

Виталий Вульф ■ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДОЖДЬ • ЗАМЕТКИ И ЭССЕ



СЕРИЯ 4'98

МИР
ИСКУССТВ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ДОЖДЬ

ЗАМЕТКИ И ЭССЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО



ЗНАНИЕ

Виталий Вульф



СЕРИЯ
«МИР ИСКУССТВ»
№ 4/1998

Виталий ВУЛЬФ

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ДОЖДЬ**

Заметки и эссе

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
1998

ББК 85.33
В88

Виталий ВУЛЬФ – это имя стало звонким благодаря телевидению. Массовая аудитория припадает к экрану, когда на нем появляется заставка с музыкой «Серебряного шара».

Но Виталий Вульф – не только телевизионный мастер. Доктор исторических наук, историк театра, член Союза писателей и Союза театральных деятелей, переводчик англо-американской драматургии, он – автор нескольких книг: «От Бродвея немного в сторону», «Звезды» трудной судьбы», «А.И. Степанова – актриса Художественного театра», «Идолы, «звезды», люди».

На первой странице обложки – Виталий Вульф.
Фото Валерия Плотникова

Вульф Виталий

В88 Театральный дождь. Заметки и эссе. – М.: «Знание», 1998. – 192 с. – Серия «Мир искусств», № 4.
ISBN 5-07-002840-5

Известный всей стране автор и ведущий телевизионной программы «Серебряный шар», театральный критик и переводчик, доктор исторических наук, Виталий Вульф предлагает серию эссе и заметок о судьбах современных и забытых актеров, чьи имена вошли в историю театра.

В книгу включены статьи о балете и размышления о театре конца 90-х годов уходящего века.

Для всех, кто интересуется современным искусством и судьбами его творцов.

4907000000

ББК 85.33

ISBN 5-07-002840-5

© Издательство «Знание», 1998 г.
Вульф Виталий, 1998

Предисловие

Эта книга написана не автором телевизионных программ «Серебряный шар», а зрителем московских театров, читателем театральных библиотек и западных русских книгохранилищ. Она состоит из портретов и размышлений о театрах и спектаклях, о прочитанных архивных документах, старых рецензиях и старых книгах.

Ее цель — показать, как на протяжении XX века в России менялись художественные идеи и вкусы, как несправедливо оказались забытыми имена выдающихся художников сцены, сыгравших огромную роль в истории русской культуры. Далеко не все сохранились в памяти, не обо всех знали. Долгие десятилетия никому не были известны имена звезды «третьего рейха» Ольги Чеховой (племянницы Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой) — женщины загадочной судьбы, одно время работавшей на русскую разведку, или Петра Шарова, маленького актера Художественного театра, которого на Западе называли нидерландским Станиславским. Или имя киноактрисы Лидии Драновской, взметнувшейся 50 лет назад в фильме Юлия Райзмана «Поезд идет на Восток» и потом почти исчезнувшей с экрана.

Забытыми оказались и актрисы МХАТа: Лидия Михайловна Коренева, одна из самых прославленных в дореволюционном Художественном театре, Клавдия Николаевна Еланская, когда-то соперница Тарасовой, игравшая на сцене МХАТа и Анну Каренину, и Катюшу Маслову в «Воскресении» Толстого, Валентина Калинина, рано оставшаяся без своего театра уже в наши дни, в конце 80-х годов, чья жизнь кончилась в бедности и несчастье.

Эта книга содержит заметки и эссе по самым разным поводам.

Безудержный культ сенсаций и мифов привел к тому, что всем известны имена знаменитых, несправ-

ненных балерин Майи Плисецкой и Екатерины Максимовой – и мало кто знает о жизни их замечательного педагога Елизаветы Павловны Гердт, в 20-е годы примы-балерины Мариинского театра, одной из самых благородных и удивительных женщин в мире балета.

Первая серия статей посвящена балету. Великий дар Улановой и непревзойденное мастерство Тимофеевой всегда занимали автора. Не претендуя на академичность, автор делится и своими субъективными взглядами на состояние балетной труппы Большого театра в конце 90-х годов.

Вторая серия статей посвящена мхатовцам и тем его актерам, которые остались в эмиграции. И рядом очерки совсем другого толка: неизбывная любовь к Марине Цветаевой определила статью «Марина Цветаева и люди театра», а к прошлому и старине – эссе «Судьба «Бесприданницы», любимой пьесы Островского.

Отчаянный нынешний экономический кризис в России и перепады материального уровня, к счастью, пока не снизили интереса к театру. Ведь каждый человек иногда сознательно, иногда мучительно, но по-своему ищет духовное содержание. Мы живем в мире «массовой культуры», до процветания еще очень и очень далеко, жизнь неуютна, требует воли и выдержки, а художественные идеи и крупные дарования по-прежнему влекут к себе. Это не случайно, что «Современник» и «Ленком» пользуются сегодня огромным зрительским спросом, что зритель охотно отдает предпочтение «Гамлету» или «Горю от ума» – вне зависимости от художественных результатов – и стремится посмотреть «Петербург» Андрея Белого.

В конце XX века люди по-прежнему хотят создать себе целостное знание о мире, в котором живут. Душевные драмы художников сцены, утомительный круговорот российского шоу-бизнеса, крушение надежд и их поиск приводят к тому, что

большие актеры часто остаются в обществе с ним один на один.

Поэтому не надо удивляться, что под одной обложкой в этой книге оказались столь разные очерки: о великом Кторове и Марине Нееловой, одной из самых выдающихся актрис нашего времени, о триумфальных гастролях «Современника» на Бродвее и равнодушии к актерским судьбам, о чем написана статья «Одним бароном больше, одним меньше...», о художественных колебаниях в истории Вахтанговского театра и современном ритме Театра-студии Олега Табакова.

Помню, как уходил из зала театра «Комеди Франсез» после спектакля «Вишневый сад» и, идя по парижским улицам, думал одну и ту же думу: почему мы так не бережны к своему, родному, русскому театру? Ведь при всех обстоятельствах он, может быть, единственный помогает людям спастись от всецелого подчинения обществу, которое постоянно диктует нам нечеловеческие законы бытия.

Балет



Русский балет покори́л мир еще в годы Дягилевских сезонов, когда великие таланты Петербургского балета танцевали на Западе. Золотой век исполнительского искусства длился долго — это и начало 1900-х, и годы, когда танцевала Уланова, и даже после ее ухода со сцены. В 60-е годы в Большом театре танцевали одновременно Плисецкая, Васильев и Максимова, Бессмертнова и Лица, Лавровский и Тимофеева. На Западе после первых же гастролей балета Большого театра в Англии в 1956 году его назвали Большим балетом. К концу века многое изменилось. Серия статей о балете открывает первый раздел книги.

Уланова в России больше, чем балет

После Анны Павловой не было в мире балета имени более благородного и почитаемого на Земле, чем Галина Уланова. Сама мысль, что где-то рядом живет Уланова, вносила успокоение. Нельзя жить без идеалов. Уланова была и идиолом, и идеалом.

Она ушла со сцены, не позволив никому увидеть, как слабеют силы и иссякает энергия, что случается с выдающимися танцовщиками, у которых не хватает мужества вовремя уйти. Последний раз Уланова танцевала в Большом театре в декабре 1960 года в «Шопениане».

Потом она перешла в репетиционный класс и стала педагогом. У нее занимались Тимофеева и Сабирова, Максимова и Семеняка, Адырхаева и Михальченко, Семизорова и Грачева. Одни ученицы были преданны и верны, с другими она познала разрывы и охлаждения. Последнее время она работала с талантливым Колей Цискаридзе, репетируя с ним «Нарцисса», поставленного Касьяном Голейзовским.

Ее частная жизнь никогда не была достоянием гласности. Почти никто не знал о ее увлечении Исааком Милийковским, концертмейстером и преподавателем музыки хореографического училища, или о ее раннем замужестве за дирижером Мариинского театра Евгением Антоновичем Дубовским

(он был старше ее на 12 лет). Ее непрочное личное счастье в молодые годы только усиливало ее духовную энергию. Она была и осталась легендой — великой Улановой.

Случаются исключительные натуры, которых природа наделила гениальностью и силой духа, чтобы сохранить себя в неприкосновенности и уйти, оставив после себя прекрасную легенду.

Ей было сорок шесть лет, когда Большой театр впервые после страшных сталинских лет приехал в 1956 году на гастроли на Запад — в Лондон, и ее сразу назвали первой балериной мира, божественной Улановой. Она танцевала Джульетту и Жизель.

Знаменитая английская балерина Марго Фонтейн говорила после «Ромео и Джульетты»: «Это магия. Теперь мы знаем, чего нам не хватает. Я не могу даже пытаться говорить о танцах Улановой, это настолько великолепно, что я не нахожу слов».

Когда после первого акта «Ромео и Джульетты» опустился занавес, в зале несколько мгновений стояла гробовая тишина. Потом зрители все как один встали. Среди них находились Вивьен Ли, Лоуренс Оливье, Тамара Карсавина. Овация в конце спектакля длилась бесконечно, казалось, остановилось время.

После «Жизели» Уланову сопровождала полиция, подойти к



Галина Сергеевна Уланова. 40-е годы

машине она не могла, зрители не давали завести мотор, ее привезли в отель на холостом ходу. То был триумф.

Английская пресса писала, что никто из всех живущих танцовщиц на планете Земля не может сравниться с ее гениальным даром. Имя Улановой стало символом балета. Танцевать ей оставалось четыре года.

В 1957-м была опубликована книга Мэри Кларк «Шесть великих танцовщиков» — о Марии Тальони, Анне Павловой, Тамаре Карсавиной, Вацлаве Нижинском, Галине Улановой и Марго Фонтейн. Мир признал Уланову и был покорен.

Да, она была великой балериной, но она была и великой женщиной, прожившей долгую жизнь с редким, уже почти не встречающимся достоинством.

Замечательный русский актер Николай Хмелев писал, что в ее танце не было ни одного момента, движения или позы, которые не были бы оправданы.

Завадский и Берсенев (в разные годы оба были ее мужьями; Берсенев — ее особенно большая любовь, на памятнике на его могиле на Новодевичьем кладбище написано: «От Галины Улановой»), Тиме и Рындин, Радлов и Алексей Толстой были ее окружением.

Ее талантом увлекались Тарасова и Степанова, Пастернак и Эйзенштейн, Коненков и Михоэлс, Дмитрий Журавлев и Охлопков, Рихтер и Дорлиак, знаменитая английская балерина Алисия Маркова и «этуаль» парижского балета Иветт Шовире, как и тысячи простых людей,



Г.С.Уланова в ранней юности

любящих балет. В годы войны Эйзенштейн мечтал о том, чтобы Уланова играла роль царицы Анастасии в его фильме «Иван Грозный».

В мае 1993 года мне довелось быть в зале «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке на спектакле «Лебединое озеро». Танцевала Нина Ананиашвили. Рядом сидели знатоки: критики Анна Киссельгоф и Клайв Барнс, впереди прославленный хореограф Джером Роббинс. Заговорили в антракте о достоинствах и ха-



рактрных особенностях танца балерины, о силе впечатления. Неожиданно Джером Роббинс вспомнил, как в 1956 году он, работая в труппе «Нью-Йорк сити балле», полетел в Лондон смотреть Уланову, ему позвонили и сказали, что равного не видели никогда. Клайв Барнс оживился, его обычное сонное состояние как рукой сняло, и он начал рассказывать, что творилось в Лондоне, когда танцевала Уланова. Анна Киссельгоф по-

**Г.С.Уланова – Мария,
В.Баканов – Гирей в балете
«Бахчисарайский фонтан».
(Ленинградский период.
Начало 40-х годов)**

**М.М.Плисецкая, Г.С.Уланова,
Ю.Н.Григорович**



жалела, что была слишком молода и не могла быть в Лондоне в те дни. Все как бы перенеслись в прошлое.

Я слушал их восторженные высказывания и думал о том, насколько я счастливее их. Я видел Уланову не только в Джульетте и Жизели. Помню отчетливо ее в партии Тао-Хоа в балете Глиера «Красный мак», ее грацию, изящество, утонченность; Марию в «Бахчисарайском фонтане» Асафьева, танцевальная партия была скучная, а язык пластических реплик неотразим.

Все, что танцевала Уланова, было наполнено содержанием и смыслом. Что-то потустороннее было в ее танце, загадочное, неразрешимое до конца, ее искусство являло собой поэзию и романтизм.

Прошло почти 40 лет с тех пор, как Уланова покинула сцену. Сохранившиеся на телевидении пленки слабо передают силу ее танца.

Юрий Григорович любит вспоминать, как в старом Ленинграде после войны был дан спектакль в память Мариуса Петипа и в один вечер танцевали три самые прославленные танцовщицы тех лет: Семенова, Дудинская и Уланова. Уланова потрясла его на всю жизнь. «В ней было нечто неземное», — говорит он и называет ее музой русского балета.

Ее рисовали Сарьян, Борис Шаляпин, Верейский, лепили Манизер, Мухина, Аникушин, Коненков. Бронзовый бюст Улановой работы Аникушина был поставлен в 1984 году в Парке Победы в Ленинграде. При ее



**Г.С.Уланова — Тао-Хоа
в балете «Красный мак». 1949 год**

жизни был установлен памятник в ее честь в Стокгольме.

О ней писали книги, пишут и сейчас. Прекрасная монография принадлежит перу Б.А.Львова-Анохина. Имя ее всегда произносят с трепетом, она действительно, как никто, умела владеть душами людей.

Уланова была особенным человеком. Она умела проявлять твердость без резкости и своеволие без категоричности. Скром-

ная, элегантная женщина, без восторженности относящаяся к себе и другим, воспитанная в эпоху, когда ценили дар и душевную красоту. В ее пушкинской Марии в «Бахчисарайском фонтане» потрясала внутренняя независимость; потупленный взор ее Джульетты заставлял вспомнить итальянских мадонн; образ легкой и хрупкой ее китаянки Тао-Хоа из «Красного мака» Глиэра был сродни образом старинных восточных гравюр. Это был великий талант. Ее танец был верхом совершенства и

был загадочен, как закрытая душа. Классическое умение танцевать отрешенность, по-видимому, было связано с ее природной замкнутостью. Она создала свой собственный стиль, особый и неповторимый.

А танцевала она мало.

Придя в Большой театр в 1944 году, Уланова повторила на его сцене в новых постановках партии, что танцевала прежде в Мариинском театре, или, как он тогда назывался, — Государственном академическом театре оперы и балета имени Кирова.

Г.С.Уланова, Ю.Н.Григорович и американская балерина Александра Данилова, уехавшая из России в 1924 году





Г.С.Уланова. 60-е годы

Снова Жизель, впервые она танцевала ее в 1932-м, Одетта и Одиллия в «Лебедином озере», Мария в «Бахчисарайском фонтане», то была ее первая роль в Большом. Премьеру «Бахчисарайского фонтана» она танцевала в Ленинграде еще в 1934 году.

В сущности, новых партий на сцене Большого театра было четыре: Золушка, Параша в «Медном всаднике», Катерина в «Каменном цветке» и Тао-Хоа в «Красном маке», переименованном по воле свыше в «Красный цветок». Вот и все. После 1949 года премьер не было пять лет, потом «Каменный цветок» — не самый удачный балет Лавровского, и концертные номера.

В последние годы своей жизни она стала более разговорчивой. Любила вспоминать свой родной Санкт-Петербург, атмосферу в Мариинском театре тех лет, она еще застала танцующими Елизавету Гердт, Елену Люком, девочкой видела Ольгу Спесивцеву.

Вспоминала отца, Сергея Николаевича Уланова, он был режиссером Мариинского балета, мать Марию Федоровну Романову, классическую танцовщицу и выдающегося педагога. Мать была ее учителем. Только последние четыре года в хореографическом училище она занималась у знаменитой Вагановой и не была ее самой любимой ученицей, хотя Ваганова, есте-

ственно, ценила талант и особую индивидуальность хрупкой девочки.

Ее таинственное совершенство пришло не сразу. Мешала застенчивость. «Неземное создание», — впоследствии писала об Улановой Агриппина Яковлевна Ваганова, но, прививая ей устойчивость и силу, в годы учебы часто была в споре с ней.

Огромным авторитетом для балерины оставалась мать...

Уланова пришла на сцену в 1928 году, первой партией была Флорина в «Спящей красавице». Этот выход ей помнился во всех подробностях и на склоне лет. К концу жизни она оказалась очень одиноким человеком. Жила воспоминаниями о прошлом, о друзьях; с особой благодарностью и теплом говорила об актрисе Александринского театра Елизавете Ивановне Тиме, сыгравшей огромную роль в ее становлении. Никого уже не было в живых.

Галине Сергеевне было 88 лет, когда она умерла, и перед последней больницей была совсем одна в большой, пустой квартире.

Вряд ли сохранился архив, она не любила вмешательства в личную жизнь.

Галина Уланова... Ее больше нет с нами, но ее имя всегда будет символом непреходящей красоты и самой высокой поэзии.

Елизавета Павловна Гердт

Она родилась 29 апреля 1891 года в семье знаменитого танцовщика Павла Гердта, у него учились Карсавина, Ваганова, Фокин, Сергей Легат, Кякшт, любимой ученицей была Анна Павлова.

Павел Андреевич Гердт в течение пятидесяти лет был премьером прославленной труппы Императорского Мариинского балета — первый принц Зигфрид в «Лебедином озере», первый принц Дезире в «Спящей красавице». Федор Лопухов, автор книги «Шестьдесят лет в балете», выдающийся хореограф, вспоминал, как он восторгался Павлом Андреевичем Гердтом, когда последний танцевал мимические партии:

«Я любовался его диким воинном-сарацином, французским маркизом и принцем, венгерским полковником, римским патрицием — разнообразными мимическими ролями, к тому времени он уже не танцевал главные мужские классические партии. Выглядел он очень молодо и на вопрос о возрасте отвечал, что ему «дважды тридцать три». Никто лучше его не танцевал мазурку, мы видели блестящего польского пана, хотя и через «французские очки». В манере и жесте Гердта всегда сказывалась традиция внешней красоты и придворной галантности, воспитанной французской школой танца».

Елизавета Павловна оказалась достойной дочерью своего

отца, который не только прославился как танцовщик, но и сумел передать другим секреты классического танца. Окончив театральное училище по классу Михаила Фокина, она пришла в 1908 году в Мариинский балет. Еще ученицей на выпуске выступила с Вацлавом Нижинским в балете Фокина «Оживленный гобелен» на музыку Черепнина и прославилась редкой чистой классического танца. Она была царственной феей Сирени в «Спящей красавице», лучшей покорительницей виллис в «Жизели» и непревзойденной Раймондой — партия была написана Глазуновым как будто бы для нее. Пройдя школу кордебалета, она очень скоро заняла первое положение в блистательной труппе Мариинского театра и стала идеальным воплощением чистоты и строгости классического танца.

Были танцовщицы великие, как Анна Павлова и Галина Уланова, были неповторимо индивидуальными, как Тамара Карсавина и Ольга Спесивцева; Елизавета Гердт сумела пронести через свои лучшие партии благородное, высокое совершенство линий классического балета. Не поэтическая Жизель, а повелительница виллис Мирта, не нежная Аврора, а великолепная фея Сирени или блистательная Раймонда — ее мастерство не знало, быть может, личных обертонно, но оно всегда было безусловно, оно утверждало на русской сце-



Елизавета Павловна Гердт.
Портрет работы художника Николая Радлова

не безусловность самого условного из искусств.

Помню ее 80-летний юбилей за кулисами Большого театра. Он проходил в огромном репетиционном зале. Она сидела на небольшом возвышении. Толпились прославленные примадонны многих балетных сцен, входили и выходили балерины в пачках, костюмерши, парикмахерши, удостоенные наград балетмейстеры и просто личные друзья, произносились речи — истинно взволнованные, исполненные почтительной нежности и неподдельного почтения, подносились подарки, танцовщицы по-балетному грациозно преклоняли колена или отвешивали поклоны. В углу, стараясь быть незаметной, стояла Уланова.

А на лице 80-летней юбилярши не торжественность, а живой интерес к происходящему. Не к подношениям и к поздравлениям, не к тому, кто явился и кто нет, а к тому, как держатся ее ученицы, как выглядят те, кого она давно не видела. Иногда взгляд делался вдруг строгим, и казалось, сейчас она остановит юбилейное торжество, прервет какую-нибудь прославленную приму и сделает ей внушение. Ибо юбилей Елизаветы Павловны Гердт вовсе не был простой данью возрасту и прошлому — он был живой благодарностью живому и работающему человеку, которого на этот день отвлекли от его ежедневного и главного дела — преподавания.

Потом был торжественный спектакль. Танцевали три ее ученицы: Максимова, Плисецкая, Стручкова. Она сидела в ло-

же, и зрительный зал восторженно аплодировал ей.

Алла Шелест, Майя Плисецкая, Раиса Стручкова, Светлана Шеина, Екатерина Максимова, Виолетта Бовт — вот далеко не полный список тех, кто во многом обязан сценическими успехами педагогическому таланту и трудолюбию Елизаветы Павловны. Она, как уже мало кто в наше время, владела почти исчезнувшими секретами классического совершенства и полноты академической традиции, секретами эстетическими и техническими.

После революции Елизавета Павловна осталась в России. В 1919 году ей было присвоено звание Балерины. К тому времени уже умер ее первый муж, знаменитый танцовщик, красавец Самуил Андрианов. Он прожил всего 33 года и погиб от скоротечной чахотки в октябре 1917-го в Ялте, там его и похоронили. Он был партнером Леньяни, Кшесинской, Карсавиной, Преображенской, Трефиловой, обладал редким сценическим благородством и с 1912 года стал пробовать себя как балетмейстер. У него было много учеников, среди них В.Семенов и Б.Шавров. С 1904 года преподавал в Петербургском театральном училище. Рослый, великолепно одевался, поражал воображение мальчишек — своих учеников, тем, что каждый раз приходил на урок в другом костюме. В училище была примета: когда отворялась дверь и он входил в светло-сером костюме — значит, настроение у него отличное и можно ждать по블ажек, ну а если в черном — держись, пошады не будет, — вспо-

минал танцовщик М. Михайлов.

В июле 1917 года Елизавета Павловна потеряла отца, он умер близ Териок, в Финляндии, похоронили его в Петрограде. Время было трудное, но Елизавета Павловна была молодой танцующей балериной, и жизнь постепенно брала свое. Она много танцевала в годы гражданской войны на промерзшей льдом сцене, ничего не теряя из своей величавой грации.

В начале 20-х годов, когда почти весь Императорский балет уехал за границу, на сцене Мариинского театра танцевали три примы-балерины: Ольга Спесивцева, Елена Люком и Елизавета Гердт. Они были разные, каждая имела сонм поклонников. В Елизавете Гердт не было, по-видимому, пылкой одухотворенности Елены Люком или божественного трагического дара Ольги Спесивцевой, но ее танец покорял женственностью и абсолютной законченностью. Ю. Слонимский вспоминает: «Образы Гердт — образы пластические, родственные по гармоническому покою статуям античности. Достигнуть такого можно только на горних высотах искусства танца. Другое дело, что не каждого влечет именно это в балете».

Критики, любившие Гердт, критики, не любившие ее, — все признавали, что линии ее танца выстраивали в абсолютной чистоте ясную, гармоничную форму. Эта форма становилась содержанием танца. Ю. Слонимский пишет: «Гердт осталась непревзойденной в «Щелкунчике», особенно в «Раймонде», ва-



Е. П. Гердт — Раймонда в балете Глазунова «Раймонда»

риацию последнего акта мы считали совершенством».

В ее танце был величавый покой. Не было, пожалуй, в 20-е годы другой столь строгой носительницы лучших традиций классического танца, царившего в театре Петипа конца XIX века. Звонкость, безупречность, чеканность, достойные по силе звучания музыки, отличали форму, выразительность которой была доведена у Гердт до высшей кондиции.

Ее очень ценил всю жизнь Джордж Баланчин. Для него она была образцом классической балерины.

Еще в те годы, когда Баланчин работал в труппе Мариин-

ского театра, Елизавета Павловна была благосклонна к нему. Однажды она танцевала в Павловске и на один из концертов пригласила Баланчина, ему было тогда 22 года. Он должен был танцевать с ней па-де-де из «Лебединого озера». Ее фамилия уже неделю красовалась в красной строке на афишах, расклеенных по городу. В день концерта заболел ее партнер М.Дудко. Об отмене концерта администратор не хотел и слушать, и тогда Елизавета Павловна решила заменить его Баланчиным («Жоржиком», как она его называла).

Вспоминает М.Михайлов, написавший в 1966 году книгу «Жизнь в балете»: «Подойдите ко мне, пожалуйста, Жоржик, — сказала она, едва он показался в дверях репетиционного зала. — Встаньте рядом со мной и попробуйте поддержать меня на двух турах». Проба оказалась удачной, и счастливый и радостный Жорж побежал по коридору, воскликнув: «Вот она, наконец-то, моя синяя птица!»

Вечером в Павловске был весь балетный Петроград. Елизавета Гердт была знаменитостью, ее выступлений не пропускали. Но перед самым началом концерта выяснилось, что Баланчина на месте нет. Никто не мог понять, что случилось. Поезда из города в Павловск уже пришли, их приурочивали к приезду публики на концерт и к отъезду. Следующий поезд был не скоро. У Баланчивадзе (это была фамилия Баланчина, он был полугрузин-полурусский и носил фамилию отца) был рас-

сеянный характер, в шутку в театре его называли «гением», но забывчивость его все-таки не простиралась до такой степени, чтобы забыть о концерте с Гердт и упустить свою синюю птицу. Когда уже отзвенел третий звонок, кто-то заметил в одной из аллей необычайное оживление. Мчался велосипедист. Быстро перебирая педали, непрерывно звоня, он летел как метеор среди шарахающейся в стороны гуляющей публики прямо к артистическому подъезду. Едва переводя дыхание, он соскочил с велосипеда, отвязал от багажника пакет и, ничего никому не объясняя, бросился к Елизавете Павловне, уже совсем потерявшей надежду танцевать с партнером в этот вечер. Оказалось, что «Жоржик» искал костюм, задержался и примчался на во-

Е.П.Гердт на уроке в репетиционном классе



кзал, когда поезд уже ушел, и ему ничего не оставалось делать, как просить у знакомых велосипед и все-таки приехать в Павловск. Выступление состоялось, внешне все прошло благополучно, но «синяя птица» была упущена. Не мог танцовщик быть в форме после того, как проехал на велосипеде 25 верст».

Впоследствии Баланчин никогда не забывал, как мягко и тактично вела себя прима-балерина Мариинского балета. Он любил вспоминать танец Гердт. Всегда величаво спокойная, Елизавета Павловна не любила броских сценических эффектов. Баланчин считал, что «Раймонда» и «Спящая красавица» были поставлены с расчетом на ее данные. В ее танце никогда не было напряжения, это было высочайшее искусство. Ее позы в аттитюдах и арабесках по строгости пропорций и по красоте были непревзойденными.

В США мне приходилось разговаривать с известным балетным критиком Анной Кисельгоф, страстной поклонницей Баланчина. Она рассказывала, что Баланчин часто вспоминал Гердт, ее прекрасную фигуру, продольные мышцы ног и необыкновенные руки.

Именно она придала редкую пластичность и красоту рук некогда одной из своих любимых учениц Майе Плисецкой. Майя Михайловна занималась у Гердт с первого класса, была ее выпускницей и потом в Большом театре приготовила с ней свои лучшие партии в балетах «Лебединое озеро» и «Раймонда». К сожалению, впоследствии про-

изошел конфликт — один из обычных театральных конфликтов, и в последние годы жизни Гердт Майя Михайловна была с ней очень холодна, они почти не общались. Обида на педагога (справедливости ради отметим, что основания для нее были) помешала великой балерине отдать должное Елизавете Павловне в своей книге «Я Майя Плисецкая». Так, Майя Михайловна пишет, что несколько месяцев занятий с Вагановой дали ей гораздо больше, чем долгие годы работы с Гердт. В Большом театре еще живы люди, помнящие, сколько сил потратила Гердт на свою когда-то очень любимую ученицу. Но обида перевесила объективность. Страстная натура Плисецкой обернулась в ее книге воспоминаний не лучшей стороной. Балерине, к сожалению, свойственны непродуманные высказывания. В одном из последних интервью М.Плисецкая заявила, что «московская хореографическая школа плоха» в отличие от петербургской, как будто Васильев, Лавровский, Бессмертнова, Максимова, да и она сама прошли не московскую школу.

С неверностью учениц Гердт приходилось сталкиваться не один раз. Было больно читать, когда Екатерину Максимову называли ученицей Улановой, — Максимова занималась у Елизаветы Павловны тоже с первого класса до выпуска, а потом, уже работая в театре, приходила заниматься в ее класс в течение нескольких лет. Гердт очень любила балерину, радовалась ее успехам, и ей было нелегко узнать,

что Максимова перешла в репетиционный класс Улановой. С тех пор Максиму стали называть ученицей великой балерины. Правда, впоследствии Екатерина Максимова никогда не забывала о Елизавете Павловне, а после ее смерти подчеркивала, что она – ученица Гердт, но это уже было, когда Гердт не было в живых.

Елизавета Павловна жила в красивой квартире на 2-й Тверской-Ямской улице, дом 20. Я стал бывать у нее в начале 50-х годов, когда еще учился в университете. Родители мои жили в Баку, мама, отдыхая в Кисловодске, познакомилась с Елизаветой Павловной. Отношения их сложились так, что мама сочла возможным попросить ее приглядеть за оставшимся без родительского надзора студентом.

Отчетливо помню свое первое впечатление от квартиры: антикварная мебель красного дерева, старинные гравюры, люстры екатерининских времен, на стене замечательный портрет самой Елизаветы Павловны работы Николая Радлова, брата известного режиссера Сергея Радлова.

В спальне висело огромное старинное зеркало, судя по всему, раньше она перед ним делала балетный класс. Вся эта мебель была вывезена из Ленинграда, откуда Елизавета Павловна вместе с мужем, прекрасным дирижером Гауком, переехала в Москву, в Большой театр в 1935 году. Полушутливо-полусерьезно она рассказывала: «Когда я танцевала, говорили: «Гаук –

муж Гердт». Когда перестала танцевать, говорили: «Гердт – жена Гаука».

