогой землянке, которая внутри была устлана персидскими коврами. Стоял роскошный фарфор. Что за нелепая картина? Край ссыльно-каторжных, а у тети в землянке ковры. Несколько лет для меня это оставалось загадкой, но потом мне мама шепнула, что Таля была в связи с главным энкавэдэшником, и вся эта роскошь вроде бы благодаря этой связи. Кроме того, Таля присылала нам посылки, за что мама была ей благодарна, поскольку жили мы бедно. Сам Беломоро-Балтийский канал помню смутно. Острее запомнился электрический свет вокруг бараков и ужасно длинная дорога. От станции нас вез извозчик, а затем дорога закончилась и нам пришлось долго идти по грязи пешком. Хорошо, что было лето, зимой мы бы просто увязли в снегу или околели где-нибудь по дороге. Тетя Таля оказалась там, в ссылке, как и тысячи советских людей.

⁶Гранин Д. Керогаз и все другие. Ленинградский каталог. М., 2003. С. 105–110.

Люди, годы, жизнь

Однако судьба у нее интересная: она была одна из первых в СССР женщина-инженер, и НКВД взялось за нее. Инженеры на строительстве были очень нужны.

Когда я окончила седьмой класс (1933 год), папа выхлопотал себе место в школе №5 на Красной Пресне, там я и проучилась до окончания школы. Жили в казенной квартирке – здесь же, в Шмитовском проезде, в здании школы. Полуподвальный этаж, из окон видны только ноги прохожих. Но мы радовались и таким условиям, потому что после Нининой комнатенки здесь можно было развернуться. Хотя, наверное, надо сказать иначе: по тем временам, когда большинство людей ютилось в коммуналках и общежитиях, напичканных клопами, нам достались ну просто шикарные условия.

Вот как запомнила обстановку и атмосферу этой квартир-ки Вера Плотникова (по мужу Робинсон), моя подруга с 1937 года (в последствии известный филолог): «Они жили очень скромно... Там были две маленькие комнаты, а прихожая перерастала в кухню. У Киры на столе всегда стояла клетка с чижиком, которого она кормила и поила. В комнате был небольшой круглый стол около окна. И было пианино, на котором она играла, а иногда Наталья Васильевна. Они устраивали небольшие домашние концерты, потому что семья была очень музыкальная. Мама раньше очень хорошо пела, потом в результате тщательных упражнений (необходимых для заработка в столь голодные годы) голос перетрутился. А папа учился игре на скрипке и у него был очень приятный голос. Эти вечера я любила. И любила,


когда бывала там одна. Ведь если заходили другие Кирины приятели, тогда мы отправлялись в школьный физкультурный зал, устраивались танцы, и Кира учила меня танцевать».

Отец целыми днями был на работе, коллеги его уважали, а школьники боялись – он был строгим педагогом. Наверное, даже чересчур строгим. Во всяком случае мне он всегда занижал оценку. Мама просила, чтобы я не придавала этому значения. Когда однажды папа в очередной раз влепил мне трояк, не выдержала даже староста класса Клава Кузина – она поднялась с места и сказала:

– Николай Евгеньевич, вы несправедливы к своей дочери. Исправьте, пожалуйста, оценку.

Я очень удивилась такому поступку, поскольку считала, что Клава меня терпеть не может из-за Игоря Разоренова – одноклассника, который нам обоим нравился. Дело в том, что на уроках физкультуры мы делали пантомиму, и он просил, чтобы именно я стояла у него на плечах. Я охотно это делала, а Клава ревновала.

Удивительно, что в годы массовых чисток (о них, конечно, мы еще не знали) школьная жизнь была какой-то празднично насыщенной. Выпускались довольно смелые стенгазеты, торжественно проводился прием в пионеры (причем форма заявления была написана на доске – даже заучивать ничего не нужно было), сочинялись стишки, разучивались песни... Пантомимы мы часто включали в театрализованные шествия, которые устраивались как антирелигиозные праздники по борьбе с мракобесием. Нас заставляли писать плакаты, мы участвовали

Pro memoria	
<p>в митингах. Один из ярких праздников отмечался 18 марта – День Парижской коммуны. Меня выдвинули от класса выступать на школьных вечерах, но помню только, что с надрывом читала стихотворение, в котором была строчка: «Там нужны и эти руки, Матери твоей». Кто его написал? Однажды я протянула руки к зрителям, и увидела, как учительница истории смахнула со щеки слезу. На нее это произвело впечатление.</p> <p>Воспоминания об этом есть в моей переписке с мужем, адмиралом флота А.А. Головки. «Когда мне было лет десять, я разучила стихотворение, которое называлось “Колыбельная песня”. Декламировала я его под музыку – играла мама. Я вспомнила начало и еще несколько строк:</p> <p><i>“Не пугайся, мальчик, тише! Это за окном Рухнул сумрачный, прогнанный, Старый, старый дом! (подразумевается революционный поворот) Этот дом заплесневелый почти был темницей...”</i> и т.д.</p> <p>А потом были строчки: <i>“На постройке слышны стуки (это уже строительство социализма!) Ну, усни скорей! Там нужны и эти руки, Матери твоей”</i></p> <p>И я прекрасно помню, что вот на этих строчках у папы всегда, когда он слушал, появлялись слезы на глазах. Он в этом смысле был похож на тебя: это был сильный, мужественный, выдержанный человек, но в трогательные моменты его глаза легко наполнялись слезами. (Я тоже переняла это свойство</p>	<p><i>от него.) И помню, мне было ужасно страшно, что мой строгий папка, которого я очень боялась, вдруг плачет, когда я вроде потрясаю своими руками, произнося: “Там нужны и эти руки, Матери твоей”. Кстати говоря, после декламации в школе этого стихотворения мне стали пророчить будущность драматической актрисы»⁷.</i></p> <p>Классная руководительница Елена Генриховна Лисина водила нас в Театр имени Ленина, в Театр Революции, в Малый, но теперь я немного помню. Например, в Малом театре я сидела так далеко от сцены, что в памяти остался лишь портрет Ермоловой, висевший в фойе. Значительно больше воспоминаний связано со МХАТом, спектакли которого я уже самостоятельно пересматривала по несколько раз. Обожала «Царя Федора Иоанновича», поставленного еще Станиславским (с этого спектакля в 1898 году началась жизнь Художественного театра. – В.Б.). Главную роль исполнял Николай Павлович Хмелев. По окончании спектакля зал ликовал, Хмелев несколько раз выходил на поклон, и вдруг я заметила, что он, кланяясь, снимает с пальцев перстни. Я очень его осуждала за это, поскольку в книге Станиславского читала, что разгримировываться на публике артисту категорически запрещено: теряется правда образа. Но я, конечно, и не могла представить тогда, что у меня в жизни будет много поводов сказать об этом Хмелеву лично.</p> <p>У меня в домашнем архиве сохранилось несколько школьных тетрадей, в которых записаны впечатления после похода в театр. В тетрадке, озаглавленной «Оперетты», содержатся, например, такие</p>

⁷ Письмо К.Н. Головки к А.Г. Головки от 03.12.1949. Из личного архива Киры Головки.

Люди, годы, жизнь	
<p>отзывы: «“Князь Игорь” Бородина. Дирижировал нар. арт. респ. Штейнберг. Игорь Святославич – нар. арт. респ. Батулин⁸. Помню его еще в Эссентуках году в 28–29, он много нашумел своими гастролями. Прочили, что будет вторым Шаляпиным. Однако, мне кажется, что до Шаляпина ему далеко. Голос. Правда, хороший, довольно приятный, довольно сильный голос, но играл определенно мало. Сколько простора для игры, для выражения чувства в основной арии Игоря. А в его ответе Кончаку! Как гордо и независимо должен был звучать его ответ. Нет, определенно у Батурина не хватает игры. А жаль! <...> Кончаковна – нар. арт. Обухова. Боже мой, но почему они все такие толстые! У них же и голоса, наверное, от этого портятся. Нет, кроме ее толстоты я больше ничего не могла заметить в ней достопримечательного».</p> <p>А вот запись от 25 октября 1936 года: «Видела джаз Утесова. В Утесове масса нахальства, может быть, бахвальства; джаз действительно кажется “веселыми ребятами”». В дневнике я много восхищаюсь Яроном⁹, удивляясь, откуда в этом маленьком, некрасивом человеке столько обаяния. А последняя запись в тетрадке такая: «4 ноября. Ярон и Татьяна Бах¹⁰ выступали у нас в школе. Ну и урод же он, милый, паршивый урод. Полноватый, маленький, узенький... Красота! Татьяна Бах – много задора»¹¹.</p> <p>«КОНСТАНТИН СЕРГЕЕВИЧ! В ЭТОМ ПИСЬМЕ СОВЕРШЕННО НЕТ ЛЖИ»</p> <p>Я мечтала увидеть Станиславского еще в тот период, когда прочитала «Мою жизнь в искусстве». Бегала</p>	<p>к театру – хотела дождаться его у служебного выхода. Но оказалось, что Константин Сергеевич болен и не выходит из дому. Родители не сразу смирились с моей влюбленностью в театр. Первой вмешалась мама. Она понимала, что поступить в театр мне, девочке из небогатой семьи, почти невозможно. А папа даже боялся слышать о моих театральных намерениях, надеясь, что я все же пойду по его стопам и стану математиком. Но свои чувства держать при себе я не могла. Единственный, кто мог понять меня в ту минуту, был Станиславский. Тогда я своими каракулями нацарапала письмо и бросила его в почтовый ящик дома в Леонтьевском переулке. Свое послание я заканчивала вопросом: «Какими качествами нужно обладать, чтобы стать актрисой МХАТа?» Ответа, разумеется, не последовало. Константин Сергеевич получал в день десятки подобных писем. Да и зачем отвечать школьнице? Хотя не скрою, что письмо мое он сохранил и даже подчеркнул в нем карандашом какие-то строчки. Много лет спустя Федор Николаевич Михальский показал мне его в музее МХАТ. Оно написано аккуратным почерком, без единой помарки и занимает четыре тетрадных листа. Боже, каким наивным оно мне показалось.</p> <p><i>«Дорогой Константин Сергеевич! Я прекрасно сознаю, какую беру на себя смелость, когда решаюсь писать Вам это письмо. Заранее прошу простить меня за причиненное беспокойство, потому что уже сейчас мне делается ужасно стыдно при мысли, что я своим глупым письмом буду отнимать у Вас время и затруднять Вас.</i></p>

⁸ Батулин Александр Иосифович (1904–1983), певец (бас-баритон), народный артист РСФСР, в 1927–1959 гг. – солист Большого театра.

⁹ Ярон Григорий Маркович (1893–1963) советский артист оперетты, режиссер и либреттист, народный артист РСФСР, один из основателей Московского театра оперетты и его первый художественный руководитель.

¹⁰ Бах Татьяна Яковлевна (1895–1983) – артистка оперетты, заслуженная артистка РСФСР. В 1927–1957 гг. солистка Московского театра оперетты. Выдающийся мастер опереточного каскада.

¹¹ Головки К. [Записки] Из личного архива Киры Головки.

Я бы никогда не посмела написать Вам, если бы не то безграничное уважение и любовь, которые я испытываю к Вам, которую мне сумели привить знавшие Вас люди. Вините их, – я тут, право, не при чем. Я Вас никогда не видела, знаю (увьи!) только по портретам, книгам, отзываам, но когда я смотрю на Ваш портрет, висящий над моей кроватью, мне кажется, что Вы единственный человек, любимый мною всем сердцем, человек, который один может разрешить все мои сомнения, которому я могу спокойно доверить самые сокровенные переживания моей души... И все равно, все равно я знаю, что несмотря на все то, что я написала, писать Вам не имею никакого права!

Но я долго удерживала себя, а сейчас не смогу. Дорогой Константин Сергеевич! отругайте меня непременно за мою невоспитанность, излишнюю смелость, если найдете нужным, но я не могу, честное слово, не могу не написать Вам...

Обращаюсь я к Вам с огромной просьбой помочь мне разрешить очень волнующие меня вопросы.

Я девушка. Мне восемнадцать лет. В этом году я заканчиваю десятилетку (уже сдала три экзамена). Я обожаю театр и... (я знаю, Вы уже догадываетесь, о чем я буду писать, и, наверное, сердитесь на меня, возможно, что я вполне заслуживаю этого) я хочу попробовать отдать свои, пусть маленькие, силы театру.

О театре я мечтаю с самого раннего детства. (Константин Сергеевич! В этом письме совершенно нет лжи. Все это я рассказываю только Вам, по секрету, только Вам одному!)

Мама была одно время актрисой. Папа поет и играет на скрипке,



мама играет на рояле – одним словом, домашняя обстановка вполне способствовала тому, что уже в детских своих играх я больше всего любила «представлять» (публикой бывала бабушка), затем в школе принимала участие во всех спектаклях: пела, декламировала, исполняла роли в пьесах.

В этом году мне предстоит выбирать профессию. Все мечты мои, конечно, о театре. Все мечты! – это правда. Я пробовала открыть у себя склонности к чему-нибудь иному. Учиться мне легко. Папа мечтал одно время, что я, пойдя по его стопам, посвящу себя изучению

К. Станиславский

математики, в которой отец мой способен чувствовать своеобразную музыку (последнюю также страстно любит). Я испытываю огромное уважение к математике, к другим наукам, я читала научные книги по различным отраслям науки, но способную воодушевить меня «музыку» я не нашла: я не могу полюбить что-нибудь больше театра, больше сцены.

Сейчас семейный совет мирно пришел к решению, что я попробую свои силы на театральном поприще. Сердце замирает, когда я пишу это роковое слово – «попробую». Ведь может оказаться, что я вовсе не пригодна, не нужна для сцены, что мои способности, если правда, что они есть у меня, окажутся вовсе недостаточными, чтобы стать актрисой... Но ведь я не смогу вычислить это иначе, чем испробовав свои силы, чем попробовав поступить учиться играть. Правда?

Многие меня отговаривают, многие стараются испугать неудачами некоторых артистов, говорят: рутинка, богемка, интрижки... Стоило мне, заполняя анкету, написать, что я собираюсь посвятить себя театральной деятельности, как классный руководитель, вызвав меня к себе, прочитала мне целую лекцию, мучительную для меня, о том, что я хочу позубить себя, свою карьеру, свои способности, что мой отличный аттестат даст мне возможность поступить в любой вуз, а я буду им пренебрегать и т.д. Я знаю одно: они жалеют меня, не хотят, чтобы я рисковала...

Но я вовсе не воображаю, что жизнь расстелется передо мной ровной дорожкой и будет меня только гладить по головке; но

неужели я должна направить все свои усилия на то, чтобы найти в жизни спокойное, укромное местечко? Рисковать? Но если этот риск самый дорогой для меня на свете...

Простите мне, Константин Сергеевич, мою болтливость! Я уже давно утомила Вас, но эти мысли так измучили меня, что сами льются на бумагу. Итак, я хочу поступить в студию. (Здесь и далее Станиславский подчеркнул простым карандашом. – В.Б.) Но тут самый главный вопрос. Я прекрасно понимаю, что даже хорошо закончив среднее образование, мои знания и мой кругозор далеко не достаточны, чтобы успокаиваться на достигнутом. Тем более артист, артист должен быть всесторонне развитым человеком. Так, может быть, мне рано еще идти в студию? Что даст мне студию? Сумею ли я, не заканчивая специального высшего образования и будучи в студии, добиться должного уровня культуры? Может быть, необходимо пойти в вуз? А если необходимо, то какой же вуз может помочь мне воспитать в себе культурную актрису? Сколько я ни пытаюсь найти ответы на эти вопросы, не могу. Приходится обращаться к Вам, беспокоить Вас, дорогой Константин Сергеевич! Еще один маленький вопрос: а если найдется такой вуз, и я пойду в него, то сложно ли мне будет его совмещать с работой в студии? Возможно ли это? Мне страшно хочется скорее учиться играть; только подумать, как много еще придется учиться; но пусть всю жизнь учиться, только бы скорее!

Последнее время я стала отстаивать свой выбор на студии Н.П. Хмелева. Но выбор мой

отчасти почти интуитивный: я еще не знаю, какие цели ставит перед собой студия, по какой системе она работает, каких принципов придерживается. Но все это я собиралась узнать за лето, что и сделаю, в зависимости от Ваших советов.

Еще и еще раз прошу извинить меня! Любящая и глубоко уважающая Вас

Кира Иванова

29/V – 37 г.

Москва

P.S.

Мне всегда было совершенно безразлично, какой у меня почерк, а сейчас я проклинаю себя за то, что буду заставлять Вас читать мои безобразные каракули»¹².