К тому времени, когда я познакомился с ней, она уже жила одна. С Гауком разошлась после войны. Любила его очень сильно, и драма развода с ним была еще не изжита. В годы войны она вместе с Гауком была в эвакуации, в Тбилиси, где работала в Оперном театре, занималась с грузинской балериной Лилией Гварамадзе. Очень боялась, что их как немцев вышлют, но спасла большевичка Землячка, к которой кто-то обратился за помощью. Как только появилась возможность вернуться в Москву, Александр Васильевич уехал. Елизавета Павловна, человек очень обязательный, не могла в тот момент бросить работу в Оперном театре. Заботясь о муже, она попросила одну маленькую актрису Александринки, застрявшую в Тбилиси, поехать с ним в Москву и помочь ему по хозяйству до ее возвращения.

Вскоре эта женщина стала женой Гаука, родила ему сына, и он решил на развод. Елизавета Павловна обо всем узнала позже всех. Гаук умер в 1963-м, панихида была в Большом зале Консерватории, выступали его ученики: дирижеры Мелик-Пашаев, Евгений Светланов, Грикуров. Елизавета Павловна пошла на похороны, подошла к вдове, к сыну (когда тот был маленьким и она впервые увидела его, то назвала его «маленьким лордом Фаунтлерой») со словами сочувствия. А вернувшись домой, сказала: «Теперь он никому не принадлежит».

В расцвете сил, тридцати семи лет от роду, неожиданно для окружающих она бесповоротно и навсегда покинула сцену. Она ушла, ничего не отдав от академической полноты и строгости своего великолепного танца, не разбавляя его ни упрощениями, ни эффектной позировкой, не заискивая у публики и не пожиная восторги за счет прошлых заслуг и громкого имени. В этом была та же профессиональная гордость и представление о чести и честности искусства танца, которые она положила в основу своей сценической карьеры, а затем уже как преподаватель принесла в класс.

Строгий знаток балета Федор Лопухов писал о ней: «Благодаря хорошему вкусу и образованию она понимала, что делает, и разбиралась в происходящем лучше других. Элевацией и баллоном не отличалась, но широта движений в сочетании с «чистой» формой танца скрывали отсутствие воздушности и создавали видимость элевации. Русская статья, ширь, певучесть, изящество делали Гердт прекрасной Царь-девицей в «Коньке-Горбунке». Меня подкупало, кроме всего, в Гердт ее брезгливое отношение ко всякого рода интригам, которых всегда много в театре. Для Елизаветы Павловны этой сферы закулисной жизни словно и не существовало. Искусство явилось для нее высшей формой человеческой деятельности, требовавшей служения, преклонения».

Будучи человеком старого покроя, она обладала удивительной способностью откли-

каться на все новое. В свое время она сразу согласилась исполнить партию Смеральдины в одноактном балете Лопухова «Пульчинелла» на музыку Стравинского на темы Перголези. Премьера его состоялась в Государственном академическом театре оперы и балета (как тогда переименовали Мариинский театр) в мае 1926 года, ее партнерами были Б. Комаров и И. Кшесинский, брат прославленной Матильды Кшесинской, которую Елизавета Павловна высоко чтила. («Она умела все: и танцевать Эсмеральду, и выходить в желтых жемчугах в роли пейзажки, и ослепительно танцевать Никию в «Баядерке», — говорила Гердт о Кшесинской).

Она танцевала с Виктором Семеновым и в балете Лопухова «Красный вихрь» на музыку В. Дешевова, дирижировал Александр Гаук (он был с 1920 года по 1931-й дирижером балета Мариинского театра, потом организовал Государственный симфонический оркестр Союза ССР). Ей, классической балерине, это было очень нелегко. Лопухов пытался создать «советский балет», внедрить философию в танец, в спектакле участвовали певцы и чтецы. Гердт должна была танцевать в костюме, похожем на купальник, к кистям рук прикреплялись угловатые лоскуты из кумача. Положительные образы — рабочие и крестьяне, много акробатических номеров, балет заканчивался Первомайским парадом. Спектакль провалился, он прошел два раза. Но Лопухов не унывал, едва закончив один балет, он прини-



Е.П.Гердт. 40-е годы

мался за другой. Гердт все это было чуждо, но очень любопытно, и она в отличие от большинства представителей старой школы благожелательно относилась к экспериментам.

Если бы Елизавета Павловна не была так уравновешенна, можно было бы сказать, что она предана своему делу фанатически. Еще можно было бы сказать, что, как многие истинные профессионалы и мастера, она смотрит на жизнь с точки зрения этого дела. И может быть, оттого так необыкновенно незадолго до ее смерти прошел ее 80-летний юбилей за кулисами и с таким небывалым подъемом танцевали в этот вечер в посвященном ей спектакле ее учени-

цы. И она в ложе, и танцующие на сцене знали: завтра ровно в 11 утра, едва отдышавшись от юбилейных торжеств, Елизавета Павловна, как всегда, подтянутая, войдет в класс и, деловито оглядевшись, начнет урок, где не важны ни звания, ни прославленное имя, ни количество оваций, а важно и существенно только одно: трудолюбие, уважение к своей профессии, высокое и прекрасное мастерство классического танца.

Спустя много десятилетий после нашего знакомства я задал ей вопрос: почему она так рано покинула сцену? Она рассказала, что однажды директор академических театров И.Экскузович спросил ее, почему она танцевала сегодня в полноги. А она этого не заметила — и после разговора с ним никогда на сцену больше не вышла.

Гердт начала преподавать в хореографическом училище. Ее самой любимой ученицей стала Алла Шелест, великая балерина, человек очень нелегкой судьбы. Она проучилась у Гердт до пятнадцати лет, потом Елизавета Павловна переехала в Москву, и Шелест попала в класс Вагановой. Смена эстетических и педагогических требований была непомерно велика. И Гердт, и Ваганова понимали, что Шелест — огромный талант, но по-разному готовили ее к будущему.

В Мариинском балете балерине почти всегда приходилось дублировать Дудинскую, первую балерину театра, любимицу Вагановой. «Жизель» Шелест танцевала впервые на девятнадцатый год служения в труппе. Ру-

дольф Нуреев боготворил Шелест; Ирина Колпакова может и сегодня часами рассказывать, как Алла Шелест танцевала «Жизель»; для Майи Плисецкой Шелест – высшее достижение искусства танца. А школу Алла Яковлевна прошла у Гердт и никогда не забывает этого.

Судьба Аллы Шелест всегда занимала Елизавету Павловну. Уехав из Ленинграда, она никогда не возвращалась в город, с которым были связаны ее триумфы и ее личные драмы. Но Аллой Шелест интересовалась всегда, подчеркивая ее уникальную способность строить образы на балетной сцене. И когда Шелест приезжала в Москву, она останавливалась у Гердт. На моей памяти это был единственный случай, потому что Елизавета Павловна не любила, когда у нее кто-то жил.

В годы, когда я общался с ней, она уже не преподавала в хореографическом училище, у нее был класс в театре, но Плисецкая уже занималась у Асафа Мессерера, Максимова репетировала с Улановой, и только Раиса Стручкова («Стручок», как она ее называла) была ей верна. Раису Степановну Стручкову Гердт любила нежно, как родную дочь. Своих детей у нее не было. Дома у нее бывали Вивиана Абелевна Андроникова, жена Ираклия Луарсабовича, умная, тонкая, замечательная женщина, гибкая, дипломатичная, радушная. Часто приходила Аннуса Вильямс, вдова знаменитого художника Петра Вильямса. Но самым близким ей человеком была Сильвия Федо-

ровна Нейгауз, фактическая жена Генриха Нейгауза, музыкант, благородный человек, говорившая по-русски с сильным швейцарским акцентом, хотя в России жила уже довольно давно.

В день рождения Елизаветы Павловны всегда днем приезжал ее поздравить прославленный премьер ленинградской и московской сцен Алексей Николаевич Ермолаев с балериной Ириной Возиановой. Они входили в гостиную с роскошным букетом цветов и неспешно беседовали за чашкой душистого чая.

Ермолаева сменял Юрий Григорович, которого очень любила и ценила Елизавета Павловна. Она знала его давно, еще с тех лет, когда он жил в Ленинграде, его женой была Алла Шелест, и он только навещался в Москву. Она чувствовала себя с ним легко и свободно. Журила его за нагромождение хореографических трудностей в балете «Спартак»: «Они себе все ноги переломают», – говорила она, особенно заботясь о Володе Васильеве, – считала, что такого танцовщика никогда не было в России. «Он выше Нижинского, во всяком случае, не хуже его», – убежденно говорила она.

Григорович для нее был прежде всего племянником артиста Георгия Розай, с которым Гердт танцевала в Мариинском балете «Дочь Фараона» и «Павильон Армиды». Розай был великолепный характерно-гротесковый танцовщик и обладал редкой виртуозностью. Умер молодым, в 29 лет.

Елизавета Павловна любила балеты Григоровича, его белую

«Спящую красавицу» и «Лебединое озеро», которое он поставил в 1969 году. «Спартак» ценила меньше, ей не нравилась музыка Хачатуряна, и постоянно восхищалась балетом «Легенда о любви» (музыка А.Меликова).

Она ездила в театр, когда танцевали ее ученицы, театр присылал за ней машину на урок. Григорович очень тепло относился к ней, для него она была «осколок прошлого». Он и сегодня называет лучшими педагогами Агриппину Ваганову, Елизавету Гердт и Марину Семенову.

В самые последние годы ее жизни к ней стала почти ежедневно приезжать Уланова, Елизавета Павловна захотела ее видеть, к тому времени она была уже очень больна. Их связывали своеобразные отношения. В ле-

нинградский период Уланова репетировала с ней «Лебединое озеро», потом личные обстоятельства их развели, но они продолжали следить за творческой жизнью друг друга и не теряли взаимного уважения.

Кроме балета, мало что волновало Гердт. Она не занималась общественной деятельностью, была безразлична к наградам, званиям, мнению восторженной публики, заполнявшей балетные спектакли Большого театра, для нее не имело значения. Она могла сурово сказать той же Плисецкой или своей любимице Стручковой: «Что с тобой сегодня?» – «Но вы же видите, какой был успех!» – «Успех? Да в зале никого не было, кроме меня и Марины, одни мужики и африканцы». Это означало, что в ложе у сцены сидели

Е.П.Гердт и М.М.Плисецкая на репетиции. Конец 40-х годов



только Марина Семенова и она. Ее отличало редчайшее чувство юмора: помню, она ходила голосовать в Верховный Совет и, вернувшись из избирательного участка, заметила: «Дали две бумажки, на одной — Косыгин, на другой — Нина Тимофеева, странное па-де-де».

Родных к тому времени вокруг нее уже не было: брат жил в США — эмигрировал после революции, а из двух сестер, оставшихся в России, одна умерла в конце 40-х, другая была в ссылке — она в свое время ушла в «народ», увлеклась эсеровским движением, за что при большевиках и пострадала, последние годы прожила в Казани. Елизавета Павловна постоянно посылала в Казань деньги и посылки. В 1966 году умерла и она.

О политике не говорила, но мне запомнился один эпизод. Шел процесс над Синявским и Даниэлем, вся Москва обсуждала происходящее. У нее в доме в гостях был брат Ираклия Андроникова Элефтер Луарсабович, известный физик, но в политике, судя по всему, придерживавшийся ортодоксальных взглядов. Он начал ругать диссидентов. Лицо Елизаветы Павловны стало холодным, голос ледяным, и она произнесла: «Нельзя судить людей за убеждения». Все умолкли, разговор перешел на другую тему.

Советскую власть она не любила и никак не могла понять, как это в 1917 году все вдруг так обернулось. «Думали, матросы побегают, покричат и перестанут, а вот что вышло. Никто никогда и не слышал фамилий

этих большевиков у нас в театре. Откуда они взялись?..»

Я смотрел вместе с ней фильм «Обыкновенный фашизм», и она тихонько шепнула мне: «Это про нас или про них?»

Жила, конечно, искусством, но понимала, что происходит в стране.

Очень много читала, знала языки, замечательно владела пером, ее письма были образцом эпистолярной словесности. Но историю запоминала по балетным ситуациям. У нее были свои «опознавательные знаки». Мы с ней смотрели фильм Эрмлера «Суд истории», и, идя в Дом актера на просмотр, я никак не мог ей втолковать, что имя Шульгина ей должно быть знакомо. Когда герой появился на экране молодым — архивные кадры, — она оживилась и, выйдя из зала, сказала: «Конечно, я его знала, у него был роман с Верочкой Трефиловой». Трефилова была известной балериной дореволюционных лет.

Много времени проводила в одиночестве. «Стручок» забегала, но телефон звонил изредка, громкий успех был в прошлом.

Как-то меня спросили: «Почему у Гердт не было той славы, как у других балерин?» Ответить легко: она ничего не делала для этого, не приваживала прессу, чтобы о ней писали, танцевать кончила в конце 20-х годов и, по сути, была далека от времени, в котором оказалась. Воспоминаниям предаваться не любила, во всяком случае, вслух, о прошлом высказывалась только по ходу дела, хотя кому-кому, а ей было что вспомнить.

У нее были свои кумиры: Матильда Кшесинская и Анна Павлова. Никогда не прошу себе, что не взял и не сохранил фотографии, которые видел десятки раз: Павлова, ее муж Виктор Дандре, Александр Гаук и Елизавета Павловна в Италии в 1925 году.

Любила рассказывать о Павловой (гордилась, что она была ученицей ее отца), о ее романе с Дандре: его обвинили в растрате, и Павлова уехала танцевать на Запад, вернулась, заплатила все деньги и спасла его. Впоследствии он был ее импрессиарио.

Помню рассказ Гердт, как она приехала в Берлин в 1925 или 1926 году и застала ситуацию: на одной сцене танцует Карсавина (она называла ее «Туся»), на другой — Павлова, и ей пришлось посмотреть один акт Карсавину и на такси мчаться к Павловой. В конце жизни, в 70-х годах, она начала вновь переписываться с Карсавиной, которая жила в Англии.

В 1971 году, не дожив до столетия восемь месяцев, умерла Кшесинская. Елизавета Павловна вытащила из своих запасников фотографии Кшесинской и много рассказывала о ней, было видно, что она огорчена известием об ее кончине.

У нее хранились письма Павловой, Акима Волынского — он был поначалу страстным поклонником Спесивцевой, но потом с ней рассорился и перенес свою благосклонность на Гердт. Хранилось много старинных безделушек, когда нужны были деньги — продавала их.

Однажды достала золотой портсигар, на внутренней стороне которого было написано: «Солисту Его Императорского величества П.А.Гердту от Императрицы Всея Руси Марии Федоровны». Уговорить ее не продавать его было невозможно. «У меня таких мелочей много», — небрежно отвечала она.

Ее отличала удивительная несуетность. 1956 год, прибегает кто-то из учениц: «Мы едем в Лондон!» То была первая поездка Большого балета на Запад после долгих лет железного занавеса. «Лондон? — переспросила Елизавета Павловна. — В Коvent-Гардене ужасные сквозняки». Она до революции часто жила за границей, все видела, все знала, в сталинские годы научилась молчать и теперь ездила только в Кисловодск, а когда это стало тяжело — в дом отдыха Большого театра «Серебряный бор» чуть ли не с двенадцатью чемоданами, поскольку возила домашнее постельное белье.

Сегодня вспоминают ее словечки, острый юмор, редкую воспитанность, школу, умение хранить традиции. Раиса Стручкова ведет класс по методу Елизаветы Павловны, во всяком случае, так говорят. Екатерина Максимова всегда называет ее имя среди тех, кому она обязана уроками мастерства.

Об ее горьких мыслях, обидах, одиночестве знают мало. Имя известно только в мире балета. Давно уже ее нет, она умерла в 1975 году, но голос ее достигает нас и поныне, особенно тех, кому посчастливилось ее знать.

Нина Тимофеева

Балерина дебютировала на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова, выходила Машей в «Щелкунчике», Одеттой и Одиллией в «Лебедином озере». Ее первое выступление в «Лебедином озере» было почти сенсационным. Знаменитая актриса Александринского театра Елизавета Тиме (ее очень чтила Уланова) писала в этой связи: «Удачный дебют молодого актера всегда обещает появление нового художника». Сказалась академическая школа танца, полученная в классе Н. Камковой.

В 1956 году Тимофеева перешла в Большой театр, где танцевала тридцать два года. Ее считали холодноватой, и «полупризнание» долго преследовало ее. Спрятанный от постороннего глаза драматизм наделял ее искусство остротой, в нем отчетливо просвечивала современность. Ее с самого начала отличало фанатическое отношение к делу. Требовательность к себе не имела границ.

В балете Лавровского «Ночной город» на музыку Бартока Тимофеева танцевала Девушку. О спектакле спорили, возмущались, что его создатели изменили тему и сюжет балета «Чудесный мандарин», что на его музыку придумали другое либретто. А партия балерины поражала эксцентричностью пластики, немислимой трудностью подержек. Тимофеева танцевала любовь и желание защитить лю-

бимого, протест против наглецов, убивших его, и уверенность, что надо выстоять. Экспрессия музыки Бартока совпала с редкой индивидуальностью балерины. Ее сильное не улыбочивое лицо как бы говорило, что в этом поединке не может быть победителя.

Мехменэ-Бану в балете Григоровича «Легенда о любви» изумляла дьявольской энергией. Технические возможности Тимофеевой казались беспредельными, словно трудностей для нее не существовало. Динамика движения передавала силу внутреннего порыва, страстную натуру, она выполняла головокружительные трюки, но у нее они были выражением напряженнейшей внутренней жизни. Недавно Юрий Григорович признался, что Мехменэ-Бану лучше всех танцевала Тимофеева, но и в «Спартаке» она была лучшей Эгиной.

О виртуозности ее танца славились легенды в балетном мире. За его пределами она была скромна. Природный ум, такт и истинная культура берегли ее, она не суетилась, а работала и очень много танцевала. Когда Васильев ставил балет на музыку Молчанова «Макбет», Тимофеева танцевала леди Макбет. Не случайно в классическом репертуаре Тимофеева не всегда достигала высот, которые открывала в современных балетах. Ее редкому таланту близки остро-конфликтные и драматические



Нина Тимофеева. Начало 50-х годов

ситуации. В ней — особая манкая пластическая выразительность. Ей особенно удаются темы борьбы и смятения, душевного надрыва, спрятанного от глаз. Балетная мелодрама ей чужда. Ее сценический мир — это мир страдания.

Танца Мехменэ-Бану в «Легенде о любви», Нина Тимофеева передавала ощущение скорбного торжества. Для того чтобы не сломаться, она выпрямлялась. Невозможно забыть «взмахи ее повелительных батманов» (выражение Б.Львова-Анохина),

Нина Тимофеева на репетиции «Жизели» с Г.С.Улановой





**Нина Тимофеева в балете
«Легенда о любви» А.Меликова,
1965 год**

вихрь ее вращений, позы, повороты, чеканность остановок. Она никогда не теряла психологической логики, ее лицо было полно муки и какой-то лихорадочной работы мысли. Сложности пластики зрителю были незаметны. Хореография Григоровича была ей особенно близка — соединение графической четкости рисунка с психологической многозначностью.

Когда она танцевала Эгину в «Спартаке», то в ее монологах, в стальной упругости ее движений были очевидны все расчеты и просчеты знатной куртизанки.

В ее соблазнительных танцах был нескрываемый цинизм. Тимофеева демонстрировала не только высокое танцевальное мастерство, но и искусство актрисы.

С такой же видимой легкостью балерина танцевала Хозяйку Медной горы в «Каменном цветке». В положениях рук, в переходах от одного движения к другому чувствовалось пугливое любопытство, боль одиночества. Рассказывая о работе над «Каменным цветком», Тимофеева употребила такое выражение: «сложная кривая внутренних состояний». Бесстрастность ее внешнего поведения была только маской, фантастичность хореографического рисунка скрывала земные страсти.

**Нина Тимофеева в балете
«Каменный цветок»
С.С.Прокофьева. 1961 год**





**Нина Тимофеева и Марис Лиёпа
в балете «Ночной город»
на музыку Бартока. 1961 год**

Три партии в балетах Григоровича — вершина ее артистических достижений. В них просвечивала незаурядность натуры. Юрий Григорович назвал ее «едва ли не самой современной балериной».

В 1957 году Вайнонен ставил в новой редакции балет Хачатуряна «Гаянэ». Тимофеева поразила даже своих коллег, которые устроили ей овацию на генеральной репетиции. Ее Мариам

была мягкой и женственной, но не это пленило балетную труппу Большого театра. Virtuозность балерины была ослепительной, после ее исполнения Ольга Лепешинская решила не танцевать Гаянэ. В те годы ценности в балетном мире еще существовали: мерилом было только искусство.

Хотя в балетах современной мысли ей было легче, чем в классике, она продолжала танцевать «Жизель», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», Персидку в «Хованщине» (партия, не существующая в новой редакции оперы). Тимофеева давно усвоила, что главное в жизни — суметь осуществить замыслы. Ее искусство по своей природе резко конфликтно. Из «Лебединого озера» она творила трагедию, в трех великих балетах Григоровича — «Каменный цветок», «Спартак» и «Легенда о любви» — воплотила женскую судьбу со всеми ее страстями. Эту тему она пронесла и в балетах Виноградова, когда танцевала «Ассель» на музыку Власова и Джульетту в спектакле Новосибирского театра оперы и балета. Виноградовскую версию «Ромео и Джульетты» показывали в Москве на сцене Большого театра. Столько лет прошло с тех пор, а память хранит отрешенное лицо тимофеевской Джульетты и скрытое своеволие.

Теперь, спустя годы, когда судьба занесла ее в Иерусалим, она не вспоминает свое блистательное прошлое. Кончив танцевать, Тимофеева поначалу занялась репетиторской работой в Большом театре, а потом подпи-

сала контракт и уехала в Израиль. Сегодня ее преследует мечта создать труппу классического танца в Иерусалиме, пока что здесь такого коллектива нет. Ее «девочки» пришли к ней в консерваторию, где она преподает на хореографическом отделении, и начинали с азов. Вместе с дочерью Надей, балериной и помощницей, она занимается всем: учит, ставит номера, пробует одноактные балеты, шьет костюмы, звонит в Москву с просьбой выслать еще 50 пар балетных туфель, поскольку в Иерусалиме их нет. У нее усталое, но вдохновенное лицо человека, много пережившего и передумавшего.

При нашей встрече мы говорили об Улановой. Тимофеева многому у нее научилась, дружила с ней. Уверен, что ее смерть была для нее горем, ее телеграмма в Москву была неформальной, в ней чувствовалась боль и острота потери.

Говорили о Григоровиче, его огромном таланте, его непоправимых ошибках, его неуступчивости. Вспоминая работу с ним, она послала ему свою книгу с теплой надписью. Говорили о Васильеве, о трудностях, которые он взвалил на себя, не соизмеряя свои организаторские возможности и путая дар танцовщика с даром сочинителя балетов. Говорили об изменении жизни, ее стиля, о том, как побавилось тонкости, душевного тепла, как много тревог за чужие и близкие судьбы.

Мне не хотелось расставаться с этой удивительной женщиной, мужественной, благородной,

как бы познавшей на святой земле, в чем смысл бытия. Она природно сдержанна, но полна скрытого огня и одержима делом, которое нашла, расставшись со сценой.

К сожалению, не в Москве, а в древнем, вечно прекрасном, но чужом Иерусалиме. Может быть, за время нашей не встречи он стал «своим», хочется, чтобы ей было хорошо, ведь люди, как Нина Тимофеева, нечасто рождаются на свет.

**Нина Тимофеева и Марис Лиела
в балете П.И.Чайковского
«Лебединое озеро»**



После «Ромео и Джульетты»

Хореографический язык под-
сказывает время. Как распро-
рядились им постановщики
«Ромео и Джульетты» в 40-е го-
ды и в наши дни?

Гениальность Улановой—
Джульетты давно уже признана
всем миром. Премьера балета
«Ромео и Джульетта» в постанов-
ке Лавровского прошла в «Мари-
инке» в 1940 году. Ромео — Сер-
геев, Меркуцио — Андрей Лопу-
хов, Тибальд — Гербек повелева-
ли зрительным залом. Прокофье-
в, Сергей Радлов, Андриан
Пиотровский, Лавровский и
Вильямс сотворили чудо: балет,
потрясающий размахом шек-
спировских страстей.

Знаменитый дуэт Улановой и
Сергеева просуществовал толь-
ко два сезона. Когда Уланова пе-
реехала в Москву, Сергеев не
хотел танцевать Ромео без нее.
Ему казалось, что партия Ромео
наиболее значительна в дуэтах,
диалогах, а без Улановой гармо-
нии не найти. Только однажды
на юбилее Гербека были испол-
нены две сцены из «Ромео и
Джульетты».

Став главным балетмейсте-
ром Большого театра, Лавров-
ский вновь взялся за этот балет
Прокофьева. На афише имя
Радлова уже не стояло. Сергей
Эрнестович был в тюрьме.

Театр Радлова (Ленинград-
ский театр имени Ленсовета)
был на гастролях, когда нача-
лась война. Радлов с женой, зна-
менитой переводчицей и по-
этессой Анной Радловой, ока-

зался в Пятигорске. Он работал
при немцах, потом попал в ла-
герь, был во Франции после
окончания войны, стремился
домой, вернувшись, был аресто-
ван. Анна Радлова умерла в лаге-
ре, Сергей Эрнестович выжил,
вернулся, работал в Риге, но все
это было уже в послесталинские
времена. Он умер в 1958 году и
похоронен в Риге. То, что он
был одним из авторов либретто
и режиссером балетов «Пламя
Парижа», «Бахчисарайский
фонтан» и «Ромео и Джульетта»
в «Мариинке», в 1946-м нигде не
упоминалось, как не упомина-
лось, что Радлов — режиссер
знаменитых оперных спектак-
лей: «Любовь к трем апельси-
нам» Прокофьева и «Кольцо
Нибелунгов» Вагнера.

Только сейчас при возобнов-
лении балета его имя вновь зна-
чится на афише как одного из
авторов либретто. Хотя извест-
но, что он детально разработал и
режиссерскую партитуру.

Уланова любила вспоми-
нать, как до начала репетиций с
Лавровским Радлов проходил с
ней знаменитую сцену у Лорен-
цо, когда движения Джульетты
особенно скупы и сдержанны,
словно ей надлежит танцевать
молитву. На каждом спектакле
в этом месте в зале наступала
благоговейная тишина. Ромео —
Габович, Меркуцио — Корень
(он танцевал эту партию еще в
Ленинграде после Лопухова),
Тибальд — Ермолаев, Капулет-
ти-мать — Ильющенко достига-

ли предельной выразительности. Тон спектаклю задавала Уланова. Танец со всей полнотой передавал то, что в литературном оригинале было выражено словом. Шекспировские персонажи оказывались понятны, близки и узнаваемы. Выбор исполнителей был удивительно точен. Их стилистика — это стилистика тончайших оттенков, хотя партии строились на резких контрастах. На сцене был Шекспир, романтический и жесткий.

Возобновления «Ромео и Джульетты» в Большом ждали (им занимался Гордеев). Одни — потому что со спектаклем Лавровского были связаны молодость, свои понятия о красоте, время надежд. Другие — потому что проникнуты скепсисом по отношению к нынешней жизни, к современному театральному миру. Третьи — потому что не

любят Григоровича, не могут простить ему, что он снял с репертуара любимый некогда балет.

Когда открылся занавес и все увидели декорации художника Вильямса во всей их зрелишной красоте, показалось, что идея Васильева воссоздать старый спектакль может действительно реализоваться. Живописное убранство сцены, а за ним — грандиозность шекспировских судеб и художественной мысли. Музыка гениального Прокофьева с ее динамикой и острыми переменами ритмов наполняла зал загадочным очарованием.

Но спектакль строился Лавровским и Радловым более полувека назад. Его хореографический язык был подсказан давно ушедшим временем.

Воссоздан же балет в другую эпоху. В графике знаменитых

С.С.Прокофьев на премьере балета «Ромео и Джульетта» в Большом театре. 1946 год

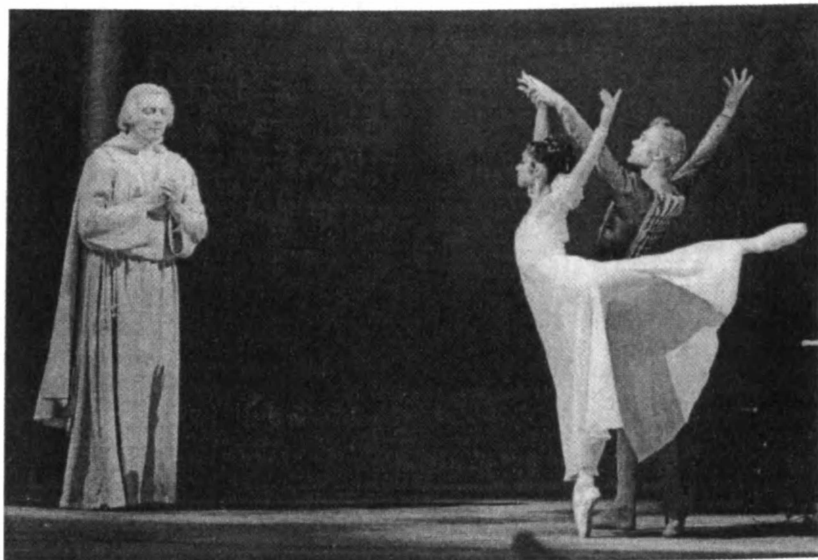


мизансцен — след высокой культуры. Но это лишь похожесть на бывшее великолепие. Мастерски танцует Степаненко (Джульетта, во время премьеры она была в отличной форме), мужествен, обаятелен и легко проводит партию Ромео Сергей Филин, детскими, открытыми глазами смотрит на мир изящный Меркуцио — Иванов, элегантен Парис — Поповченко, резко и сильно танцует Тибальда Марк Перетокин, точно сменяет статически фиксируемые позы на широкие движения Володина (Капулетти-мать). Но развития образов нет. Танцевальные монологи и дуэты, пластические приемы, используемые Лавровским, соединение игровых действий со стремительностью тан-

цевальных движений требуют от исполнителей самостоятельной «внутренней композиции». У нынешних танцовщиков нет таинственности внутренней жизни их героев, нет загадки, драматического напряжения, без этого трудно угадать мир их чувств. А именно этим и был силен спектакль, выстроенный режиссерским талантом Радлова и хореографией Лавровского.

Лавровский умел соединять элементы классического танца и акробатики; скульптурно выстраивал мизансцены. Он не делил сцены на чисто танцевальные и мимические. Движение, начинающееся у него простым жестом, развивается в сторону хореографической сложности и

**Джульетта — Екатерина Максимова,
Ромео — Владимир Васильев**



часто кончается снова непри-
вычным для балета жестом.

Уланова, Корень, Ермолаев,
Радунский, Ильющенко, Жданов,
Гофман, Габович, Стручкова,
Лапаури умели опоэтизировать
самые простые движения. Сколь-
ко страниц исписано о знамени-
том улановском беге или о руках
Ермолаева, властно опирающихся
о пол перед смертью Тибальда.
В этом балете важно все: и пла-
стическая пауза, и жест, и отрешен-
ность взгляда.

Балетмейстеры-репетиторы
(их список велик) делали все
возможное и невозможное, что-
бы восстановить старый спек-
такль, сохранившийся в памяти
поколений как символ высшего
достижения в балете 40-х годов.

Но живое ощущение былого
не родилось. У нового поколе-
ния танцовщиков свое понятие
о красоте, о мире, свой уровень
содержательности. Многие из
них превосходно танцуют. Дос-
точно полюбоваться Николаем
Цискаридзе, артистичным и
легким в партии Трубадура. Или
подивиться редкой красоте ли-
ний и силе танца Сергея Фили-
на, или мастерству массовых
сцен – труппа танцует их с ред-
кой отдачей. Но балет требует не
повтора того, что делали пред-
шественники, не похожести, а
особой скрытой энергии танца.
А когда ее нет, сохраняется
лишь четкий внешний рисунок
без прежней внутренней дина-
мики. Отсюда – холодность об-
щего плана на сцене, хотя и ос-

Джюльетта – Г. Степаненко, Парис – Н. Поповченко
(возобновление, 1996 год)





**Джульетта — А.Антоничева,
Ромео — Д.Белоголовцев
(возобновление, 1996 год)**

таются дорогие сердцу воспоминания у тех, кто видел этот балет в старые времена.

Думаю, что всегда, когда балетная партитура восстанавливается не самим балетмейстером, а его последователем, меняется атмосфера внутри спектакля. После Улановой и Габовича Л.М.Лавровский вводил в «Ромео и Джульетту» Плисецкую и Стручкову, Максимову и Бессмертнову, Васильева и Михаила Лавровского. Последний ввод балетмейстер начал незадолго до смерти в 1967 году (он умер в Париже, где находился на гастролях с хореографическим училищем). Бессмертнова и Михаил Лавровский впервые танцевали «Ромео и Джульетту» в январе 1969 года, когда

балетмейстера уже не было в живых. В ходе репетиций он многое менял, скажем, дуэт в сцене балкона сильно отличается от первоначального хореографического текста Лавровского. Но все это он делал сам. Балет шел очень долго. В 1973 году на гастролях в Японии Ромео—Васильев Джульетта—Бессмертнова имели ошеломляющий успех. Менялись составы, неизменным оставалось одно: сила воздействия балета. Время вносит свои коррективы.

Кто-то из критиков написал: «Неужто новым так и будет хорошо забытое старое?» Упрек напрасный. Руководить Большим театром — занятие неблагодарное. Первый период после ухода Григоровича ознаменован его острейшей критикой, откровенно злобными нападениями прессы. Моральные нормы не соблюдались. Надо иметь особую внутреннюю силу и мужество, чтобы все это выдержать. Все достижения прошлых лет были напрочь забыты. Григорович ушел в марте 1995 года. Время сгладило горечь несправедливостей.

Сегодня очевидно, что имя одного из самых великих хореографов второй половины XX века останется навсегда в истории русской культуры. В репертуаре сохраняются балеты Григоровича: «Спартак», «Легенда о любви», «Раймонда», «Каменный цветок», «Щелкунчик». Жаль, что не сохранили замечательное создание Григоровича «Лебединое озеро». Спектакль, поставленный Владимиром Васильевым в январе 1997 года, — откры-

венная неудача. Исходно обманчива была сама идея поставить на сцене Большого театра «новое» «Лебединое озеро», не владея «строительной» пластикой. Образы Белого и Черного лебедя были гениально придуманы Петипа и Ивановым, хореографический мир Петипа в «Лебедином озере» не имеет аналогий. Спектакль принимает чужие «вставки», только если они сохраняют романтическую культуру. Эксперимент Васильева оказался грубым посягательством на то, что является вечной ценностью. Думаю, что и самому Васильеву это радости не принесло. Время все расставило на свои места. Сегодня и внутри, и вне Большого театра ностальгия по прошлому очень велика. Но жизнь складывается так, как она складывается.

Григорович ставит балеты в Генуе, Варшаве, Праге, Уфе, Краснодаре, Минске, собирается в Мексику, во Францию. А на сцену Большого театра приглашаются балетмейстеры средней руки, и здесь проводятся эксперименты, чаще неудачные. Отсутствие хореографа-художника остается проблемой номер один. Хореографический дар — явление редкое, «штучный товар», если пользоваться терминологией рынка.

Григоровича в театре нет уже почти четыре года, а «разборки» не утихают. Григоровича сменил Гордеев, Гордеева — Богатырев. Богатырев, замечательно танцевавший Ромео и Жана де Бриена в «Раймонде» в хореографии Григоровича, Треплева в пронзительной «Чайке» в постановке Плисецкой и классический ре-

Джюльетта — Г.С.Уланова, Ромео — М.М.Габович



пертуар, умер внезапно, от сердечного приступа, у себя на даче, ему было 49 лет. Теперь руководителем балета стал Алексей Фадеечев, скромный классический танцовщик, отличавшийся чувством стиля (он сменил Богатырева еще при его жизни).

Мир за пределами Большого театра сегодня трагичен: конфликты и глубочайший финансовый кризис. Большой театр пытается сохранять лицо.

Прошел 90-летний юбилей великой русской балерины Марины Семеновой. Легендарную Семенову стоя приветствовал зрительный зал. Она пришла на сцену в 1925 году, когда ей было 17 лет. Прежняя стать выпрямленной фигуры и властно-независимое лицо. Но танцевали в ее честь плохо: «Тени», кордебалет в третьем акте балета «Баядерка» напоминал занятия аэробикой, только Андрей Уваров, изысканный, классический, строгий танцовщик, демонстрировал редкую выразительность и красоту.

Прозвучал юбилейный вечер Майи Плисецкой. Он был торжествен и прекрасен. И дело было не в новом балете Бежара (обозначим его как «спорный») и не в мужестве балерины, дважды станцевавшей «Умиряющего лебедя», а в общей атмосфере триумфа, великая балерина дарила праздник жизни.

Но отшумел юбилей, и на страницах одной из газет публикуется письмо Майи Плисецкой против Васильева. И ответ Васильева, явно не желающего вступать в «битву». Снова узел конфликтов.

А на сцене продолжают идти спектакли, иногда покоряя зрителя, иногда обескураживая его.

Большой театр оказался вовлеченным в сферу потребления. Исчезла дистанция между внутренними делами Большого театра и зрителями. Сенсационность пришла на смену развитию «прочных корней». Кому-то казалось: стоит уйти Григоровичу, Лазареву и Левенталю — и начнется эпоха «Возрождения». Но реальную программу никто предложить не сумел. Ведь ис-

Джюльетта — Майя Плисецкая,
Парис — Александр Лавренюк



куство зависит от тысячи внутренних движений, их никто не может предугадать. Теперь результаты смены очевидны, думать надо о будущем.

Стиль — внешний знак культуры. Приближенность классического искусства к массовому читателю-зрителю — знаки современного жизненного стиля. Вседозволенность, пришедшая на смену запретам и цензуре, стерла грани между элитарной культурой и рыночной. Большой балет оказался во власти этих всеобщих настроений. Творить «мир балета» и одновременно руководить, заседать, ставить, заниматься общественной деятельностью, давать интервью, появляться на экране — все это невозможно совмещать. Подмостки публичности не становятся пьедесталом. «Мелькание» имеет негативные стороны.

Большому театру предстоит заново завоевывать художнический авторитет: охранять свою великую сцену, где танцевали Уланова, Семенова, Плисецкая, Ермолаев, Мессерер, Корень, Тимофеева, Лепешинская, Стручкова, Капустина, Преображенский, Гофман, Габович, Черкасова, Сангович, Васильев, Максимова, Липа, Годунов, Бессмертнова, Лавровский, Владимирив, Сорокина, от вторжения второсортных имен, растить новые, беречь традиции.

Эпоха Юрия Григоровича в Большом театре кончилась. Она длилась 30 лет. Имя, как уже было сказано, осталось в истории, сегодня оно вызывает уважение даже у недругов, он выстоял по-



Юрий Григорович

сле «шторма» — это не каждому дано.

Возобновление «Ромео и Джульетты» в постановке Лавровского — давний замысел Васильева. Уверен, что не только желание «вынуть» из репертуара «Ромео» в постановке Григоровича лежало в его основе. Молодая труппа Большого балета нуждается в сильной хореографической мысли, в людях, способных передавать традиции, в атмосфере творчества. Безудержные восхваления или безудержные поношения не имеют ничего общего с искусством.

И еще: нельзя все время возобновлять классические балеты или ставить то, что давно ушло. Большому балету должно принадлежать будущее.

«Том Сойер» у Андрея Петрова

Балетмейстер Андрей Петров поставил балет «Том Сойер» на музыку главного дирижера Президентского оркестра Российской Федерации Павла Овсянникова по мотивам знаменитого романа Марка Твена, написанного им в 1876 году и ставшего классикой мировой литературы.

Премьера «Кремлевского балета», как обычно, проходила в огромном, не предназначенном для балетных спектаклей зале Кремлевского Дворца съездов в душный и очень жаркий июльский вечер 1998 года, но и дети, и взрослые наслаждались комедийным задором, с которым труппа танцевала балет. Андрей Петров вынес на сцену юмор и розыгрыши. Спектакль построен на эксцентрике, классической и акробатической пластике. В нем веселье и беззаботность, что очень любит современный зритель. Яркий спектакль, красочно и причудливо оформленный Станиславом Бенедиктовым, одетый в пестрые костюмы Ольги Полянской, чувствующей жанр представления, вовлекает зрителя в игру, придуманную балетмейстером.

Спектакль начинается забавно: за дирижерским пультом в театральном костюме молодой человек — он подчиняет себе оркестр, все музыканты в соломенных шляпах американского образца играют увертюру. Зритель еще не успевает войти в

предложенную Петровым атмосферу, как новоявленного дирижера прогоняет Павел Овсянников, и юноша убегает на сцену. Он станет героем вечера, Томом Сойером, его танцует Вадим Кременский — самая большая исполнительская удача нового спектакля. Стилистика представления позволила в полной мере проявиться дарованию эксцентрического травести.

В спектакле как бы две темы: в репетиционном зале собираются артисты, один из них, впоследствии играющий Тома Сойера, предлагает актерам разыграть спектакль, они надевают костюмы, кому-то не хватает мужской одежды, и он вынужден изображать тетю Полли, но все готовы к авантюрному представлению — и затем начинается «Том Сойер».

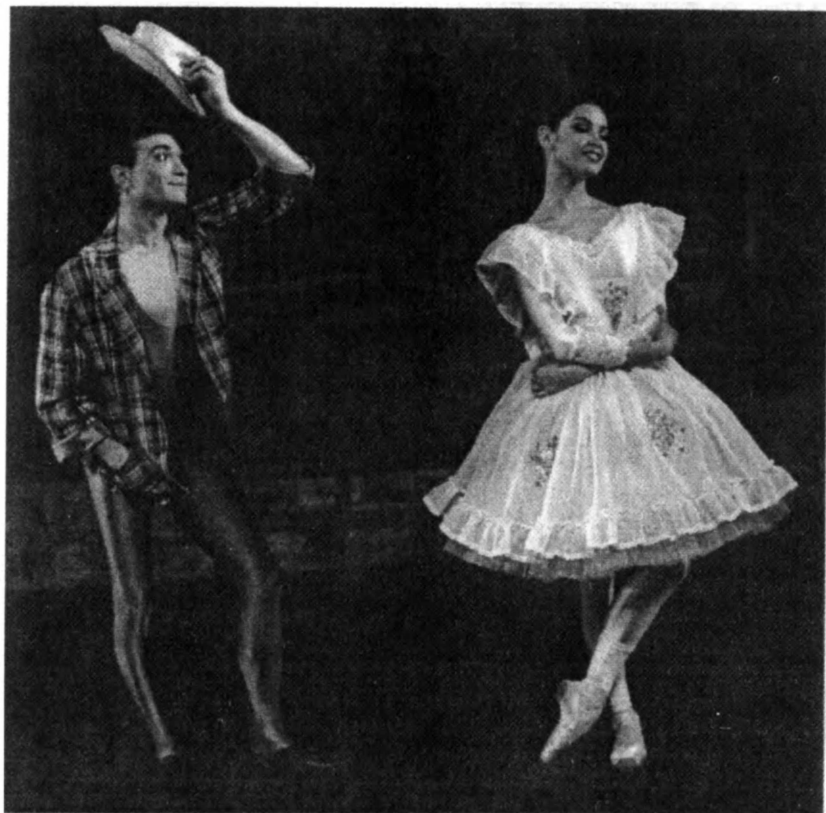
К сожалению, балетмейстер увлекается мотивами Марка Твена и придуманный им самим театральным прием не использует до конца. Только в финале, после представления по воле балетмейстера вновь собираются артисты, потом расходятся, и опоздавшие исполнители ролей Эми и тети Полли остаются вдвоем, объясняясь друг другу в любви. Хотя, конечно, в самый лирический момент им не удается избежать проделок Тома Сойера. «Вставки» театральной темы проходят на авансцене и по ходу действия спектакля, но Андрей Петров сосредоточен на

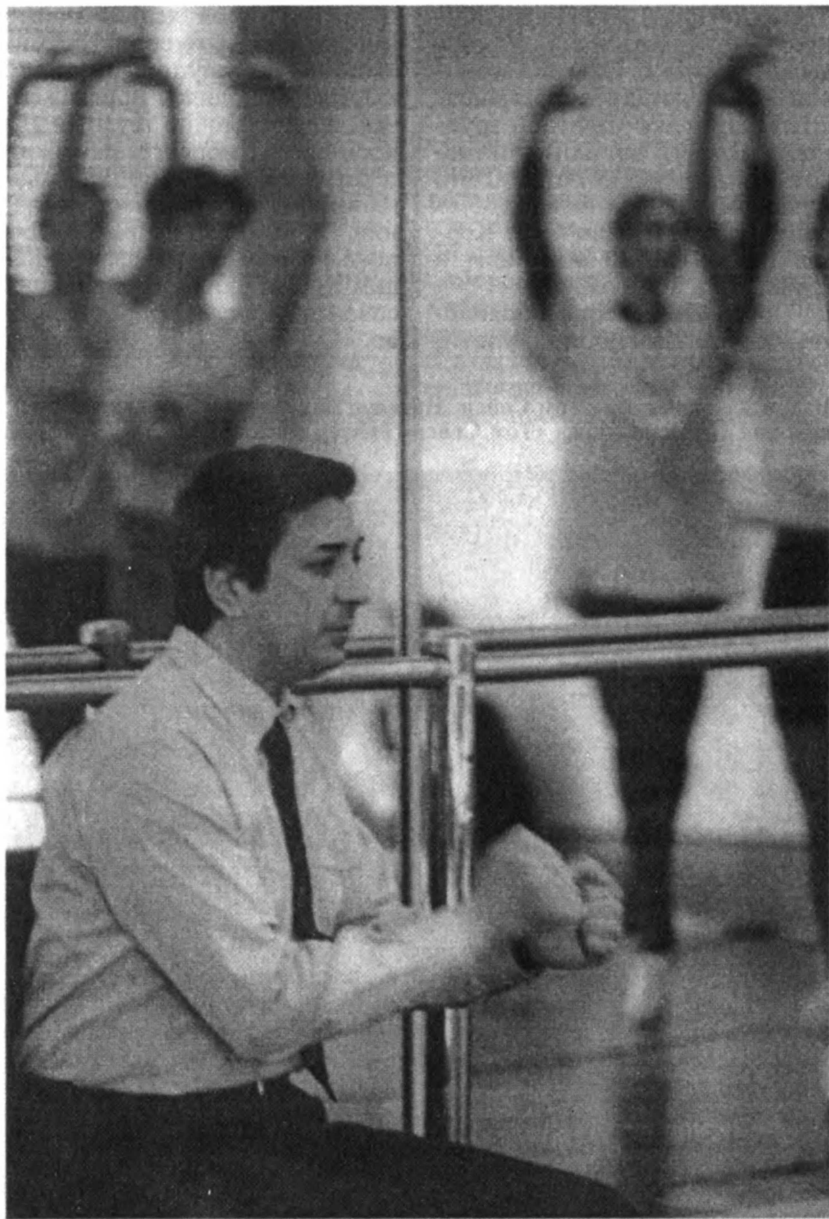
Томе Сойере. Тетю Полли танцует Олег Корзенков. Его лирические дуэты с Ольгой Зубковой — Эми, когда они превращаются в артистов балетной труппы, выглядят вставным номером, может быть, потому, что никак не решены балетмейстером, но тетю Полли Олег Корзенков танцует с обаянием и гробоватым юмором.

После «Наполеона Бонапарта», своей бесспорной удачи,

Андрей Петров делает новый рывок. Его дерзкое остроумие импонирует труппе, и она с азартом выполняет предложенный им достаточно трудный для исполнения хореографический текст. В пластике много лукавого юмора, незатейливого обаяния. Но талантом непритворства пока в совершенстве владеет Вадим Кременский, заполняющий собой сценическое пространство.

Вадим Кременский — Том Сойер, Наталья Балахничева — Бекки
в балете П.Овсянникова «Том Сойер» («Кремлевский балет»)





Андрей Петров на репетиции («Кремлевский балет»)

В труппе Андрея Петрова появилось много молодых одаренных танцовщиков: с удивительным шармом танцует легкий, гибкий Евгений Горбачев, обращают на себя внимание Георгий Биркадзе, Денис Акинфеев. Словно танцовщики получили свободу от академического канона и танцуют заразительно, особенно во втором акте.

Смушает эклектика, отсутствие стиля, смутная ясность жанра, в котором поставлен этот веселый и яркий спектакль. Самое уязвимое место — музыкальная ткань. Музыка аккомпанирует танцу, но из нее не может родиться движение жизни, энергия возникает только из балетмейстерского замысла. Понимаю, что Павел Овсянников — опытный профессионал, хотя его собственную музыку оркестр играет излишне громко и не всегда в ладу с тем, что происходит на сцене. Понимаю, что его композиторский дебют сам по себе очень существен для развития его музыкального дара, но сюжет «Тома Сойера» требует, чтобы мы прежде всего услышали его не в мелодиях, построенных по законам американского мюзикла, не в безликих мелодиях-аккомпанементах, а в ансамблевой композиции, в музыкальных голосах, присущих именно «Тому Сойеру».

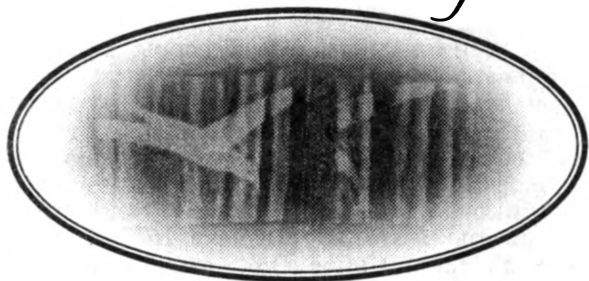
В основе балета, придуманного Андреем Петровым, — американский мюзикл, этим он ин-

тригует зрительный зал. Но элементы «мюзикла» соединены с классическими ансамблями и чистой акробатикой. Все смешано воедино. Понятно, к чему стремился Петров, но музыкальной опоры здесь нет. Соблазн построить спектакль своими собственными силами имеет и негативную сторону. Известно, что в мир безукоризненного мастерства в балете может привести только музыка. Андрей Петров изначально поставил себя в трудное положение, задумав «балетный мюзикл» и не осуществив свой замысел до конца. Оттого в спектакле соседствуют задор и вялость, живое движение и банальные, вставные танцы.

Зрелище никак не способно уместиться в рамки стиля, о котором мечтал постановщик. Сюжет помогают разяснить декорации, отношения Бекки и Тома (Бекки танцует обаятельная Наталья Балахничева), танцевальные сцены с «Хромым» и его компанией.

Радует рост труппы «Кремлевского балета», молодой, обещающей, способной со временем овладеть истинным мастерством, что не мешает зрителям и сегодня получать удовольствие от комических событий, ритмических контрапунктов, танцевальных жестов, движений, всего яркого, веселого пластического калейдоскопа, с которым «Том Сойер» завоевывает свою власть над зрительным залом.

Мхатовцы



В октябре 1998 года исполнилось сто лет со дня рождения Художественного театра. «Зерна», брошенные Станиславским и Немировичем-Данченко в театральную почву, дали плоды во всем мире.

Имена Станиславского и Немировича-Данченко и актеров первого поколения: Кагалова, Леонидова, Книппер-Чеховой, Москвина, Лилитной, Кореневой, Фермановой навсегда остались в истории.

Ушло искусство «стариков» второго поколения МХАТта, театр сохранил имя, но сегодня совсем не похож на старый Художественный театр. МХАТТ прожил много очень разных жизней, его истинная история еще не написана, все, что пока опубликовано, — это лишь подходы к такому роду изданию.

Раздел «Мхатовцы» включает в себя короткие эссе о знаменитых и забытых актерах МХАТта.

Великий Кторов

В 20-х он был звездой экрана: Герой фильмов Якова Протазанова «Закройщик из Торжка», «Праздник святого Йоргена», «Марионетки», «Процесс о трех миллионах». Его вызывающее изящество, блестящий цилиндр, крахмальные манишки, вся его отточенная пластика придавали особую притягательность мелодраматическим сюжетам кинолента, в которых он снимался. С его именем уже тогда была связана особая эстетика — эстетика торжествующего шика, блеска, ослепительного мужского магнетизма.

В 1937 году Кторов сыграл Паратова в знаменитом фильме Протазанова «Бесприданница», ставшем классикой русского кинематографа XX века. Роскошный Паратов—Кторов покорял высокомерием и обольстительностью, на экране существовал красивый, блистательный фат. Долгие годы им определяли меру «роковой красоты».

Пройдет много десятилетий, прежде чем найдется режиссер, рискнувший вступить в соревнование с Протазановым. Им стал Эльдар Рязанов. Знаменитая драма Островского оказалась ему явно не по плечу. Он назвал свой фильм «Жестокий романс», как бы отстраняясь от великой пьесы и тем самым объяснив, что его очередная коммерческая лента не имеет никакого отношения к первоисточнику. Фильм «по мотивам» — вот и все. Паратова сыграл талантливый

Никита Михалков. Его Паратов не вызывал восторг и сладкую мечту, он был будничен, сравнение с Кторовым никому не приходило в голову из тех, кто видел старую «Бесприданницу». Затмить Кторова ему не удалось, да и весь фильм с неудачной Ларисой, неточно выбранной на роль Огудаловой Алисой Фрейндлих, несмотря на обилие романсов и цыганской удалы, был только знаком того, что драма Островского требует иного масштаба режиссерского дарования.

После Паратова Кторов не снимался 25 лет. Он играл на сцене Художественного театра.

Кторов пришел во МХАТ в 1933 году после закрытия театра Корша, где он прослужил 13 лет. У Корша он играл много. Первой актрисой этого театра была его жена Вера Николаевна Попова, выдающееся дарование, любовь театральных зрителей и театральной Москвы тех далеких лет. Она играла Глафиру в «Волках и овцах», Ларису в «Бесприданнице», Анну Кристи в драме О'Нила «Анна Кристи» и, по словам П. Маркова, была «одна из лучших актрис советской сцены». Кторов всю жизнь боготворил Попову. В 1932 году Кторов играл в «Бесприданнице» Карандышева, спектакль ставил В. Сахновский, и вся театральная Москва стремилась посмотреть Ларису—Попову.

Но судьба этого спектакля была предрешена. Из письма



**Н.П.Хмелев, П.А.Марков, Н.П.Баталов, И.Я. Судаков,
Ю.А.Завадский, М.И.Прудкин. Конец 20-х годов**

Николая Радина Синельникову (5 февраля 1933 года): «31 января был последний спектакль в театре Корш. Бесславно кончил он свое 55-летнее существование: люди, ликвидировавшие его, не посчитались ни с чем... ни с прошлым, в котором было много значительного, ни с самолюбием работавших там актеров, ни даже с почтенной юбилейной датой. Приказом Наркомпроса художественный состав распределен между московскими театрами, здание передано со всем инвентарем МХАТу. МХАТ взял Попову, Кторову и Петкера».

Уже в 1933 году медленно шло развернувшееся впоследствии удушение искусства. Театр видоизменялся. Возникла новая система ценностей. Складывался новый тип культуры, рез-

ко отличавшийся от культуры 20-х годов.

Исторический смысл этих перемен будет осознан значительно позже. Феномен Веры Николаевны Поповой постепенно оставался в стороне. Она, перейдя во МХАТ, перестала быть первой актрисой времени. Она играла во МХАТе Катерину в «Грозе», замечательно ввелась на роль Насти в «На дне» Горького, поразила самых злых критиков своей Марго в «Глубокой разведке» Крона, за что получила Сталинскую премию, но главной актрисой МХАТа Попова не стала, хотя и сохранила в неприкосновенности свое имя и свой артистический дар.

Судьба Кторову сложилась иначе.

В 1916 году, когда он учился на первом курсе театральной

студии Федора Комиссаржевского при Театре имени Веры Федоровны Комиссаржевской, к ним в студию пришел новый преподаватель – Илларион Певцов, занимавший особое место в ряду кумиров публики. В постановлении Кторова он сыграл большую роль. В студии предложил ему приготовить «Записки сумасшедшего» Гоголя и долго работал с ним, чувствуя его стремление к форме и сложным рисункам ролей.

В юности Кторов заикался, при переходе на второй курс было решено его сократить, ведь не может быть актер-заика. Отстоял его Певцов, доказывая, что заикание не органическое и что оно пройдет. Кторов в студии был оставлен.

В 1919 году Певцов познакомил молодого Кторова со своей партнершей – Верой Николаевной Поповой, ей было тридцать лет, она играла с Певцовым пьесу Леонида Андреева «Савва». Кторов влюбился сразу в ее женственность и несравненный талант. Вскоре он стал единственной любовью Поповой, на всю жизнь.

Кторов во МХАТе играл вводы: Шервинского в «Днях Турбиных» после Прудкина, Джозефа Сэрфеса в «Школе зловлия» в очередь с Прудкиным, прокурора Скроботова во «Врагах» после Хмелева. Актер громадного таланта и мастерства, все довоенные и послевоенные годы он жаждал работы. Мечтал сыграть Тузенбаха в «Трех сест-

А.П.Кторов в фильме «Праздник святого Йоргена», режиссер Я.А.Протазанов. 1930 год



рах», лорда Горинга в «Идеальном муже» Уайльда, роль, казалось, созданную для него, но за ним прочно укоренилось амплуа актера на отрицательные роли. Во «Врагах» Кторов блестяще играл прокурора, знаменитая сцена Татьяны—Тарасовой со Скроботовым—Кторовым неизменно вызывала зрительский восторг. Ослепительная Татьяна—Тарасова, стройная, красивая женщина, по мнению критика Б. Алперса, разглядывала жизнь и людей беспокойными, ищущими глазами; рисунок роли Кторова был острый и стремительный.

Можно только представить себе резкий презрительный взгляд Кторова, если бы он дошел до наших дней и прочел на страницах одной из газет оскорбительную статью молодого критика Романа Должанского о Тарасовой в день ее столетнего юбилея.

Сегодня появилось много молодых театральных критиков, первоклассно владеющих пером. Одни пишут нарочито грубо, безжалостно, наотмашь, другие — анализируя, доказывая, сопоставляя. С ними можно соглашаться, можно не соглашаться, но это факт сегодняшней театральной эссеистики. Театрам пользу приносит анализ, люди обычно отстраняются от отрицательных эмоций, пишущим резко кажется, что это помогает оттачивать перо, но они попадают в положение тех, кто пишет для самих себя. Авторитетных имен осталось немного. Однако никто, кроме Должанского, еще не посягал на мертвцов, не

подготовил свой пасквиль к юбилейному дню и не проявил при этом столь поразительной дремучести в знании истории театра: он берется сравнивать Раневскую с Тарасовой.

В столетний юбилей Кторова бестактностей не произошло, хотя бы потому, что ему после смерти «повезло» больше, чем Тарасовой: после него остались фильм «Война и мир» Бондарчука и экранизация спектакля «Милый лжец» на телевизионном экране. Эти работы помогли сотворить миф Кторова или, точнее, его легенду.

Он стартовал, когда коммерциализация культуры делала в стране первые шаги. Блеск и новизна его экранного облика идеально соответствовали мечте среднего человека. Но сенсационная слава киногогеря не помешала ему быть актером резкой индивидуальности, художником, чей талант был сплетен из двух плоскостей. Он постепенно вытеснял представление о себе как исключительно об актере точной формы и безупречного шика. Эти качества были подчинены чему-то высшему, и когда спустя четверть века он появился на экране в роли старика Болконского в «Войне и мире», — это уже был другой Кторов.

Триумф Кторова был связан со спектаклем «Милый лжец».

«Кто бы мог подумать, что с такой потрясающей силой именно во МХАТе будет прочтено прямо в зрительный зал письмо Бернарда Шоу и что это полное трагизма письмо прочтет артист, никогда или почти никогда, кажется, не выступавший



А.П.Кторов в фильме Я.А.Протазанова «Праздник святого Иоргена». 1930 год

в драматических ролях», — писал Анатолий Эфрос в книге «Репетиция — любовь моя».

Драматические роли Кторов играл, но слава его была связана прежде всего с характерными ролями. С блеском был сыгран крошечный эпизод в «Плодах просвещения», за исполнение роли барона Клингена он был удостоен Сталинской премии.

Шарма и изящества в нем было всегда много и на сцене, и в жизни.

В 30-е годы в доме Кторовых часто собирались мхатовские актеры. В одном из писем А. Степановой к Н. Эрдману ак-

триса сообщала: «Вчерашний вечер прошел неожиданно бурно. Миша Яншин кормил пять девушек блинами, отсюда поехала на «булычевский» банкет к Поповой. Банкет был очень шикарен, в смысле ужина, обстановки и радушия, но, в силу многочисленности гостей, разнобоен и шумен».

То был еще 1934 год. Кторов замечательно пел романсы, он знал их в большом количестве и любил петь, аккомпанируя сам себе. В него влюблялись, им увлекались, но, в сущности, он был верен одной «музе» — Вере Николаевне. Попова пережила



**А.П.Кторов — князь Болконский, А.Н.Шуранова — княжна Марья
в фильме «Война и мир», режиссер С.Ф.Бондарчук. 1966–1967 годы**

его, она умерла на 93-м году жизни в 1982-м, сыграв очень мало на сцене Художественного театра и оставив о себе память в том поколении, которого уже почти нет.