ПУШКИН КАК РЕВОЛЮЦИОНЕР

В страшный год репрессий – в 1937-м я оканчивала школу. По улицам уже ездили машины с арестованными, но кто обращал на них внимание? По виду они были обычными хлебными фургонами. В газетах каждый день сообщалось об изменниках родины, на уроках нам твердили о сложной политической ситуации в стране. Помню, как учительница поставила на стол портрет Сталина и долго читала нам нотацию, о том что враг не дремлет и предателем может оказаться любой человек. От этих нравочений мы уставали. Мне казалось, что враг не дремлет где-то очень далеко, да и вообще в юности не задумываешься о политике. Гораздо больше меня интересовал пушкинский юбилей, который отмечался в том же, 1937-м году. Сегодня многие недоумевают: как может столетие смерти поэта именоваться юбилеем? Действительно, это полнейшая глупость, но в 1937



Москва 1930-х годов, Пушкинская площадь

¹² Письмо К.Н. Ивановой к К.С. Станиславскому, 29 мая 1937 // Музей МХАТ. К.С. № 8461.

году словосочетание «пушкинский юбилей» использовалось повсеместно. Оно тиражировалось в газетах, писалось на огромных плакатах, звучало из радиоприемника. Пушкинские вечера прошли во всех школах. На митингах с трибуны говорилось, что Пушкин – крупнейший революционный поэт, поскольку боролся с царским режимом, что Пушкин стал бы революционером, если бы дожил до наших дней. В стиле советского времени специально подчеркивалось, что поэт о многом не знал, где-то ошибался, но мы-то, люди социалистического общества, понимаем, что истинная жизнь совершается сейчас – в эпоху Ленина–Сталина.

Неграмотных тогда было много. Для них выпускались специальные стенгазеты и ликбезовские брошюры, в которых описывалась жизнь поэта. Факты подавались таким образом, чтобы у каждого рабочего и крестьянина имя великого поэта ассоциировалось только с революцией. Ближе к торжественной дате пафос становился все мощнее, помпезнее. Говорят, в день смерти Пушкина состоялся грандиозный митинг.

Звучало много стихов, и многие выступавшие норовили закончить свой спич строчками: «На обломках самовластья напишут наши имена». Там, где теперь кинотеатр «Россия», был Страстной женский монастырь и на его колокольне укрепили огромную картину, на которой Александр Сергеевич читает стихи по бумажке. Мне картина не нравилась: Пушкин на ней был похож на артиста самодеятельности, забывшего текст.

У нас в школе тоже прошел пушкинский вечер, к которому я долго готовилась, ведь провал мог помешать моим мечтам о театре. Страшно волновалась, но «Барышню-крестьянку», которую мы разыграли в сценках, я исполнила хорошо, а вот арию Лизы из «Пиковой дамы» мне петь не следовало, поскольку накануне я простыла и голос охрип. Надо мной смеялись, потом несколько «доброжелателей» подошли ко мне и сказали, что лучше бы я ограничилась только стихами. Я знала, что причина в простуде, но все равно чувство неуверенности глубоко засело мне в душу.

ЦЕРЕТЕЛИ ПРЕДУПРЕЖДАЛ ОБ ОПАСНОСТИ

В 1937 году я окончила 10-й класс с золотой медалью. Правда, медаль в ту пору не давали, но я считалась медалисткой. 7 июля 1937 года я должна была держать речь от имени отличников нашей школы на вечере, устроенном в саду «Эрмитаж». Рядом со мной за столом сидел ответственный редактор «Комсомольской правды» Владимир Михайлович Бубекин и секретарь Краснопресненского райкома Петр Ильич Пенкин. Они угощали меня вкусным лимонадом,

мы много смеялись. Пенкина я замечала и раньше на комсомольских активах. Он был обаятельный и нравился мне. Я даже влюбилась, мне хотелось с ним общаться и потому через третьих лиц я навела справки – узнала, что он женат. Не знаю, как дальше сложились бы наши отношения, но спустя пару недель после того вечера газеты сообщили, что Бубекин и Пенкин – враги народа. Что это значит? Петр Ильич – верный сталинист, приверженец коммунизма, остроумный рассказчик и милейший человек. Ну, какой же он враг, когда так замечательно говорил о Сталине?! В октябре Пенкин был расстрелян. Свои ощущения описать не могу. Я не верила, что он враг, но в то же время, как не поверить, когда об этом написано в «Правде». Это был 1937 год. Разве могла у меня, выпускницы советской школы, комсомолки-активистки, закраться мысль о тоталитарном государстве, сталинском терроре и энкавэдэшных чистках? Мы даже о ГУЛАГе ничего не знали, поскольку в кинотеатрах крутили пленки о Соловках, где была показана совсем иная жизнь, проникнутая, как тогда говорили, самоотверженным трудом во имя победы социализма. У меня и мысли не было, что улыбающиеся с экрана люди на самом деле заключенные, которых заставляют играть в показушную жизнь перед кинокамерой.

Потом я ругала себя, что не догадывалась о чистке, ведь помимо Пенкина и Бубекина под арест попали отцы нескольких моих сверстников. Их называли предателями. К 1938 году страна уже захлебывалась в поисках скрытых «супостатов». Газеты то и дело печатали сводки об очередных

Pro memoria	Эм
<p>врагах народа. «Предателей» обнаруживали повсюду: на рабфаках и в санаториях, на фабриках и заводах, среди шоферов и строителей, музыкантов и писателей, врачей и связистов, спортсменов и, конечно, большевиков... Даже в глухих деревнях находились «троцкисты», которые якобы готовили покушение на Сталина. Их клеймили позором. Устраивали показательные суды. Этих фактов было достаточно, чтобы догадаться: если все предали одного (т.е. Сталина), не значит ли это, что один – предал всех? Но я, дуреха, слилась с общим потоком. Верила, что газеты пишут правду (это позже уже появилась поговорка: в «Правде» нет «известий», а в «Известиях» нет «правды»). В январе 1937 года начался показательный процесс, на котором перед судом предстали ближайшие соратники Ленина – Бухарин, Рыков и другие. Они «посыпали голову пеплом», признавались в антисоветской деятельности и сотрудничестве с иностранной разведкой. И тут бы мне догадаться, что это чрезмерно странно, когда первые революционеры страны сознаются в предательстве собственного же дела! Это ведь абсурд: с какой бы стати им предавать революцию и построенное государство? Но я не думала об этом. Но куда меньше я верила решениям нашего школьного комитета комсомола. Типичная картина для 1937 года: ночью у тебя арестовывают кого-либо из родителей. На следующий же день в школе проводится собрание: если хочешь остаться в комсомоле (а жизнь за пределами комсомола трудна и опасна), ты должен, во-первых, отречься от родителей, а, во-вторых, покаяться в том, что не разоблачил</p>	<p>их шпионскую деятельность раньше, чем это сделало НКВД. Таким образом всех нас призывали стучать на собственных родителей. Но я не помню ни единого случая, чтобы кто-то настучал на собственного папу или маму – разве можно себе такое представить? А еще характерная картина для тех лет: в школьном коридоре стоят дети и режут. Это означало, что их родителей арестовали, а самих учащихся объявили детьми врагов народа. Это был настоящий бал Сатаны, но, к счастью, моих ближайших родных репрессии не коснулись. ...Удивительной чертой этих лет было и то, что бытовая жизнь страны вдруг стала улучшаться. На улицах все больше появлялось прилично одетых людей, забывались последствия страшного голода, индустриализации и коллективизации. В СССР появились первые журналы мод, которые мне доставались от Нины. В кино стали появляться музыкальные комедии, широко развивалась оперетта. На улицах из радиорепродукторов звучали песни Утесова. И главное, что таких очередей в театр, как в тридцатые годы, я не видела больше никогда в жизни. Чтобы попасть во МХАТ, публика с ночи выстраивалась в кассу. Мы верили, что Сталин искренне говорит: жить стало лучше, жить стало веселее. В воздухе была атмосфера праздника и потому мне не хотелось слушать папиного приятеля (бывшего белого офицера) по имени Лонгин Лаврентьевич Церетели. Он предупреждал об опасности. И папа просил меня не болтать лишнего, в особенности, про полудворянское происхождение нашей семьи и, как обычно, добавлял фразу: – Кира, ну, <i>в общем</i>, ты поняла.</p>

Люди, годы, жизнь	Эм
<p>Как и в детстве, это означало, что нужно молчать. Но я не понимала, почему, собственно, должна молчать в самой честной в мире стране.</p> <p>«ПОЧЕМУ ВЫ ПОСТУПАЕТЕ В ИФЛИ?»</p> <p>В 1937 году не было набора ни в студию Хмелева, ни в студию Рубена Симонова, ни в ГИТИС. Родители, узнав об этом, настояли, чтобы я шла в вуз, а параллельно, если мне так уж хочется, поступила в самодеятельность. К вузам особой симпатии я не питала, чем щекотала нервы родителям. У меня был отличный аттестат и потому они боялись, что я после блестящей учебы получу среднее образование (к слову скажу, что высшего образования я все равно так и не получила). Со своим отличным аттестатом поступила без экзаменов в Институт философии, литературы и истории на русское отделение. Он год, как открылся в Сокольниках и успел уже стать очень модным заведением, поскольку главную ставку руководящие органы сделали на том, что ИФЛИ должен выпускать высоких профессионалов, способных иметь отношения с иностранными государствами. Это многих привлекало. Тогда еще мало кто догадывался о «железном занавесе», отделившем нашу страну от мира. Если твою семью не коснулись аресты, а тебя не вербовали на Лубянке, то можно было и впрямь поверить, что Страна Советов – лучшее государство в мире. Это нам доказывали повсеместно и многие шли в ИФЛИ с искренним желанием проводить идеи социализма на Западе.</p> <p>Конкурс был сложный: предстояло сдать шестнадцать</p>	<p>предметов – словом, всю школьную программу. Причем такое множество экзаменов никого не отпугивало: в год, когда я поступала, конкурс составлял около десяти человек на место, на следующий год он возрос уже до шестнадцати. Меня Бог миловал, поскольку с отличным аттестатом принимали по собеседованию. Я как-то чрезвычайно легко оказалась студенткой. Единственное, что меня интересовало, почему собеседование проводят не профессора, а весьма неприметный молодой человек, какого никогда не заметишь в уличной толпе. Я-то думала, он будет проверять мои знания, но его интересовало другое: «Почему вы поступаете в ИФЛИ?», «Откуда вы знаете иностранные языки?», «С кем общаетесь?», «О чем говорите с друзьями?», «Кто бывает у вас дома?» Ничего не подозревая, я отвечала искренне, говорила все подряд. Сказала даже, что хочу стать актрисой, но молодого человека это мало заинтересовало. Явный интерес у него возник, когда я вдруг ляпнула, что языки знаю с детства, поскольку в доме говорили по-французски.</p> <p>– Так, так, – оживился мой собеседник. – А кто у вас говорил по-французски?</p> <p>Я чуть не сказала: – Мама и немного папа... Но вдруг в голове словно молния: – Кира, молчи!</p> <p>Я, видимо, покраснела, но с наигранной уверенностью стала лепетать что-то про рабоче-крестьянское происхождение, придумала, что языки знал папа, поскольку с Гражданской войны работает учителем в школе и что-то еще я сочинила. Я так внимательно следила</p>

<i>Pro memoria</i>	
<p>за своими ответами, что очень утомилась к концу собеседования. Но меня приняли. Я радостная пошла домой, а позже узнала, что экзаменатор, в действительности, не был никаким преподавателем, а ставленником НКВД – работником по идеологии, за которым была закреплена должность в ИФЛИ. Об этом громко не говорилось, но год спустя уже все понимали, чем он занимается. В разгаре были «чистки», поиск инакомыслящих, ночные аресты. Стала бы я и дальше рассказывать о своей семье, не спохватилась бы, и мною занялась бы Лубянка, как занималась она многими студентами ИФЛИ. В то время у нас очень популярны были диспуты на самые широкие темы – обсуждались нравственные, политические, литературные, общественные проблемы. К 1938 году на доске объявлений все чаще можно было прочитать: «Явка обязательна». Темы обсуждений строго выбирались. И сколько позора было на этих якобы добровольных собраниях! Выступали профессора, выступали студенты – посыпали голову пеплом, каялись перед партией в том, что не разоблачили во время того или иного внутреннего врага, не раскрыли шпионаж, не заметили антисоветский уклон в лекциях педагога. Заканчивалось все это жуткими сценами. Весь зал должен был единогласно проголосовать против той «гадости», которая обсуждалась на встрече. И вот все как один поднимали руку, например, за исключение какого-нибудь профессора из партии, поскольку в лекциях о барокко он воодушевленно рассказывал о ранней европейской культуре. А еще, бывало, поднимались на трибуну студентки и принародно каялись в том, что</p> <p>слушали его речи. Потом некоторые из них стали известными театральными критикессами – ну да Бог им судья. Если ты голосовал не так, как все, или воздержался, это означало, что следующий диспут устроят в твою честь. Борьба с инакомыслием шла по всем фронтам. К счастью, я избежала участия в этом позоре, поскольку к тому времени была уже во МХАТе, а о собраниях в ИФЛИ знаю со слов своих подруг.</p> <p>Для Лубянки ИФЛИ был магнитом интересов – таким же островком сохранившейся культуры, как и МХАТ. В ИФЛИ преподавала, конечно, и «красная профессура», но поначалу значительно больше было ученых, чья деятельность началась еще до революции. А значит, они автоматически вызывали подозрения. Не буду сейчас никого делить на красных и белых, назову лишь несколько имен. Это выдающиеся ученые – Волгин, Галкин, Граков, Гудзий, Дживелегов, Пинский, Пospelов, Сказкин, Тихомиров, Ушаков и многие другие. Особенно мне запомнились лекции Пospelова (он вел русскую литературу) и Куна – выдающегося специалиста по мифологии древней Греции. А вот знаменитый создатель четырехтомного Словаря русского языка Дмитрий Ушаков¹³ преподавал язык очень монотонно – можно было умереть со скуки, хотя многим нравилось.</p> <p>Моими сокурсниками оказались поэты Павел Коган, Николай Майоров, Михаил Кульчицкий, Семен Гудзенко, Давид Самойлов, Борис Слуцкий, Юрий Левитанский, Владимир Гальперин и другие.</p> <p>Однажды, возвращаясь из института домой, мы с подружками обратили внимание на молодого человека. Он шел впереди и вдруг у него из заднего кармана выпал</p>	<p>¹³ Ушаков Дмитрий Николаевич (1873–1942) – русский советский языковед, член-корреспондент АН СССР.</p>

<i>Люди, годы, жизнь</i>	
<p>большой металлический ключ. Парень пропажи не заметил и шел дальше. Я подняла ключ и побежала за ним. Он поблагодарил, но через несколько шагов ключ выпал снова. Я снова его догнала. В общем, этот ключ падал у него из кармана раз пять. В ИФЛИ я, конечно, рассказала сокурсникам эту историю. А на следующий день во время лекции Геннадий Николаевич Пospelов обратился к аудитории:</p> <p>– Я вчера проходил по коридору и слышал, как одна наша студентка рассказывала про потерянный ключ. И повторяла: «Мы так ржали, так ржали». Запомните, что ржут только лошади, а воспитанные люди – смеются.</p> <p>Боже, как мне было стыдно. Хотя он не назвал моей фамилии, я покрылась багровыми пятнами от смущения.</p> <p>В жизни я много раз думала, как могла бы сложиться моя судьба, если бы я осталась в ИФЛИ. Возможно, нашла бы себя в науке или пошла в переводчики и навсегда похоронила бы мечту о Художественном театре. Но все же пробыла я в ИФЛИ недолго, поскольку осенью того же года увидела объявление о наборе во вспомогательный состав МХАТа.</p> <p>ПОСТУПЛЕНИЕ ВО МХАТ. БАСНЯ «ЛИСА И ГРЕНАДА»</p> <p>Осенью того же года из окна трамвая увидев объявление о наборе во МХАТ, я выскочила на остановку и перечитала его пять раз, потому что от волнения не могла сосредоточиться. Говорилось, что в Художественном театре будет проходить смотр молодых артистов, которые смогут занять место в труппе. Позже выяснилось, что объявления были расклеены по</p> <p>всему городу, а МХАТу требовалось всего четыре человека (одна женщина и трое мужчин), чтобы представить им роли в массовке.</p> <p>Для того чтобы набрать этих четырех человек, в просмотре участвовало все руководство театра, кроме Станиславского, который болел и не выходил из дому. Объявления вызвали невероятный ажиотаж – 637 человек на место. Потом я догадалась, что в 1938 году МХАТ будет отмечать 40 лет со дня основания, объявлено несколько премьер, которые должны выйти одна за другой и, видимо, не хватает артистов на массовые сцены...</p> <p>Вся улица перед МХАТом была заполнена людьми. Запомнились очень красивые женщины, среди них было много актрис, я знала их по ролям в кино. (Рядом со мной, например, стояла артистка А.М. Максимова, которая в 1937 году сыграла главную роль в кинофильме «Зори Парижа».) Я смотрела на них как замороженная и понимала, что на их фоне я просто серая мышь. Кстати, среди первых красавиц была и внучатая племянница Станиславского. Рассказывали, что время от времени Константин Сергеевич звонил в приемную комиссию – интересовался, как ее дела. Но дела были неважные. Брать девушку не хотели, хотя в то же время боялись обидеть Станиславского. Наконец этот разговор молчания нарушил Иван Михайлович Москвин. Когда Станиславский в очередной раз позвонил в театр, Москвин ему сказал:</p> <p>– Мы закрепили за труппой Киру Николаевну Иванову.</p> <p>Конечно, я не была свидетельницей того телефонного разговора, но много позже эту историю рассказал мне Иван Михайлович Кудрявцев¹⁴.</p>	<p>¹⁴ И.М. Кудрявцев (1898–1966) – актер театра и кино, педагог, с 1924 года – артист МХАТа.</p>

Pro memoria

Сколько лет прошло, но для меня это по-прежнему самые памятные дни в жизни. Батюшки, как я волновалась тогда! Решила читать монолог Катерины из «Грозы», басню Крылова «Лиса и виноград» и стихотворение Светлова «Гренада». Накануне экзаменов набралась храбрости, подошла к Массальскому и спросила, правильно ли подобрала репертуар для экзамена. Павел Владимирович от удивления выкатил глаза:

– Вашего Светлова никто не знает. Вместо «Гренады» читать нужно классику.