Кторова еще при жизни называли великим артистом, особенно после «Милого лжеца». Спектакль был поставлен в годы, когда ко МХАТу уже относились с предубеждением.

«В течение целого вечера слушать, как два актера будут читать со сцены письма! Какая, вероятно, предстоит нам скука!.. И кто бы мог подумать, что можно в течение нескольких ча-

сов сидеть, то затаив дыхание, то смеясь, то плача, слушать великолепный текст пьесы, в которой нет обычного для театра сюжета и внешнего действия!» — восклицал Анатолий Эфрос.

Степанова и Кторов играли поразительно, их художественная логика анализировала каждую фразу, находя удивительные переходы от одной мысли к другой и заражая своим обаянием зрительный зал. Это была гениально сыгранная роль, Кторов играл Шоу ровно 14 лет: премьера была в 1962 году, а 23 октября 1976 года спектакль прошел в последний раз. Играть Кторову

становилось тяжело. Он болел, забывал текст. Наступил день, когда Степанова отказалась от роли. Что она могла сказать дорогому ей Анатолию Петровичу? Только улыбалась извиняющейся улыбкой, когда он вопрошающе молча смотрел на нее.

Дуэт Шоу и Патрик Кэмпбелл был созданием утонченного лиризма и изощренного интеллектуального наполнения. Теперь этот спектакль можно посмотреть по телевидению. А.Эф-

рос осуществил съемку спектакля, поставленного И.М.Раевским, и Степанова и Кторов принесли на экран неповторимость своего искусства.

А начало его во МХАТе было нелегким. Первая роль — Звонцов в «Егор Бульчев и другие», спектакль был неудачен, прошел 28 раз и сошел со сцены. Потом начались вводы, первый — в «Пиквикский клуб» на роль Сэма Уэллера, сыгранную им блестяще. Но новых ролей или,

А.П.Кторов и Ю.К.Борисова в фильме «Посол Советского Союза», режиссер Г.Г.Натансон. 1970 год





Ольга Жизнева и А.П.Кторов
в фильме Я.А.Протазанова
«Процесс о трех миллионах»

точнее, новых премьер не было. Потом его ввели на Шервинского в «Днях Турбиных». Иногда попадались эпизоды, играл попа в «Земле» Николая Вирты, Долгорукова в «Последних днях» Булгакова.

Он молча переносил несчастья своей мхатовской судьбы. Был сдержан, строг, элегантен, но тень неудовлетворения все чаще возникала на его лице, спасал юмор.

После войны играл больше: Серебрякова в «Дяде Ване», Автолика в «Зимней сказке», Сулова в «Дачниках», Забелина в

«Кремлевских курантах», но событиями ни эти роли, ни спектакли не становились. Кторов это понимал.

Несколько раз он порывался уйти из МХАТа, перерывы между ролями были велики. «Я сам за последние восемь лет сыграл только одну роль в «Убийце» Ирвина Шоу, сыгранная роль Шоу в «Милом лжеце» была получена мною не от руководства, а из рук Степановой, она была инициатором этого спектакля», — писал он в очередном заявлении об уходе из театра 2 февраля 1964 года.

Из МХАТа он не ушел, не позволила привязанность к театру и чувство долга. Но терзаний было много.

Проходя мимо дома по улице Неждановой, где жили Кторов и Попова на пятом этаже, обращаешь внимание на мемориальные доски: Мейерхольду, Берсеневу, Гиацинтовой... Кторову доски нет, говорят, теперь доски не устанавливают. Могила его на Введенском кладбище. Там похоронена и Попова, там похоронена и Тарасова. Все эти имена принадлежат старому Художественному театру, которого тоже давно нет.

Кторов отличался тем, что был духовной опорой для людей долгие годы. Он жил в стороне от того, что считал неактерским делом, всегда оставаясь самим собой. Много лет этот выдающийся актер ощущал себя ненужным в театре и неосуществившимся. Но то, что он сделал за свою творческую жизнь, снискало ему огромную любовь и почти культовое поклонение,

хотя сам он этого не желал замечать.

Хорошо помню, как отмечали 80-летний юбилей МХАТа. По традиции на сцене сидела вся труппа, называли имени старейших, еще многие были живы. Но не забыть овации, что разразились в зрительном зале, когда произнесли имя «Кторов». Зал грохотал, торжественное заседание было прервано. То было

восхищение талантом и честно прожитой жизнью, человеком, который оставался редкой индивидуальностью на сцене и в повседневности.

Артистичность и талант его были беспредельны. Шоу и Болконский поставили его в особое положение, так он и ушел из жизни, оказавшись среди мхатовских «стариков» «первым из первых».

«Жить мне скудно, а играть весело»

Пани Конти в «Соло для чаш с боем» была последней ролью одной из самых блестящих актрис, которых когда-либо знала сцена. Андровская в то время была уже очень больна, иногда ее привозили на спектакль из больницы. За кулисами сил не было, но на сцене обворожительная пани Конти творила чудеса.

Это был последний спектакль «стариков», напомнивший новому поколению о том великолении, каким когда-то был Художественный театр. «Соло» поставил Олег Ефремов, недруги стараются это оспаривать, поскольку репетиции начинал талантливый Анатолий Васильев. Но у него со «стариками» дело не налаживалось, и в один прекрасный день они пришли к Ефремову и попросили его взять режиссерские функции на себя. Премьера была приурочена ко дню открытия декады искусства Чехословакии в Москве, это бы-

ли времена, когда все эти казенные мероприятия соблюдались очень строго. Ефремов репетировал и днем, и вечером.

Андровская доставляла ему особенную радость. И она с его приходом ожила. Актриса совершенного технического мастерства, обаятельных внешних данных, отточенной формы, как писал об Андровской наш замечательный критик Павел Марков, она вышла здесь далеко за пределы того амплуа, которое было предсказано ролью. Успех она имела оглушительный. Как, впрочем, и все это явление «стариков» было радостью и счастьем для зрительного зала.

Андровскую я впервые увидел в далекой юности: во время юбилейной недели, посвященной 50-летию МХАТа, играли третий акт «Вишневого сада». Андровская вышла на сцену в роли Дуняши. Грация и лукавый юмор, капризность и очарование. Позже мне посчастливи-

лось видеть Андровскую в ее ослепительных ролях: леди Тизл в «Школе злословия» Шеридана (тогда никому в голову не приходило переименовывать знаменитую пьесу) и миссис Чивли в «Идеальном муже» Уайльда. Роли выигрышные, блестящие, комедийные, был большой соблазн сыграть их в традициях коршевского театра – Андровская именно там начинала свою сценическую жизнь; но уже на следующий год перешла в Художественный театр, предпочитая труд под руководством Станиславского и Немировича-Данченко эффектной театральной карьере.

И обе эти роли Андровская играла как великолепный мастер МХАТа. За эксцентричностью выходок леди Тизл была видна честная и милая душа простой и умной молодой женщины. В роли миссис Чивли на сцену выходила роскошная авантюристка, пользующаяся своими ослепительными женскими чарами.

Оба образа отличали законченность и совершенство. Основой искусства актрисы был смех, она была великой искусницей, мастерицей, поэтом смеха. Смеющиеся интонации, смеющиеся глаза, изменчивый характер. Ее жесты, позы, интригующие шажки отличали и леди Тизл, и миссис Чивли. Мотивы игры приобретали таинственность, прозаическая цель уходила в сторону. Элегантная, изысканная интригантка приходила из мира возбуждения и авантюры. Зритель следил за ней неотрывно.



О.Н.Андровская – Сюзанна в спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро»

Еще в 1930 году Андровская прославилась в знаменитом спектакле «Реклама» Уоткинса, играя Рокси Харт. То была первая современная американская пьеса на сцене МХАТа. Сатирическая легкая комедия с простым сюжетом: обворожительная Рокси Харт убивала своего любовника, ее арестовывали и сажали в тюрьму. Рокси немедленно становилась героиней дня. Скандальное убийство объявлялось как самая большая сенсация Америки. Однако вскоре стало известно, что другая американка, некая Китти, совершила двойное убийство, да еще с ограблением, и популярность Рокси Харт меркла – репортеры, кинооператоры, зеваки покидали «по-

трясающую» героиню Андровской и наперегонки бежали от нее к новой сенсации.

«Андровская, — писал Вл. И. Немирович-Данченко К. С. Станиславскому, — выдвинулась в «Рекламе» очень ярко, комедия делает самые большие сборы». В роли Рокси Андровская демонстрировала свой, только ей присущий блистательный стиль.

Но высшим достижением актрисы стала Сюзанна в «Женитьбе Фигаро». Эта роль навсегда внесла ее имя в историю театра. Знаменитый спектакль Станиславского, сверкавший яркими красками стилизован-

О. Н. Андровская и М. М. Яншин
в спектакле «Соло для часов
с боем» О. Заградника



ных головинских декораций и костюмов, социально насыщенный, динамичный, поставленный на грани карнавального представления, был сыгран Баталовым, Шевченко, Степановой, Ливановым, Завадским, Прудкиным, Комиссаровым с редким озорством и актерским блеском. Но царила в нем Андровская, игравшая Сюзанну. Актриса безукоризненно выполняла задачи, поставленные Станиславским. Она знала, что он любил «легкую, летящую борьбу словом», и добивалась этой легкости диалога со свойственными ей изяществом и непринужденностью.

Если в комедии Андровская демонстрировала наслаждение жизнью, прирожденный юмор, умение подняться до гротеска, то в драматических ролях была неожиданна и мудра.

В годы войны она очень недолго играла Машу в «Трех сестрах», кажется, это не было большой удачей. Потом была введена в спектакль «Вишневый сад», где сыграла Раневскую. Особенно запомнилась зрителям тех лет ее Роз Григс из «Осеннего сада» Лилиан Хеллман. Было очевидно, что за свой женский опыт ее героиня заплатила дорогую цену.

Однако за свою долгую жизнь во МХАТе Андровская сыграла немного ролей. С годами играла все меньше. Имя было знаменито, но мало кто заболел о ее судьбе.

Своего любимого мужа, замечательного артиста МХАТа Николая Баталова, она потеряла очень рано: он умер в 1937 году в

возрасте 38 лет. Личная жизнь потом так и не сложилась.

Радостью была дочь. Светлана Баталова — человек на редкость скромный, воспитанный и деликатный. Светлана Баталова была актрисой МХАТа, играла небольшие роли и сегодня чем-то неуловимо напоминает свою знаменитую мать.

«Жить мне грустно, а играть весело», — написала Андровская фотографию, подаренную В.Я. Виленкину.

В жизни она была печальна и не из тех, кто побеждает в схватках, а театр — это место не для слабых людей.

Ее искусство отличали темперамент и блеск. А встречая ее на улице, можно было подумать, что Ольге Николаевне больше всего на свете нужен покой. Можно удивиться, что она со своим характером оказалась в ряду самых первых актрис страны.

В кино она снималась мало, но всегда блестяще. До сих пор показывают по телевидению фильм «Медведь» с Андровской и Жаровым, и смотреть его можно бесконечно.

В 1939 году она снялась в «Человеке в футляре» у того же

Анненского, который увлекался экранизацией чеховских рассказов и одноактных пьес, а в годы войны — в «Юбилее». Имя ее стало известно всей стране.

Но с годами ликующие ноты ее голоса тускнели. Неудачно была сыграна Анна Андреевна в «Ревизоре», может быть, объяснение следует искать в режиссуре. Спектакль получился громоздким, хотя в нем были заняты мастера, и молодой Вячеслав Невинный остроумно и смешно играл Хлестакова.

Умерла Андровская в апреле 1975 года. Сейчас, в 1998-м, мы отмечаем сто лет со дня ее рождения. Вспоминаем живое движение ее души, изящество и ослепительное мастерство. Ее искусство было слишком одухотворенно, чтобы уместиться в рамках комедии или драмы. Все, что делала Андровская на сцене в ее лучших ролях, несло людям радость. Искрящийся смех Андровской сопровождал всю ее довольно драматичную жизнь, помогая выстоять и выдержать все, что выпадало на ее долю, потому что любимый Художественный театр был ее единственной, хотя и ненадежной, защитой.

*«Сколько надо отваги,
чтоб играть на века...»*

Борис Пастернак писал в феврале 1957 года жене: «Марию Стюарт» покажут в этом сезоне. Для меня это менее безразлично, чем в предшествующих слу-

чаях, это все же в прошлом великий театр и участники, люди избалованные судьбой, много видевшие и много сделавшие... Вчера я с десяти до трех проси-



Алла Константиновна Тарасова. Начало 20-х годов

дел во МХАТе. Тарасова играет с большим благородством и изяществом. Она совершенно овладела образом Марии и им прониклась, так что представление мое о Стюарт уже от нее неотделимо. Она уже реальное лицо, уже история. Обе очень большие, великие артистки... (Степанова играла королеву Елизавету. — В.В.). Мы слишком легко ко всему привыкаем, слишком скоро все забываем...»

Совсем нетеатральный человек Борис Пастернак был в те дни весь во власти таланта Аллы Константиновны.

По сей день Степанова, долгие годы игравшая с ней, вспоминает сцену шестива на казнь. В тяжелом платье, в прозрачной траурной вуали Мария—Тарасова торжественно прощалась со свитой и медленно направлялась к эшафоту. Шла королева... «Забудь это я не могу», — говорит сегодня А.И.Степанова.

Борис Пастернак посвятил Тарасовой строки:

То же бешенство риска,
 Та же радость и боль
 Слили роль и артистку
 И артистку и роль.
 Словно буйство премьерши
 Через столько веков
 Помогает умершей
 Убежать из оков.
 Сколько надо отваги,
 Чтоб играть на века.
 Как играют овраги,
 Как играет река...

Цикл стихов «Вакханалия» навеян великим даром актрисы.

Долгие годы, десятилетия Тарасова была первой актрисой

Художественного театра. Ей было восемнадцать лет, когда она сыграла Финочку в пьесе Зинаиды Гиппиус «Зеленое кольцо» и, что называется, наутро проснулась знаменитой.

«Это было одно из тех ярких художественных впечатлений, которые остаются на всю жизнь и ради которых стоит жить на свете», — писал ей спустя 20 лет знаменитый русский пианист А.Б.Гольденвейзер после посещения спектакля «Анна Каренина», всколыхнувшего в нем воспоминания о Финочке.

«Анна Каренина» стала событием государственного значения, критика дружно восхищалась Тарасовой. Пройдет более 40 лет, прежде чем «Анну Каренину» назовут спектаклем-фаворитом 1937 года.

Кто мог предвидеть, что спустя 50 лет «Анну Каренину» будут судить за то, что премьеру впервые в истории Советского государства отметили сообщением ТАСС, за то, что спектакль любил Сталин, использовавший успех театра в своих политических целях? Основываясь на эмигрантской критике 1937 года во время гастролей театра в Париже, в 90-е годы была напечатана статья, резко критикующая спектакль.

Автор, естественно, того спектакля с Тарасовой видеть не мог. То, что нам сегодня доступно, — фильм-спектакль «Анна Каренина», снятый спустя 16 лет после премьеры, по мнению тех, кому довелось на ней присутствовать, не имеет никакого отношения к тому знаменитому созданию Художественного те-

атра. Снимать спектакли тогда не умели, Тарасова была уже очень немолода, и театр просил никогда не показывать эту неудачную работу. Однако не так давно на телевизионном экране вновь появился старый фильм-спектакль, и великолепно сделанная с Вл.И.Немировичем-Данченко роль Анны Карениной была полностью дискредитирована.

А между тем Анна была одной из выдающихся работ актрисы. Тарасова играла ее с нерассуждающей страстностью. В ее Анне были красота и благородство, внутренняя сила и женская пленительность. Успех актриса имела огромный. Попасть на спектакль было невозможно, зрители простаивали ночами в очередях у театральной кассы.

«Анна Каренина» и «Враги» не только поддержали славу МХАТа, но и определили новую эпоху. Внутри театра это называли возрождением Художественного театра, хотя путь его был прежним: строгий реализм с лучшими традициями прошлого и с новой культурой. Стиль актерской игры — освобожденный от штампов и отживших наслоений. В этом «новом» Художественном театре Тарасовой было уготовано первое место. Ее Татьяна Луговая в горьковских «Врагах» была абсолютным совершенством. Даже неугомонные критики творчества Тарасовой вынуждены были умолкнуть. В ее независимой манере держать себя была особенная красота прекрасной ироничной женщины, сознающей и свою



А.К.Тарасова — Офелия
в спектакле «Гамлет» Шекспира.
Гастроли «Качаловской группы»,
1921 год

женскую власть, и свою человеческую беспомощность.

Эта тарасовская красота была покоряюша в роли Маши в «Трех сестрах», классическом спектакле МХАТа, на котором выросли все великие режиссеры нашего времени. Товстоногов и Эфрос, Любимов и Ефремов — все безоговорочно принимали те, старые «Три сестры» Немировича-Данченко. В Тарасовой-Маше была разарительная безоглядность чувств и ум дерзкий, насмешливый. Казалось, что это вершина ее великого искусства.

Но уже сыграв Машу, Анну Каренину, Татьяну Луговую, Тарасова поразила театральный



А.К.Тарасова — Катерина в фильме «Гроза», режиссер В.М.Петров.
1934 год

мир в роли Юлии Тугиной в «Последней жертве», поставленной в 1944 году. Никто никогда, ни до ни после, так Тугину не играл. В ее Тугиной была душевная чистота, то тарасовское свойство, которое пленило Станиславского, когда он репетировал с ней Негину в «Талантах и поклонниках». Эта работа оставила след в душе актрисы. Но в «Последней жертве» она сыграла не только чистоту и внутреннее достоинство, а нечто большее, что не укладывается в привычные рамки: в ней все время шла своя жизнь, глубокая и застенная.

МХАТ был ее вечной любовью и смыслом существования. В ранней юности она много общалась со «стариками», благоговела перед ними. В начале 30-х годов ее мужем стал Москвин, этот брак длился около десяти лет. Она писала ему в этот период: «...да почему это так, вдруг Ванечка Москвин, тот Иван Москвин, которого я, будучи еще в гимназии, в Киеве смотрела с трепетом в «Вишневом саде», первый спектакль, который я видела в МХТ. Я помню, я была как зачарованная от всего, мама сидела со мной, у нас была ложа, и, как только занавес под-

нялся, она вынула платок носовой и так до конца...» (15 августа 1934 года).

Теперь Тарасова играла с Качаловым, Книппер-Чеховой, Леонидовым. Станиславский был ее партнером в «Дяде Ване», она считалась лучшей Соней в том старом спектакле, о котором слагли легенды. А потом, уже вернувшись из эмиграции — ее не было в России шесть с половиной лет, — постепенно выходила на авансцену времени и стала олицетворением женской красоты и всепоглощающих чувств. Ее любили многие поколения, киноленты с ее участием — «Гроза»,

«Петр Первый», «Без вины виноватые» — смотрели и смотрят десятки раз. С ее именем связан не только триумф МХАТа 30-х годов, но и слава первой актрисы страны. Только спустя годы стало известно, как ей был ненавистен сталинский режим, которым она была обласкана.

Она умерла 5 апреля 1973 года, похоронили ее не на Новодевичьем кладбище, как бы положенном ей по рангу, а на Введенском, рядом с матерью, которую она боготворила и которая прожила с ней вместе всю жизнь.

Последней ролью Тарасовой

А.К.Тарасова и Н.П.Хмелев в спектакле «Страх» А.Афиногенова. 1931 год



была мать Валентины в пьесе Рощина «Валентин и Валентина» в режиссуре Олега Ефремова. Она еще репетировала Турусину в «На всякого мудреца довольно простоты», однажды у нее на репетиции разболелась голова, работу прервали, Алла Константиновна спустилась в зал, постояла в проходе, оглянулась на сцену и ушла.

Прощались с ней в театре, в котором она прослужила всю жизнь. Играли марш из «Гамле-

та» Гордона Крэга (Тарасова в молодости играла Офелию, находясь в «Качаловской группе»).

Исполнилось сто лет со дня ее рождения.

Жаль, что МХАТ имени Чехова находился в это время на гастролях в США...

Имя Тарасовой остается в истории русского театра. Она, как мало кто, умела воплощать женскую силу, чистоту и красоту чувств, чего так не хватает нам всем в нынешней жизни.

Клавдия Еланская

Сегодняшнему молодому поколению имя Клавдии Николаевны Еланской, соперницы знаменитой Аллы Тарасовой, мало что говорит. Почти девочкой пришла она во Вторую студию МХТ, Вл.И.Немирович-Данченко увидел ее в «Грозе» и написал В.В. Лужскому: «Очень уж зелена. Да еще Судаков перемудрил с нею. Но со временем будет хорошая Катерина». С 1924 года Еланская вошла в труппу Художественного театра и становится одной из самых выдающихся актрис своего времени. Во МХАТе она прослужила всю свою жизнь.

В классически совершенных «Трех сестрах» — неразгаданной загадке театра, — поставленных великим Вл.И.Немировичем-Данченко, Еланская играла Ольгу. Колокольный звук ее голоса завораживал, Ольга—Еланская была окутана поэзией. Павел

Марков писал, что печать чеховского мудрого и горького знания жизни лежала на всем ее печальном, красивом и внешне спокойном образе. В Ольге—Еланской угадывалась тоска несбывшихся желаний, боль одиноких мыслей и редкая внутренняя победа над собой. Заключительный монолог «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!» — был ключом к режиссерскому замыслу. Никто и никогда Ольгу в «Трех сестрах» так не играл. Это была вершина актерского искусства. Еланская играла Ольгу 16 лет. 28 мая 1956 года в Югославии, в Загребе, на гастролях, сыграли 500-й спектакль с первым составом исполнителей. Еланская, Тарасова и Степанова играли свои любимые «Три сестры» в последний раз. Потом ввели новых исполнителей, и магическое поле спектакля быстро было утеряно.



Клавдия Николаевна Еланская. 30-е годы



**К.Н.Еланская — Елена
в спектакле «Дни Турбиных»
М.Булгакова**

Клавдия Николаевна Еланская была на редкость красивым, благородным человеком, не умела говорить неправды, была мягкой, спокойной, не участвовала ни в каких интригах, о ее душевности слагали легенды.

Мне довелось ее увидеть в начале 50-х годов. На сцене МХАТа шли горьковские «Дачники». Репетировал Илья Судakov, муж Еланской, а выпускал спектакль художественный руководитель МХАТа тех лет Михаил Николаевич Кедров. Премьера состоялась 5 февраля 1953 года.

Когда-то в начале века Немирович-Данченко написал Горькому чуть ли не целый реферат о пьесе: «Что пьеса, как она была прочитана, неудачная, это, к сожалению, не подлежит спору... «Дачники» оставляют слушателя равнодушным». И далее режиссер писал подробно о каждом образе. «Мария Львовна — цельная фигура, в острых моментах своей психологии написана смело и красиво. Но и ее автор не сумел полюбить. Мне даже кажется, что автор колеблется в своих симпатиях к ней... Может быть, общий недостаток пьесы, чисто художественный недостаток: на сцене слишком много говорят, слишком все поясняют, и так как высказывают свои суждения все, и умные, и глупые, и пошлые, то получается излишняя громоздкость всевозможных суждений и о жизни, и о людях, и трудно, почти невозможно разбираться в них...»

Художественный театр тогда, в 1904 году, категорически не принял «Дачников». Горький обиделся, и его отношения с Немировичем-Данченко были нарушены, казалось, навсегда. Горький читал пьесу на труппе МХТ 18 апреля 1904 года. Мнение было единодушным. О.Л.Книппер-Чехова писала после читки Чехову: «Что сказать? Тяжело, бесформенно, длинно, хаотично. Не чувствуешь ни жизни, ни людей».

Спустя 50 лет МХАТ взялся за «Дачников», и спектакль не получился. Играли Тарасова, Прудкин, Кторов, Андровская, Муравьев. Еланская была Марией Львовной. Ее сцены с Соней,

ее дочерью, были лучшими в спектакле. Но общественного резонанса не было. И дело было не только в том, что все молодые роли играло «второе поколение», всем было сильно за 50, режиссура не нашла единого решения. Вернуть на сцену реальность жизни начала века, воссоздать мир ушедшей России ей не удалось. Любопытно, что когда в 1949 году А.М.Лобанов поставил «Дачников» на сцене театра имени Ермоловой, спектакль стал событием, а МХАТ в те годы демонстрировал лишь творческую вялость, самоуверенность, привычку к привычному. «Дачники» очень быстро сошли со сцены, в памяти осталась одна Еланская.

В те годы она уже играла очень мало: «Друзья и годы» Зорина не бог весть какая пьеса, да и роль была невелика, и «Зимняя сказка» Шекспира в постановке Кедрова, еще один неудачный спектакль МХАТа тех лет. Общее неблагополучие во МХАТе сказалось на ней. Она постепенно уходила с авансцены времени.

Ее муж, Илья Яковлевич Судаков, как раз в начале 50-х годов начал болеть, его разбил паралич, и он был прикован к постели. Это был один из крупнейших режиссеров советского театра, человек талантливый и противоречивый. Именно ему принадлежит огромная роль в создании советского репертуара

на сцене МХАТа, он был очень просоветский, потому его боялся Станиславский, не очень любил Немирович-Данченко. Он ставил «Дни Турбиных» Булгакова, «Платона Кречета» Кор-



**К.Н.Еланская – Катюша Маслова
в спектакле «Воскресение»
по Л.Н.Толстому**



К.Н.Еланская – Софья
в «Горе от ума». 1925 год

нейчука, «Бронепоезд 14-69» и «Блокаду» Всеволода Иванова, самостоятельно выпустил «Хлеб» Киршона, «Страх» Афиногенова. Сегодня все эти спектакли канули в лету. Советское прошлое МХАТа в наши дни мало кого сегодня занимает, но Судаковым безраздельно владела мысль о создании советского репертуара. Начиная с середины 20-х годов именно ему, с его бешеным темпераментом и исключительными организаторскими способностями, принадлежала идея построения нового театра. Он считал себя человеком, призванным реформировать МХАТ. МХАТу он отдал жизнь, и МХАТ изгнал его. Крайности его натуры, резкость



К.Н.Еланская. 30-е годы

и невыдержанность больно отомстили ему.

Судаков дважды уходил из театра: первый раз в 1937-м (он возглавил Малый театр) и вернулся во МХАТ в 1946 году, а второй – в 1953-м, после неудачной работы над «Дачниками» Горького. Потом он заболел и долго, мучительно умирал. Похоронили его в 1969 году. На Новодевичьем кладбище народу было мало. Марк Исаакович Прудкин тепло и проникновенно говорил у гроба, вспоминал его многообещающую молодость и дальнейшую судьбу. О нем было принято почтительно молчать, а на самом деле талант его был беспорочен, просто энергия жизни и покорность судьбе в

последние годы оказались пересекающимися линиями его пути.

Болезнь Судакова сказалась на актерском пути Еланской. В 60-е годы она играла еще меньше, чем в 50-е. Занимал ее только Б.Н.Ливанов. Когда он ставил в 1963 году пьесу Горького «Егор Булычев и другие», роль Мелании он отдал Еланской — это была последняя работа актрисы на сцене МХАТа. Спектакль был полуудачей. Режиссер старался найти путь к «оживлению» театра, но Ливанов-актер был гораздо мощнее, чем Ливанов-режиссер. Роль славы актрисы не умножила.

Новый директор МХАТа Б.Покаржевский поставил вопрос об ее уходе из театра. В архиве сохранилось горестное письмо Еланской, написанное руководству: «Я знаю, что вы хотели бы, чтобы я умерла. Вам было бы легче. Как вам передать мое состояние, когда я узнала, что мои товарищи меня изгоняют из театра?..» Письмо произвело сильное впечатление, в труппе ее оставили, перевели на пол-оклада, но появлялась она в театре уже очень редко, спектаклей было мало.

На душе было невесело. Годы былой огромной славы остались позади. Теперь она самоотверженно ухаживала за больным мужем, занималась детьми, была замечательной женой и матерью. Ее две дочери сегодня всем известны в театральном мире: Ирина Ильинична Судакова, прекрасный педагог актерского искусства, выпустившая в ГИТИСе немало талант-



К.Н.Еланская – царица Ирина в спектакле «Царь Федор Иоаннович» А.К.Толстого

ливых актеров, и Екатерина Ильинична Еланская, унаследовавшая энергию своего отца, художественный руководитель театра «Сфера».

А начало было блистательным. В 20-е годы она, по существу, была первой молодой героиней МХАТа. Ее первая роль — Софья в «Горе от ума». Фамусовым был Станиславский. Премьера прошла 24 января 1925 года. Молодую актрису упрекали в плаксивости, спектакль ругали. Журнал «Новый зритель» в номере от 3—9 февраля 1925 года ожесточенно нападал на театр: «Что же сделал Художественный театр? Студийцы экзамена на

актеров не выдержали, а старики на новых ампула потеряли себя и с трудом выдержали экзамен на студийцев». Ругали всех: Завадского—Чацкого, Молчалина—Станицына, Тарасова—Наталью Дмитриевну. И только у одной Лизы—Андровской находили живой темперамент. То было время, когда было принято изничтожать МХАТ. Кумиром был Мейерхольд. Но критики были непрозорливы.

Уже через год МХАТ в постановке Станиславского выпустил «Горячее сердце» Островского. Еланская играла Парашу. При всей ее профессиональной неопытности в роли уже был подлинный душевный трепет. Она безупречно несла тему спектакля. Уже тогда была намечена параллель образа Параша с Катериной из «Грозы». Катерину Еланская сыграла в 1936 году, но «Гроза» во МХАТе была неудачей.

«Горячему сердцу» принадлежит особое место в творчестве Станиславского, спектакль отличался яркой театральной формой. Сатирические персонажи (их играли Москвин, Тарханов, Шевченко, Хмелев, Добронравов, Грибунин) превалировали над лирическими. «Горячее сердце» игралось на грани острой безудержной сатиры, и эта трактовка пьесы давала материал для серьезных обобщений, прочитывалось прошлое, настоящее и будущее России. «Русь заспанная, Русь пьяная» поражала своей жизнестойкостью.

Положение лирической героини посреди разгула буйных

гротесковых красок было трудным, но Еланская сыграла Парашу взволнованно и поэтично. Критик Наталья Крымова писала впоследствии: «Помимо Хлынова, Курослепова, Градобоева и Матрены в спектакле было и высокое небо над ними, и пылающий на закате лес, были и просители, зябнувшие на площади, и изнуренные арестанты, и русская песня, и причитания Параша у тюремных стен».