Но менять было уже поздно, к тому же я была весьма упряма. Поэтому когда вошла в аудиторию, то дрожащим голосом сказала:

– Я прочту монолог Катерины, басню Крылова «Лиса» и... «Гренаду».

Наступила мертвая тишина. И В.Г. Сахновский¹⁵, обращаясь к Топоркову, сказал:

– Васька, ты знаешь такую басню Крылова «Лиса и Гренада»?

Комиссия рассмеялась и мне стало не так страшно. Успела прочитать только половину басни, и услышала:

– Достаточно. Вы свободны.

У меня внутри все оборвалось. Это значит, все кончено: они даже басню не послушали. Не помню, как вернулась домой. Ревела сутки напролет, ничего не ела...

Мама, которая в ту пору из-за болезни сердца уже не работала, не могла спокойно смотреть на мои страдания. На третий день она попросила у знакомой велюровые перчатки, модную шляпку и поехала в театр – узнать, будет ли набор в следующем году. А когда вернулась, отшвырнула шляпку в угол и сказала:

– Дура ты, дура, чего ревешь? Тебя приняли.

Оказывается, около театра мама встретила опять-таки Массальского – подошла к нему поинтересоваться, стоит ли ее дочери поступать в театральный институт, и он ответил:

– Так мы ведь приняли вашу Киру. Кстати, куда она пропала?

Вскоре я получила письмо от заведующего молодежной секцией МХАТа Василия Александровича Орлова¹⁶. Он писал, что на работу во МХАТ я должна прийти 8 сентября 1938 года. До назначенного срока оставалось около десяти месяцев. И я решила закончить первый курс ИФЛИ, а параллельно стала еще чаще ходить на спектакли во МХАТ, читать театральную прессу, покупать книги – присматриваться к будущей жизни.

Томления этих дней (когда я была принята в театр, но до начала работы оставался почти год) с достоверностью кардиограммы запечатлены в моих дневниках.

«12 октября 1937 года

Скорей, скорей бы решилась окончательно моя судьба! Так больше невозможно: я ничего не делаю, ничем не занимаюсь, совсем как-то не ощущаю жизни...

В конце сентября я сдавала испытания во вспомогательный состав МХАТа. Дни эти пролетели как во сне. Вынесла я одно: в театр я не могу не пойти! Господи, хоть бы приняли меня в эту школу при Художественном театре. Век не забуду им этой услуги. Может быть и пригожусь им кое на что.

13 октября 1937 года

Это становится невыносимо: какая-то цепь затягивается у моей шеи, и я начинаю чувствовать, что задыхаюсь. Если не



П. Массальский



В. Сахновский

¹⁵ В.Г. Сахновский (1886–1945) – режиссер, педагог, театровед, народный артист РСФСР (1938), доктор искусствоведения (1939). Во МХАТ был приглашен в 1926 г., уже будучи опытным режиссером. В 1922–1926 гг. был худруком Московского драматического театра; в 1932 г. – замдиректора МХАТа по художественной части; в 1937 г. назначен заведующим художественно-режиссерской коллегии МХАТа. Автор книг и многочисленных статей об истории, теории, практике русского театра.

Люди, годы, жизнь

разорвется, то можно скатиться вниз. Скорее бы конец этой пытки. Я не смогу без театра.

14 октября 1937 года

Все в том же положении. Когда же кончится эта неизвестность? И чем?.. Мама с папой на «Евг. Онегине». Три года тому назад умер Л. Собинов. Я его ни разу не слышала. Жаль!

17 октября 1937 года

Возможно ли: весной меня примут в Художественный. Неужели правда? Сейчас надо усиленно заниматься в институте, пением, возможно, что драм. искус. с Орловым. О, одним словом, вновь обрела смысл в жизни.

22 октября 1937 года

Решила, пока не поздно, порвать с В. Не хочу. Когда я вижу с ним, я чувствую, что совершаю какое-то преступление. ... Для меня сейчас все в театре – я и влюбиться как следует не смогу. Ах, театр! Скоро ли я буду там?!»¹⁷

ПОХОРОНЫ СТАНИСЛАВСКОГО

7 августа 1938 года (ровно за месяц до начала моей работы в театре) Москву облетела трагическая весть: великий реформатор сцены скончался.

Я шла к его дому в Леонтьевский переулок, утирая слезы. Это были слезы отчаяния. Конечно, мне жалко было и Константина Сергеевича, и осиротевший театр, однако невольно жалела я и свою мечту, ведь никогда я уже не побываю на репетициях у Станиславского.

Буквально за час двор наполнился людьми. Конечно, это были почитатели таланта, поскольку друзья и ученики прямиком поднимались в квартиру. Возможно, и меня пустили бы (я могла попросить об этом тех, кто принимал

меня в труппу), но считала, что не имею права подходить даже к двери. Стояла молча, как все. Помню юношу, который пришел к дому с книгой Станиславского. Видимо, это была единственная его связь с великим режиссером и этой связью он дорожил, поскольку книга была напичкана закладками. Стояла здесь и бедная женщина в одежде мышиного цвета и повторяла:

– Опустился занавес в Художественном театре...

Я поймала момент и всмотрелась в ее лицо – высокий лоб, благородные черты, удивительные глаза. Видно было, что со смертью Станиславского в ее жизни образовалась пустота, которую ничем не заполнишь.

Толпа периодически наполнялась слухами. Часа через два я узнала, что Книппер-Чехова пытается выехать из Ялты в надежде поспеть на похороны. А еще через час кто-то сказал, что утром получена телеграмма от Немировича-Данченко, который пишет, что досрочно прерывает лечение и выезжает в Москву.

Еще светило солнце, день был в разгаре, но я вдруг увидела, что улица и здания окрасились в какой-то новый цвет. Это ощущение трудно описать: светло, но день какой-то странный – как будто бы ты навсегда прощаешься с солнцем. В квартиру Константина Сергеевича я так и не поднялась. Впервые порог этого дома я переступила лишь десять лет спустя – в 1948-м году, когда там открыли музей и Кира Константиновна (Алексеева-Фальк, дочь Станиславского. – **В.Б.**) стала приглашать всех, кто имел отношение к довоенному МХАТу. На тех музейных вечерах мне тоже давали слово – как представительнице



В. Орлов

¹⁶ Орлов Василий Александрович (1896–1974) – актер, педагог, народный артист СССР. С 1926 г. – в труппе МХАТа. Среди выдающихся ролей Орлова Кулыгин («Три сестры»), Васин («Русские люди»), Войницкий («Дядя Ваня») полковник Березкин («Золотая карета»), академик Дронов («Все остается людям»).

¹⁷ Головкин К. Дневники. Из личного архива Киры Головкиной.

молодого поколения. О чем я могла рассказать? Разумеется, о той удивительной атмосфере, которая еще царила в театре в тридцатых годах. Кое-что я знала о Станиславском и от старших товарищей. Скажем, когда он болел, у мхатовцев было ощущение, что он все равно присутствует в театре. Его побаивались даже корифеи труппы. Если Василий Иванович Качалов после трехлетней эмиграции готовился к встрече со Станиславским, как к главному событию в жизни, то что же говорить об остальных! Качалов безумно боялся предстоящих репетиций, просто как школьник. Впрочем, не только Качалов – такими были все мхатовцы. А Евгений Багратионович Вахтангов говорил о Станиславском как о единственном человеке, которого невозможно обмануть на сцене.

Про Станиславского ходили легенды. Например, была у него такая привычка: перед спектаклем, чтобы сосредоточиться, он сидел, зажав руками уши. Перед выходом к нему подходил помреж Н.Г. Александров, опускал руки и сопровождал на сцену. И вот однажды Константин Сергеевич играл Шуйского в «Царе Федоре». Александров подошел, успел опустить лишь одну руку и вдруг его срочно куда-то позвали... Станиславский остался один. На сцене его ждал Качалов (царь Федор), который сидел в кресле, боком к зрительному залу. И тут выходит Станиславский: в одной руке посох, другая – зажимает ухо. Качалов был ужасно смешлив и в голос захохотал. Суфлер высунулся из будки по пояс и прошипел:

– Выньте руку из уха!



Не знаю, насколько правдива эта история, но говорили, что К.С. в жизни действительно был как малое дитя. Сцена меняла его до неузнаваемости. Например, звоня вождю, он мог сказать:

– Товарищ Сталин! Простите, я никак не могу запомнить ваше отчество...

Другой бедой для него стали советские слова и вся система взаимоотношений театра и госорганов. Подавая гостям фрукты из «закрытого распределителя», говорил, что они из «секретного закрепителя», а на вопрос Сталина, почему в репертуаре давно нет «Дней Турбиных», наивно отвечал:

– Так ведь репертком запретил...

– Рэ-пэрт-ком? – переспрашивал Сталин. – Кто это такой? Мы его накажем – разрешит.

К. Станиславский – Шуйский.
В. Качалов – Царь Федор

Вся мхатовская гвардия тех лет буквально жила легендами. Некоторые артисты умышленно распускали о себе слухи: ведь когда о тебе говорят (не важно – хорошо или плохо), значит, ты имеешь успех. Во МХАТе служил артист Владимир Федорович Грибунин, который очень выпивал, а Станиславский терпеть не мог пьяных. В театр надо было идти через двор, куда выходили окна гримуборной Станиславского. Однажды выпивший Грибунин, проходя мимо окон, встал на четвереньки и пополз, чтобы его никто не заметил. Станиславский имел обыкновение дышать на крыльце. И он как раз вышел и видит Грибунину, который ползет на карачках. Станиславский решил, что Грибунин заболел...

В общем, на встречах в музее я рассказывала все, что слышала когда-либо о Станиславском, но видела его только лишь на похоронах, когда пошла на гражданскую панихиду. Гроб с телом доставили в театр. На главном входе Федор Николаевич Михальский сортировал пришедших по ярусам и рядам. На сцене у гроба сидели родственники и корифеи театра. Конечно, многие плакали. Между собой публика шепталась, что наступил конец великой театральной эпохи, но в газетах эти слова не печатали (мне кажется, что в те годы репортеры уже руководствовались лозунгом «незаменимых у нас нет», провозглашенным Сталиным).

Массальский вышел к микрофону и сказал:

– Не надо грустить.

Он пытался вспомнить что-то радостное из жизни Константина Сергеевича, но не сдержался и достал платок. Мне запомнились

венки и горы цветов: служащие утаскивали их за кулисы, чтобы не заслонять гроб. В этот день театр просто утопал в цветах.

После мучительно долгой панихиды гроб выносили под фанфары. У подъезда ждала грузовая машина, на которую положили венки, поставили гроб, а вся публика выстроилась длинным хвостом и пошла за машиной следом (позже я узнала, что вынос гроба под фанфары – мхатовская традиция, так же будут хоронить и Немировича-Данченко, и Москвина, и Качалова). Первыми за гробом шли сестры, брат Владимир Сергеевич и много племянников, родных и двоюродных, за ними – Москвин, Тарханов, Качалов, Хмелев, Андровская, Тарасова, Степанова... Похоронная процессия растянулась, наверное, на километр. Во избежание давки по обе стороны от грузовика плотными рядами двигались милиционеры в белых мундирах. Фактически они образовывали строгую шеренгу. Мхатовцы и родственники находились внутри этой шеренги, а зрители и просто любопытствующие не могли таким образом подойти ближе к знаменитостям.

Шли до Новодевичьего кладбища. И на всем протяжении пути по тротуарам стояли люди. Кажется, Немирович-Данченко прибыл только на кладбище. Он первым обратился к публике, но его слышали немногие – протиснуться к гробу было почти невозможно, а чтобы не началась давка, милиционеры и дружинники ограждали проход. Я ничего не слышала, тихонько постояла, утерла слезы и пошла домой.

В 1963 году к 100-летию со дня рождения Станиславского на

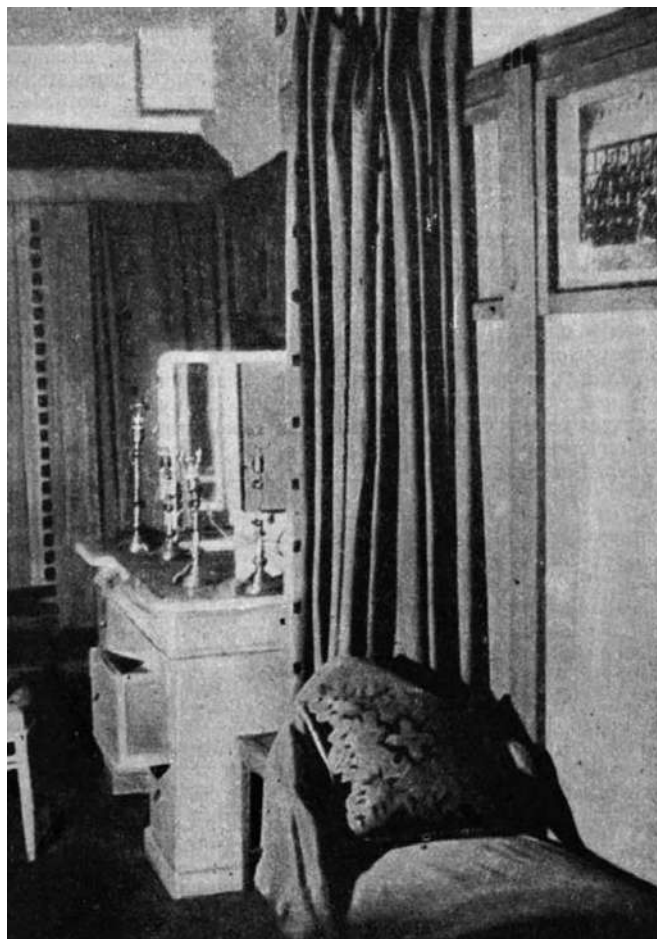
кладбище решено было установить мраморную плиту с позолоченной надписью. Многих тогда удивило, что плиту предполагается положить плашмя. Но в этом был сакральный смысл: каждый, кто подходил к могиле, должен был неизбежно склонить голову перед великим реформатором театра, чтобы прочесть надпись. На панихиде рядом со мной стояла Зуева и комментировала:

– Неудачно придумали. Ведь не увидит никто. На попа надо поставить...

«На попа» – означало вертикально, но доску все равно положили плашмя, а вскоре зарядили дожди и в две недели оказалась смыта вся позолота. В 1995 году памятник поменяли... Я теперь одна из последних, кто может рассказать про август 1938 года.

ПЕРВЫЙ ДЕНЬ ВО МХАТЕ

После того, как я поступила во МХАТ, обо мне словно забыли. Никто не звонил и не присылал писем. Я не знала даже месяца, когда начнется моя работа. Зимой 1938 года не выдержала и решила узнать, в чем дело. Мне объяснили, что планы театра составляются надолго вперед, поэтому мое участие понадобится весной – при подготовке к 40-летию юбилею. И снова забыли. И весной была тишина, пока я не обратилась к Василию Александровичу Орлову. Он заверил, что во МХАТ я принята, но нужно еще подождать. Однако я изуверилась в бесконечных обещаниях. К лету решила поступать в какую-либо студию, чтобы не терять времени, ведь было мне уже 19 лет: я забросила ИФЛИ, нигде не работала и ничего не делала – только



Гримерная К. Станиславского

ждала. Но вдруг пришла записка от Сахновского, которую мне передал Орлов. В ней говорилось, что с 1 сентября я могу приступить к работе. Оставалось подождать несколько месяцев...