«Дикое сердце» Хлынова царил рядом с «горячим сердцем» Параша. Веселый, сатирический спектакль, которым восторгался даже Мейерхольд, вывел Еланскую в центр внимания театральной Москвы. Театр, словно изучавший срез русского национального характера в разных его слоях, показал молодую актрису, чье дарование несло в себе горькую сосредоточенность. Впоследствии это качество актрисы расцветет в ее великих ролях: Ольги в «Трех сестрах» и Катюши Масловой в инсценировке романа Толстого «Воскресение». Станиславский, любивший актрису, предсказывал ей большое будущее.

С первых своих шагов Еланская выделялась на сцене силой и глубиной сценического переживания. Ее отличала искренность. Будучи сама человеком высокой нравственности, она переносила свои личные качества в жизнь героинь, которых играла, а играла она в те годы очень много. Ее ввели в «Дни Турбиных» после Соколовой (Елену Тальберг во МХАТе играли четыре актрисы: Соколова, Тарасова, Андровская и Елан-



**К.Н.Еланская – Катерина
в «Грозе» А.Н.Островского.
1936 год**

ская) и в спектакль «Царь Федор Иоаннович», она очень долго играла царицу Ирину – мягко, строго, нежно. Потом сыграла Элину в новой постановке пьесы Гамсуна «У врат царства». Партнером был Качалов. «Вот не ожидал, что фру Карено – Еланская. А хорошо!» – писал Вл. И.Немирович-Данченко».

«Старики» были рады, что окончательно выдвинулась Еланская. Ее любили Вишневский и Халютин, ценили Книппер-Чехова и Коренева, в ней была редкая человеческая прелесть, она была очень чистым человеком. Дружила со Степановой, хотя они были по тем-

пераменту совсем разными людьми.

Когда Немирович-Данченко жил в Голливуде, он часто писал письма своему секретарю Ольге Сергеевне Бокшанской, родной сестре жены Булгакова.

Март 1927 года: «Меня очень радует Еланская. Я и по «Горю от ума», и по «Грозе» («Грозу» Еланская впервые сыграла во Второй студии в молодости. – В.В.) и по «Розе и кресту» убежденно говорил, что будь она, при прежних условиях, на частных сценах, из нее вышла бы, что называется, большая актриса. У нее есть очень редкое в настоящее время качество: самая настоящая, стихийная любовь к театру, к представлению, к выходу на сцену, к гипнотизированию себя в каком-то театральном радостном образе. Она радуется тому, что она актриса, что она на сцене, загримированная, что на нее смотрит тысяча человек, радуется так, как радовались в старину, – неудержимо, без литературы, анализа и «идеологии». Радуется, что чувствует, что красива, что слово ее летит благодаря хорошей дикции, что переживания свои она успела полюбить и т.д. Повторяю, это теперь очень редкое качество, оно дает непосредственность и самое главное, что только может быть на театре, – радость, радость и радость. Главнее идеи, пропаганды и даже психологии. Радость, какую испытывает сама и какую заражает. Я бы хотел, чтобы руководящие ее судьбой хорошо поняли это».

Но пожалуй, поистине вели-

кой ролью Еланской стала Катюша Маслова в инсценировке романа Толстого «Воскресение», знаменитом спектакле-романе, спектакле-событии Художественного театра. Упавшая на дно, пьяная, грубая Катюша Маслова — и вдруг оказалось, что ее внутренняя красота никогда не исчезала, что ничтожен был князь Нехлюдов перед силой и бескорыстностью Катюши в трагическом исполнении Еланской. Ее глаза мучительно вглядывались сквозь сумрак тюремной ночи в свое прошлое, и зрительный зал вместе с ней переживал ее неизбывную, неоправимую обиду, горечь, отчаяние, гнев. Тревожным раздумьем звучали слова Катюши Масловой: «Обижен простой народ, очень уж обижен простой народ». Конец первой сцены в суде, когда Катюша—Еланская кричала: «Не виновата я, не виновата!», заставлял зрительный зал содрогнуться. Это было очень сильно. Даже сегодня, когда изредка по радио идет запись этого великолепного спектакля МХАТа с Качаловым (он читал «от автора»), Ершовым—Нехлюдовым, Книппер-Чеховой — графиней Чарской, Мариэтт—Степановой, слушателя завораживает голос Еланской, напоминающий колокольный звон, густой, чистый, искренний. В «Воскресении» слились и обаяние Толстого, и обаяние Еланской.

Самый строгий судья Вл.И.Немирович-Данченко писал К.С.Станиславскому: «Блестящая Катюша — Еланская и по данным, отвечающим образу, и по яркости и силе».



Илья Яковлевич Судаков,
режиссер МХАТа,
муж К.Н.Еланской.
Начало 40-х годов

Еланская сочетала в своем исполнении правду жизни и тончайшую меру ее воплощения. Она была живым человеком, мягким и светлым. После Катюши Масловой Еланская становится любимицей театральной Москвы. Зрители делились на поклонников Тарасовой и Еланской.

Немало сил потребовалось Еланской, чтобы доказать право на роль Анны Карениной.

В 1938 году в мхатовской многотиражке «Горьковец» было напечатано взволнованное письмо актрисы «К кому обратиться?»: «Месяца четыре тому

назад у меня был разговор с В.Г.Сахновским, в котором я просила его поручить мне дублерство Анны Карениной. На эту просьбу он мне совершенно ничего не ответил – так просто промолчал. Тогда я решила обратиться к Вл.И.Немировичу-Данченко и сказала об этом О.С.Бокшанской. На другой день она сообщила, что Владимир Иванович не хочет со мной говорить, так как знает, в чем заключается моя просьба. Тогда я

поняла, что В.Г.Сахновский хотя мне и не ответил, но Владимиру Ивановичу все же доложил о моей просьбе. И вот такой странный ответ. Что делать? Пошла к директору театра Я.И.Боярскому. Говорю: «В театре идет «Анна Каренина». Роль Анны – это мечта для драматической актрисы, и я прошу театр помочь мне в осуществлении этой мечты и поручить дублерство Анны. В то время как раз происходили репетиции по вводу новых Каре-

К.Н.Еланская с семьей. 30-е годы



нина и Вронского. Присутствие на этих репетициях мне бы значительно облегчило мою работу над ролью, а работать очень хочется, так как я уже больше года не имела новой работы. Ответ Я.И.Боярского был для меня совершенно неожиданным: «Это театру не требуется». Смысла этого ответа я до сих пор не могу понять... Что же я должна делать по мнению дирекции? «А вот скоро пойдет «Обрыв». Вы будете играть Веру. Читайте «Обрыв». Я об этом давно слышала. «Обрыв» уже читала не раз и еще перечитывала. Говорят: «Еще читайте». «А если он не пойдет?» — «Что же, это не пропадет, чтение все равно полезно». Это уже для меня прозвучало как насмешка. Выйдя из кабинета Я.И.Боярского, я сказала себе: «Нет, бесконечное число раз читать «Обрыв» не буду. А роль Анны Карениной готовить буду сама». И вот сейчас работаю над этой ролью. Ну, вот приготовила ты роль, к кому ты будешь обращаться? Сказано тебе, ты не требуешься, ты не нужна. Заслуженная артистка республики, орденоносец К.Еланская».

Это письмо — непосредственный и отчаянный крик души. Можно себе представить, как велика была жажда сыграть Анну Каренину, если скромная, славившаяся своей деликатностью Клавдия Николаевна Еланская, к тому времени уже знаменитая актриса, пошла на такой вызов.

Напрасным он не оказался. Вл.И.Немирович-Данченко начал репетировать с ней Анну Каренину. Нельзя сказать, что ве-



Василий Григорьевич Сахновский,
режиссер МХАТа.
Конец 30-х годов

ликий режиссер не заботился о судьбе Еланской. Еще в 1932-м, когда Станиславский предлагал обсудить включение в репертуар «Марии Стюарт», Немирович-Данченко писал своему секретарю Бокшанской: «Мария Стюарт»? Не могу отделаться от впечатления чего-то старо-старо-провинциального. Единственное оправдание постановки — дать Еланской великолепную роль, чего она вполне заслуживает. Марию Стюарт Еланская не сыграла, Шиллера в переводе Пастернака поставили во МХАТе в конце 50-х годов. А в роли Анны Карениной она вышла на сцену в 1940 году, Вронского играл Массальский.

Ввод Еланской на роль Анны

сопровождала восторженная пресса, признание было безоговорочным. Это была творческая победа. Разумеется, многие из поклонников Аллы Константиновны Тарасовой остались ей верны. Но почитателей Еланской в роли Анны Карениной в театральной среде было гораздо больше. Тарасова в этой роли была нервна, стихийна, ее упрекали в истеричности. Еланская — Анна, несомненно, принадлежала великосветскому Петербургу. В ней были благородство и внешний покой, открытое проявление чувств было ей чуждо, все страсти были спрятаны глубоко внутри.

После Тарасовой Еланская сыграла и Юлию Тугину в «Последней жертве» Островского — в этой роли первенство осталось за первой исполнительницей.

При Станиславском, при Немировиче-Данченко Еланская играла много. Кроме перечисленного, вспомним еще «У врат царства» с Качаловым, «Любовь Яровую» Тренева. В этой не Бог весть какой пьесе, которая была плоть от плоти своего времени, Еланская смело вводила зрителя в мир своей героини, не способной мириться с компромиссами. Ее игра была трепетной и страстной.

После войны менялась жизнь. Сезон 1945—1946 годов открылся 9 сентября спектаклем «Царь Федор Иоаннович»: царь Федор—Хмелев, царица Ирина — Еланская. Но новых ролей становилось меньше, Клавдии Николаевне жилось все трудней и трудней...

В чем причина ее актерской

драмы? Думаю, ей мешал душевный консерватизм и неумение перейти в новое актерское качество. Появились новые имена, родились «Современник», Театр на Таганке, работали Эфрос, Товстоногов... а Еланская оставалась в своем времени. Это была беда не только ее, но и Тарасовой, и Андровской, и Массальского, и многих других. Но от этого Еланской было не легче. Она жила вне политики, вне общественных интересов, была неэнергична, не умела отстаивать себя, бороться за себя, все это в конце концов и привело ее к печальному концу. Театру она была не нужна. Чувство горькой обиды, что ее товарищи безжалостны к ней, душило ее.

В 1961 году она снялась в кинофильме «Дом, в котором я живу». Молоденькая героиня — Жанна Болотова, мечтающая о театре, по сюжету приходила к знаменитой актрисе, ее и играла Еланская. Кадры этого фильма сохранили нам ее лицо, прекрасное лицо русской женщины, чистой, наивной, верной всем нравственным законам старого Художественного театра, его правилам.

Умерла Клавдия Николаевна Еланская в 1972 году, ей было 74 года. Имя ее осталось в истории МХАТа.

Сегодня, когда слушаешь голос Еланской по радио, в котором столько бережности и неослабной женской заботы — записи спектаклей «Три сестры» или «Воскресения» изредка звучат в эфире, — понимаешь, почему власть актрисы над зрительным залом была безраздельной.

Памяти Болдумана

Болдуман прослужил во МХАТе 60 лет. В молодости работал в провинции, потом в Москве у Корша, а в 1933 году пришел в Художественный театр. Красивый, мужественный, обаятельный Михаил Пантелеймонович пришелся по вкусу Немировичу-Данченко. В нем была естественность человека, умеющего на сцене любить и быть любимым, и таилась загадка, которая притягивает женщин и которую они стараются разгадать. С Немировичем-Данченко Болдуман сделал две роли: Синцова во «Врагах» Горького и Вершинина в гениальных чеховских «Трех сестрах». Партнершей его в этих ролях была Тарасова.

Ничего прекраснее «Трех сестер», поставленных великим режиссером, я не видел за свою жизнь и в этом своем впечатлении совсем не оригинален. До сих пор помню начало второго акта, красавицу Тарасову — Машу и пленительного Болдумана — Вершинина. «Я бы выпил чая», — говорил Вершинин. «Скоро дадут», — отвечала Маша, и сразу в зале разливалось тепло, и хотелось бывать в доме Прозоровых, видеть, слышать этих удивительных, прекрасных людей. Знаменитый монолог о своих девочках, о будущем, о прошлом Вершинин произносит в третьем акте во время пожара, Болдуман говорил его сквозь небывалый напор чувств, которые владели им. Он любил

Машу и думал только о ней, поэтому и притягивал к себе.

Когда сыграли премьеру в 1940-м году, Болдумана упрекали в ораторской интонации, в том, что его романтика избыточно красноречива. Мне же всегда казалось, что мера соблюдена. Болдуман играл Вершинина лет 16, и всякий раз вел с Машей вдохновенный и одновременно плотский диалог, завораживая зал, потрясая его значительностью происходящего. Мне его монологи казались насыщенными и немногословными. Лучшего Вершинина увидеть не пришлось.

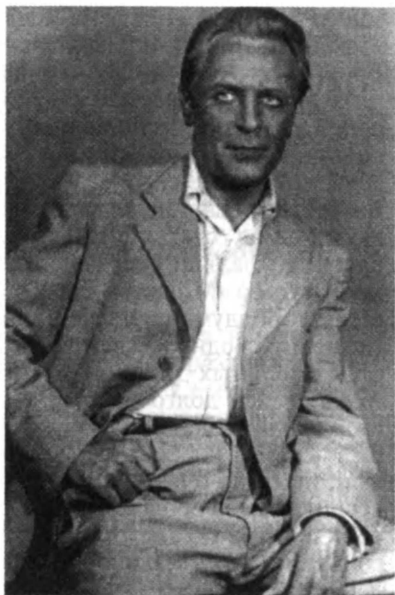
Его мужское обаяние действовало даже тогда, когда Болдуману выпадали совсем, казалось бы, невыигрышные роли. В годы войны Кедров поставил пьесу Крона «Глубокая разведка», это был один из лучших спектаклей МХАТа 40-х годов. Он много лет оставался в репертуаре театра. Болдуман играл в нем инженера Майорова, приезжающего в захолустную местность Елу-Тапе в Азербайджане в качестве начальника. Роль, прямо скажем, скучная, а Болдуман играл живого и обаятельного человека. Не слишком выразительный по пьесе персонаж превратился у Болдумана в сильно чувствующую, вызывающую глубокое зрительское сочувствие личность. Майоров встречался с женщиной, которую очень любил. Теперь она замужем за его

товарищем. Авторской волей Майоров по пьесе должен был все время объясняться со своими партнерами, а партнерами были Вера Николаевна Попова, Прудкин, Топорков, Белокуров, Эзов. Играли все великолепно, это был один из самых ансамблевых спектаклей старого МХАТа. Но даже в этом ансамбле Болдуман выделялся спокойствием и внутренней силой.

Помню, как он играл сцену последнего объяснения с Мариной, любимой женой, ее роль исполняла М.Титова. Разговор с ней его потряс. Он понимал, что они расстаются и никогда не будут вместе. Болдуман держал огромную лирическую паузу и долго стоял молча, задумавшись, оторвать глаз от него было невозможно.

Ему часто приходилось играть спокойных, уверенных в себе, мужественных людей: Синцова во «Врагах», Платона Кречета в пьесе Корнейчука после гениально одаренного Добронравова, Бориса Годунова в «Царе Федоре». В нем всегда чувствовалась внутренняя сила, крупный характер, кого бы он ни играл, это не зависело ни от социальной среды его героев, ни от различий их судеб и эпох, в которых они жили. У него были удивительные паузы, лирические и содержательные. Особенно они запомнились мне в «Глубокой разведке».

Умение играть лирический подтекст отличало замечательного артиста. Подкупающая искренность Болдумана, способность обнажать внутреннюю жизнь помогли ему преодолеть



М.П.Болдуман в спектакле «Глубокая разведка» А.Крона

вать и резонерство, и суесловие, которыми подчас грешил драматургический материал. Вслед за Добронравовым он обходил все сентиментальные, мелодраматические рифы роли Платона Кречета в пьесе Корнейчука — в значительной мере именно это способствовало ее успеху на сцене МХАТа.

В феврале 1936 года во МХАТе сыграли «Мольера» Булгакова.

На следующий день в газете «Советское искусство» появилась разгромная статья. «О пьесе неодобрительно, об актерах неверно за одним исключением», — писал Булгаков своему другу. Этим исключением был Болдуман. Он играл короля. Даже заведомо необъективная, предвзя-

тая критика вынуждена была выделить его из общего ряда. Вдова Булгакова в своем дневнике писала: «Болдуман великолепен. Лучший исполнитель в спектакле».

Пьесу это не спасло. 9 марта в «Правде» была напечатана редакционная статья «Внешний блеск и фальшивое содержание», судьба «Мольера» была решена, и Болдуман больше никогда не играл одну из своих самых блистательных ролей. Внутри МХАТа еще долго вспоминали его короля Людовика XIV, актер был в роли корректен и сдержан, но было очевидно, что это деспот, самовлюбленный и ограниченный тиран. Невольно в сознании возникало сопоставление со Сталиным, чья диктатура к тому времени была уже всеобъемлющей.

Я много раз видел «Враги» Горького. Сегодня «новые знатоки» истории МХАТа называют спектакль официозным, откровенно служащим сталинскому режиму. Он действительно был «просоветским». Но помнишь, будто это было вчера, подсвеченные особым красным цветом и зеленью декорации, глухой забор, поверх которого смотрят друг на друга фабрика и двухэтажный дом Бардиных. Мир как бы поделенный надвое. Зерно спектакля — «враги». Синцов — рабочий-большевик, ровный, невозмутимый человек, уверенный в своем деле. Болдуман играл его очень тонко, было видно, что он научился презирать в себе раздвоенность воли. Дух данного исторического момента и сопряженных с ним со-

бытий был схвачен им с поразительной психологической точностью. Синцову—Болдуману нравилась Татьяна Луговая, и он, разговаривая с ней, давал ей это понять. Тарасова—Татьяна (это была одна из лучших ролей актрисы) ловила взгляд Синцова—Болдумана, и их диалог волновал неясными ощущениями.

В творческой природе очень большого актера была очевидная склонность к мощному охвату темы, «большой линии» не только роли, но и пьесы в целом. Он умел сплестать воедино лирическое и социальное, и от этого персонажи, сыгранные им, выглядели живыми.

Уже во времена Олега Ефремова в 1973 году специально для Болдумана была поставлена пьеса «Сон разума» испанского драматурга Буэро Вальехо. Болдуман играл гениального Гойю. Женщину, которую он любил, Леокадию, играла А.Андреева. Но спектакль ставил режиссер-стажер, Ефремов только руководил постановкой, и, хотя оформлял «Сон разума» Иозеф Свобода, специально вызванный из Чехословакии, и играли актеры сильно, особенно Болдуман, это не было большой удачей. Много было текста, заучивал Болдуман его трудно, в пьесе было что-то невнятное, и привычного успеха у актера не было, хотя прием был уважительный.

Незадолго до смерти (Болдуман умер в декабре 1983 года) он сыграл небольшую роль доктора в драме Олби «Все кончено», и это было замечательно. Неторопливые шаги, трезвый взгляд на

мир и благородная порода профессионала, почти выведенная сегодня из употребления.

Сто лет со дня рождения Ху-

дожественного театра совпали со столетием со дня рождения одного из самых больших его мастеров.

Забывтое имя — Лидия Михайловна Коренева

К столетнему юбилею Художественного театра вышла субъективно написанная и субъективно составленная, хотя и роскошно изданная, энциклопедия МХАТа. Талантливый театральный критик Инна Соловьева опубликовала новую долгожданную книгу «Ветви и корни», раскрывающую историческое пространство великого театра. На экранах телевизионного канала «Культура» — передачи цикла «Тайны портретного фойе», посвященные предстоящему юбилею.

Смотрю одну из них, об актерах старого Московского Художественного театра. Ведущий программы Анатолий Смелянский подходит в фойе к портрету Лидии Михайловны Кореневой и рассказывает, как язвительно и безжалостно ее описал Булгаков в знаменитом «Театральном романе» — с нее написана бессмертная Людмила Сильвестровна Пряхина, которая бросалась в ноги к Ивану Васильевичу и до смерти напугала несчастного кота, взлетевшего от фальшивой истерики на туалетную занавеску.

У Кореневой действительно был очень трудный характер.

Она была нервна и истерична. Булгакова она раздражала. Его вдова, Елена Сергеевна Булгакова, записывала в своем дневнике после генеральной репетиции «Мольера»: «Очень плоха Коренева (Мадлена — совершенно фальшивые интонации)». Сын Качалова, Вадим Васильевич Шверубович, написавший замечательную книгу «В старом Художественном театре», назвал ее «самой капризной актрисой Художественного театра». Все так.

Но Коренева была и одной из самых прославленных актрис своего времени, ее любила старая русская интеллигенция. Ее Верочка в «Месяце в деревне» навсегда осталась в истории МХАТа.

На роль Верочки были назначены две актрисы: Алиса Конон и Лидия Коренева. В своих воспоминаниях Конон пишет, что не любила роль Верочки и не хотела ее играть. «Мне казалось, что Коренева гораздо больше, чем я, подходит к Верочке, и я прямо заявила об этом Константину Сергеевичу. Душа у меня к Верочке не лежит, и я начала придумывать всевозможные предлоги, ссылаясь то на нездо-

ровье, то на зубную боль, чтобы не бывать на репетициях, надеясь на то, что Константин Сергеевич в конце концов махнет на меня рукой. Но Константин Сергеевич, как всегда твердый и упорный в своих решениях, время от времени начал вызывать меня к себе в Каретный ряд на отдельные занятия».

Работа шла очень трудно. В итоге Станиславский все-таки предпочел Коонен Кореневу.

Книппер-Чехова репетировала роль Натальи Петровны. Станиславский отмечал в записной книжке: «Книппер и даже Коренева пришли после перерыва уже с самомнением. Кротость исчезла, заменившись капризом. Вместо дымки появились сентиментальность, театральная неискренность и грубое прямолинейное непонимание психологии человека».

Шел 1909 год. Добужинский из Петербурга присылал эскизы костюмов. Станиславский долго занимался Кореновой и Книппер-Чеховой. Декорации Добужинского восхищали его. Немирович-Данченко, посмотрев декорации, писал жене, что они бесподобны. После просмотра первых двух актов восторженно отозвался о Кореновой. Пьеса шла в работе тяжело, с огорчениями, с неудачами.

Премьера состоялась 9 декабря 1909 года, и успех был громадный. Художественный театр доказал, что драматические произведения Тургенева сценичны. Ермолова после премьеры отзывалась о спектакле с восторгом: «Дивная, идеальная постановка», особенно ее очаро-



Лидия Михайловна Коренева.
Конец 30-х годов

вали Станиславский — Ракитин и Коренева — Верочка.

Добужинский был счастлив, он был влюблен в Кореневу, рисовал ее; каждое утро во время репетиций посылал ей роскошные букеты цветов, они стояли у нее в гримборной. В театре говорили, что он потерял голову.

В эмиграции Добужинский написал воспоминания, они пролежали 20 лет, прежде чем были опубликованы. В них художник рассказывает о работе над «Месяцем в деревне», о том, как он старался выразить лирическое начало, как Станиславский стремился избежать какой-либо подчеркнутости. То были годы сближения Художествен-

ного театра с «Миром искусств», за период с 1909 года по 1917-й в театре работали Добужинский, Рерих, Бенуа, Кустодиев. Добужинский особенно был близок театру. Он жил с пьесой (репетиций было 114), актеры становились для него больше, чем простые исполнители ролей. Он верил в Ракитина – Станиславского, Наталью Петровну – Книппер-Чехову и особенно в Кореневу – Верочку. Спектакль стал событием в истории театра, это был его триумф. Максимум духовной выразительности в игре, проникнутой тургеневской лирикой.

Из исполнителей больше всего хвалили Кореневу. Почитателей у нее, женщины и актрисы, было несметное количество. Добужинский не пропускал ни одного ее спектакля, продолжал делать портреты Кореневой; ее рисовал Сомов, она пленяла воображение своей природной элегантностью, изысканностью и таинственной капризностью манер, хотя с ней совсем было непросто в отличие, например, от Книппер-Чеховой, с которой всем было хорошо и весело.

Когда Станиславский решил включить в репертуар тургеневские пьесы «Провинциалка», «Нахлебник», «Где тонко, там и рвется», он вновь пригласил Добужинского. 5 марта 1912 года состоялась премьера тургеневского спектакля. Коренева играла в «Нахлебнике» Ольгу Петровну, режиссером был Немирович-Данченко. В этот вечер вместе с «Нахлебником» шли «Провинциалка» и «Где тонко, там и рвет-

ся». Коренева пленяла необыкновенной естественностью, мягкостью и молодостью. В ней была загадочность и удивительная красота. И, как впоследствии писал Добужинский, «исключительный драматический талант».

Еще в период работы над «Месяцем в деревне» Станиславский писал Немировичу-Данченко: «Очень хочу какой-нибудь роли для Кореневой».

А на фотографии, подаренной ей в мае 1912 года, надписал: «Милой Лидии Михайловне Кореневой. Я вас очень люблю, поэтому и часто ссорюсь. Я хочу вам добра, поэтому и пристаю. Когда разлюблю – перестану ссориться и приставать и буду говорить комплименты. Сердечно преданный К.Станиславский».

В 1910 году два вечера подряд на сцене театра шли «Братья Карамазовы», поставленные гениальным Немировичем-Данченко, чьи заслуги по сей день преуменьшаются новыми знатоками МХАТа. Коренева играла Лизу Хохлакову.

После первого вечера премьеры знаменитого спектакля Ольга Леонардовна Книппер-Чехова писала Марии Петровне Лилиной: «Из женщин первым номером Коренева – очаровательная, нежная, хрупкая статуэтка. Вывозят ее в кресле, вся в белом, точно облако лежит белое платье старинного шитья. На тоненькой шейке прелестная рыжеватая, вся в завитках головка с черной бархоткой, и все это на фоне синего кресла: вытянутые атрофированные ноги в белых мягких башмачках, это

внешность. Образ дает преинтересный — больная, с повышенной нервностью, уже с надрывом в душе, богатая избалованная девочка, чувствующая всю красоту и глубину Алешиной души, жаждущая какой-то большой жизни, больших чувств, но вся надорванная, истеричная, бесенок».

Коренева в «Месяце в деревне» и «Братьях Карамазовых» — это особые страницы в истории нашего театра. В те далекие годы зрители ощущали в ней наивную безжалостность юности, прелесть и тайну. До революции она играла очень много: Зинку в «Мизерере» Юшкевича, Ольгу Петровну в «Нахлебнике» Тургенева, Сольвейг в «Пер-Гюнте», Лизу в «Горе от ума», Марью Антоновну в «Ревизоре», Аню в «Вишневом саде». Снималась в кино, открытки с ее лицом продавались в киосках, но вся ее жизнь была связана с Художественным театром.

Истинная громадная слава пришла к Кореновой после «Братьев Карамазовых» и роли Лизы в «Николае Ставрогине», инсценировке романа «Бесы» Достоевского. Достоевский был особенно близок ее дарованию.

Она играла во всех постановках Достоевского на сцене Художественного театра: полубезумную Татьяну Ивановну в «Селе Степанчиково», позднее в «Карамазовых» играла не только Lise, но и Екатерину Ивановну и сама призналась, что Достоевскому обязана высокими минутами подъема, которые испытала на сцене. Коренева была идеальной актрисой для воплоще-



Л.М.Коренева в роли Верочки в «Месяце в деревне»
И.С.Тургенева

ния женских образов Достоевского.

Но Станиславский и Немирович-Данченко ценили в ней и ее комедийное дарование, любовь к острому сценическому рисунку. Летом 1916 года Мчедлов и Коренева гостили в имении Стаховича Пальны, он репетировал с ней Глафиру, театр собирался ставить «Волки и овцы». Тот самый Стахович, которого любили Станиславский и Марина Цветаева.

Если бы Коренева больше ничего не сыграла на сцене Художественного театра, кроме Достоевского и Тургенева, то уже следовало бы найти слова уважения к ее памяти, особенно в телевизионной передаче, рас-

считанной на массового зрителя. Ведь это имя сегодня известно только знатокам истории МХАТа, а актриса заслуживает того, чтобы о ней узнал широкий круг любителей театра. И право, здесь лучше было бы цитировать не Шверубовича и Булгакова (при всем уважении к ним), а, например, Станиславского. Вот строки из его письма Лужскому в 1916 году: «Надо поправляться Кореновой, так как на ней лежит огромная ответственность. На ней и текущий и будущий репертуар».

Ее отличало чувство стиля и редкий артистизм. Период с 1904 по 1920 год — время ее невероятной славы. В те годы Лидия Михайловна Коренева, красавица с изысканным, твердым, мечтательным и породистым лицом, была знаменитой актрисой Художественного театра.

После революции все стало меняться в ее жизни. Она репетировала весной 1918 года Блока «Розу и крест», спектакль не вышел (работа над ним началась еще перед революцией), в сезон 1920—1921 годов, ее ввели на роль Елены Андреевны в «Дяде Ване», играть после Книппер-Чеховой было нелегко, это не было ее большой удачей. Начался новый период в жизни актрисы. Уходила молодость, расставаться с молодыми ролями она не хотела. Талант ее очень трудно находил себя в непредвиденных обстоятельствах. Но драма ее жизни была впереди.

На гастролях в Америке она играла Елену Андреевну в «Дяде Ване», Наташу в «На дне», Lise в «Братьях Карамазовых», тоско-



Л. М. Коренева — Lise
в «Братьях Карамазовых»
по Ф. М. Достоевскому

вала по России, нервничала. О. Л. Книппер-Чехова писала из Нью-Йорка в марте 1923 года: «Мы ютимся втроем в единственной уборной внизу: Коренева, Пашенная, иногда Шевченко и я. Ой, как это утомительно». Быть рядом с Лидией Михайловной было нелегко. Но играла она в этот период еще много, успешно, и дело составляло для нее смысл жизни.

В Париже в декабре 1922 года Станиславский надписал еще на одной фотографии, подаренной Кореновой: «Милому другу Л. М. Кореновой. Знаю, что Вы одна из тех немногих, которые умеют любить не только себя в искусстве, но и самое искусство. Знаю, что Вы работаете для самоусовершенствования. Знаю,

что Вы умеете понимать сущность того, что дает МХАТ. За это все я Вас люблю и иногда вою. Ваш К.Станиславский».

Самым близким ей человеком в театре оставалась Мария Петровна Лилина, жена Станиславского. В 30-е годы в доме Константина Сергеевича Коренева была своим человеком. В годы войны она не уезжала из Москвы и оставалась рядом с Лилиной, когда Мария Петровна умирала летом 1943 года. (У нее была саркома, сначала ампутировали ногу, потом руку. «Надо придумать такой ужас в конце такой светлой жизни», — писала Книппер-Чехова.) Коренева оказалась очень верным другом.