К чему себя готовить я не знала и потому ужасно трусила. Ощущения тех месяцев невозможно описать. Я вроде бы принята в труппу лучшего театра страны, но хожу на его спектакли по билетам. Не могу представить, как выйду на сцену вместе с Хмелевым или Качаловым, даже если это будет бессловесная роль в массовке. Ночами читаю классику и «Мою

жизнь в искусстве» и понимаю, что ничего не умею. Подруга Вера Робинсон меня утешала:

– Кирка, тебя ведь уже приняли, чего ты себя накручиваешь...

А я терзала себя и не могла расслабиться. При первой же возможности шла в театр смотреть спектакли, понравившиеся отрывки учила наизусть и старалась дома проиграть их в лицах. Но получалось очень наивно – хуже, чем в любительском театре. Кроме того, я была зажата и боялась сцены. Чтобы избавиться от комплексов, мне понадобилось лет десять. Даже когда я стала играть крупные роли, настолько боялась забыть слова, что за кулисами повторяла текст пьесы, но это лишь снижало качество игры: все перегорало к моменту выхода на сцену.

В первый сентябрьский день я проснулась рано и долго еще ждала, когда можно будет позвонить Орлову – справиться о времени моего визита (он оставил мне домашний телефон), но оказалось, что Орлов за лето изменил место жительства. Ближе к вечеру поехала в театр и мне сказали, что надо подождать еще пять дней и меня, наконец, будут ждать с документами.

Конечно, перед этим днем я не могла спать: мысль о том, что утром я войду в Художественный театр через служебный вход, не давала покоя. Во мраке ночи рисовались радужные картины, как я подхожу и меня догоняет Качалов, элегантно открывает дверь, пропуская вперед. А там, внутри, ходят великие мхатовцы, озираются, шепчутся:

– Кто эта девушка?

Им говорят:

– Ну как же – это ведь Кира Иванова, разве не помните ее на

вступительных экзаменах в прошлом году? Как она читала басню!

– Ах, здравствуйте, Кира, – говорит мне Тарасова. – Давно вас не видно. Будем работать вместе.

К трем часам ночи радужная картина сменилась страшными опасениями. Вот подхожу я к театру, а мне грозный охранник говорит, что пускать не велено, ибо вместо меня нашли другую девушку, или что начало моей работы откладывается на неопределенный срок.

Когда я приехала в театр, то не подтвердилась ни одна из моих версий. Все-таки есть какая-то мхатовская метафизика, потому что на проходной охранник, не глядя в бумаги, сказал мне:

– Проходите.

Я прошла и оказалась в лабиринте театральных коридоров. Ходят люди, но среди них нет знакомых лиц. Даже Качалов не пропустил меня вперед, поскольку его тоже не было. Разве что в служебном фойе грозно смотрел на меня портрет Станиславского в траурной раме. Поначалу казалось, что ты вовсе не во МХАТе, а в каком-то учреждении. Кто эти люди? Как я буду запоминать их имена? В поисках кабинета Орлова я поднялась, кажется, на второй этаж. Куда идти дальше – спросить не у кого. Толкаю первую попавшуюся дверь и – как же это?! – за ней сидит Василий Александрович Орлов. Я даже опешила слегка. Мы немного поговорили, он сообщил, что через два дня мне нужно быть на репетиции «Горя от ума», постепенно начнутся и занятия, Протасевич (администратор МХАТа. – В.Б.) проведет для меня экскурсию по театру, а пока мне следует сдать документы в отдел кадров, который в те годы именовался «личным столом».

Поговорили, но не идти же домой, когда наступил самый долгожданный момент?! Решила побродить по дневному МХАТу. И вдруг – чудо! – поднимаюсь на третий этаж в репертуарную часть, а мне навстречу по узенькой лесенке спускается Василий Иванович Качалов. Меня охватила оторопь, я деликатно поздоровалась... Качалов остановился, оглядел меня и с восторженно-удивленной интонацией произнес:

– Кира Николаевна И-ва'-но-ва!

Мою фамилию он растянул по слогам, как бы подчеркивая свое восхищение. Я покраснела от неожиданности и чуть не вскрикнула:

– Я думала о вас полночи!

Но сдержалась. Сказала что-то нейтральное: мол, буду работать в театре. И мы разошлись. Но откуда Качалов знает меня? Этот вопрос не давал мне покоя. На вступительных испытаниях Василия Ивановича, кажется, не было, а если от волнения я не заметила его, то все равно не мог он так долго помнить мое имя, фамилию и отчество. Лишь спустя несколько месяцев мне кто-то рассказал, что Качалов специально узнавал в дирекции имена новых артистов, чтобы приветствовать таким вот образом – как старых знакомых. Сколько я знаю, из корифеев МХАТа так больше никто не поступал. Это потрясло меня.

О встрече с Качаловым я первым делом рассказала дома. Родители послушали, но особенного восторга не выразили – волновались, как сложится моя актерская судьба. Вскоре оказалось, что их опасения не напрасны: на меня опять никто не обращал внимания. Сунули во все народные сцены, на то дело и остановилось.

ШАГИ ЗА СЦЕНОЙ БЕЗМОЛВНЫЕ РОЛИ

Народных сцен было несколько. И буквально с первых дней меня стали к ним готовить. Во «Врагах» я за кулисами читала молитвы за упокой души. В «Трех сестрах» щebetала птичкой, устраивала шум в печке и выходила в сцене с ряжеными, а в третьем акте имитировала шум пожара. Специальный диск вешался, обмотанный мягкой тряпкой, и нужно было в определенный момент спектакля его вращать – казалось, что к горящему дому подъезжает пожарная дружина. Тяжело давалась сцена с ряжеными, мы очень тщательно ее репетировали. Немирович-Данченко говорил:

– Не надо выпячивать себя на фоне толпы, а искать праздник друг в друге. Подумайте, что вы ждете от рождественского праздника и старайтесь проживать эти чувства в данный момент на сцене.

В меру интеллигентный восторг от праздничного настроения нужен был.

Наконец, в четвертом акте я залезала на колосники, чтобы над сценой раздавался журавлиный крик. Это было в тот момент, когда Маша начинала свой чудесный монолог:

– Летят перелетные птицы...

В руках я держала два фарфоровых блюдца, которые нужно было ухватить особым образом и ударять друг о друга, получался звук, похожий на звук, который издают летящие птицы. Этим приемам учил нас Владимир Александрович Попов¹⁸.

В «Воскресении» я никаких звуков не издавала, а только выходила в массовых сценах. Спектакль шел в очаровательных декорациях Владимира Дмитриева. Мне кто-то рассказывал, что когда были



В. Качалов



В. Попов

¹⁸ В.А. Попов (1898–1968) – актер, педагог; с 1938 года артист МХАТа. Крупный специалист в области звукового оформления спектаклей.

репетиции, Дмитриев в сельской сцене повесил валенок на плетень.

– Отлично! – восхитился Немирович-Данченко.

Валенок придавал деревенский колорит. Тогда художник решил повесить еще один валенок, но Немировичу это не понравилось, потому что один валенок – образ, а два – это уже обувь. В том же спектакле роль «От автора» бесподобно играл Василий Иванович Качалов. Мне и сейчас кажется, что это была самая сложная роль спектакля. Он комментировал действие, обсуждал со зрителями поступки героев, наблюдал за персонажами... Василий Александрович Орлов рассказывал мне, что у Качалова долго не складывался образ и, наконец, Немирович-Данченко попросил, чтобы тот взял в руки карандаш. Так было найдено нужное настроение в спектакле.

Вспоминается и такой эпизод. В «Грозе» я была занята в народной сцене. Был замечательный помреж спектакля Сергей Петрович Успенский, который картавил. Однажды он подошел к Борису Добронравову, игравшему роль Тихона, и со всеми особенностями собственной дикции произнес:

– Борис Георгиевич, там до вашей реплички три реплички осталось.

Добронравов кивнул, но был увлечен каким-то рассказом и не следил за спектаклем. Помреж появился снова:

– Там до вашей реплички одна репличка осталась.

А тот по-прежнему не реагировал. Наконец, пошел на сцену, но помреж преградил дорогу:

– Борис Георгиевич, за вас вашу репличку уже артист Мордвинов сказал.

В «Любови Яровой» я тоже была занята в народной сцене.

Играла молоденькую девчонку и Добронравов, идя к кулисе, должен был через меня перешагнуть. Я, конечно, пялилась на него, а он перешагивал и говорил:

– Эта девка в меня влюблена, – и раскатисто смеялся.

А не влюбиться я не могла: у него такие глаза были, когда он играл на сцене любовь, я просто таяла. Он умер при мне в шестой картине «Царя Федора».

Актер Владлен Давыдов описал как это произошло: «Я второй сезон работал в театре и стоял в масковке охранником. Борис Георгиевич отыграл шестую картину, ту, где он гневался. “Пусть посадят в тюрьму!” – кричал и бил рукой по столу. Отыграл, ушел со сцены. Он должен был переодеться в гримборной, чтобы выйти на восьмую, финальную — “Архангельский собор”. Уходил всегда со свечой в руках. В тот день свеча плохо “горела”, то есть контакт от лампочки отходил. Он ворчал и на ходу бросил помрежу: “Больше я при таких свечах играть не буду!” Эту ничего не значащую фразу через несколько минут будут толковать в театре как роковую или провидческую. А пока Добронравов подошел к двери, ведущей в уборные, толкнул ее и... рухнул. До приезда “скорой” Бориса Георгиевича положили в аванложу на тот самый диван, где умирал Хмелев. Там он и скончался»¹⁹.

На этом кончилась жизнь великого артиста. Это было 27 октября 1947 года.

Самые яркие впечатления связаны с женщинами МХАТ. Еланская, Тарасова, Степанова, Андровская были необыкновенной красоты, но при этом всегда строго, просто одеты. На их фоне я была одета неважно, но мне было уютно в своих



Б. Добронравов – Царь Федор, 1941

¹⁹ Современный нерв пронизывал его игру // Репортаж т/к «Культура» от 16.04.06.

вещах – мне казалось, что так на меня меньше обратят внимание, поскольку я всячески пыталась скрыть собственную зажатость. Во всем МХАТе только Любовь Варзер (одно время она была женой С.Я. Лемешева) выделялась богатыми нарядами: она одевалась у дорогого портного, и у нее были замечательные костюмы. Много лет я сидела в большой примерке. Моими соседками были Женя Петрова, Тамара Михеева и острая на язык Галина Шостко, которую я побаивалась – очень уж прямолинейный был у нее характер. Когда я уже была женой адмирала А.Г. Головки и у меня подрастали дети, я во МХАТе раздавала их вещи, она всем говорила:

– Только Кирка может такими подарками швыряться.

Школы-студии еще не существовало, она появилась только в 1943 году, но воспитанием артистов корифеи труппы занимались постоянно. Мне кажется, эта традиция сохранялась во МХАТе со дня основания. В перерывах между репетициями у нас, молодых артистов, были занятия. Иванов преподавал сценическое движение, Шаломытова – танец, Саричева²⁰ – речь, Киппервар – голос. Я сутулилась и мне велели носить за спиной палочку, чтобы развернуть плечи, а для постановки речи были скороговорки, которые нужно было твердить, твердить и твердить.

По понедельникам, когда в театрах выходной день, во МХАТе устраивались концерты и творческие встречи. В зале собиралась вся труппа и друзья театра, чтобы послушать Ойстраха, Гольденвейзера, Рихтера, Оборина... Во время таких закрытых концертов бывали

и лекции. Историю литературы читал Сахновский, Качалов рассказывал о природе актерского мастерства и так далее. Такие вот были просветительские выступления, после которых мы с ребятами долго не расходились – обсуждали услышанное в своем кругу, такая была форма проведения времени.

«Я БОЯЛАСЬ СПУГНУТЬ НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО»

О первой встрече с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко рассказано в самом начале этих мемуаров. Но все же хочу описать эту историю во всех подробностях. Итак, весной 1939 года мне поручили создавать в «Трех сестрах» закулисные шумы. А когда состоялась премьера и спектакль прочно вошел в репертуар, за кулисами однажды оказался Немирович-Данченко: заканчивался антракт, и он со своей бессменной секретаршей Ольгой Сергеевной Бокшанской спешил в зал. Вдруг Владимир Иванович остановился напротив меня и спросил:

– Вы кто?

Я растерялась, покраснела и сказала:

– Я по... пожар, Владимир Иванович.

Бокшанская вмешалась в разговор:

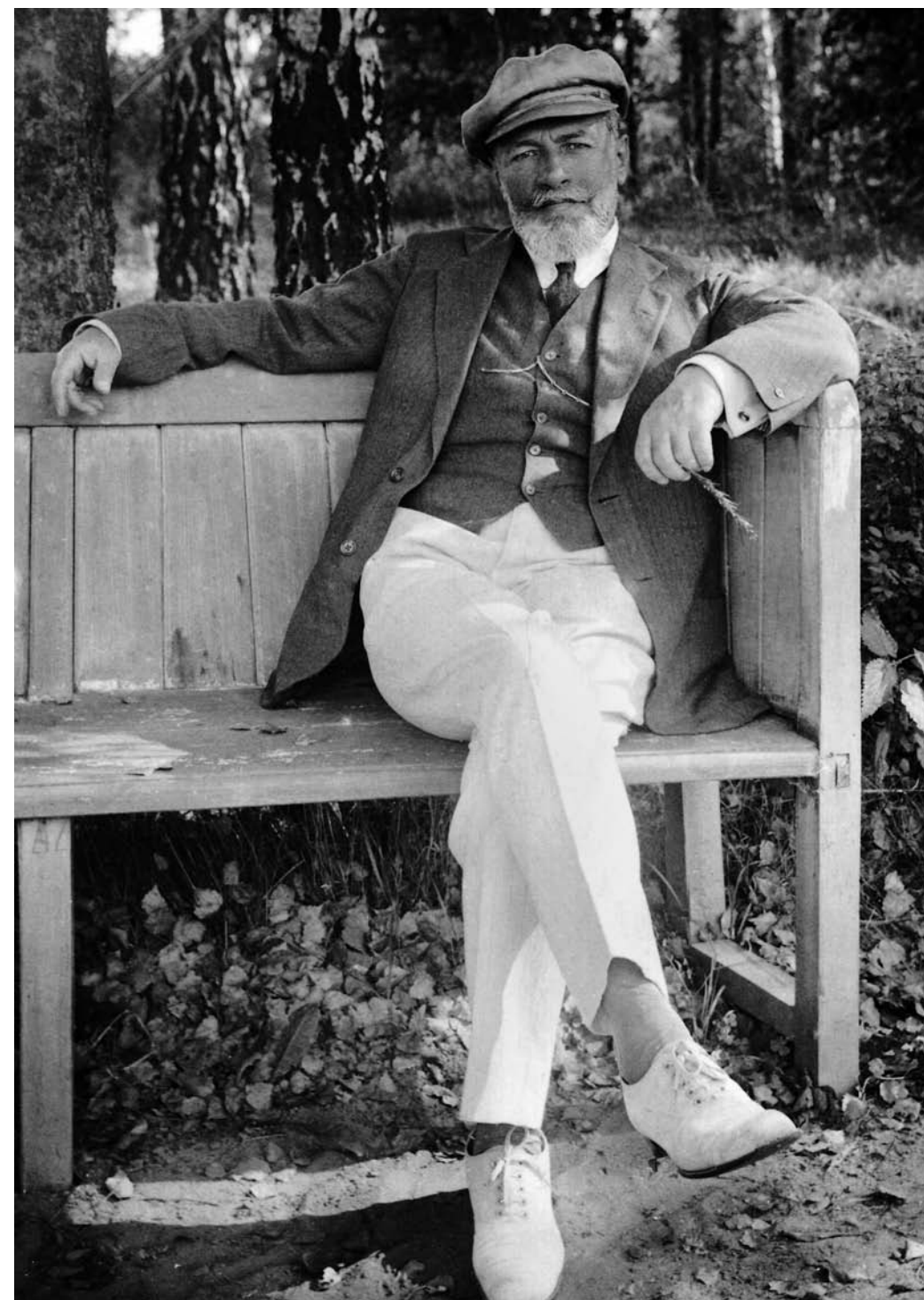
– Это Кира – Кира Иванова, молодая актриса. Идемте, Владимир Иванович, иначе я не успею усидеть вас как следует.

Немирович-Данченко засмеялся, погладил бороду и сказал:

– Как занятно. Когда вы станете большой актрисой, обязательно напишите в мемуарах о нашей встрече и главное, что вы в моем спектакле «Три сестры» играли Пожар.

В. Немирович-Данченко

²⁰ Е.Ф. Саричева (1893–1979) – педагог, мастер художественного слова, автор статей о технике речи.



Pro memoria

Бокшанская не унималась:
– Ну, идемте же скорее, Владимир Иванович.

И они ушли... Это было единственное мое личное общение с великим режиссером.

На репетициях, прямых указаний он мне не давал, а лишь говорил своему ассистенту Иосифу Моисеевичу Раевскому:

– Здесь хорошо бы дать звук летящих журавлей.

И дальше Раевский обращался к Попову, а тот занимался со мной. В сценах, где звуки не требовались, я тихонько спускалась в зал и смотрела, как Владимир Иванович работает над спектаклем. Каждый раз я боялась, что он скажет:

– Почему посторонние в зале?

Поэтому едва объявляли перерыв, я выбегала в ближайший туалет и запиралась там до начала репетиции. А теперь я даже не знаю, где туалет: все во МХАТе изменилось после реконструкции. Потом я ужасно жалела, что застенчивость и робость не позволили мне садиться ближе к режиссерскому столику: замечания свои Владимир Иванович делал довольно тихо. Но тем не менее, на моих глазах рождалась, например, роль Тузенбаха у Хмелева, когда репетиции спектакля шли уже в декорациях. Николай Павлович работал с мучительным напряжением. Постоянно был недоволен собой, часто останавливал ход репетиции, подходил к рампе и долго слушал, присев на корточки, то, что терпеливо и подробно говорил ему Немирович-Данченко. Например, трудно у них рождалась сцена четвертого акта перед уходом Тузенбаха на дуэль. Мне, смотревшей эту сцену из зрительного зала и с колосников, казалось, что все уже сделано, что



Н. Хмелев – Тузенбах

Хмелев мучает Степанову (Ирину) и Немировича-Данченко. Но теперь я понимаю, что Хмелев просто выверял свой актерский путь к «чуду». Никогда не забуду, как уходил Тузенбах по березовой аллее и, главное, его медленный поворот головы и негромкий трагический зов:

– Ирина!

Это и было чудо...

Вскоре я стала свидетельницей одной забавной истории. На генеральную репетицию Владимир Иванович пришел с больным зубом, поднялась температура, но отменять прогон он не стал. Наш знаменитый доктор Иверов принес ему лекарственный раствор и ватную палочку, чтобы Немирович-Данченко макал ватку в раствор и прикладывал к зубу. Так он и делал на протяжении всего спектакля, а когда зажегся свет, оказалось, что вместо баночки с лекарством он макал ватку в чернила. Борода стала лиловой. Владимир Иванович расхохотался, прибежал парикмахер

Люди, годы, жизнь

и во время перерыва часть чернил стер, а другую часть выстриг.

В 1940 году на гастроли в Москву приехал ленинградский Театр Комедии под руководством Н.П. Акимова. Особенно известны были тогда имена Елены Юнгер, Лидии Сухаревской, Ирины Гошевой. Когда Немирович-Данченко увидел Гошеву²¹, он сразу в нее влюбился и стал переманивать во МХАТ. Не знаю, трудно ли это было, но совсем скоро Ирина Гошева стала мхатовской актрисой и работала с нами три десятка лет. В молодости она была очень хороша собой, эффектна, обладала чудесным «серебряным» голосом. Она чуть проглатывала гласные, и получалось прелестно.

Немирович-Данченко сразу же ввел ее в «Три сестры», в очередь с Ангелиной Степановой. Но Ангелина

Иосифовна, мне кажется, не расстроилась: у нее всегда было много ведущих ролей.

Второй режиссер Нина Николаевна Литовцева, жена В.И. Качалова, настаивала на том, что произношение Гошевой нужно исправлять, но Немирович-Данченко каждый раз ее одергивал:

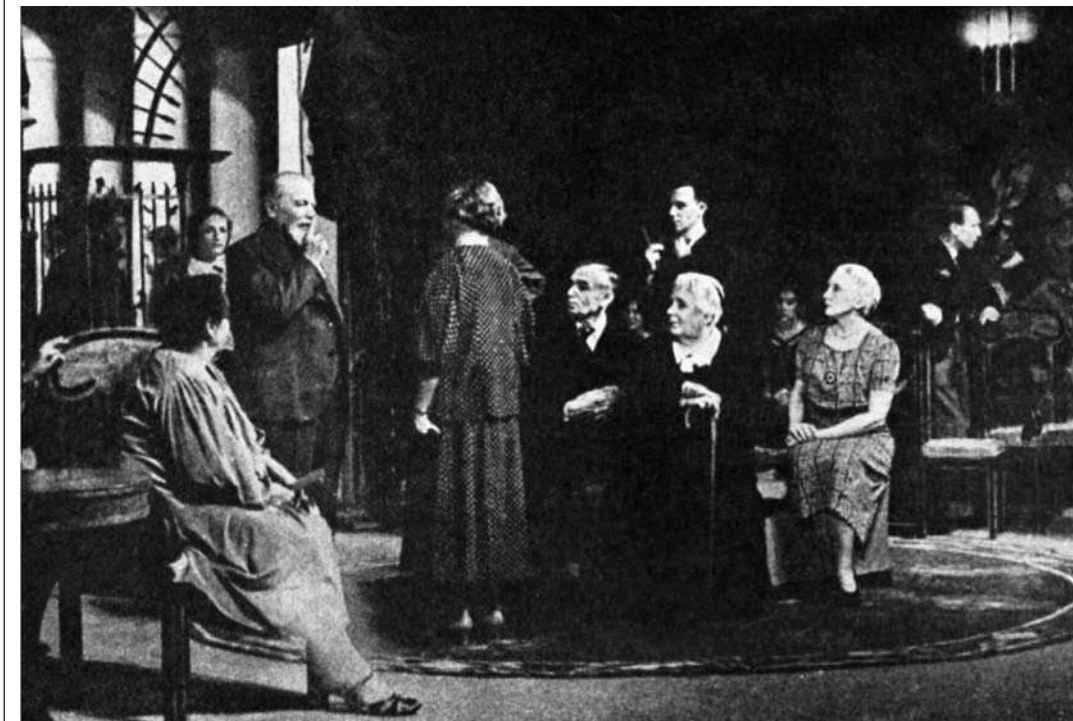
– Оставьте актрису в покое, как говорит, пусть так и говорит.

Кстати, рассказывали, что в молодости Литовцева была очень красива и великолепно играла героинь, но я запомнила ее как хромую женщину с резким голосом...

Я была свидетельницей и еще одной истории, в которой фигурирует Немирович-Данченко. Произошло это за несколько месяцев до его смерти. Шли репетиции пьесы Булгакова «Последние дни», посвященной Пушкину. Роль Натали

²¹ Гошева Ирина Прокофьевна (1911–1988) – актриса театра и кино; с 1940 года в труппе МХАТа.

Репетиция спектакля «Горе от ума» с В. Немировичем-Данченко



Pro memoria

Пушкиной играла Степанова, а Немирович-Данченко репетировал момент, когда Наталье Николаевне сообщают, что Пушкин ранен. Репетиции проходили в фойе, где стояла старинная мебель. Владимир Иванович хотел, чтобы Степанова очень правдиво теряла сознание. Она должна была как бы сползать, а потом – раз! – и тело лежит на полу.

Степанова падает – не годится. Падает снова, Немирович-Данченко недоволен.

– Стоп, я плохо показал вам, я покажу еще раз, – говорит он и поднимается на сцену.

И показывает! Я даже не могу передать, как это было бесподобно, он потенциальный актер был. Хотя казалось, что данных у него нет: небольшого роста, квадратный такой, со «скандированной» речью, но как талантливо играл! Мы думали, что у Владимира Ивановича в этот момент действительно немеют руки и мутнеет взор – просто мертвые становились глаза. Ангелина Иосифовна старалась повторить падение, но получалось плохо.

– Ладно, – сказал Немирович-Данченко. – Отработаем потом.

Репетиция закончилась, я была под впечатлением и решила: когда все разойдутся – пойду попробую. Подхожу к репетиционному помосту и вижу: на скамеечке сидит Немирович-Данченко в пальто и шапке, тяжело дышит, а Бокшанская натягивает ему сапоги. У нее был паралич век и чтобы видеть его ногу, она придерживает веко свободной рукой. Владимир Иванович постанывал от усталости и невозможно было поверить, что сорок минут час назад он порхал по сцене. В ту пору ему было больше восьмидесяти лет.

«ПРЕКРАТИТЕ БЕЗОБРАЗИЕ, НЕ ТО Я ВАС МАТОМ ПОКРОЮ...»

Чем больше времени я проводила во МХАТе, тем больше удивлялась: как я попала сюда? Как актриса я была совсем еще слабой. А сейчас, в финале пройденного пути, мне и вовсе кажется, что в 19 лет ничего не умела и только силой упрямого характера тянулась к своей мечте. Бабы шептались, будто взяли меня из-за внешних данных. Хотя какие там внешние данные, разве что лоб большой и лицо податливо гриму, а вообще красавицей я не была. Потом кто-то услышал, как я пою, и по МХАТу поползла сплетня, будто приемную комиссию вдохновили мои вокальные данные. Но опять же никто не знал, что на вступительных испытаниях я не пела.

В общем, поначалу я не очень комфортно чувствовала себя в лучшем театре страны. Я замечала и косые взгляды, слышала про себя сплетни, а однажды девки зло пошутили надо мной, поссорив с Хмелевым. Но все же обиды быстро забывались, поскольку было море других впечатлений.

С удивлением я узнала, что во МХАТе есть суфлер и что он выручает артистов, которые порой забывают слова. Суфлера звали Алексей Касаткин. До революции он работал в провинции, видел многих замечательных актеров и многому научился у них. Он всегда точно знал: держит артист паузу или забыл текст. Мог подать всего одно слово, но так, что вспоминались все остальные. Однажды Алексей Иванович появился в театре с завязанной щекой, у него был флюс. При этом он стал шепелявить. И вот Алексей Иванович занял место в своей будке, начался спектакль, но когда кто-то из

Люди, годы, жизнь

героев пьесы также шепеляво стал произносить свой текст, смех стал душить остальных артистов. В антракте Касаткин высунулся из будки и сказал:

– Прекратите это безобразие, не то я вас матом покрою.

А они не могли сдержаться от смеха, потому что действительно шепелявил он смешно.

Я помню, когда Москвин заболел, вместо него на сцену вышел Касаткин. И как он играл свою роль! Мы с девчонками рыдали, наблюдая за ним из-за кулис. Но кто сегодня помнит Касаткина? На совести театра очень много загубленных чудесных актеров. Для памяти потомков мало быть талантливым. Сколько блестящих артистов незаслуженно забыты в нашей театральной Мекке?! И если это учесть, то, получается, я вытянула счастливый билет. Естественно, что Москва собирала лучшие актерские силы страны. Всегда помогала ей театральная провинция. Леонидов, Тарханов, Качалов начинали на периферии. Но кто теперь об этом знает? «Провинциал» Качалов навсегда связан со МХАТом. Кстати, и у него не все шло гладко. Говорили, что он очень хотел играть Вершинина в «Трех сестрах», но Немирович его с роли снял.

Некоторые детали этого эпизода из жизни Василия Ивановича описаны в дневнике Фаины Георгиевны Раневской. В частности, она писала: «Я присутствовала однажды при том, как В.И., вернувшись из театра домой, на вопрос Н. Литовцевой, как прошла репетиция “Трех сестер”, где он должен был играть Вершинина, ответил: “Немирович снял меня с роли и передал ее Болдуману. Владимир Иванович поступил

правильно. Болдуман много меня моложе, в него можно влюбиться, а я в меня уже нельзя”. Он говорил, что нисколько не обижен, что он приветствует это верное решение режиссера»²².

Когда Немирович поручил ему роль Чацкого, Качалов всплеснул руками:

– Чацкого? Мне шестьдесят три года!

Вскоре Василий Иванович увидел свою фамилию в распределении ролей «Горе от ума». Играл блестяще! После премьеры – каждый раз, когда шел спектакль – мы, девочки, ждали его в кулисах, чтобы поцеловать полу фрака. На зрителей безотказно действовала абсолютная естественность актера. Он никогда не демонстрировал своего внутреннего ремесла, а вел роли, как дышал – свободно, безыскусно, искренне. Ему невозможно было не верить. Это был пример такого высокого мастерства, что, наверное, за всю жизнь мне не удалось к нему приблизиться.

Я научилась гримироваться. Уроки грима нам давал Яков Иванович Гремиславский²³ – пример, которого еще в дачном театре в Любимовке заметил Станиславский, а когда образовался Художественный театр, Иван Яковлевич был приглашен в труппу и работал в ней до конца жизни.

Станиславский писал: «Якову Ивановичу Гремиславскому суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку»²⁴.

Маленький, не видный, тихий, но при этом у него была очень красивая, высокого роста жена. Человек он был достаточно



В. Качалов – Чацкий

²² Фаина Раневская. Дневник на ключках. СПб., 2010. С. 41.

²³ Гремиславский Я.И. (1864–1941) действительно стал основателем гримировального искусства в России, продолжил дело своего отца, который, будучи бесфамильным крепостным крестьянином в середине XIX века гримировал в Малом театре Михаила Щепкина.

²⁴ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1948. С. 56.

Pro memoria

ЭМ

самоуверенный – мог войти в гримборную в самый неподходящий момент, когда я была не одета. Я хватала свои тряпки, чтобы прикрыться, но Гремиславский как ни в чем ни бывало успокаивал меня:

– Ничего, деточка, ничего, я не гляжу.

И действительно не глядел на нас. Кончики его пальцев были мягкие как подушечки. Он учил меня, что в гриме самое важное правильно положить тон. Кстати, об этом потом говорила и Алла Константиновна Тарасова. Нужно класть тон не жирно и не слабо, а ровно настолько, чтобы закрыть изъяны лица. В 1943 году мы выпускали спектакль «Последние дни», где я играла Натали Пушкину, и Гремиславский мне сказал, что у меня неправильное лицо, потому что у Натали расстояние от носа до губы должно быть больше, чем у меня. И с тех пор я присматриваюсь: действительно, у красивых женщин это расстояние больше. С помощью грима он затемнял мне бороздки под носом, и лицо казалось удлинненным; пририсовывал мне брови, стягивал щеки, но никогда не трогал лоб. Природа наградила меня высоким лбом, а это было выгодно для ролей красивых женщин.

В книге не хватит места, чтобы вспомнить всех, перед кем мы преклонялись. Ольга Андровская, Алла Тарасова, Николай Хмелев, Марк Прудкин, Михаил Тарханов, Клавдия Еланская, Иван Москвин, Леонид Леонидов... Имя им – легион! Был в театре свой гамбургский счет. Официальные любимцы, осыпанные почестями и наградами, – а рядом скромные труженики.

Это была удивительная эпоха, совсем не похожая на нынешнюю.

У каждого были свои «свойства». Говорили, что во время болезни Немирович-Данченко лежит в постели в крахмальной рубашке и галстуке. А Станиславский, приходя в театр, производил впечатление монументальной красотой и возмущался, когда однажды в окне фотомастерской увидел распущенные волосы актрисы своей труппы.

– Разве это стиль Художественного театра? – говорил он, наводя ужас на окружающих. – Разве это наша марка?

Оказавшись среди корифеев МХАТа, о крупных ролях я и



Я. Гремиславский

К. Головкин – Натали Пушкина



Люди, годы, жизнь

ЭМ



мечтать не смела. На каждом занятии профессор-речевик Елизавета Федоровна Саричева «впивалась» в мое произношение, боролась со свистящими согласными. Правда, спустя полгода после нашего знакомства сказала мне:

– У тебя от природы хорошая дикция и хороший тембр.

Я думаю, что мне помогли занятия пением. У меня действительно намечался голосок. В старших классах папа определил меня к Елене Юльевне Жуковской, ученице Сергея Рахманинова. Позже она написала мемуары, стала профессором, вела вокальное мастерство в Театральном училище им. Б.В. Щукина, а когда я с ней занималась, она работала в Театре Вахтангова и верила, что я стану способной артисткой.

В театральной программке мое имя появилось впервые осенью

1939 года. Меня ввели на роль почти бессловесной Кельнерши в спектакль «Пиквикский клуб» Диккенса. Когда Джингл (П. Массальский) вставал, чтобы уйти из кафе, я должна была сказать:

– Вы забыли заплатить, сэр.

Саричева требовала, чтобы слово «сэр» я произносила с английским акцентом. Я постоянно боялась, что произнесу неправильно, и за кулисами твердила:

– Вы забыли заплатить, сэр.