Близость к семье Станиславских не способствовала сближению ее с Вл.Немировичем-Данченко. В одном из писем 1924 года Владимир Иванович в раздражении называл Кореневу в числе тех, кому не доверял. Однако когда Лидия Михайловна вернулась в Россию после гастрольной американской поездки МХАТа, длившейся два года, Немирович-Данченко предложил ей немедленно приступить в его Музыкальной студии к репетициям «Манфреда» с Качаловым (спектакль не состоялся). В родном театре актриса получила роль Харловой, жены майора в пьесе Тренева «Пугачевщина». Роль была ей чужда.

При возобновлении «Вишневого сада» Коренева вышла на сцену Варей, последний раз сыграв ее в юбилейном спектакле МХАТа в 1948 году, когда отмечали 50-летие театра (тогда игрался только третий акт). Это

была, может быть, последняя ее художественная удача, Варя — Коренева с ее безответной любовью к Лопухину, к мамочке, Ане, вишневному саду порой вызывала в зрительном зале спазмы в горле. Коренева играла столь пронзительно, что долгие годы ее героиня оставалась неповторимой Варей на русской сцене.

В декабре 1929 года Коренева сыграла Зинаиду в «Дядюшкином сне». Лидии Михайловне было за сорок, играть молодую красавицу Зину было уже поздно. Репетиции шли очень трудно. Длились они почти два года. Сначала репетировала Ксения Котлубай под руководством Лужского, затем Лужский отошел от работы, режиссуру взял на себя Сахновский, и только с октября 1929 года Немирович-Данченко приступил к репетициям. Роль сразу пошла. Вл.И.Немирович-Данченко летом 1930 года писал К.С.Станиславскому во Францию: «В конце концов спектакль получился недурной. Ольгу Леонардовну удалось ввести в некое русло. И иногда она была блестяща. Великолепно получился и покойный Синецин (он играл Мозглякова, 28 мая 1930 года этот талантливейший артист покончил жизнь самоубийством, выбросившись из окна третьего этажа. — В.В.), Хмелев вообще актер необыкновенно капризный и почти истеричный — плакал еще на генеральных и премьерных, но постепенно сложился в хорошего Князя. Коренева нравилась немногим, а мне нравилась».

Зинаиду Коренева играла лет десять, и только в сезоне 1938—1939 годов на роль Зинаиды ввели А.И.Степанову. Станиславскому Коренева — Зинаида резко не нравилась.

Ролей становилось все меньше и меньше. Время ее уходило. Неудачный для нее и театра булгаковский «Мольер», потом спустя годы «Гартюф», где она сыграла Эльмиру в режиссуре Кедрова, — и больше ничего. Театру она становилась не нужна, ее побаивались, знали об ее капризах, дурном характере, с годами он становился еще труднее. Она по-прежнему приходила играть Даму, приятную во всех отношениях, в «Мертвых душах», но это была эпизодическая роль, и доигрывала Варю.

Ее часто видели в Большом зале Консерватории, она любила музыку. Статная, с идеальной фигурой, совершенно седая, с породистым аристократическим лицом, все еще красивая, элегантная (она замечательно одевалась всю жизнь), Коренева не знала куда себя деть.

Спустя двенадцать лет после затянувшейся паузы она получила роль Звездинцевой у Кедрова в «Плодах просвещения». Это был спектакль высокой режиссерской культуры и отточенного зрелого актерского мастерства. Но Коренева играла ниже своих возможностей, она шла от образа, а не от логики действия. Режиссер просил ее не играть взволнованность, не выключаться из событий, из той системы взаимодействия, которая была нужна для воплощения общего замысла спектакля, но она

не слушала его. В результате пропадала острота конфликта, развитие действия падало вниз. Потом, в 1957 году, ее ввели на крошечную роль графини Вронской в «Анне Карениной». Это была последняя работа актрисы на сцене театра, которому она отдала жизнь.

Жила Лидия Михайловна очень замкнуто и одиноко в Староконюшинном переулке. Рядом с ней была квартира артиста МХАТа Михаила Горюнова, сына знаменитого вахтанговского актера, и актрисы МХАТа Бендиной. Михаил Горюнов, кажется, был единственным человеком, кто бывал у Лидии Михайловны в этот период. Видел картины Добужинского на стенах, рисунки Сомова и других — ее многие рисовали.

В 1955 году новый директор МХАТа Солодовников сделал попытку вывести ее на пенсию. Он собрал в кабинете Немировича-Данченко президиум Художественного совета МХАТа и предложил сократить труппу. Предложение смутило членов президиума. Длинный перечень тех, кто показался дирекции не нужными театру, включал Книппер-Чехову и Кореневу.

А.К.Тарасова категорически возражала против вывода на пенсию Книппер-Чеховой, Солодовников убеждал собравшихся, что Книппер-Чехова и Коренева будут почетными членами труппы, будут пользоваться равными правами со всеми остальными, но переубедить президиум ему не удалось.

В 1958 году ее все-таки вывели на пенсию, ей было 73 года.

Она была глубоко оскорблена тем, что ее отлучили от любимого театра, которому отдала жизнь. В театре она больше не бывала. Примириться с тем, что она никому не нужна, было невыносимо горько.

Как она жила оставшиеся ей еще 25 лет после ухода из МХАТа, мало кто знает. Громкая слава знаменитой актрисы была позади. Беда была в том, что у нее не было перехода на возрастные роли, стиль ее исполнения принадлежал другой эпохе, она была по природе очень консервативным человеком. Но при всем понимании этого невозможно согласиться с тем, что она была отринута театром, без которого ей незачем было жить.

Она была честна и бескомпромиссна. В театре помнили, что когда в конце 40-х годов из театра увольняли режиссеров Ворошилова и Кнебель (в стране шла разнузданная кампания космополитизма), на защиту киноушли только две старые актрисы: Книппер-Чехова и Коренева. Правила жизни, привитые в начале века, соблюдались ими неукоснительно.

Ее видели на похоронах Тарасовой, но стояла она у входа и в зрительный зал не вошла.

В 1982 году в театре раздался телефонный звонок, и незнакомый голос сообщил, что умерла Коренева. Ей было 97 лет. МХАТ организовал похороны, но проводить старую актрису пришло несколько человек, впрочем, это случилось летом, в июле, театр был в отпуске. В нешелохнувшей тишине у гроба думалось о том, что ушла последняя представительница старого Художественного театра того времени, которое ныне составляет славу России.

Сегодня ее вспоминают только как прообраз Пряжиной из булгаковского «Театрального романа». И эта несправедливость преследует ее уже после смерти, как будто не было в ее жизни знаменитых и непревзойденных героинь Достоевского и Тургенева в начале века, не было той славы, которая шумела вокруг ее имени, и капризно-пленительного холеного лица, которое осталось на портретах Мстислава Добужинского.

Александр Леонидович Вишневский

Еще одно совсем забытое имя — Александр Леонидович Вишневский. А был он между тем одним из основателей Художественного театра.

Московский Художественный театр открылся 14 октября (по старому стилю) 1898 года

спектаклем «Царь Федор Иоаннович». Вишневский играл Бориса Годунова. Ему было 35 лет, он много играл в провинции, был страстной любовью великой русской актрисы Гликерии Николаевны Федотовой. Дамы всегда обожали этого актера и кра-

савца-мужчину. Федотова и рекомендовала его Станиславскому в новую труппу. Он был человеком необузданного темперамента, умел играть не только романтических героев, но и характерные роли.

Во мхатовском спектакле «Дядя Ваня» Вишневский был первым исполнителем заглавной роли. Немирович-Данченко писал Чехову в 1899 году: «Первая генеральная была каким-то сумбуром, в котором столько же талантов, сколько и всевозможного мусора. Первым номером шел Алексеев (Станиславский), по верности и легкости тона. Слабее всех пока сам дядя Ваня. Образа никакого. С 3-го действия дает много отличного темперамента, а в первых двух запутался. Жду другого грима, который сразу облегчит и его и публику».

Успех к Вишневскому в роли дяди Вани пришел не сразу. Он играл эту роль 35 лет. А. Степанова вспоминает, как однажды к ней обратился Александр Леонидович и предложил срочно выучить роль Сони в «Дяде Ване». Спектакль в театре уже не шел, но его продолжали играть вне стен театра, в «концертном исполнении». Прекрасный актер был уже очень стар, но публика с удовольствием смотрела его, упорно не замечая его возраста.

Для А. Степановой Вишневский остался лучшим дядей Ваней из всех, кого ей довелось видеть. На вопрос, неужели он играл лучше Добронравова, потрясавшего в роли дяди Вани в новой постановке 1947 года, ак-



Александр Леонидович Вишневский — артист, один из основателей Художественного театра

триса отвечает: «Он был человеком чеховской среды». Судя по всему, и в концертном «Дяде Ване» сохранялось очарование старого МХАТа, его особая чеховская тональность, та глубокая интеллигентность стариков первого поколения, которая пленяла зрительный зал.

Вишневский был человеком старой России. С Чеховым учился в одной гимназии. До сих пор в его квартире — ныне в ней живет его сын, Александр Александрович Вишневский, когда-то известный журналист, один из

руководителей ТАСС, знаток итальянского языка, — на одной стене висит портрет Чехова с надписью Александру Леонидовичу, а на другой — портрет Толстого, тоже с дарственной надписью.

Вишневский много играл Чехова. Его любимой ролью был доктор Дорн, он играл его в первой постановке «Чайки» на сцене Художественного театра. Он был и первым исполнителем роли Кулагина в «Трех сестрах». Это было замечательное создание актера.

Сила заражения настроением нигде не была так велика, неоспорима и непобедима, как в роли Кулагина. Последний раз Вишневский сыграл Кулагина в 1928 году на юбилейном вечере — отмечалось 30-летие Художественного театра, играли первый акт. Именно на этом спектакле Станиславский к концу действия почувствовал боль, сердечные спазмы, и только внутренняя артистическая дисциплина заставила его довести роль до конца. Больше никогда старики первого поколения не играли любимые ими «Три сестры».

До революции Вишневский играл очень много: он был необыкновенный Татарин в «На дне» (эту роль он играл почти до конца своей жизни), князь Тугоуховский в «Горе от ума», был одним из ведущих исполнителей в «Гамлете», «Юлии Цезаре» Шекспира, играл в пьесе Сургучева «Осенние скрипки». У него было имя большого актера. Труппа была очень сильная: Москвин, Леонидов, Качалов.

Вишневского называли сразу после них.

Со Станиславским у Вишневского отношения были гораздо ближе, чем с Немировичем-Данченко, но оба мэтра тревожились о нем, когда он начал болеть, — это был их старый друг. В 1929 году Немирович-Данченко настоял, чтобы Вишневский отдохнул, и писал ему, что МХАТ «никогда не отнесется небрежно к его материальному положению». Вишневский всегда беспокоился о семье. Он женился поздно. У него родились двое детей, сын и дочь, ему было уже больше 50-ти. Его жена — прелестная актриса Художественного театра Любовь Александровна Косминская, когда-то играла Нину Заречную в «Чайке», Аню в «Вишневом саде», Лизу в «Детях Солнца».

Когда в 1933 году отмечали 35 лет службы Вишневского во МХАТе, ему было присвоено звание Героя Труда. Он был первым артистом, удостоенным этого в те годы самого высокого звания, потом его заменили званием «Герой Социалистического Труда». На юбилейном вечере было зачитано письмо К.С.Станиславского артисту, где были такие строки: «Пройдя длинный ряд неудач, артистических побед, создав целую галерею незабываемых сценических образов, — вы завоевали себе известность не только на родине, но и в Европе и Америке и стали подлинным актером МХАТа... Поздравляю и от всего сердца благодарю моего друга-товарища, одного из создателей дела, самоотверженно

отдавшего свою жизнь искусству и ни разу не изменившего ему, — обнимаю и нежно люблю». Но так сложилось, что его слава, его выдающиеся создания в основном приходятся на дореволюционный период.

Он ездил с МХАТом на гастроли в Америку, вернулся в Советскую Россию и никак не мог понять, что происходит в стране. В 1926 году блестяще сыграл роль мошенника Берлюро в комедии Нивуа и Паньоля «Продавцы славы», успех имел гро-

манный; был незабываемым Председателем суда в «Воскресении» Толстого; написал небольшую книжечку «Клочки воспоминаний» и всегда помнил прошлое.

Когда началась война, он вместе со стариками был эвакуирован сначала в Нальчик, потом в Тбилиси. Но он отчаянно боялся немецкого наступления, и Вишневские уехали в Ташкент. Там Александр Леонидович и умер в 1943 году, могила его в Ташкенте.

Еще одна певальная судьба

Хоронили Валентину Калинину. В морге больницы собралось очень мало народу, человек двадцать, не больше. Из МХАТа имени Чехова, в котором актриса прослужила всю свою жизнь, два-три человека, и из МХАТа имени Горького те, кто когда-то учились и работали с ней: Константин Градополов, Клементина Ростовцева, Юрий Ларионов, Елена Хромова...

В 1943 году, когда открыли Школу-студию МХАТа имени Немировича-Данченко, их всех называли счастливыми. Они выходили на сцену с Качаловым, Книппер-Чеховой, Москвиным, Гархановым, Шевченко, Топорковым, а после окончания Школы почти все были приняты во МХАТ. Тогда об этом можно было только мечтать. Это был первый выпуск. На курсе одной из самых талантливых считалась Валентина Калинина.

В 1955 году она снялась в главной роли в фильме Юлия Райзмана «Урок жизни» и сразу стала известна всей стране.

Во МХАТе все складывалось благополучно. Вскоре после прихода в театр Калинина сыграла Флоренс в спектакле Станицына «Домби и сын». Это была блестящая работа актрисы. Потом — в пьесе Лиλιан Хеллман «Осенний сад», партнерами были Андровская, Степанова, Кторов, Попова, Массальский. Они имели шумный успех. Калинина играла молоденькую Софи, молодых в пьесе было только двое: она и Константин Градополов, и обаяние камерного спектакля действовало на зрительный зал.

Но поколению Калининой не очень повезло. Они пришли во МХАТ в годы «холодной войны», разгула космополитизма. МХАТ ставил плохие пьесы:

«Алмазы» Асанова, «Дни и ночи» Симонова, «Зеленую улицу» Сурова — все это явно компрометировало прославленный театр. С начала мая 1955 года в театре не было главного режиссера, а МХАТ нуждался в твердом и принципиальном руководителе. Разрушалась привычная симметрия внутритеатральной жизни. Из атмосферы МХАТа уходила значительность. Размышлялись личные, живые контакты между театром и драматургами. Из репертуара исчезла русская классика. За первые восемь лет работы во МХАТе у Калининой были только две роли, они свидетельствовали о большом лирическом даровании актрисы.

После неудачи с горьковскими «Дачниками» появилась инсценировка романа Тургенева «Дворянское гнездо», Калинина играла Лизу Калитину, спектакль ставил Яншин. К сожалению, славы театру спектакль не прибавил, но Калинина и в этой роли была изяшна, утонченна, может быть, только излишне нервна.

Работая с Яншиным, она одновременно репетировала с Кедровым. Сегодня его имя известно только знатокам истории МХАТа, а ведь он был в течение девяти лет после смерти Хмелева художественным руководителем театра.

Калинину он занял в «Зимней сказке» Шекспира. Работа над Шекспиром длилась 35 месяцев, потребовалось 673 репетиции. Желание восстановить свой творческий престиж, взять своего рода реванш за предыдущие поражения обусловили

этот бесконечный репетиционный процесс. В «Зимней сказке» Калинина сыграла Утрату. Она делала все, что могла, но спектакль тоже не получился. За девять лет руководства прославленным коллективом у Кедрова был один великий спектакль — «Плоды просвещения», равный еще одному выдающемуся явлению на сцене МХАТа до того, как Кедров принял художественное руководство, «Глубокая разведка» по пьесе Крона, все остальное были поражения. Естественно, это коснулось актеров, занятых в его спектаклях.

Весна конца 50-х годов изменила и театральную жизнь. Менялось мировоззрение, иной смысл стал вкладываться в слово «современный».

МХАТ в это время выпускал «Кукольный дом», ставил Иван Тарханов. Нору играла Валентина Калинина. Спектакль получился неувлекательный. В роли было много тонких оттенков, но это не спасало положения.

Когда Варпаховский в 1968-м ставил во МХАТе «Дни Турбиных», естественно, что роль Елены он поручил Калининой, у нее была репутация самой талантливой героини молодого МХАТа доефремовского периода. «Дни Турбиных» стали еще одной неудачей театра.

«Старики» всерьез задумались — что делать? Было решено пригласить Ефремова, и как известно, в 1970 году Олег Ефремов возглавил МХАТ.

Он в первый же сезон начал резко перестраивать жизнь театра, менялся репертуар, в труппу



Валентина Калинина

пришли новые актеры, создавалось новое умение зажигать зал гражданской страстностью и глубиной проникновения в «жизнь человеческого духа». Были надежды, что МХАТ снова станет «властителем дум». С тех пор много воды утекло. У театра давно уже нет прежней магической власти.

Валентина Калинина с волнением ждала прихода Олега Ефремова, интуитивно понимая, что вряд ли она станет «его актрисой». Ее жизнь протекала во МХАТе в годы неудач и кризиса театра, когда победы исчислялись единицами, но мхатовский воздух еще чудом удерживался. Еще живы были «старики», ее особенно ценил Ян-

шин, она не могла забыть свое участие в спектакле «Осенний сад» с Верой Николаевной Поповой. Теперь наступали «новые времена».

Свой режиссерский путь во МХАТе Ефремов начал с пьес «Дульсинея Тобосская» А. Володина и «Последние» Горького. Спектакли были спорные. Калинина сыграла Софью в «Последних», ее Софья была слита с манерами начала века. Кому-то мешало «ломанье», «стилизация», но за всем этим вставал живой человек, тонкий, вибрирующий и глубоко несчастливый. Роль была сыграна очень сильно, но Калинина играла лишь во втором составе, первой исполнительницей была Г. Калиновская, хотя все понимали, что сравнивать этих актрис по таланту не приходится. С годами она становилась болезненно нервной.

Последней ее работой во МХАТе стала роль Дочери в пьесе Олби «Все кончено» в постановке актрисы «Современника» Л. Толмачевой. Впервые спектакль показали публике 30 декабря 1979 года, но шел он, к сожалению, недолго, сыграли его 52 раза, и он окончил свою жизнь — болела Мария Ивановна Бабанова, приглашенная на роль. Великая актриса ценила Калинину, ей нравилось, как она «кусала» Любовницу (ее замечательно играла Степанова), как вела диалог с ней. Бабанова играла Жену, Дочь вызывала у нее чувство усталости, она была не довольна ею и давала ей это почувствовать. Актрисы вели дуэль с художественным чувст-

вом, находя собственный душевный отзвук тому, что приходилось играть на сцене, и, несмотря на разные манеры игры, их драматическая одухотворенность придавала спектаклю особую весомость. Калинина не всем нравилась в этой роли. Ефремов ее не принимал, его раздражала ее взвинченность. Но вот недавно по телевидению показали этот давний спектакль — и даже для тех, кто не принадлежал к числу поклонников Калининой, стало очевидно, как глубоко и тонко она играла.

Впереди было разделение МХАТа, но еще до этого события Ефремов проводил необходимое сокращение труппы. Каждый актер обсуждался на художественном совете, затем шло голосование. Все зависело от случая, как часто бывает в теат-

ре. Калининой не хватило одного голоса, и она из театра вынуждена была уйти. Ей предстояло прожить еще десять лет, не исключено, что и больше, сложилось все иначе. Она могла играть и играть...

Детей у нее не было, умер муж, и она осталась одна. Примириться с тем, что она вне МХАТа, она не могла. В театр никогда не приходила и, в сущности, была бесконечно несчастна и одинока. Жила на пенсию, трудно и скудно, и умерла одна в пустой квартире. Нашли ее труп через несколько дней после смерти. Потом были похороны, актрисы рыдали над гробом, вина себя, что были невнимательны к ней. Но все уже было кончено, как в той пьесе, в которой она играла на сцене когда-то родного ей МХАТа.

Татьяна Лаврова

Успех к Татьяне Лавровой пришел рано. Она была еще студенткой Школы-студии МХАТа, когда сыграла Нину Заречную в «Чайке» в постановке В.Я.Станицына; ее партнершей была А.К.Тарасова, игравшая Аркадину. Спектакль был неудачный, но о таланте молодой актрисы говорили все. На курсе она была признана первой ученицей, ее обожала Евгения Николаевна Морес.

Однако во МХАТе она не задержалась. Еще играя здесь «Чайку», в апреле 1961 года она собралась в «Современник».

В «Современнике» были сыграны замечательные роли, сделавшие ее знаменитой. Когда она вышла на сцену в «Двое на качелях» Гибсона, поставленных Галиной Волчек, дебютировавшей на режиссерской ниве, театральная Москва была у ног Лавровой. Лаврова играла искусно, тонко и глубоко. Она давала ощущение «первооткрывателя». У ее героини Гитель Моска, маленькой женщины, привыкшей отдавать все, что она может, была великая душа. До сих пор мне слышится голос Тани Лавровой: «Сколько бы



Татьяна Лаврова в пьесе
А.Кронина «Юпитер смеется».
1958 год

ты ни прожил на земле, я хочу, чтобы ты помнил: последнее, что ты услышишь от меня, это что я люблю тебя».

Успех был огромный. Лаврова играла «Двое на качелях» почти 20 лет.

В те годы имя ее гремело. В фильме Ромма «Девять дней одного года» она снималась вместе со Смоктуновским и Баталовым. Теперь это классика нашего кино.

Предложений сниматься было очень много, но Лаврова была плотно занята в театре. Она сразу усвоила эстетику своего времени, разве что несколько

опередив своих современников, и, выходя на сцену в «Старшей сестре» Володина или в «Пятой колонне» Хемингуэя, приносила дыхание самой жизни, натуральность, ту артистичную естественность, которая передавала всю сложность человеческих отношений.

Лаврова была беспощадна к своим героиням, она с потрясающей силой и вдохновением сыграла Настю в «На дне», тема возрождения человека была доминирующей в этом спектакле. В те уже далекие годы она была любимицей Волчек, и та занимала ее во всех своих спектаклях. Лавра в «Эшелоне» Рошина, Раневская в «Вишневом саде» были уже работами мастера, актрисы мощной индивидуальности, талант которой заражал и притягивал и зрителей, и товарищей по сцене.

Именно в «Современнике» Лаврова сыграла роль, которая навсегда останется в истории театра Чехова непревзойденной: Полина Андреевна в «Чайке» Олега Ефремова, той самой «Чайке», после которой он ушел из «Современника» во МХАТ. Это была особая «Чайка», критика считала ее неудачей режиссера, она была насмешливой и очень трезвой, неожиданной. На сцене были обыденные люди с возвышенным складом души. И самой неожиданной была Лаврова, сыгравшая, казалось бы, невыгодную, не очень выразительную роль с редким проникновением в суть, как бы высвободив в себе скрытую энергию. Полина Андреевна любила Тригорина смешно и очень глубоко,

самоотверженно, рядом с ней Нина выглядела простенькой и однозначной, впрочем, исполнительница этой роли А.Вертинская тогда делала только первые шаги на подмостках.

А потом Лаврова из «Современника» ушла в Художественный театр. Ефремов оставался ее учителем, богом, другом, она верила ему, любила его аскетически благородную выразительность, знала, что он художник трудных обстоятельств.

Но жизнь во МХАТе сложилась не так, как бы ей хотелось, как бы хотелось зрителям, любящим ее и верящим в ее огромный сценический талант.

Поначалу она играла много: с Ефремовым в пьесе Гельмана «Наедине со всеми» и в его режиссуре снова вышла в «Чайке», только теперь в роли Аркадиной. На сцене была женщина со вкусом и с незаурядным умом, слегка отравленная воздухом театра. Лаврова до сих пор играет Аркадину, уже почти 18 лет, играет проникновенно, с ощущением общей темы спектакля. Она элегантна, нервна, ее тревожат и сын, и Тригорин, и собственная судьба. Меньше всего Лаврову в жизни занимает призрак бегущего времени, а в Аркадиной она как истинная актриса сыграла боязнь приближающейся старости. Поэтому ее Аркадина моложава, следит за собой и третий акт, сцену с Тригоринным, проводит на пределе человеческих и женских сил, безо всякого актерства.

Только ролей с годами становится меньше, а без них Лаврова не может жить. Хотя ее

больше всего на свете заботит любимый сын, он скульптор, одаренный, умный человек. Она родила его еще в «современниковские» годы, и те, кто знал ее актерскую натуру, никогда не думали, что материнство для нее будет так много значить. Но она — актриса, и ей надо играть.

Она замечательно сыграла на Малой сцене театра в пьесе Уильямса «Молочный фургон не останавливается больше здесь» умирающую Гофорт, еще раз продемонстрировав умение проникнуть в самые глубокие тайны человеческой души и поразительную трезвость взгляда на мир. Ее дар острой драматической актрисы в этой роли проявился особенно ярко. Она играет с дьявольским темпераментом, гротесково, резко и удивительно изящно. Лаврова вообще умеет смешивать несоединяемое. Выстраивается тема ее лучших ролей — предошущение катастрофы со страхом и мужеством одновременно, оттого ее роли приобретают всегда особый смысл, становятся образцом и образом горькой и абсолютной правды.

После Уильямса ролей подобного масштаба не было в театре. Внутри МХАТа сложилась легенда о ее трудном характере. Он, может быть, действительно нелегкий, но вся конфликтность ее натуры связана с тем, что в искусстве Лаврова — максималистка.

Года три назад я привез из США пьесу «Губы вместе, зубы врозь» Терренса Макнелли, передал ее Ефремову, имея в виду

назначение Лавровой на главную роль, она всегда была одной из очень мною ценимых и любимых актрис. Ефремову вроде бы пьеса понравилась, во всяком случае, МХАТ начал ее репетировать. Лаврова была счастлива. Однако вскоре все разладилось, репетиции были прекращены, работа пошла на смарку. За долгие годы своего общения с театрами в качестве переводчика я привык ко всему. К тому же знаю, что Ефремов очень внушаем, он человек настроения, ему свойственны «приливы» и «отливы», впрочем, как всякой неординарной личности. Лаврова этот эпизод пережила почти трагически. Ей импонировали и образ, и пьеса, и режиссерская ее трактовка. Она ведь часто отказывается от участия в спектакле, когда ей неинтересна роль, или автор, или режиссер, ей всегда нужно знать, какое решение придумал режиссер, в чем смысл предстоящей работы.

Она прирожденная актриса театра, хотя немало снималась в кино, и зрители всегда рады новой встрече с ней на экране. Она запомнилась в фильмах «Дневной поезд», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Время, вперед!». И может быть, особенно — в телевизионной ленте «Вылет задерживается». Образ Ольги Шеметовой строится Лавровой на тончайших нюансах, она умеет

играть сентиментальные истории несентиментально. Но, повторяю, ее подлинная стихия — театр, однако ее талант мало используется в родном МХАТе, где она служит два десятилетия.

Недавно Лаврова дала интервью газете «Аргументы и факты» и поразила трезвостью взгляда на себя и свою актерскую биографию.

Она отметила стремительный взлет вначале, роли, оставившие у нее чувство удовлетворения, с горечью рассказала о периодах простоя и ожидания новой работы, когда возникает ощущение, что ты уже едешь не в первом вагоне поезда. Идиллий не бывает, она это хорошо знает, но Ефремов был и остался ее учителем, другом, человеком, за которым она пошла в начале своего пути и не изменила ему. Потому, что знает его театральный язык, любит работать с ним, спорит, не соглашается, но всегда приходит к выводу, что он прав.

Смысловое значение режиссуры Ефремова еще не оценено, его человеческий нрав требует пера большого писателя, слишком крупная фигура, а Лаврова как его верная ученица больше всего на свете ценит масштаб личности. Оттого она и сама стала актрисой. Оттого с Ефремовым повязана ее судьба, как бы причудливо она ни складывалась.

Эмигранты



Этот раздел посвящен актерам, оказавшимся в эмиграции. По-разному складывались их судьбы. Одни успешно выстраивали карьеру, становясь не русскими артистами, а знаменитыми «немцами», «французами», «голландцами» русского происхождения, другие уходили в забвение. Статьи этого раздела дадут представление о том, как они жили, не утрачивая веры в будущее и никогда не забывая России.

Ольга Чехова

Свои воспоминания знаменитая кинозвезда гитлеровской Германии Ольга Чехова назвала «Мои часы идут иначе». Актриса опубликовала их в 1973 году. Книга полна вымысла и фантазии, в ней много фактических неточностей, но читается она как увлекательный роман, и оторваться от нее почти невозможно.

Известно, что легенда и биография часто не совпадают. Реальная история жизни Ольги Чеховой полна тайн, в мемуарах они едва намечены, и постичь секреты ее биографии по ним очень трудно.

Немцы боготворили свою звезду. Ольга Чехова — это слава, обольстительная красота, женщина-вамп. Она получала баснословные гонорары. Гитлер обожал ленты с ее участием. Она снималась в роскошных немецких боевиках, пустых и сентиментальных. Ее фантастическая красота, воля и ум позволяли ей соединять на экране культуру манекенщиц и культуру аристократок. Снималась много. «Маскарад», «Мир без маски», «Ханнерль и ее любовник», «Красивые орхидеи», «Опасная весна» — типичные названия фильмов с ее участием. Она была как бы частью немецкой мечты. В годы второй мировой войны на фронтах немцы ждали ленты с Ольгой Чеховой.

И никто не догадывался о том, что Ольга Чехова была сверхсекретным агентом НКВД. Когда развязалась вторая миро-

вая война, ее природный патриотизм взял верх.

В не очень достоверной книге генерала Павла Судоплатова «Разведка и Кремль», изданной в 1996 году, утверждается, что она была связана с Берией и поддерживала регулярные контакты с НКВД, что существовал план убийства Гитлера, и именно Ольга Чехова должна была с помощью своих друзей обеспечить нашим людям доступ к Гитлеру. Группа агентов уже была заброшена в Германию и находилась в Берлине в подполье, когда Сталин отказался от этого проекта.

В мемуарах Ольга Чехова отрицает связи с русской разведкой, там есть лишь туманное упоминание о «шпионской истории», раздутой вокруг ее имени, поводом для которой послужил материал в лондонском журнале «Пипл», где речь шла о том, что она была лично знакома со Сталиным и получила орден за свои заслуги перед Советской Россией.

«Я не воспринимаю всерьез эти сомнительные «сообщения», потому что за годы жизни в свете рампы научилась не обращать внимания на сплетни и пересуды. Немецкие газеты подхватывают «сенсационное» сообщение. Я мешками получаю письма с угрозами, к тому же тепер еще и запущен слух, будто я награждена орденом Ленина. На улице ко мне подбегает молодая девушка, плюет мне в лицо и кричит: «Вот тебе, изменница!»



Ольга Чехова

Я вытираю лицо и молчу», — пишет она.

Однако слухи об ее разведывательной деятельности в годы войны в пользу русских не утихали.

«Еще в 1955 году одна пожилая женщина, дрожа от жадного любопытства, спрашивает меня: «Ах, дорогая фрау Чехова, теперь-то скажите мне, пожалуйста, только мне одной — так вы были шпионкой или нет?» — заканчивает этим вопросительным знаком одну из глав книги Ольга Чехова.

Ответа на этот вопрос она не дает.

Скрытая энергия ее жизни, загадка ее женского магнетизма объясняются силой и неординарностью ее человеческой натуры. Даже в юности, когда ее актерские способности никто не ставил ни в грош, родные догадывались о таящихся в ней стихиях.

Она родилась в России в 1897 году в семье Константина Леонардовича Книппер, родного брата прославленной актрисы Художественного театра Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. В семье было трое детей: две девочки, Ада и Ольга, и сын Лев, впоследствии известный советский композитор Лев Книппер, автор знаменитой в советские времена песни «Полюшко-поле». С детства Ольга мечтала быть актрисой, но ее театральная карьера в России не состоялась. В конце мемуаров она перечисляет пьесы, в которых якобы играла главные роли, живя в Москве, и называет спектакли Первой студии Худо-

жественного театра: «Потоп» Бергера, «Сверчок на печи» по Диккенсу, знаменитые мхатовские спектакли «Вишневый сад» и «Три сестры». Однако никто этого не подтверждает.

Природа наградила Ольгу Чехову красотой и изрядным запасом скепсиса относительно самой себя. Она была умна, самолюбива, и всем казалось, что она сумеет прожить свою жизнь легко и ненапряженно. Стройная длинноногая девочка с поразительно красивым лицом, нежным и властным. Жила с родителями в Петербурге, летом 1914 года они решили ее отправить в Москву к любимой «тете Оле».

В нее сразу влюбились двоюродные братья Чеховы: Владимир, сын Ивана Павловича, и Михаил, сын Александра Павловича. Михаил был артист Первой студии Художественного театра. Еще до Художественного театра он сыграл царя Федора Иоанновича в Суворинском театре. По словам Ольги Чеховой, их знакомство состоялось давно, и еще ребенком она была к нему неравнодушна. «Меня всегда глубоко ранило, когда я замечала, что я для него — просто маленькая девочка... Михаил Чехов для меня красивее и пленительнее всех актеров и даже всех мужчин. Я схожу по нему с ума и рисую себе в своих ежедневных и еженощных грезах, какое это было бы счастье — всегда-всегда быть с ним вместе...» — вспоминает она свое душевное состояние в ранней юности.

В то давнее лето Михаил Че-

хов увидел красивую семнадцатилетнюю девушку и влюбился в нее. В письме к Марии Павловне Чеховой он писал в сентябре 1914 года: «Машечка, хочу поделиться с тобой происшедшими за последние дни в моей жизни событиями. Дело в том, что я, Маша, женился на Оле, никому предварительно не сказав. Когда мы с Олей шли на это, то были готовы к разного рода неприятным последствиям, но того, что произошло, мы все-таки не ждали... В вечер свадьбы, узнав о происшедшем, приехала Ольга Леонардовна и с истерикой и обмороками на лестнице, перед дверью моей квартиры, требовала, чтобы Оля сейчас же вернулась к ней...»

Сохранившееся письмо Михаила Чехова подтверждает ту картину, какую подробно живописует Ольга Чехова, — в отличие от многих иных случаев в этой книге, которые расходятся с другими свидетельствами.

Венчались молодые в деревне в десяти километрах от Москвы.

Этот брак не был одобрен не только знаменитой тетей Ольгой Леонардовной, чувствовавшей себя крайне неловко перед родителями Ольги, доверившими ей дочь. Отец Оли занимал довольно важный пост в Петрограде, а Миша тогда был, с их точки зрения, всего лишь актером «на выходах». Прошло немного времени, и семья поняла, что была к нему несправедлива.

Спустя четыре года после женитьбы Чехов был уже первой знаменитостью России.

Михаил Чехов был принят в

Художественный театр Станиславским. На вопрос, что осталось у него в памяти от первой встречи с Михаилом Чеховым, Станиславский задумался и потом сказал: «Мне стало его жалко. Что-то в его глазах было доброе и беспомощное», — вспоминала Мария Иосифовна Кнебель, актриса и режиссер МХАТа, боготворившая Михаила Чехова. Только из уважения к Ольге Леонардовне Книппер и к памяти великого русского писателя Станиславский согласился послушать юношу. О том, чем завершился визит к Константину Сергеевичу, Михаил Чехов говорил кратко: «Станиславский сказал мне несколько слов и объявил, что я принят в Художественный театр». После встречи с племянником Чехова Станиславский заметил Немировичу-Данченко: «Миша Чехов — гений». Это было в 1912 году.

О нем сразу стали слагать легенды. В ближайшие же годы он сыграл своих великолепных и абсолютно разных стариков: Кобуса в «Гибели «Надежды» Гейерманса, Калеба в «Сверчке на печи» Дикенса, Фрибэ в «Празднике мира» Гауптмана, замечательно играл Епиходова в «Вишневом саде» на сцене МХТ. Когда он играл Калеба в «Сверчке на печи», ему было всего 22 года. Кстати, это было за год до женитьбы, потому довольно странно выглядит мнение родных его жены, что он был маленьким актером. На гастролях в Петрограде в 1915 году о силе его таланта говорили с восторгом, и он сам иронически писал Марии Павловне Чехо-



Ольга Чехова в фильме «Вечное звучание». 1944 год

вой: «Твой гениальный племянник приветствует тебя и желает сказать, что принят он здесь у Олиных родных чудесно...»

Итак, Олина семья уже примирилась с ее замужеством. Она к тому времени поступила в Училище живописи, ваяния и зодчества. Михаил Чехов писал в этот период: «Капсулке моей не особо приятно сидеть в городе, ибо она мечтала о набросках где-нибудь этак в полях и лесах, но что делать, было бы ей не выходить за меня».

В своей книге Ольга Чехова пишет, что «она посещала школу-студию при Московском Художественном театре» и что ее учителем был Константин Сергеевич Станиславский. Когда в Германии впервые появились

мемуары Ольги Чеховой и она прислала экземпляр своей книги Евгении Михайловне Чеховой (двоюродной сестре ее первого мужа), первые московские читатели удивлялись многим неточностям в описании ее жизни в России. Что касается именно этого факта, то сын Качалова Вадим Васильевич Шверубович, автор замечательных мемуаров «В старом Художественном театре», хорошо знавший Ольгу Чехову в молодости, подтверждает: она действительно посещала занятия Первой студии Художественного театра — на правах вольнослушательницы, а вот на его сцене никогда не играла. Шверубович вспоминает также, что летом у кого-то в имении разыгрывали любительский спектакль «Гамлет», в котором Михаил Чехов дурачился, играя Гамлета, а Ольга Чехова изображала Офелию. Она была пленительна, но совсем неталантлива, да и всерьез к этому представлению никто не относился. Как известно, Чехов впервые сыграл Гамлета в 1924 году на сцене МХАТа 2-го и, как в любом спектакле, где он играл, затмевал всех других исполнителей. Ольга Чехова в это время уже жила в Германии.

Спустя десятилетия Ольга Чехова назовет свой брак «сумасбродством, за которое впоследствии пришлось дорого расплачиваться». С матерью Михаила Александровича отношения не сложились. «Я тосковала по свежему воздуху моей девичьей комнаты в Царском Селе», — пишет она в своей книге. От этого периода сохранились в ее

памяти «полумрак, теснота, спертый воздух, брюзжащая, больная свекровь с иссохшей, порабощенной няней». Обе относились к ней неприязненно. После спектаклей муж приводил в дом своих поклонниц, его мать потворствовала этому.

Ситуация осложнялась еще тем, что в молоденькую Ольгу Книппер-Чехову (по иронии судьбы она стала «второй» Книппер-Чеховой) был безнадежно влюблен двоюродный брат Михаила Александровича Владимир, делавший ей предложение и мучивший ее даже после замужества своими признаниями. По просьбе Михаила Чехова Владимир Чехов (сын Ивана Павловича) был в сентябре 1917 года принят в сотрудники Художественного театра, а в декабре застрелился, похитив браунинг из письменного стола Михаила Александровича. Это произвело на Ольгу Константиновну сильнейшее впечатление. Судя по всему, Владимир был психически очень болен.

Ольга Чехова до конца дней была убеждена в неуравновешенности и своего первого мужа. В подтверждение этой своей мысли она приводит, например, следующий эпизод, имевший место в годы революции. Увидев по пути в театр на площади солдат, Михаил Александрович так испугался, что после первого акта спектакля «Потоп» убежал в гриме домой. Спектакль был сорван, и публике пришлось возвращать деньги.

Свой брак с Михаилом Чеховым Ольга Константиновна в книге вспоминает мало, но

звонкую фамилию первого мужа оставила до конца своих дней. «Она предпочла разделить со мной мою славу», — посмеивался Михаил Александрович, еще будучи ее мужем и гордясь, что она выбрала именно его среди сонма молодых людей, сходявших по ней с ума. Уж очень была красива и оболстительна.

В 1916 году у молодых родилась дочь, при крещении ей дали имя Ольга, но вскоре все стали ее называть Ада (отец называл ее Ольгой всегда).

Михаил Чехов был очень привязан к своей красавице-жене. Однако это не мешало ему пить и, как уже было упомянуто, приводить в дом нравящихся молодых девиц. Надо отдать Ольге Константиновне должное: со свойственным ей чутьем она угадывала, в какой душевной муке постоянно жил ее гениально одаренный муж, и многое ему прощала, старалась наладить дом. Но из этого ничего не вышло, и брак распался.

После четырехлетнего замужества она ушла от Михаила Чехова к некоему Фридриху Яроши, австро-венгерскому офицеру, красивому, обаятельному авантюристу, обладавшему, по видимому, большой силой внушения. Во всяком случае, его влияние на Ольгу Чехову было велико. Она вышла за него замуж и в январе 1921 года уехала с ним в Германию.

В своих воспоминаниях Михаил Чехов так описывает сцену прощания: «Помню, как, уходя, уже одетая, она, видя, как тяжело я переживаю разлуку, приласкала меня и сказала: «Какой

ты некрасивый, ну, прощай. Скоро забудешь», — и, поцеловав меня дружески, ушла».

Уход жены был воспринят Чеховым столь остро, что опасались за его душевное здоровье. Он и вообще-то был склонен все преувеличивать и драматизировать; развод же был для него ударом, от которого он не скоро оправился.

Годы жизни с Михаилом Чеховым дали Ольге Константиновне очень много: она находилась рядом с интереснейшими людьми, дружила с сыном Станиславского, с сыном Качалова, вращалась в среде Художественного театра. Общалась с прославленными мхатовскими актерами, самим Станиславским, Немировичем-Данченко, Суллержицким. Она знала Горького и Вахтангова, Добужинского и Балиева, создателя театра «Летучая мышь», часто бывала на спектаклях Художественного театра и Первой студии. Очень хорошо понимала, как окружающие ценят великий талант ее мужа и ее любимой тети, которую она почитала всю свою жизнь. Такой среды, такого окружения у нее уже никогда больше не будет.

В Берлине Ольга Константиновна рассталась со своим вторым мужем и старалась наладить актерскую карьеру. Путь на сцену был далеко не прост. Сначала она играла в маленьких театриках (в 20-х годах в Берлине было множество небольших театров, входивших в империю прославленного немецкого режиссера Макса Рейнхардта). Это давало возможность сводить концы с

концами. Потом начала сниматься в кино. Ее красивое, бесстрастное, непроницаемое лицо таило в себе загадку. Роли были похожие друг на друга: аристократки и авантюристки. Обычно роскошный интерьер и элегантные туалеты. Ее первый фильм, в котором она обратила на себя внимание, назывался «Замок Фогельод», в 1923 году она снялась в «Норе» по пьесе Ибсена и после этого ежегодно снималась в шести-семи картинах. Шумный успех имела лента «Мулен Руж», но это уж было позже, в 1929 году. Какое-то актерское дарование в ней было. Ольга Леонардовна, очень любя племянниц, особенно Аду, большого таланта в Ольге, правда, не находила, хотя всегда удивлялась ее жизненной силе.

Но Ольга Чехова была настойчива и целеустремленна. Уже в марте 1924 года она писала Ольге Леонардовне в Москву: «Вчера совершилось мое крещение! Вперед появились плакаты с моим именем, потом заметки в газетах. Я впервые играла в драме... Я только помню, никак не могла понять, что я этим прыжком на сцену стану артисткой. Ведь я, кроме занятий с Мишей, никакой школы не имею. Разве только влияние его и студии, где мы дни и ночи проводили».

Через несколько дней она докладывала тете: «Эти дни вышли все критики обо мне. У меня самый большой настоящий успех. Театр вечно полон.

Мне самой так смешно. Я здесь стала известна. Люди из-за меня идут в театр, в меня верят...

Я в руках очень хорошего режиссера, так что ты не бойся. Ни немецкой школы, ни пафоса мне не перенять. Я каждый вечер играю с такой радостью, с таким волнением, плачу, вся моя жизнь сконцентрирована на сцене». (Письма Ольги Чеховой и ее сестры, Ады Книппер, к Ольге Леонидовне Книппер-Чеховой хранятся в Музее МХАТа).

В пьесе Осипа Дымова «Бабье лето» Чехова играла уже главную роль. К ней пришел успех, но она была слишком умна, чтобы не понимать, что это только начало. В тот ее первый успешный сезон 1924 года у нее был ангажемент до середины июля. Она играла по-немецки русские пьесы: «Мизерере» Юшкевича и «Бабье лето». Приглашение в Мюнхен и Вену не приняла, потому что твердо решила серьезно работать. («Я работаю с энергией ста лошадей. Другая жизнь»). С фильмами успела съездить в Рим и Флоренцию и в 1925 году уже снялась в семи лентах. Предложений в кино было гораздо больше, чем в театре. «Пылающая граница», «Крест на болоте», «Мельница под Сан-Суши», «Город соблазнов» делают имя Ольги Чеховой очень известным.

Она постоянно писала в Москву Ольге Леонардовне. «Дорогая тетя Оля! Я в Париже, поехала среди двух фильмов на десять дней сюда отдыхать, а главное, другой темп жизни вдохнуть для новой картины. В ресторане встретила Балиева. Господи, до чего он обрюзг, постарел и потлстел! Поехал отдыхать в Ниццу... Масса знакомых. Каждый

вечер в театре. Буду играть у Рейнхардта будущую зиму» (23 апреля 1926 года).

Жизнь проходила в работе, росла дочь («стала такая хорошенькая и умная»), добилась приезда в Германию матери и сестры Ады с дочерью. «Живем тихо, хорошо и уютно. Теперь сама себе хозяйка».

Но мысли были постоянно связаны с Россией. Ждала приезда в Германию Вл. И. Немировича-Данченко, радовалась, когда ее посетил Москвин, великий артист Художественного театра.

К Западу привыкала нелегко. «Запад я где-то принимаю, а где-то отталкиваю всеми силами. Людей сторонюся, чужие все, ископаемые какие-то». (Из письма к О.Л.Книппер-Чеховой 10 декабря 1931 года.) Она довольно долго чувствовала себя чужой, говорила с сильным русским акцентом и трезво смотрела на мир. «Здесь каждое слово — деньги, каждый день — деньги... Зовут в Америку, но я не поеду, не могу я среди людей без сердца и души работать». (Из письма к О.Л. Книппер-Чеховой 27 сентября 1927 года.)

Теперь у нее была в центре Берлина роскошная квартира, уютная, большая, дочь воспитывала англичанка. С каждым годом снималась все больше и больше. В одном из фильмов ее увидел находящийся в Голливуде Владимир Иванович Немирович-Данченко. Ада Книппер в июле 1927 года писала в Москву: «Он прислал Оле письмо, что убедился в том, что она стала большая артистка. Бертенсон



Ольга Чехова с Гитлером

такие влюбленные письма пишет, что ой!! Вообще насчет разбитых сердец мужских — это не пересчитать». (Сергей Бертенсон был членом администрации Художественного театра и близким человеком к Вл. И. Немировичу-Данченко, с ним дружила О.Л.Книппер-Чехова; вскоре остался за границей.)

Сезон 1927 года в Берлине был шумный. Макс Рейнхардт поставил «Генриха Четвертого», Пискачор «Гоп-ля, мы живем» Эрнста Толлера. Толлер имел самый большой успех. Его пьесы были проникнуты ужасом перед городской обыденностью и городскими соблазнами. Социальная дневная, прагматически организованная жизнь в его пьесах казалась безумием. Ноч-

ная — с ее общедоступными балаганными аттракционами и кутежами в дорогих ресторанах выглядела отвратительной. Толлер угадал, как будут развиваться события в Германии, какие силы выйдут на социальную арену. Он раньше многих почувствовал решительную поступь немецкого нацизма. Его прозрения были поразительны. Когда в 1933 году Гитлер пришел к власти, и Макс Рейнхардт, и Эрнст Толлер покинули Германию. Незадолго до начала второй мировой войны Толлер покончил жизнь самоубийством.

В театре у Ольги Чеховой в этот период возникла пауза, и она практически полностью переключилась на работу в кино. Звук в кинематографе ее не испугал, наоборот, она продолжала сниматься еще более интенсивно. Съездила в Америку, быстро сообразила, что карьеру ей там не сделать, и, вернувшись в Германию, за два года снялась в 18 фильмах (всего за жизнь их было 145). «Имя» было заработано. Придавала большое значение тому, что Михаил Чехов мог наблюдать ее успех. «Миша был доволен, что я — Чехова — хорошая актриса», — писала она О.Л.Книппер-Чеховой в конце 1931 года.

С приходом Гитлера к власти Ольга Чехова становится звездой первой величины. Геббельс ее не любил. Но ее любил Гитлер.

С Михаилом Чеховым она встретилась в июле 1928 года, когда он с женой приехал в Берлин. Они встретились друже-

любно, хотя находились отнюдь не в равном положении: он имел намерение остаться в Германии, не желал возвращаться в Советский Союз, но немецкого языка не знал и работы у него не было, а Ольга Чехова была актриса немецкого кино, играла на сцене и в Германии была достаточно известна. Она захотела помочь своему бывшему мужу, сняла для него и его жены неподалеку от себя уютную трехкомнатную квартиру и устроила очередную «авантюру»: решила снимать фильм как режиссер, пригласив на одну из ролей Михаила Чехова. Фильм назывался «Пяц собственной любви» по французской комедии Батайля.

Она познакомила его с Максом Рейнхардтом, и вскоре Чехов начал репетировать у немецкого режиссера роль в пьесе «Артисты» Уоттерса и Хопкинса. Премьера была сыграна в Вене в ноябре 1928 года. В 1930 году в огромном берлинском кинотеатре «Капитол» состоялась премьера фильма «Тройка». Чехов играл в этой картине роль Пашки, деревенского дурачка. Алиса Коонен, первая актриса знаменитого Камерного театра, писала в своих «Страницах жизни»: «Как-то по приезде в Берлин, выйдя вечером на Курфюрстендамм, мы увидели идущего нам навстречу Михаила Чехова — в цилиндре и фрачной накидке... Он очень обрадовался нашей встрече, расспрашивал о Москве, о театральном деле и тут же пригласил нас на премьеру фильма, в котором ведущую роль играла Ольга Чехова, а он сам участвовал в эпизоде. И бы-



**Михаил Александрович Чехов,
выдающийся русский актер**

ла в этом маленьком человеке удивительная детская трогательность. Какой-то сложный и прекрасный внутренний мир скрывался за его невнятным бормотанием. И сразу повеяло настоящим, большим искусством».

Круг замкнулся вновь. «Кто мог предположить это в те дни, когда я в московской клинике находилась между жизнью и смертью, рожая его дочь, а он тем временем флиртовал с «девушкой с теннисного корта»? Наше расставание казалось окончательным. И вот теперь его дочь Ада ходит к нему в гости, в чужой стране они впервые знакомятся друг с другом», — пишет Ольга Чехова в своих воспоминаниях. Дочери — двенадцать лет.

«Это моя большая радость и утешение. Есть в ней что-то, че-

го я никак не могу угадать и даже не догадываюсь, хорошее оно или плохое. Должно быть, хорошее», — делится Михаил Чехов мыслями о дочери с Андреем Белым в письме, направленном в Советскую Россию.

Дочь Ольга (Ада) до конца дней жизни отца поддерживала с ним связь и сына своего назвала «Миша».

Его воспитывала Ольга Чехова. Он был еще мальчиком, когда его мать погибла в авиационной катастрофе в 1966 году. Ольге Чеховой пришлось пережить и это.

«Моя внутренняя связь с Адой не оборвана смертью. Я, как и прежде, слышу ее чистый звонкий голос, слышу ее радостное «зайчик» (так она звала меня с детских лет), слышу его днем, но чаще по ночам в сновидениях», — пишет она в своей книге.

С Михаилом Чеховым отношения сохранялись всю жизнь, она всегда ценила его и помнила, что он — отец ее единственной дочери. Когда Михаил Чехов умер, Ольга Константиновна отправила телеграмму в Москву на имя Ольги Леонардовны: «Москва. Камергерский переулок. МХАТ. Ольге Книппер-Чеховой. Миша умер вчера ночью в Калифорнии. Оля». Ему было 64 года. Она не писала в Москву до этого много лет.

Ее сестра Ада Константиновна сообщала Книппер-Чеховой: «Пишу тебе опять, чтобы сообщить, что в ночь с 30 сентября на 1-е октября внезапно скончался Миша Чехов... Трагично, что он страшно хотел увидеть

Оличку с мужем и сыном (они были в очень большой и оживленной переписке) — 5 октября хотела Оличка с семьей лететь к Мише — все было готово... Миша все оставил Оличке и детям. Она мне прислала отчаянное письмо — отец для нее был все».

А вот отношения двух Ольг — матери и дочери — были к тому времени непростыми. Уже после окончания войны летом 1946 года Ада Константиновна с грустью писала Ольге Леонардовне: «Я очень, очень редко бываю у сестры, три раза за год. Да мне как-то там холодно и неудобно, хотя каждый раз у всех радость большая, когда я появляюсь. Тянет меня из-за Верочки, чудная девочка, мягкая, добрая, занятая и чудная мордашка. Живут очень живописно, у самого озера вилла... Но все как-то не ладят друг с другом, вечно ссоры, обиды, оскорбления».

Вера Чехова, внучка Ольги Константиновны, стала немецкой киноактрисой. В недавние годы часто приезжала в Россию. Присутствовала в Мелихове, когда отмечалось 80-летие со дня кончины великого русского писателя. Рассказывала, как бабушка, прожившая в Германии почти 60 лет — с 1921 года по 1980-й, — горячо отговаривала ее от поездки в Москву. Вера Чехова приехала в Россию уже после смерти Ольги Чеховой.

Умирала Ольга Константиновна очень тяжело — от рака мозга. Перед смертью почему-то боялась России и никогда не вспоминала о том, что делала в годы войны. Хотя Россия постоянно жила в ее душе: и акцент у

нее остался, и дома говорила по-русски.

Жизнь была прожита со вкусом, разнообразно. В 1936 году Ольга Чехова решила выйти замуж за миллионера, бельгийца, ему был сорок один год. В Брюсселе жила в роскоши. Она приехала в Бельгию звездой немецкого кино. В 1936 году на экраны вышел фильм «Бургтеатр».

«Успех у Оли потрясающий, изумительно снята и играет по-настоящему, как большая актриса», — писала тете в Москву Ада Книппер.

Но мужа своего Ольга не очень любила, хоть он был богат и обаятелен. Безвольные люди не занимали ее.

Из письма Ады Константиновны О.Л. Книппер-Чеховой: «Я в Брюсселе и в восторге от города. Здесь жить приятнее, чем в Париже. Ольга живет в самой лучшей части города, чудесная квартира, очень элегантная... Едим на черном стекле и под тарелками салфетки из настоящих кружев. Шофер, кухарка, прислуга, судомойка, все для двоих. Всегда народ — все деловые люди и разговоры ведутся по-французски, немецки, английски, голландски, фламандски и по-русски. Муж Ольги очень хороший и порядочный человек, изумительно выглядит, очень избалован, но черствый, сухой делец. С ним весьма нелегко. И как-то при всем внешнем здесь неуютно. Ольга, говорят, повеселела, так как я здесь, и хочет ехать со мной в Берлин недели на две, ей там уютнее» (29 января 1937 года).

Жизнь с мужем явно не зала-

живалась. «Зачем Ольга вышла замуж — не знаю. Деньги на все тратит она сама», — писала Ада Книппер. Она вообще всю жизнь все делала сама, была решительным и независимым человеком.

О.Л.Книппер-Чехова побаивалась поступков своей знаменитой племянницы и полушутя, полусерьезно называла ее авантюристкой. Она никак не могла забыть, как в 1937 году, возвращаясь из Парижа после триумфальных гастролей МХАТа, добилась разрешения остановиться в Берлине повидать родных. Она поселилась в доме Ольги Чеховой. В честь Ольги Леонардовны звезда экрана устроила прием, после него О.Л.Книппер-Чехова вернулась в Москву раньше намеченного срока. Приехав домой, она доверила тайну только Софье Ивановне Баклановой, своему самому близкому другу, с которой жила вместе: в квартире Ольги Константиновны Книппер-Чехова встретилась с верхушкой «третьего рейха». Она была очень напугана. На дворе стоял 1937 год. Спустя 30 лет уже после смерти Ольги Леонардовны Софья Ивановна рассказала об этом самым близким доверенным людям, с которыми дружила.

Для Ольги Чеховой это был мир, в котором она жила. В книге известного журналиста, переводчика, работавшего в свое время со Сталиным и Молотовым, Валентина Бережкова «С дипломатической миссией в Берлине. 1940—1941», в частности, рассказывается, что на всех

правительственных раутах в честь Молотова во время его визита в Берлин рядом с вождями нацизма постоянно бывали киноактрисы Ольга Чехова, Цара Леандр и Пола Негри. Ольга Чехова встречалась с Гитлером и Муссолини (о последнем она говорит, что «он был образованный и начитанный собеседник»), Герингом и Геббельсом, дружила с женой Геринга, актрисой Эмми Зоннеман, и пользовалась покровительством ее мужа. Положение примадонны нацистского экрана устраивало ее.

Можно себе представить, как ее артистическая карьера пугала О.Л.Книппер-Чехову. Сразу после окончания войны, спустя две-три недели в квартире Ольги Леонардовны по улице Немировича-Данченко, дом 5–7, раздался телефонный звонок. Мужской голос просил прийти за письмом, которое было послано ей Ольгой Чеховой. Старая актриса попросила пойти за ним своего близкого друга, актрису МХАТа С.С. Пилявскую.

Дома обнаружилось, что на конверте письма значилось: «О.К.Книппер-Чеховой». Письмо было от дочери Ольги Константиновны и адресовано матери. Дочь беспокоилась, что мать, спешно вылетая на гастроль в Москву, не успела захватить с собой концертное платье и перчатки, интересовалась, как проходят гастроль во МХАТе и состоялась ли встреча с тетей Олей.

Ольга Леонардовна была озадачена. Никаких гастролей Ольги Чеховой в Москве не было,

никто понятия не имел о ее приезде. Переполох в доме был большой. Ольга Леонардовна кинулась к Василию Ивановичу Качалову, ближайшему своему другу. Качалов был знаком с комендантом Берлина генералом Берзариним и решил позвонить ему. Всегда очень любезный генерал на этот раз был холоден и посоветовал Качалову никогда никому никаких вопросов об Ольге Чеховой не задавать. Все было непонятно и таинственно.

Но в Москве она действительно была, только ни с братом, ни с любимой тетей Олей ей повидаться не разрешили. О своей поездке в Москву в мемуарах Ольга Чехова пишет глухо: «Сначала офицеры доставляют меня в ставку Красной Армии в предместье Берлина — Карлсхорст... и ночью меня сопровождающие везут в Позен. Из Позена советский военный самолет увозит меня в Москву».

Согласно этим запискам, 26 июля 1945 года она вернулась в Берлин. Дата неточна, поскольку из секретных донесений на имя Абакумова очевидно, что 30 июня Ольга Чехова уже была в Берлине. В Москве ее допрашивали. Папка допросов Ольги Чеховой ныне бережно хранится в Чеховском музее в Мелихове. Читаешь их — и остаются одни вопросы. Вряд ли только для рассказов о светской жизни нацистской Германии привезли прославленную немецкую звезду, не разрешив ей не только посетить родных, но даже позвонить им.

По слухам, именно Ольга Константиновна спасла Музей

Чехова в Ялте, и по ее просьбе немецкие оккупационные войска не тронули чеховский дом. (Ведь они сожгли Ясную Поляну, разрушили Спасское-Лутовиново, где жил Тургенев.)

Летом 1945 года Ольга Леонардовна и Софья Ивановна Бакланова приехали в Ялту к Марии Павловне Чеховой. Эти старые благородные женщины стали судорожно уничтожать письма и фотографии Ольги Чеховой, полученные Марией Павловной из Берлина в годы оккупации. А в соседней кухне еще хранились посылки с мясными консервами, присланные из Германии.

Загадка преследовала актрису, все, что было связано с ее жизнью, нуждается в проверке.