Наверное, на меня смотрели, как на чокнутую. Когда же эту фразу я произнесла на сцене, Массальский приостановился, посмотрел на меня, молниеносно влез рукою под юбки и больно ущипнул за мягкое место. От неожиданности я взвизгнула и в ту же секунду меня охватило ощущение страха. Своим визгом я сорвала сцену! Меня больше

Сцена из спектакля «Пиквикский клуб»

никогда не выпустят! Но вдруг раздался смех и аплодисменты в зале. Публика была довольна этим «экспромтом». Массальский решил взять его на вооружение и каждый раз повторял. Иногда щипался так больно, что я начинала ненавидеть этот «Пиквикский клуб».

Прошел месяц и снова ввод в спектакль. На этот раз я играла Служанку в доме Оргона (в «Тартюфе» Мольера), бессловесную роль. Появлялась с фонарем в руках на несколько секунд. Но для моих родителей это уже кое-что значило. И папа посвятил мне стихи: «Позор Тартюфа ты освещала, фонарь горящий в руках держала...» И так далее... Стихотворение было длинное. «Твоя звезда не на закате, она восходит в прекрасном МХАТе».

Ну, не знаю как высоко она возшла, зато рядом со мной действительно были «звезды».

В «Горе от ума» меня заняли в народной сцене.

– Иванова, почему вы прячетесь? Вам сшили красивое платье, сделали прическу, грим... Пусть вас видят! – услышала я как-то голос второго режиссера Елизаветы Сергеевны Телешевой.

Я засмузилась и сказала:

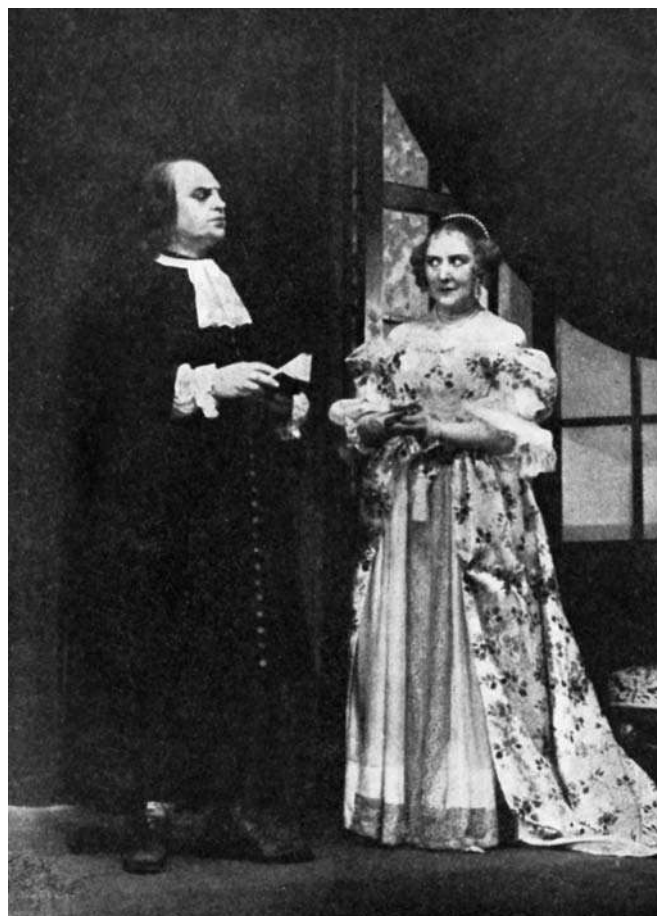
– Меня щиплет Лидия Михайловна Коренева.

– Что? – удивилась Е. Телешева.

– Меня щиплет Лидия Михайловна, – повторила я в гробовой тишине.

Коренева очень оберегала свои костюмы, которые ей обшивали марлей, чтоб не пачкались до спектакля, и больно щипалась. После моих слов на сцену поднялся элегантный Виктор Яковлевич Станицын и поцеловал мне руку:

– Кира, поздравляю, вы нажили первого официального врага.



Сцена из спектакля «Тартюф». М. Кедров – Тартюф. Л. Коренева – Эльмира

У меня затряслись коленки. Я чувствовала на себе взгляд Коренев. Не помню, чем закончилась репетиция, но думала я лишь о том, как в следующий раз выйду с ней на сцену. А на следующий день мы столкнулись в коридоре. Сейчас мне кажется, что эту встречу Коренева специально подстроила. Она тут же потащила меня в свою примерку, усадила на диван и сказала:

– Ты в театре человек новый, многого не знаешь...

И стала проверять мои знания о МХАТе. К счастью, к тому времени я пересмотрела уже

множество спектаклей, потому что Лидия Михайловна расспрашивала меня об игре своих коллег. Я багровела, нервничала, запинаясь, что-то говорила, но вдруг почувствовала, что она радуется, если наши мнения совпадают. После этого Коренева стала внимательнее следить за мной. Я часто бывала у нее в примерке, и однажды мы говорили о дореволюционном МХАТе, который я не застала. И еще я запомнила, что все костюмерши от нее ушли. Осталась только одна, которая кое-как терпела капризы Лидии Михайловны.

После такого «близкого» знакомства Коренева перестала меня щипать, но другим артистам доставалось. В итоге, в «Синей птице» (когда я уже играла Молоко) участники спектакля решили ее проучить. Бессменную исполнительницу Феи артисты в темноте должны были вывести (или вынести) из-за кулис на середину сцены. Пока ее тащили Лидия Михайловна щипалась, сколько хватало сил. Наконец, однажды ребятам это надоело и, когда вспыхнул свет, Коренева обнаружила, что находится по другую сторону декораций. Начинается ее сцена, а Коренева стоит в лабиринте закулисья и не может пробраться к зрителям...

О непростом характере Лидии Михайловны во МХАТе ходили легенды. Она была близким человеком семьи Станиславского, но не дружила с Немировичем-Данченко. Владимир Иванович говорил, что не доверяет ей. Сложно сказать, какие между ними были отношения, но Коренева и правда многим коллегам внушала дискомфорт: горделивая, прямая, высокая

фигура, холодный взгляд, уверенный резковатый голос. Это она стала прототипом актрисы-скандалистки Людмилы Сильвестровны Пряхиной в «Театральном романе» Булгакова. Насколько я знаю, сам Булгаков недолюбливал ее, но теперь уже трудно об этом судить: никого не осталось.

...Умирала Коренева в нищете. У нас была маникюрша Марья Николаевна, которая ходила к ней, а больше никого Коренева к себе не пускала. В квартире было грязно, донимали клопы, бегали мыши. Марья Николаевна рассказывала: «В ее квартире я снимаю с себя все, иначе клопы забираются под одежду»

Картины Добужинского и Бакста (когда-то Коренева была лично знакома с художниками) еще украшали стены, но на общем фоне запустения смотрелись далеко не торжественно. Говорили, что часть полотен Коренева продала и на эти деньги существовала в старости. А когда она умерла, оказалось, что все ценные вещи из дома пропали. Кто приложил к ним руку, так и осталось загадкой.



Алексеева Елена Сергеевна

Театральный критик, главный редактор альманаха «Балтийские сезоны», директор одноименного издательства. Автор сотен публикаций в газетах («СПб ведомости», «Культура», «Экран и сцена») и журналах («Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия»). Составитель книг «Евгений Лебедев. Великий лицедей», «Звезды петербургской сцены», «Владислав Пази. Никаких мемуаров», автор книги «Михаил Светин. Разговоры по телефону». Живет в Петербурге
Контакты: elena.alex49@gmail.com

Бартошевич Алексей Вадимович

Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ. Зав. отделом современного искусства Запада ГИИ, зав. кафедрой истории зарубежного театра РАТИ (ГИТИС). Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX веков» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданию современности. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».
Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Борзенко Виктор Витальевич

Театральный журналист, кандидат филологических наук, лауреат конкурса молодых журналистов «Вызов – XXI век» в номинации «Культура» (2007). Закончил факультет филологии и журналистики Ростовского

университета (2006). Редактор отдела культуры «Новые Известия», обозреватель журнала «Театрал». Живет в Москве.

Контакты: bviktor@inbox.ru

Бородин Алексей Владимирович

Режиссер, художественный руководитель РАМТа, народный артист России, лауреат Государственной премии России и премии города Москвы, лауреат Международной Премии К.С. Станиславского, профессор РАТИ. Живет в Москве.

Контакты: moima79@mail.ru

Вельяминов Петр Сергеевич (1926–2009)

Актер театра и кино, народный артист РСФСР, кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» IV степени

Галахова Ольга Игоревна

Театровед, театральный критик, главный редактор журнала «Станиславский», главный редактор газеты «ДА» (Дом Актера), преподаватель кафедры искусствоведения ВТУ им. М.С. Щепкина. Кандидат искусствоведения (по окончании аспирантуры в 1987 году защитила диссертацию по проблемам методологии советского театроведения в 1920-е годы), Лауреат премии «За лучший дебют» в сезоне 1985–1986 года журнала «Театральная жизнь», составитель сборников «Открытая сцена» (2005, 2006, 2007) – грант Департамента по культуре г. Москвы. В 1989 году являлась пресс-секретарем первого Международного фестиваля уличных театров «Караван мира» (художественный руководитель Вячеслав Полунин). Один из авторов и организаторов телевизионной театральной программы «Суфлер» на Первом канале ТВ (1997–1998). Один из авторов программы «Театральная гостиная» на телеканале «Культура» (2000). В 2001 году – пресс-секретарь программы уличных театров Всемирной театральной Олимпиады (Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова, художественный руководитель В. Полунин). С 2003



по 2005 годы работала помощником художественного руководителя театра Сатиры по связям с общественностью. В 2005 работала в пресс-службе Международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова. Член Экспертного совета Национальной премии, фестиваля «Золотая маска» (2001–2003). Постоянно публикуется в «Независимой газете», обозреватель сайта РИА Новости. Живет в Москве.

Головки 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 Санкт-Петербургской академии театрального искусства (СПбГАТИ). Автор книги «Иннокентий Смоктуновский» (1990), автор-составитель книги «Премьеры Товстоногова» (1994), автор-составитель (вместе с И.Н. Шимбаревич) книги «Георгий Товстоногов. Собираемый портрет» (2006), составитель книги «Георгий Товстоногов репетирует и учит» (2007). Лауреат премии им. А. Кугеля (2003).

Контакты: egorfunkel@mail.ru

Гульченко Виктор Владимирович

Режиссер, критик театра и кино. Учился в Театральном училище имени Б. Щукина (режиссерский факультет) и ВГИКе (сценарный факультет). Художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория», где выпустил спектакли «Нина. Вариации...» С. Дитца, «Чайка», «Дядя Ваня» (в двух версиях), «Три сестры», «Вишневый сад» (в двух версиях). В других театрах ставил также пьесы А. Чехова, А. Стриндберга, С. Беккета, Т. Уайлдлера, И. Бергмана, Д. Кобурна, Л. Зорина... Член бюро Чеховской комиссии РАН. Автор многих работ о Чехове. Живет в Москве.

Контакты: vgoultchenko@mtu-net.ru

Додин Лев Абрамович

Художественный руководитель Малого драматического театра – Театра Европы (СПб), народный артист России, лауреат Государственных премий России и СССР, профессор СПбГАТИ.

Живет в Петербурге.

Контакты: Elena@mdt-dodin.ru

Долгачев Вячеслав Васильевич

Режиссер, художественный руководитель Нового театра, заслуженный деятель искусств России. Живет в Москве.

Контакты: hudruk@gmail.com

Есипенко Виктория Николаевна

Аспирантка РГК им. С. В. Рахманинова.

Контакты: vikki305@rambler.ru

Заболотняя Марина Владимировна

Театральный критик, историк театра. В 1988 году окончила ЛГИТМиК (СПбГАТИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 годы – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 годы – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 года – завлит Санкт-Петербургского Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

Контакты: моб. 921. 306–78–96;

e-mail: m_zabolo@rambler.ru

Золотухин Валерий Владимирович

Театральный критик, кандидат искусствоведения. В 2004 году закончил РГГУ (курс В.М. Гаевского). Автор еженедельного приложения к газете «Ведомости» («Пятница»), старший преподаватель кафедры теории и истории культуры РУДН.

Контакты: zolotuhin@gmail.com

Казьмина Наталья Юрьевна

Театральный критик, историк театра, старший научный сотрудник отдела театра ГИИ, редактор сборников «Prosaenium/



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» (2011). Лауреат премии им. А. Кугеля (2003).

Контакты: kazminata@yandex.ru

Каминская Наталия Григорьевна

Театральный критик. Окончила МГПИ им. В.И. Ленина (филологический факультет). С 1976 года работает в газете «Культура» (корреспондент, обозреватель, зав. отделом театра, сейчас – зам. главного редактора). Печатается в газетах и журналах («Театр», «Театральная жизнь», «Петербургский театральный журнал»), на сайте Open Space.ru Автор серии актерских портретов в книгах «Звезды московской сцены», «История театрального подвала» (о «Табакерке», Театре-студии п/р О. Табакова).

Контакты: ngk@kulturagz.ru

Карась Елена Юрьевна

Театральный критик. Закончила ГИТИС (РАТИ). Театральный обозреватель «Российской газеты». Преполагает в РАТИ.

Контакты: karalyona@yandex.ru

Клейман Юлия Анатольевна

Аспирантка театроведческого факультета СПбГАТИ (кафедра зарубежного искусства), театральный критик. Публиковалась в журналах «Театральный Петербург», «Петербургский театральный журнал», «Зрительный ряд», в «Независимой газете» и др. Преподаватель Музыкального

колледжа им. М.П. Мусоргского (СПб), помощник проректора по международным связям СПбГАТИ.

Живет в Петербурге.

Контакты: spbgati@mail.ru

Кретова Екатерина Георгиевна

Музыковед, журналист, музыкальный критик. Закончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (по специальности «теория музыки») и аспирантуру Московской государственной консерватории (по специальности «философия»). Печаталась в газетах «Коммерсант», «Русский курьер», «Новые Известия», «Версия», «Известия», «Неделя», журналах «Музыкальная жизнь», «Ритм», «ТВ Парк», «Театрал», «Планета Красота». С 1995 года – музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», ведущая литературной частью московского театра «Школа современной пьесы».

Контакты: kretova@neglinka29.ru

Левитин Михаил Захарович

Режиссер и писатель, художественный руководитель Театра «Эрмитаж», народный артист России, лауреат премии города Москвы.

Живет в Москве.

Контакты: 6502073@gmail.com

Осиньска Катажина (Osińska Katarzyna)

Старший научный сотрудник Института славистики Польской Академии наук в Варшаве; театровед, специалист в области русского театра XX века. Автор книг: «Leksykon teatru rosyjskiego XX wieku» [«Лексикон русского театра XX века»], 1997; «Studio w rosyjskiej kulturze teatralnej XX wieku. Wybrane zagadnienia» [«Студия в русской культуре XX века. Избранные вопросы»], 1997; «Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżyski, Wachtangow» [«Монастыри и лаборатории. Русские театральные студии: Станиславский, Мейерхольд, Сулержицкий, Вахтангов»], 2003; а также



глав, посвященных русской драматургии, в книге: «Historia literatury rosyjskiej XX wieku» [«История русской литературы XX века»], 1997 (второе издание: 2002).

Контакты: kasiaosinska@poczta.onet.pl

Погребничко Юрий Николаевич

Режиссер, народный артист России, лауреат Государственной премии РФ, лауреат театральной премии «Золотая маска» и премии города Москвы, профессор. В 2007 году выпустил актерский курс в Институте им. Б. Щукина.

Живет в Москве.

Контакты: svg@inbox.ru

Полякова (Горячкина) Елена Ивановна (1926–2007)

Театровед, заслуженный деятель искусств РСФСР (1995), доктор искусствоведения (1970). Окончила театроведческий факультет ГИТИС (1949), была зав. отделом истории журнала «Театр» (1952–1961), сотрудником ГИИ (1961–2007), зав. отделом Театра (1989–1995). Основные труды: «Театр и драматург. Из опыта работы МХАТ над пьесами советских драматургов. 1917–1941» (1959), «Леопольд Антонович Сулержицкий», сборник статей (1970), «Станиславский – актер» (1972), «Театр Льва Толстого. Драматургия и опыт её прочтения» (1978), «Зеркало сцены» (1994), «М.М. Москвин» (1995), «Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура» (2006).

Праудин Анатолий Аркадьевич

Режиссер, лауреат Государственной премии России. Закончил ЛГИТМиК, Мастерскую А. Музиля (1986). Работал в Екатеринбурге, Омске, Челябинске, Самаре, Саратове, Перми, в Санкт-Петербургском Александринском театре и в ТЮЗе им. А. Брянцева. Ныне возглавляет «Экспериментальную сцену» театра-фестиваля «Балтийский дом». Автор более 50 спектаклей.

Живет в Петербурге.

Контакты: ndiachenko@mail.ru

Тимашева Марина Александровна

Театральный критик, кандидат искусствоведения, лауреат премий «Золотой Овен», «Чайка» и «Белый слон». Закончила ГИТИС (курс Г.А. Хайченко). Работала редактором театрального отдела газеты «Экран и сцена», научным сотрудником во ВНИИ искусствознания. Автор статей в российских журналах и газетах. С 1991 года – обозреватель радио «Свобода». Эксперт Фонда имени К.С. Станиславского.

Живет в Москве.

Контакты: TimashevaM@rferl.org

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

Токарева Марина Евгеньевна

Закончила факультет журналистики Петербургского университета и аспирантуру СПбГАТИ. Работала обозревателем «Общей газеты», «Московских новостей». Сейчас обозреватель «Новой газеты». Автор книги «Константин Райкин. Роман с театром».

Контакты: mtokareva08@mail.ru

Тростянецкий Геннадий Рафаилович

Режиссер, лауреат Государственной премии России. Закончил ЛГИТМиК, Мастерскую Г.А. Товстоногова (1979). Работал режиссером, потом – главным режиссером Омского театра драмы (1981–1986); режиссером московского Театра им. Моссовета (1987–1990); главным режиссером петербургского Театра на Литейном (1990–1994); главным режиссером рижского Театра русской драмы (2000–2002). Ставит спектакли в Москве, в других

Наши авторы

городах России, за рубежом. Выпустил несколько режиссерско-актерских курсов в СПбГАТИ.

Живет в Петербурге.

Контакты: grafest@mail.ru

Тучинская Александра Яковлевна

Закончила театроведческий факультет ЛГИТМиКа (СПбГАТИ), соискатель в аспирантуре ГИИ (отдел по изучению творческого наследия В.Э. Мейерхольда). С 1977 года – ведущий научный сотрудник Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. Много публиковалась в петербургских и московских периодических изданиях о театре и кино («Театр», «Театральная жизнь», «Вопросы театра», «Петербургский театральный журнал», «Современная драматургия», «Балтийские сезоны», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Экран и сцена», «Империя драмы», «Культура» и др.). Статьи в сборниках «Маска и маскарад в русской культуре VIII–XX веков», «Виктор Гвоздицкий в это мгновение театра» и др.

Контакты: tuchinskaya.shura@yandex.ru

Шах-Азизова

Татьяна Константиновна

Театровед, историк театра, театральный критик. В ГИИ с 1964 года. Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела театра. Вектор научных интересов постепенно смещался от XIX века к современности, включая в себя контакты с живым театром, работу в театральной критике, на телевидении и радио, в следующих направлениях: отечественный театр второй половины XX века; соотношение его с мировым театральным процессом; театр в кругу искусств (кино и ТВ). Статьи и разделы в изданиях ГИИ: «Русская художественная культура»; «История русского драматического театра» в семи томах; «История русского советского драматического театра» в двух книгах; серия трудов группы «Современная культура»; серия коллективных трудов о театре XX

века; альманахи «Вопросы театра» и «Мир искусств», и др. Доминанта в этом кругу – драматургия и театр А.П. Чехова, что определилось с первой книги («Чехов и западноевропейская драма его времени». М., 1966) и продолжилось затем в ряде специальных изданий («А.П.Чехов. Пьесы». В двух книгах; Чеховские сборники ИМЛИ; серии «Чеховиана»; «Чеховский вестник»; «Чеховские чтения в Ялте»), в коллективных трудах и в периодике, как в России, так и за рубежом – всего около 200 публикаций.

Контакты: ahtira@comtv.ru

Якубова Наталия Олеговна

Театровед, кандидат искусствоведения, работает в отделе искусства стран Центральной Европы ГИИ. В 1995–1998 годах работала редактором в журнале «Московский наблюдатель». Автор многочисленных публикаций по истории польской культуры, а также по истории театра Центральной и Восточной Европы после 1985 года. В настоящее время работает над монографией, посвященной последнему десятилетию в театрах России, Польши и Венгрии.

Контакты: natalia_yakubova@mail.ru

Contributors

Borodin Alexey Vladimirovich, theatre director, Artistic Director of RAMT (Russian Academic Youth Theatre), People's Artist of Russia, Professor of RATA. Awards: State Prize of Russia, Moscow Prize and Stanislavsky International Prize.

Residence: Moscow

Contacts: moima79@mail.ru

Alexeyeva Yelena Sergeevna, drama critic, Editor of Baltiyskiye Sezony (Baltic Seasons) almanac and Director of Baltic Seasons Publishers. Hundreds of articles in newspapers (St. Petersburg Vedomosti, Kultura, Ekran i Scena) and magazines (Teatr, Teatralnaya Zhizn, Sovremennaya Dramaturgia). Compiler of: *Yevgeny Lebedev. A Great Performer; Stars of the Petersburg Stage; Vladislav Pazi: No Memoirs*; author of *Michail Svetin. Telephone Conversations*. Residence: St. Petersburg

Contacts: elena.alex49@gmail.com

Bartoshevich Alexey Vadimovich, drama critic and theatre historian, Doctor of the Arts, Professor, Head of the Department of the Modern Western Arts at the State Institute for Arts Research, Head of the Department of Foreign Theatre History at RATA. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of *Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century (1985); Shakespeare. Britain. Twentieth Century (1994); Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre*.

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Borzenko Victor Vasilievich, theatre journalist, PhD, Challenge – 21st Century Young Journalists' Competition prize winner (2007, Culture nomination). Graduated from the Rostov State University (Philological and Journalists' Faculty) in 2006. Editor at the New Izvestia Culture section, critic for Teatral magazine. Residence: Moscow

Contacts: bviktor@inbox.ru

Velyaminov Pyotr Sergeevich, theatre and film actor, People's Artist of Russia, holder of the Order of Merit, 4th Degree

Galakhova Olga Igorevna, theatre critic, PhD. Graduated from RATA-GITIS (where she studied under P.A. Markov). Editor of the Dom Aktyora (Actor's House) newspaper, theatre critic at 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

Gorfunkel Yelena Iosifovna, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor of the St. Petersburg Academy of Theatre Arts. The author of *Innokenti Smoktunovsky (1990)*, author/compiler of *Tovstonogov Premières (1994)*, author/compiler (with I.N. Shimbarevich) of *Georgyi Tovstonogov. A Collective Portrait (2006)*, compiler of *Georgyi Tovstonogov Rehearses and Teaches (2007)*. Winner of the A. Kugel Prize (2003). Place of residence: Petersburg.

Contacts: e-mail: egorfunkel@mail.ru

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),

Contributors	
<p><i>Three Sisters</i> and <i>The Cherry Orchard</i> (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</p>	<p>Department), editor of <i>Proscenium/Voprosy Teatra</i> (2007, 2008), editor of <i>Voprosy teatra</i> magazine. She worked with <i>Teatr</i> 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: <i>Vestnik Yevropy</i>, <i>Teatralnaya Zhizn</i> (compiler of a number of issues), <i>Sovremennaya Dramaturgia</i> as well as newspapers: <i>Moskovskiye Novosti</i>, <i>Kultura</i>, <i>Obshchaya Gazeta</i>, <i>Ekran i Stseny</i> and others. Compiler of <i>An Introduction to Directing</i> by M. Tumanishvili (2003), author, compiler (with P. Lyubimtsev) of <i>The Vakhtangov Drama School</i> (2010). Winner of the A. Kugel Prize. Contacts: kazminata@yandex.ru</p>
<p>Dodin Lev Abramovich, Artistic Director of MDT (Maly Drama Theatre) – Theatre of Europe (St. Petersburg), People's Artist of Russia, winner of State Prizes of Russia and the USSR, Stanislavsky International Prize, Professor of SPbGATI. Residence: St. Petersburg Contacts: Elena@mdt-dodin.ru</p>	<p>Kleyman Yulia Anatolievna, post-graduate at SPbGATI (Theatre Critics' Faculty, Foreign Arts Department), theatre critic. Articles in magazines: <i>Teatralny Petersburg</i>, <i>Petersburg Teatralny Journal</i>, <i>Zritelny Ryad</i>, in the <i>Nezavisimaya Gazeta</i>, etc. Teaches at the M.P. Mussorgsky Musical College (St. Petersburg), Assistant to International Relations Deputy Rector of SPbGATI. Residence: St. Petersburg Contacts: spbgati@mail.ru</p>
<p>Dolgachyov Vyacheslav Vasilievich, Artistic Director of the Novy Theatre, Honoured Artist of Russia. Residence: Moscow Contacts: hudruk@gmail.com</p>	<p>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. Published her articles in newspapers (<i>Kommersant</i>, <i>Russian Courier</i>, <i>New Izvestia</i>, <i>Versia</i>, <i>Izvestia</i>, <i>Nedelya</i>), and magazines (<i>Muzykalnaya Zhizn</i>, <i>Ritm</i>, <i>TV Park</i>, <i>Teatral</i>, <i>Planet Beauty</i>). Since 1995, music reviewer of the <i>Moskovsky Komsomolets</i> newspaper, literary manager of the School of the Modern Play Theatre (Moscow). Contacts: kretova@neglinka29.ru</p>
<p>Kaminskaya Natalia Grigorievna, theatre critic. Graduated from the Lenin MGPI (Moscow State Pedagogical Institute, Philological Faculty). She has worked for the <i>Kultura</i> newspaper since 1976 (reporter, observer, Head of the Theatre Department, Deputy Editor). Contributed a number of articles to Russian newspapers and magazines (<i>Teatr</i>, <i>Teatralnaya Zhizn</i>, <i>Peterburg Teatralniy Gournal</i>), to <i>OpenSpace.ru</i>. Author of <i>Stars of the Moscow Stage; The History of One Theatrical Basement</i> (about the Studio-Theatre under O. Tabakov) Contacts: ngk@kulturagz.ru</p>	<p>Levitin Mikhail Zakharovich, director and writer, Artistic Director of the Hermitage Theatre, People's Artist of Russia, Moscow Prize winner. Residence: Moscow Contacts: 6502073@gmail.com</p>
<p>Karas Yelena Yurievna, theatre critic, PhD. Graduated from GITIS-RATA (B. Lyubimov's Workshop), theatre critic for the <i>Rossiyskaya Gazeta</i>, teaches at RATA. Contacts: karalyona@yandex.ru</p>	
<p>Kazmina Natalya Yurievna, theatre critic and historian, Senior Researcher at the state Institute for Arts Research (Theatre</p>	

Contributors	
<p>Osińska Katarzyna, theatre critic and historian, specialist in the 20th century Russian theatre, Senior Researcher at the Slavonic Studies Institute of the Polish Academy of Sciences in Warsaw Contacts: kasiaosinska@poczta.onet.pl</p>	<p>and White Elephant Prizes. Graduated from GITIS-RATA where she studied under G.A. Khaichenko. Worked as an editor at the Theatre section at the <i>Ekran i Scena</i>, and as a researcher at the All-Union Research Institute for Arts Studies. Contributed a number of articles to Russian magazines and newspapers. Theatre reviewer for Radio Liberty since 1991. An expert for the Stanislavsky Foundation. Residence: Moscow Contacts: TimashevaM@rferl.org</p>
<p>Pogrebnychko Yuri Nikolayevich, director, People's Artist of Russia. Awards: State Prize of Russia, Golden Mask theatrical prize and Moscow Prize. Professor at the B. Shchukin School, Acting Department; the first group he taught graduated in 2007. Residence: Moscow Contacts: svq@inbox.ru</p>	<p>Tikhomirov Pavel Yevgenievich, actor and director, Honoured Artist of the Chechen Republic. Author of a series of actors' profiles (<i>Deaths Which Passed Unnoticed</i>) in the Actor's House newspaper, director of events in the Actor's House and of the revival of <i>Russia, My Russia</i>, 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</p>
<p>Polyakova (Goryachkina) Yelena Ivanovna (1926–2007) Theatre historian and critic, Honoured Artist of RSFSR (1995), Doctor of the Arts (1970). Graduated from GITIS (theatre critics faculty) in 1949, 1952–1961 – edited the history section of <i>Teatr</i> magazine, 1961–2007 – worked at the State Institute for Arts Research (1989–1995 – as Head of the Theatre Department). Principal works: <i>Theatre and Dramatist. From MkhAT's experience of staging plays by Soviet dramatists. 1917–1941</i> (1959), <i>Leopold Antonovich Sulerzhitsky</i>, a collection of essays (1970), <i>Stanislavsky the Actor</i> (1972), <i>The Theatre of Lev Tolstoy: a Reading of His Plays</i> (1978), <i>The Proscenium</i> (1994), <i>M. M. Moskvina</i> (1995), <i>The Theatre of Sulerzhitsky. Ethic. Aesthetic. Stagecraft</i> (2006).</p>	<p>Tokareva Marina Evgenievna, theatre critic and journalist. Graduated from St. Petersburg University (Journalists' Faculty), took a post-graduate course at LGITMiK-SPbGATI, PhD. Worked as observer for <i>Obshchaya Gazeta</i>, <i>Moscow News</i>. Now – an observer for <i>Novaya Gazeta</i>. Author of <i>Konstantin Raykin. Romance with the Theatre</i>. Contacts: mtokareva08@mail.ru</p>
<p>Praudin Anatoly Arkadievich, director, State Prize of Russia winner. Graduated from LGITMiK-SPbGATI (A. Muzil's Workshop) in 1986. He worked in Yekaterinburg, Omsk, Chelyabinsk, Samara, Saratov, Perm, St. Petersburg's Alexandrinsky Theatre and the A. Bryantsev People's Theatre. Now he is head of the Experimental Stage of the Baltic House theatre-festival. Author of over fifty productions. Residence: St. Petersburg Contacts: ndiachenko@mail.ru</p>	<p>Trostanetsky Gennady Rafailovich, director, State Prize of Russia winner. Graduated from LGITMiK-SPbGATI (G.A. Tovstonogov's Workshop) in 1979. Worked as director, later Artistic Director, at the Omsk Drama Theatre (1981–1986); director at the Mossovet Theatre, Moscow (1987–1990); Chief Director of the Theatre in Liteyny, St. Petersburg (1990–1994); Chief Director of the Riga Russian Drama Theatre (2000–2002). He directs plays in Moscow and other Russian towns as well as abroad. He taught at the SPbGATI Directing and Acting Workshop for a number of years. Residence: St. Petersburg Contacts: grafest@mail.ru</p>
<p>Timasheva Marina Alexandrovna, theatre critic, PhD. Awards: Golden Taurus, Seagull</p>	

Contributors

Tuchinskaya Alexandra Yakovlevna, theatre critic and historian. Graduated from LGITMiK-SPbGATI (Theatre Critics' Faculty), postgraduate at the State Institute for Arts Research, the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication. Leading Researcher of the St. Petersburg Theatre and Music Museum. Contributed a number of articles to St. Petersburg and Moscow magazines and newspapers (*Teatr, Teatralnaya Zhizn, Voprosy teatra, Petersburg Teatralny Journal, Sovremennaya Dramaturgia, Baltiyskiye Sezony, Iskusstvo Kino, Kinovedcheskiye Zapiski, Ekran i Scena, Imperiya Dramy, Kultura*). Articles for the collections: *Mask and Masquerade in the Russian Culture of the eighth to the twentieth Century, Viktor Gvozditky in This Theatre Instant, etc.*

Contacts: tuchinskaya.shura@yandex.ru

Shakh-Azizova Tatiana Konstantinovna, theatre historian and critic. Since 1964 has worked at the State Institute for Arts Research, PhD, Leading Researcher (the Theatre Department). Beginning with study of 19th-century theatre was getting more and more interested in the contemporary theatre (the Russian theatre in the second half of the 20th century, its place in the world theatre development, theatre and other arts, namely cinema and television) and working as a drama critic for the press, radio and television. Articles and book chapters in the Institute's publications: *The Russian Arts, History of the Russian Drama Theatre*, in 7 volumes; *History of the Russian Soviet Drama Theatre*, in two books; the *Contemporary Culture* series, the series of collected essays on 20th-century theatre, *Voprosy Teatra (Questions of Theatre)* and *Mir Iskusstv (The Arts World)* almanacs, etc. The dominant subject of study (starting with the first book, *Chekhov and West European Drama of His Time*, 1966) has been Chekhov: such specialist publications as *A. P. Chekhov. Plays*, in two volumes; the Chekhov publications of the World Literature Institute; the *Chekhoviana* series; *The Chekhov Bulletin* and *The Yalta Chekhov Symposium*, as well as participation in academic collections of essays and articles in

the press, in Russia and abroad, – all in all about 200 items.

Contacts: ahtira@comtv.ru

Yakubova Natalia Olegovna, theatre critic and historian, PhD, works at the Institute for Arts Research, the Department of the Arts of Central European Countries. In 1995–1998 worked as sub-editor in *Moskovskiy Nablyudatel (Moscow Observer)* theatre magazine. Numerous articles on Polish cultural history and theatre of Central and Eastern Europe after 1985. Work in progress: a book on the theatre of Russia, Poland and Hungary in the last decade.

Contacts: natalia_yakubova@mail.ru

Yesipenko Viktoria Nikolaevna, post-graduate at the S.V. Rakhmaninov RGG (Rostov State Conservatoire)

Contacts: vikki305@rambler.ru

Zabolotnyaya Marina Vladimirovna, theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMiK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at *The Petersburg Theatre Journal*. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.

Contacts: m_zabolo@rambler.ru

Zolotukhin Valery Vladimirovich, theatre critic, PhD. Graduated from RGGU (Russian State University for the Humanities), where he studied under V.M. Gaevsky. Theatre critic for the Friday Supplement of the *Vedomosti* newspaper, Senior Lecturer at the Department of Cultural Theory and History at RUDN (Russian University of Friendship of the People)

Contacts: zolotuhin@gmail.com

PRO настоящее

К 150-летию А.П. Чехова

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

Чеховский сезон: процессы, проблемы...

Известный чеховед размышляет о событиях юбилейного Года Чехова: о последних московских спектаклях, об афише Международного Чеховского фестиваля, об образе Чехова, который рисует нам современный театр

Ключевые слова: Чехов, Международный Чеховский фестиваль, А. Бородин, С. Женовач

Елена ГОРФУНКЕЛ
Товстоногов и Чехов

В статье известного театрального критика, исследователя творчества Г.А. Товстоногова речь идет о его чеховских спектаклях «Три сестры» и «Дядя Ваня»

Ключевые слова: Чехов, Г. Товстоногов, БДТ, «Три сестры», «Дядя Ваня»

Марина ТОКАРЕВА
В пространстве А.П.Ч.

Обзор самых спорных спектаклей Международного Чеховского фестиваля–2010

Ключевые слова: Чехов, Международный Чеховский театр, Ф. Касторф, А. Галибин, «Братья Ч» Е. Греминой, Д. Крымов

Александра ТУЧИНСКАЯ
Вечные сестры

Рецензия на спектакль «Три сестры» режиссера А. Жолдака в киевском Театре им. Ив. Франко: достоинства и типичные заблуждения, семейный портрет уходящей эпохи

Ключевые слова: Чехов, А. Жолдак, «Три сестры», Театр им. Ив. Франко, «Балтийский дом»

Катажина ОСИНЬСКА
Груз наследства

Известный польский славист размышляет о сценических традициях пьес Чехова на русской сцене от Вс. Мейерхольда до

А. Эфроса, от Вл. Немировича-Данченко до О. Ефремова – и о грузе этих традиций, до сих пор мешающих нам интерпретировать своего классика и непредвзято, и свободно, и легко

Ключевые слова: Чехов, чеховская сценическая традиция, Немирович-Данченко, Мейерхольд, А. Лобанов, Эфрос, Ефремов, А. Васильев, «Три сестры»

Виктор ГУЛЬЧЕНКО
Оправдание Серебрякова, или В кого целился дядя Ваня? Виктор ГУЛЬЧЕНКО «В Москву!». В Москву?..

В двух эссе театроведа и режиссера В. Гульченко, руководителя «Международной Чеховской лаборатории», поставившего все «большие» пьесы Чехова, – литературный анализ пьесы «Дядя Ваня» и публицистические размышления о понятиях «провинция» и «столица» у Чехова и в современной действительности

Ключевые слова: Чехов, Международная Чеховская лаборатория, «Дядя Ваня», Серебряков, чеховская провинция, чеховская столица

МОЙ ЧЕХОВ


На анкету «Вопросов театра» отвечают историк театра Алексей Бартошевич; художественный руководитель МДТ–Театра Европы Лев Додин; художественный руководитель РАМТа Алексей Бородин; театральный критик и издатель Елена Алексева; театральный критик и обозреватель радио «Свобода» Марина Тимашева; режиссер Геннадий Тростянецкий; художественный руководитель Театра ОКОЛО Юрий Погребничко; театральный критик, заместитель главного редактора газеты «Культура» Наталия Каминская; режиссер Анатолий Праудин; художественный руководитель Нового театра Вячеслав Долгачев, театральный критик Наталья Казьмина

Ключевые слова: Чехов, мой Чехов, Бартошевич, МДТ–Театр Европы, РАМТ, Театр ОКОЛО, Тростянецкий, Праудин, Новый театр

Аннотации	
<p><i>Новый театр, старая сцена</i></p> <p>Ольга ГАЛАХОВА Чужие отпечатки Рецензия на спектакль «Москва-Петушки» А. Жолдака (театр и фестиваль «Балтийский Дом») Ключевые слова: Венедикт Ерофеев, «Москва-Петушки», А. Жолдак, «Балтийский дом», В. Багдонас</p> <p>Екатерина КРЕТОВА Страшная месь летучей мыши О провальной премьеры Большого театра этого года – оперетте «Летучая мышь» в постановке В. Бархатова Ключевые слова: Большой театр, «Летучая мышь», Штраус, В. Бархатов, оперетта</p> <p>Наталья ЯКУБОВА ДЖ от ДЧ В ноябре этого года состоялась премьера оперы Моцарта «Дон Жуан» в Большом театре. Статья – не о копии, а об оригинале, премьеры спектакля Дм. Чернякова на фестивале в Экс-ан-Провансе Ключевые слова: Большой театр, Моцарт, «Дон Жуан», Д. Черняков, фестиваль в Экс-ан-Провансе</p> <p>Маттиас ЛАНГХОФФ «Мир интересен для меня не в центре, а по краям» Известный немецкий режиссер в беседе с театральным критиком Аленой Карась Ключевые слова: Маттиас Лангхофф, «Опасные связи», Центр Мейерхольда, премия Мейерхольда</p> <p><i>Мастер-класс</i></p> <p>Алексей БАРТОШЕВИЧ Воин и джентльмен К 100-летию известного шекспироведа Александра Аникста Ключевые слова: Бартошевич, Аникст, Шекспир, шекспироведение, шекспировская комиссия</p>	<p>Михаил ЛЕВИТИН Чего я хочу Художественный руководитель московского театра «Эрмитаж» в беседе с театральным критиком Натальей Казьминой Ключевые слова: Чехов, Левитин, театр «Эрмитаж», Михаил Филиппов, Хармс, московский Театр миниатюр, Ким, «Капнист туда и обратно», Эрдман</p> <p><i>PRO memoria</i></p> <p><i>Истоки, традиции, рифмы</i></p> <p>Елена ПОЛЯКОВА «Руны» Норвежские мотивы в Московском Художественном Театре. Глава из ненаписанной книги недавно ушедшего известного историка театра Ключевые слова: Московский Художественный театр, Ибсен, Гамсун, Качалов</p> <p>Валерий ЗОЛОТУХИН Колодец и колокол Как авторская декламация поэтов влияла на актерскую исполнительскую манеру на эстраде и в театре: В. Маяковский, И. Ильинский, В. Яхонтов, И. Терентьев. 1905–1929 годы Ключевые слова: декламация, авторская декламация, театр одного актера, В. Маяковский, И. Ильинский, В. Яхонтов, И. Терентьев</p> <p>Виктория ЕСИПЕНКО Феномен «театра в театре» в музыкальной драматургии Один из самых распространенных театральных приемов – в опере Р. Леонкавалло «Паяцы» Ключевые слова: театра в театре, музыкальная драматургия, Леонкавалло, «Паяцы»</p>

Summary	
<p>Юлия КЛЕЙМАН Опыт четырехмерности О первой премьеры пьесы Юджина О'Нила «Странная интерлюдия» в Нью-Йорке (1928), не только о драматурге, но и о режиссере О'Ниле и о театре его мечты Ключевые слова: драматургия Юджина О'Нила, О'Нил, «Странная интерлюдия», «Провинстаун плейерс», Филип Мёллер, Театр «Гилд»</p> <p><i>Люди, годы, жизнь</i></p> <p>Петр ВЕЛЬЯМИНОВ Человек со стороны Известного актера театра и кино не стало год назад. В давней, но ранее не опубликованной беседе с театральным критиком Мариной Заболотней Петр Вельяминов рассказывает о своих предках и о том, что помогло ему не сломаться в жизни, полной скитаний Ключевые слова: Вельяминов, Театр Комедии, «Тени исчезают в полдень», архипелаг Гулаг</p> <p>Павел ТИХОМИРОВ Последние Камерного театра О Студиях и последних молодых актерах таировского Камерного театра Ключевые слова: Камерный театр, Таиров, Коонен, Ванин, Студии Камерного театра, Леонид Лукьянов, Анна Бовшек</p> <p>Кира ГОЛОВКО Я – актриса... Воспоминания известной актрисы, прослужившей в Художественном театре больше 70 лет Ключевые слова: Московский Художественный театр, Станиславский, Немирович-Данченко, Головка</p>	<p><i>PRO present</i></p> <p><i>150th Anniversary of Chekhov's Birth</i></p> <p>Tatiana Shakh-Azizova, 'The Chekhov Season: Trends, Problems...' The well-known Chekhovian scholar reflects on the events of the Chekhov Year, including the latest Moscow productions and those on the Chekhov International Theatre Festival programme, the way Chekhov is represented by the contemporary theatre. Keywords: Chekhov, Chekhov International Theatre Festival, A. Borodin, S. Zhenovach</p> <p>Yelena Gorfunkel, 'Tovstonogov and Chekhov' On G. A. Tovstonogov's statements about Chekhov, his Chekhovian productions and how the 1990s became the watershed between the Chekhov of the 20th century and the twenty first-century Chekhov. Keywords: Chekhov, Tovstonogov, BDT, <i>Three Sisters</i>, <i>Uncle Vanya</i></p> <p>Marina Tokareva, 'In the A.P.Ch. Space' A survey of the most controversial productions shown at the Chekhov International Theatre Festival Keywords: Chekhov, Chekhov International Theatre Festival, Frank Castorf, A. Galibin, <i>The Brothers Ch.</i> by Y. Gremina, D. Krymov</p> <p>Alexandra Tuchinskaya, 'The Eternal Sisters' A review of <i>Three Sisters</i>, directed by A. Zholdak, at the Kiev I. Franko Theatre: merits and characteristic delusions, a conversation piece portraying a passing era Keywords: Chekhov, A. Zholdak, <i>Three Sisters</i>, I. Franko Theatre, the Baltic House Festival</p> <p>Katarzyna Osńska, 'The Load of Heritage' The well-known Polish Slavic scholar considers the traditions of staging Chekhov's plays</p>

Summary	
<p>in Russia, from V. Meyerhold to A. Efros, from Vl. Nemirovich-Danchenko to O. Yefremov, and the load of those traditions which still prevent us from interpreting our classic dramatist in an unprejudiced, free and light-hearted way. The article is translated by Natalya Kazmina Keywords: Chekhov, Chekhovian stage tradition, Nemirovich-Danchenko, Meyerhold, A. Lobanov, Yefremov, Efros, A. Vasiliev, <i>Three Sisters</i></p> <p>Victor Gulchenko, 'Acquitting Serebryakov, or Who Did Uncle Vanya Aim At?'</p> <p>Victor Gulchenko, "'To Moscow!' To Moscow?..' In these two essays by theatre historian and stage director V. Gulchenko, head of the Chekhov International Laboratory, who has directed all full-length plays by Chekhov, the readers will find a literary analysis of <i>Uncle Vanya</i> and polemic reflections on the notions of 'province' and 'capital' in Chekhov's works and in today's reality Keywords: Chekhov, Chekhov International Laboratory, <i>Uncle Vanya</i>, Serebryakov, Chekhov province, Chekhov capital</p> <p>My Chekhov The Voprosy Teatra questionnaire is answered by theatre historian Alexey Bartoshevich; Artistic Director of MDT (the Maly Drama Theatre)–Theatre of Europe Lev Dodin; Artistic Director of RAMT (the Russian Academic Youth Theatre) Alexey Borodin; drama critic and publisher Yelena Alexeyeva; drama critic and theatre reviewer of Radio Liberty Marina Timasheva; director Gennady Trostyanetsky; Artistic Director of the OKOLO Theatre Yuri Pogrebnychko; drama critic, Deputy Editor of the Kultura newspaper Natalia Kaminskaya; director Anatoly Praudin; Artistic Director of the Novy Theatre Vyacheslav Dolgachov; drama critic Natalya Kazmina Keywords: Chekhov, my Chekhov, MDT–Theatre of Europe, RAMT, OKOLO Theatre, Novy Theatre, Trostyanetsky, Praudin</p>	<p><i>Old Theatre, New Stage</i></p> <p>Olga Galakhova, 'Others' Traces' A review of A. Zholdak's production of <i>Moscow–Petushki</i> by Venedikt Yerofeyev (the Baltic House Theatre and Festival) Keywords: Venedikt Yerofeyev, <i>Moscow–Petushki</i>, A. Zholdak, the Baltic House, V. Bagdonas</p> <p>Yekaterina Kretova, 'The Bat's Horrible Revenge' On this year's flop at the Bolshoi – the production of Strauss's <i>Die Fledermaus (The Bat)</i> by V. Barkhatov Keywords: Bolshoi Theatre, <i>Die Fledermaus</i>, Strauss, V. Barkhatov, operetta</p> <p>Natalia Yakubova, 'DG by DCh' This article is devoted to the original version of D. Chernyakov's production of <i>Don Giovanni</i> by Mozart at the Aix-en-Provence Festival. (Its replica was presented to the public at the Bolshoi in November 2010.) Keywords: Bolshoi Theatre, Mozart, <i>Don Giovanni</i>, D. Chernyakov, Aix-en-Provence Festival</p> <p>Matthias Langhoff, "'I'm interested in the peripheries of the world, not the centre"' The well-known German director in conversation with drama critic Alyona Karas Keywords: Matthias Langhoff, <i>Les Liaisons Dangereuses</i>, Meyerhold Centre, Meyerhold Prize</p> <p><i>Master Class</i></p> <p>Alexey Bartoshevich, 'Soldier and Gentleman' An article to mark the centenary of the birth of the eminent Shakespearean scholar Alexander Anikst Keywords: Anikst, Shakespeare, Shakespeare Studies, Shakespeare Commission</p>

Summary	
<p>Michail Levitin, "'This is what I want"' The Artistic Director of the Hermitage Theatre Company (Moscow) in conversation with drama critic Natalya Kazmina Keywords: Chekhov, M. Levitin, Hermitage Theatre, Mikhail Filippov, Kharms, Moscow Sketch Theatre, Y. Kim, <i>Kapnist There and Back</i>, Erdman</p> <p><i>PRO memoria</i></p> <p><i>Sources, traditions, rhymes</i></p> <p>Yelena Polyakova, 'Runes' Norwegian motifs in the Moscow Art Theatre. A chapter from an unfinished book by the late eminent theatre historian Keywords: Moscow Art Theatre, Ibsen, Hamsun, Kachalov</p> <p>Valery Zolotukhin, 'The Pit and the Bell' On how poets' recitations of their own works influenced actors' manner of recitation both in their solo performances and in theatre productions: V. Mayakovsky, Y. Ilyinsky, V. Yakhontov, Y. Terentiev. 1905–1929 Keywords: recitation, author's recitation, one-man theatre, V. Mayakovsky, Y. Ilyinsky, V. Yakhontov, Y. Terentiev</p> <p>Valeria Yesipenko, 'The Play–Within–a Play in Musical Dramaturgy' One of the most popular theatrical devices as exemplified by R. Leoncavallo's opera <i>Pagliacci</i> Keywords: play–within–a play, musical dramaturgy, Leoncavallo, <i>Pagliacci</i></p> <p>Yulia Kleyman, 'A Study in Four Dimensions' The first night of <i>Strange Interlude</i> by Eugene O'Neill in New York (1928); O'Neill, dramatist and director, and his dream theatre</p>	<p>Keywords: Eugene O'Neill, O'Neill's plays, <i>Strange Interlude</i>, Provincetown Players, Philip Moeller, Theatre Guild</p> <p><i>People, Years, Life</i></p> <p>Pyotr Velyaminov, "'Odd Man Out"' In this conversation with drama critic Marina Zabolotnyaya, which has never been published before, the well-known actor (who died last year) talks about his ancestors, his life full of wanderings and what helped him to survive and prevail Keywords: Velyaminov, Comedy Theatre, <i>Shadows Disappear at Noon</i>, Gulag Archipelago</p> <p>Pavel Tikhomirov, 'The Last of the Kamerny Theatre' About the Studios and the last young actors of Tairov's Kamerny Theatre Keywords: Kamerny Theatre, Tairov, Koonen, Vanin, Kamerny Theatre's Studios, Leonid Lukyanov, Anna Bovshek</p> <p>Kira Golovko, 'I'm an actress...' 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</p>

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

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: proscenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 10.05.2010
Формат 70x100 ¹/₁₆. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.
Отпечатано в типографии «Lokus Standi»:
129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8