Сохранилось письмо Ольги Чеховой, адресованное О. Л. Книппер-Чеховой уже после возвращения из Москвы. «Моя дорогая и милая тетя Оля! Наконец-то собралась тебе написать. Я застряла в Вене. Олечка с мужем и Верочкой живут со мной. Доктор Руст начинает работать здесь, в больнице (муж дочери. — В. В.). Сегодня я навещала Аду с Мариной — и насмеялась до слез, как Ада доит корову. Ведь у них целое хозяйство. При твоей подвижности тебе ведь не трудно нас навестить, и все мы тебя ждем с нетерпением. От Ады, Олечки и Марины ты знаешь все события последних лет. Бедная мама не пережила того, что так ждала — победы русских. О себе еще мало могу написать, так как переезд меня совершенно замучил. У нас в гостях был Симонов и рассказывал много о Леве. Где

ты будешь в следующие месяцы? Пиши и, самое лучшее, прокатись к нам. Так хочется тебя обнять. Олечка и Верочка, Ада и Марина присоединяются к моим сердечным поцелуям. Твоя Оля» (2 августа 1945 года). Это письмо застряло в недрах КГБ и О. Л. Книппер-Чеховой доставлено не было.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что Ольга Чехова была отправлена в Москву 30 апреля 1945 года, когда еще шли бои за Берлин. Ею непосредственно занимался начальник Главного управления контрразведки «Смерш» комиссар государственной безопасности Виктор Абакумов, впоследствии заместитель председателя и одно время — в послевоенные годы при Сталине — возглавлявший КГБ. Протоколы допросов сохранились. Написаны они от руки. Подробные рассказы о приемах, устраиваемых Герингом, Риббентропом, о встречах с Гитлером, Геббельсом. Вот отрывок.

«Точно не помню, в котором это было году, когда приезжал из Югославии король с женой. Кажется, в 1938-м, были большие чествования четыре дня подряд. Весь Берлин был украшен и освещен как никогда. Первый день их принимал Гитлер у себя, потом спектакль (опера Вагнера), второй день на даче Геббельса в Ланке (по дороге в Шорфхейде — 60 км от Берлина по шоссе на Пренцлау), на третьем приеме я была — это было вечером в 11 часов, и хоть я отказывалась (для меня это было всегда утомитель-

но), пришлось поехать — королевская чета видела меня в фильмах, а королева как русская хотела со мной познакомиться. Прием в Шарлоттенбургском дворце был дан Герингом — значит, все было очень богато. В прусском старинном дворце комнаты были освещены свечами в старых люстрах, все присутствующие были в костюмах времен Фридриха Великого. Геринг с женой встречали гостей. После ужина я сидела с королевской парой в саду, говорили о моих фильмах, о моих гастролях, о Художественном театре...»

В интересной книге Владимира Книппера «Пора галлюцинаций» приводится документ, подписанный начальником четвертого отдела Главного управления «Смерш»: «О.К. Чехова в настоящее время проживает в гор. Берлине, Фридрихсхаген, Шпрештрассе, 2. Вместе с ней проживают: Чехова-Руст Ольга Михайловна, 1916 года рождения, дочь О.К. Чеховой, актриса. Руст Вильгельм, немец, врач-гинеколог, с апреля 1945 года в германской армии, сидел в плену у англичан, муж О.М. Чеховой, и некто Зумзер Альберт Германович, 1913 года, немец, преподаватель физкультурной академии в Берлине, чемпион по легкой атлетике. Живет у Чеховой О.К. и находится с ней в близких отношениях».

Он был моложе Ольги Чеховой на шестнадцать лет. По хозяйству им помогала домработница. Этот документ был написан в ноябре 1945 года, а 22 ноября 1945-го Берия начертал:

«Тов. Абакумову, что предлагается делать в отношении Чеховой?» Ответа на этот вопрос нет.

Виктор Абакумов проявлял заботу о быте Ольги Чеховой. По его распоряжению ей помогли с продовольствием, бензином для автомобиля, строительными материалами для ремонта дома. В послевоенном Берлине жизнь была очень трудной. Сохранилась докладная записка на имя Абакумова о том, что «Чехова Ольга Константиновна вместе с семьей и принадлежащим ей имуществом переселена из местечка Гросс-Глинике в восточную часть Берлина — город Фридрихсхаген. Переселение произведено силами и средствами управления контрразведки «Смерш» Группы Советских оккупационных войск в Германии... Чехова выражает большое удовлетворение нашей заботой и вниманием к ней», — сообщал начальник управления контрразведки «Смерш» Группы Советских оккупационных войск генерал-лейтенант А. Вадис.

Сохранились письма Ольги Чеховой на имя Абакумова, его она называет «дорогой Виктор Семенович» и спрашивает: «Когда встретимся?» Дело в том, что местечко Гросс-Глинике отходило в зону оккупации американцев, а Чехова хотела переехать под русское крыло, хотя, как докладывали в донесениях с шифром «совершенно секретно», она с 6 июля стала выезжать на прежнее место жительства в местечко Гросс-Глинике. «Поездки совершает одна или вместе с дочерью и каждый раз просит выделить для сопровожде-

ния красноармейца, опасаясь возможного хищения автомашины. Под благовидным предлогом сопровождающие Чеховой нами не выделяются. О своих намерениях и перспективах на будущее разговоров не ведет», — сообщалось в докладных Абакумову. В доме, где она проживала, была выставлена охрана из личного состава 17-го отделения строительного батальона, писал генерал-лейтенант А. Вадис.

Какие действия в пользу России в годы войны совершала Ольга Чехова, конкретно сказать трудно. Руководство пресс-бюро службы внешней разведки упорно утверждает, что «каких-либо сведений о том, что она являлась агентом НКВД, в материалах не обнаружено». Между тем внимание к ней руководства КГБ, личная заинтересованность Берии не оставляют никаких сомнений в том, что и ее приезд в Москву в 1945 году, и забота о ней Абакумова были не случайны.

Поселившись в восточной зоне Германии, Ольга Чехова с дочерью часто выезжала на гастроли. Как всегда, работала очень много и никому не раскрывала, что было у нее на душе. Даже с любимой сестрой Адой виделась один-два раза в год. «Чудно, но всем некогда», — писала Ада Константиновна.

В 1949 году, после почти пятилетнего перерыва, снялась в фильме «Ночь в Сепарее», лента была малоудачной. Но уже в 1950-м снималась в семи фильмах, выполняя свою прежнюю «норму».



Ольга Чехова в 50-е годы

«Ее здесь называют женщиной, которая изобрела вечную молодость. Красива, молода, лет на 35, не больше, только очень тяжелый у нее характер стал, говорят, мучает окружающих изрядно, а в Олечке (племяннице моей) кровь Мишенькина, и мне жаль, что она не работает как следует», — писала Ада Книппер О.Л.Книппер-Чеховой 29 октября 1949 года.

В конце жизни сестры были очень близки, но даже Ада Константиновна могла только догадываться, какую трудную двойную жизнь вела Ольга Чехова в последние годы гитлеровской Германии. «Кровь у нас у всех

книпперовская, так что годы как-то мало касаются нас», — заметила она в одном из писем в Москву.

Сниматься Чехова перестала в 1954 году, но еще какое-то время играла на сцене. В 1950-х годах — «Веер леди Уиндермир» Уайльда и «Виктория» Мозма, а в 1962 году в последний раз вышла на сцену. Очень тяжело приняла известие о смерти «тети Оли».

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова умерла в 1959 году, так до конца и не узнав еще об одной роли — на сцене политической жизни, которую сыграла ее «авантюристка», как любовно называла свою племянницу одна из самых благородных и замечательных женщин XX века. Много тайн осталось и поныне.

После смерти О.Л. Книппер-Чеховой сразу потеряли смысл все мечты Ольги Константиновны о поездке в Москву. И она, и Ада писали Софье Ивановне Баклановой.

Старая, умная «Софа» была «уплотнена», в одну из комнат небольшой квартиры О.Л. Книппер-Чеховой вселили семью артиста МХАТа Л. Губанова. Единственной радостью были письма из Германии. Ада, ее близкая подруга в молодости, через нее она и познакомилась с Ольгой Леонардовной, писала часто, Ольга — редко.

В 1964 году Ольга Константиновна все-таки решает с дочерью приехать в Москву — «совсем по-домашнему»: заказать апартаменты в «Национале» и привезти с собой только секре-

таря, доктора и массажиста. Хотела посетить могилы «дяди Антона и тети Оли» и повидать друзей юности Аллу Тарасову и Павла Маркова, ставшего ведущим театральным критиком страны. Но Алла Константиновна Тарасова испугалась при одном упоминании имени Ольги Чеховой, а Маркову Софья Ивановна уже не звонила. Впрочем, она и сама не очень хотела, чтобы Ольга Константиновна увидела порушенную квартиру, ставшую коммунальной, ее старость и неустроенность, и написала в Мюнхен письмо о том, что «еще не время приезжать». В 1966 году Софья Ивановна умерла. Теперь Ольга Чехова изредка переписывалась только с Ю.К. Авдеевым — директором Чеховского музея в Мелихове и Евгенией Михайловной Чеховой, племянницей великого писателя.

В 1965 году Ольга Чехова основала фирму «Ольга Чехова-косметик», дела ее пошли очень успешно. Каким-то чудом в ней сохранились красота, русская широта натуры и неизъяснимая жесткость. Она как бы вела безмолвный диалог с собственной судьбой, которой всегда распоряжалась сама. Никто не умел, как это умела она, прямо смотреть в глаза и скрывать истину. В сознании старого немецкого поколения она осталась звездой экрана, вокруг которой было много выдумок и слухов.

Перед смертью просила выключать телевизор, когда показывали кадры военных лет, до болезненности боялась России, хотя в доме соблюдались все

православные праздники. Умирая, она завещала похоронить ее с отпеванием. На похороны собралось очень много народу, у гроба — семья: внуки Вера и Миша (он стал художником-графиком), племянница Марина и любимая сестра Ада Константиновна, не отходившая от нее во время ее мучительной долгой болезни. Газеты наперебой сообщали о смерти знаменитой кинозвезды. Ей было 83 года.

Соперниц у нее было немало и на сцене, и на экране, но никому не удалось одержать столько жизненных побед: одну из

них — войну с возрастом, которой никогда не скрывала, она выиграла победоносно и легко. Другие победы дались ей значительно труднее. Неумолимая, стройная, с улыбкой на лице, она подавала пример того, как можно самой «обустроить» свою жизнь, полную опасностей и приключений.

За десять лет до своего конца она решила написать воспоминания. Спустя четверть века они были опубликованы и в нашей стране, мемуары о том, что было и чего не было в ее жизни. Тайны биографии Ольги Чеховой питают легенду ее имени.

Нидерландский Станиславский

В указателе имен двухтомника «Вл. Немирович-Данченко. «Избранные письма», опубликованном в «Искусстве» еще в 1979 году, о Шарове сказано: Шаров Петр Федорович (1886—1969) — артист, в труппе МХТ с 1917 по 1919, после 1919 года жил за границей». Вот и все.

А в Голландии Шарова называли «нидерландский Станиславский». С его приездом в Амстердам возникла новая театральная ситуация, которую старый голландский театр не знал, да и, по-видимому, не считал возможной.

Понятие правды в искусстве, усвоенное Шаровым в Художественном театре, стало единственным критерием его режиссуры и важнейшим императивом человеческого духа. Режиссер-

ское искусство Шарова сводилось к тому, чтобы обосновать и мотивировать любое действие актера на сцене. Для театров Амстердама и Роттердама это было внове.

Шаров был привязан к театру страстно, ничего другого в его жизни не было. Он уехал из России в составе «Качаловской группы». Играл Прохожего в «Вишневом саде», Смердякова в «Братьях Карамазовых», Бубнова в «На дне».

В. Шверубович, сын Качалова, в своих воспоминаниях «О старом Художественном театре» пишет: «Совершенно неожиданно один из самых плохих актеров труппы Шаров оказался хорошим Смердяковым».

В «Качаловской группе» Шаров был и помощником режис-

сера. Очень скоро выяснилось, что помощник он никакой. Он вечно волновался и волновал всех, все пугал и дезорганизовывал и, главное, со всеми ссорился, всех обижал и сам обижался, ядовито вспоминал В.Шверубович.

Но в труппе его любили. В архиве Шарова в Международном институте театра в Амстердаме сохранилась фотография Качалова, подаренная Шарову с трогательной надписью: «Горацио! Ты лучший из людей, с какими мне случалось сдружиться. Дорогому Петруше Шарову с нежнейшей дружеской любовью. В.Качалов. Париж. 1922».

Когда в Праге в сентябре 1921 года играли «Гамлета», Шаров был Горацио, его партнеры: Тарасова—Офелия, Берсенев—Лаэрт, Книппер-Чехова—Гертруда. Ольга Леонардовна постоянно переписывалась с ним. В мае 1922 года «Качаловская группа» вернулась в Москву, Петр Шаров остался за границей.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова писала ему: «Дорогой Шаров Петруша — ничего, что я вас так зову?.. Хоть и не пишу, но вспоминать — вспоминаю часто». Это уже писалось из Москвы.

Но и Шаров никогда не забывал своих партнеров и друзей из Художественного театра. С 1923 года по 1927-й он был артистом Пражской группы МХТ, играл Гаева в «Вишневом саде», Луку в «На дне», Серебрякова в «Дяде Ване», по-прежнему Смердякова — свою лучшую роль, а в 1927 году возглавил театр в Дюссельдорфе. Иностран-



Петр Шаров гримирует актера перед спектаклем «На дне». Рим, 1943 год

ные языки он знал превосходно, свободно владел немецким, итальянским, французским, выучил голландский.

В 1927 году он впервые ставит в Амстердаме «У врат царства» Гамсуна, декорации делал М.Добужинский. А спустя 20 лет возглавил Национальный театр Амстердама (Штадтшаубург). Первым его спектаклем был «Месяц в деревне» с известной в то время голландской актрисой Энк ван дер Моер.

Старый Художественный театр по-прежнему тревожил его воображение. В 20-е годы со мхатовцами еще можно было встречаться за границей. В июле 1929 года, находясь в Германии

в Баденвейлере, О.Л.Книппер-Чехова писала артисту Художественного театра В.В.Лужскому: «Сидим под каштанами с Константином Сергеевичем и семейством, с Добужинским, Шаровым. Много вспоминаем, говорим».

В Амстердаме Петр Федорович ставил в основном русскую классику.

Почти ежегодно игрались пьесы Чехова, Горького, Гоголя, Островского. Огромный успех имели «Три сестры», поставленные им трижды в сезонах 1949, 1954 и 1965 годов. В 1967-м в Роттердаме Шаров выпустил «Дядю Ваню» в театре «Шаубург», спектакль шел более двух лет, что было невероятно для этой маленькой страны. Зрители по несколько раз смотрели чеховскую драму.

В годы работы в Голландии Шаров ставил в Гааге «Горе от ума», оперу «Евгений Онегин», в Амстердаме — «Женитьбу» Гоголя, чеховского «Иванова», «Село Степанчиково» по Достоевскому и много раз «Вишневый сад» с голландской актрисой Идой Вассерман.

29 мая 1968 года состоялась последняя премьера Шарова: в частном театре «Де Нурдер компани» он поставил вечер одноактных пьес Чехова: «Медведь», «Предложение» и «Юбилей». Его «Чайку» и «Дети солнца» вспоминают до сих пор. В 1952 году группа советских «мастеров искусств» приехала в Амстердам и давала концерт в помещении амстердамского Национального театра. Шаров боялся к ним подойти, он стоял в кулисах и

горько плакал. Он долгие годы помнил, что он невозвращенец.

Когда впервые после войны в 1956 году МХАТ приехал в Лондон, Шаров выехал туда, чтобы посмотреть спектакли. В архиве прославленного нидерландского режиссера хранятся письма, которые он писал своим друзьям. За кулисы он не пришел. «У меня полились слезы, когда я услышал прекрасную русскую речь и увидел Аллочку Тарасову. Я ведь помню ее девочкой, играл с ней в «Гамлете», она была восхитительной Офелией», — писал он своему другу.

Россия всегда была с ним, и он приехал в Новосибирск в 1965 году повидать брата.

В Амстердаме Шаров создал свою школу, его ученики еще живы и помнят его, его мысли о том, что театр должен быть «идеальной семьей». Учеников он опекал и нежно любил. Семьи у него не было, человек он был одинокий, благороднейший и бескорыстный. Живя в Амстердаме, он каждое лето уезжал в свой любимый город, куда всегда стремился и где был его родной дом: в Рим. Иногда он ставил там спектакли. В «Грозе» у него играла знаменитая итальянская актриса Татьяна Павлова. Его «Зимняя сказка» Шекспира в театре «Черви» изумляла своей гармоничностью.

В Италии он и умер.

Голландская королева Юлиана распорядилась соорудить памятник на его могиле от имени Нидерландов. Так и стоит на кладбище в Риме скульптура работы Мари Андриссен, изображающая последнюю сцену из

«Трех сестер» Чехова, его любимого автора. В память о человеке, введившем в европейский мир заветы старого Художественного театра. На могильной плите высечена надпись: «Большое сердце артиста и режиссера

Петра Федоровича Шарова перестало биться в Риме 18 апреля 1969 года. Он родился в г. Перми 12 мая 1886. Был награжден орденом Оранж Нассау голландской королевой Юлианой».

Россия мне только снится

Старая русская эмиграция доживала свой век. В Москве отмечали 50-летие МХАТ.

Композитор Гречанинов, он жил в США с 1922 года, писал Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой из Нью-Йорка: «О, какой длинный и какой содержательный жизненный путь пройден нами... Сколько воспоминаний, связанных главным образом с нашим обожаем театром. И Вам, и мне лет немало. Встретимся ли мы с Вами когда-нибудь? Едва ли. Но это не важно. Важно то, что и Вам, и мне до конца наших дней всегда будет что вспомнить: так много было у нас прекрасного в этой прекрасной жизни».

Александр Тихонович Гречанинов сочинял музыку к спектаклю «Снегурочка». Качалов играл Берендея, сказочного царя, это была первая роль великого артиста в Художественном театре. «Снегурочку» ставил Станиславский. «Поставлена она изумительно. Столько красок, что кажется, их хватило бы на десять пьес», — писал Мейерхольд в письме Чехову. Забыть гениальное сочинение Станиславского Гречанинов не мог до

конца дней, хотя премьера «Снегурочки» Островского состоялась в сентябре 1900 года. В 1948 году МХАТ был от него далеко.

Сергей Бертенсон, служивший в Художественном театре в 20-е годы, писал 2 ноября 1948 года художнику Добужинскому из Лос-Анджелеса: «Сердечно благодарю Вас за милое письмо по случаю 50-летия Художественного театра. Да, грустный юбилей. Как это глупо и мелко, что и «Таймс», и Публичная библиотека отказались отметить такое большое событие. Как видно, сейчас все Русское будет в немилости благодаря этим подлецам-большевикам. О МХАТе я, как и вы, думаю как о дорогом, бесконечно любимом умершем. Кто-то там теперь руководит всем?!.. Наш город есть самая глухая провинция, случайно имеющая колоссальную пространственную мощь. Богатые дома, отели и народонаселение столицы. Но вкусы и интересы ниже Рязани или Кишинева».

Прошрое жило в них. О ком бы они ни говорили, сравнение было в пользу русских. Приехал в США немецкий режиссер

Пискатор — Бертенсон (автор книги «Вокруг искусства», она была опубликована в Голливуде в 1957 году) немедленно пишет Добужинскому: «Пискатор всегда был лишь «Мейерхольд для бедных», без таланта Всеволода Эмильевича». Посмотрел американскую знаменитость на Бродвее — и сразу сравнение в пользу Ведринской. Ведринская, бывшая актриса Александринского театра, в это время жила в Париже, в бедности, была разочарована, незнание языка ее очень стесняло и затрудняло, и в конце жизни она уехала в Сербию.

О том, как трудно жила старая эмиграция, написаны тома. В американских архивах хранятся письма, дневники, воспоминания. Люди театра с трудом находили себя. С Россией расстаться не могли.

Читаю рукопись Дины Кировой, основательницы Русского интимного театра в Париже. Когда-то до революции она служила у Суворина в Петербурге, вышла замуж за князя Касаткина-Ростовского, уехала с ним в эмиграцию и спустя годы, в феврале 1927-го, открыла Русский театр. Сохранились афиши, рекламные объявления: «В воскресенье, 23 марта театр ставит «Огни Ивановой ночи», чтобы почтить память В.Ф. Комиссаржевской. Перед началом спектакля комитетом чествования памяти великой русской артистки будет прочитан ряд воспоминаний о В.Ф. Комиссаржевской и стихотворения, посвященные ей. В составе комитета С.В. Яблоновский,



Татьяна Павлова в спектакле «Мария Магдалена». Рим, 1943 год

Н.А. Тэффи, поэт князь Ф. Касаткин-Ростовский, Д.Н. Кирова, А. Коралли-Торцов, который режиссирует пьесу. Начало в 20 часов 15 минут. Билеты в «Возрождении», в Русском баре (58 рю, Монпарнас) и в вечер спектакля в кассе театра».

Интимный театр играл «Последнюю жертву» Островского, «Веру Мирцеву» Урванцева, «Дети Ванюшина» Найденова, «Торговый дом» Сургучева. Играли в Брюсселе, в Лондоне, ездили на гастроли по французским городам, но сезон открывали в Париже, и русская публика посещала его с воодушевлением.

Театр закрылся в феврале

1933 года. Не было больше средств. Но в Париже еще играли русские театры: «Новый театр», «Русский театр драмы и комедии». «Последние новости» писали: «От старой России здесь остались только актеры».

Интимный театр был любим особой любовью, на премьеры приходили Великий князь Андрей Владимирович с женой, Матильдой Кшесинской (ее называли графиня Красинская), великая княгиня Ирина Александровна и князь Феликс Юсупов, В.А.Маклаков, княгиня Трубецкая, адмирал Кедров, Т.Л.Сухотина-Толстая, графиня Шувалова, граф Олсуфьев.

Кирова писала в воспоминаниях: «К нам приходили уцелевшие дворяне, военные, защищавшие «белое» дело, к ним примыкавшая интеллигенция».

Сама была глубоко убеждена, что ей надо было оставаться дома, в сфере родного языка, и вынужденный отъезд был для нее трагедией. А не уехать не могла: боялась большевиков до смерти, понимала, что могут убить ее, мужа.

«Пароход был набит до отказа. У нас не было ни подушки, ни одеяла, ничего. А на палубе уже сидели люди с сундуками и «кровати» себе устраивали на этих сундуках, — писала она. — Были ужасные сцены на пароходе. Я видела, как один генерал встал на колени и начал громко молиться: «Родная моя, матушка Россия, я за тебя дрался три года, три раза немцами ранен. Все мое желание было послужить тебе до конца. Умру где-нибудь под забором, но не изменю те-

бе». И плакал громко, как ребенок. Это была потрясающая сцена. Все плакали вокруг. То был март 1920 года».

Мемуары Дина Кирова писала в конце 40-х годов, а все не могла забыть стоны, слезы, приезд в Варну, когда на берег разрешали сойти только тем, у кого были родственники или знакомые в Болгарии. Денег не было, за русские сто рублей давали три левы. Промучавшись месяц, добрались до Сербии. Она открыла пансион, варила, шила, стирала, убирала и только потом сумела уехать в Париж, где было много русских, титулованных и простых, много писателей, художников, артистов, и в Париже ей удалось открыть театр.

«Театр, делая хорошие сборы, все равно еле сводил концы с концами. Нам сдавали помещение совсем пустое, ни столов, ни стульев, их надо было покупать самим». Уже потом она пришла к выводу, что «в Париже ни один русский частный театр не может существовать, ни оперный, ни драматический. Город берет такие проценты, такие налоги (25 процентов), что нельзя выжить, хотя и работала «по-стахановски», экономя каждый франк».

Жизнь показала, что она была права. В 1929 году открыли русский Оперный театр. Играли в Театре Елисейских полей на авеню Монтень (ныне самая дорогая улица Парижа). Репертуар: 27 января — «Князь Игорь», 29 января — «Царь Салтан», 5 февраля — «Снегурочка», 16 февраля — «Сказание о невидимом граде Китеже и Святой



**Матильда Феликсовна
Кшесинская**

деве Февронии». Главный дирижер — Эмиль Купер, прима-балерина — Александра Балашова, танцы ставил Фокин, художники по костюмам — Корвин и Билибин. Режиссеры — Евреинов, Мельников и Севостьянов. Директор-распорядитель — князь Церетелли. Хор — 70 человек, балет — 48 человек. Во главе театра — певица М.Н.Кузнецова, вышедшая замуж за богача, племянника французского композитора Массне. Театр просуществовал один сезон.

До прихода немцев в Париж русские труппы все еще пытались выжить, после войны это было уже почти невозможно.

А мысли о России не покидали эмигрантов первой волны.

Критик А.Смелянский в 80-х годах, основываясь на материале русских эмигрантских газет, написал резкую статью о «провале» гастролей МХАТа в Париже в 1937 году.

А Дина Кирова вспоминала: «Приехал Художественный театр. Мне так хотелось пойти, посмотреть его спектакли, и не пошла из боязни, что буду просить Топоркова взять меня с собой в Россию... Уехал Куприн, все сотрудники «Возрождения» были возмущены. Сами вели жизнь полуголодную, газета платила мало, потребности у каждого больше, но грустно стало всем». Думала пойти к консулу, попросить, чтобы и ей дали возможность уехать домой. «Так хочется быть полезной Родине», — записывала она в своих тетрадях.

Ведь знали, что происходит в сталинской России, знали: кровавый 1937 год, «отечественные хунвейбины» истребляют интеллигенцию, были наслышаны о судьбе Марины Цветаевой и ее мужа, не представлявшего себе жизни без России и попавшего в капкан. И все же в 1950 году маленькая актриса Зоя Карбанова писала Рошиной-Инсаровой, одной из самых больших русских актрис XX века, сестре Веры Николаевны Пашенной: «Я стараюсь найти для Вас кое-что из одежды, но так трудно достать какие-либо приличные вещи. Теперь мало тратят и мало дают, а если дают, то уж очень поношенные вещи, я стесняюсь их вам послать. Часто говорю о вас с Ниной Кошиц (певица, Рахманинов посвящал ей романсы. — В.В.), она очень теперь

толста, больше не поет, поет ее дочь голосом, напоминающим мать, но Нина все-таки всегда была единственной в своей теплоте исполнения и в своей удивительной музыкальности и артистичности. Ей, как и Вам, Россия снится каждую ночь».

Зоя Карабанова вместе с Акимом Тамировым создала в США «Русское Американское общество актеров», оно помогло русским. Театральная эмиграция выживала с трудом.

Думаю, в мировой истории нет подобного по своему объему, численности и культурному значению явления, сравнимого с русским зарубежьем. Между 1920—1925 годами Россию покинули многие тысячи, цвет русской интеллигенции. Они были носителями великой русской культуры, создававшейся веками, они хранили ее, умножали, развивали, несли в мир и знакомили с ней другие народы. Русское зарубежье тех лет никогда не забывало родины. В годы войны патриотические настроения были особенно сильны.

«Я читаю много газет и журналов из России. Там все же многое и существенно меняется. В том, что говорят, меньше слышится граммофонной пластинки и больше человеческой речи. От этой новой привычки — привычки говорить обыкновенные человеческие слова, может быть, трудно будет отучить?» — надеялся в письме к писателю Алданову его друг Борис Елкин, проживавший в Лондоне.

После войны в сталинской России шли кампании космополитизма, было сфабриковано

«дело врачей», шло наступление на творческую интеллигенцию. То, что война внесла в трудную обывденную жизнь человеческие, не мертвые слова, длилось недолго. Снова — страх, удушье мысли, аресты, катастрофы.

Эмигранты потянулись из Европы в США.

«По любопытству, хотелось бы видеть, что сделала и делает с ними Америка. Гарибальди говорил когда-то Герцену, что Америка — страна забвения родины, что она — всегда новое отечество. Так ли это с нашими?» — продолжал писать Алданову его корреспондент.

Тогда трудно было себе представить, что в 80—90-е годы хлынет новая волна эмиграции из России, что в Нью-Йорке возникнет Брайтон-бич, в Израиле русские эмигранты составят около 35 процентов населения, в Мельбурне появятся русский район. Снова начнут выходить русские газеты (в Израиле их почти 30), в Нью-Йорке, помимо «Нового русского слова», появятся русская радио-телевизионная компания, русский ресторан «Самовар» в центре театрального Бродвея, и русская речь будет слышаться то там то здесь.

В архиве Струве в Гуверовском институте войны, мира и революции при Стэнфордском университете я нашел письмо выдающегося литературоведа Ефима Эткинда, вынужденного покинуть Россию в 70-е годы: «Надо жить дома до последнего мига, пока вода не подступит к горлу... Вообще же я эмигрантов не презираю, не отвергаю, а жалею, в том числе и себя, и

своих близких. И покойного А.Галича — конечно, он должен был оставаться дома, в сфере родного языка, и его вынужденный отъезд был для него трагедией. Свобода слова, обретенная на Западе, не компенсирует утрат: языка, друзей, читателей, слушателей, единомышленников и еще многого другого».

Эти мудрые слова были написаны в январе 1977 года, когда в эмиграции оказывались диссиденты, люди, борющиеся с режимом и не терявшие связи с родиной.

А в конце 80-х все изменилось: началась массовая эмиграция самых разных социальных слоев. Люди потянулись на Запад. Искали и ищут стабильности, покоя, материального благополучия. Судьбы складываются по-разному.

Талантливый артист, влюбленный в искусство человек, Михаил Казаков уехал в Тель-Авив, учил на иврите студентов, ставил с ними «Чайку», играл с Валентином Никулиным немецкую пьесу «Возможная встреча», которая шла на сцене МХАТа с Олегом Ефремовым и Иннокентием Смоктуновским, показывал ее русской аудитории. Потом все бросил и вернулся на родину, написав содержательную книгу о своей жизни в Израиле.

В Тель-Авиве режиссер Евгений Арье создал русский театр «Гешер». Добротная труппа, профессиональная. Спектакли идут на двух языках: русском и иврите, театр ездит по свету.

Александр Журбин, восторженный человек, композитор,



Г.М.Хмара в фильме «Золотые рыбки». 1955 год

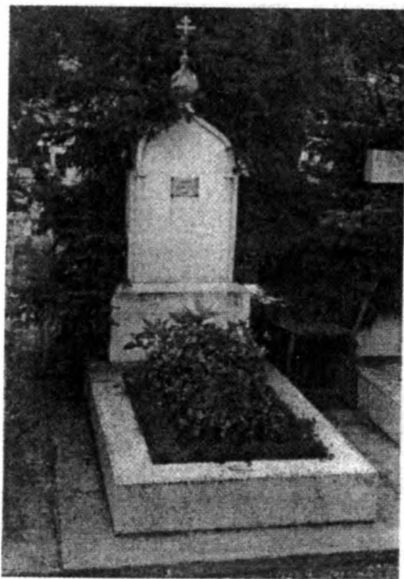
часто приезжает в Москву, дает интервью «Эхо Москвы», одной из самых заслуженно популярных радиостанций, газетам, телевидению и уверяет, что он основал Русский театр в Нью-Йорке. На самом деле это группа артистов, днем работающих в самых разных местах (кто в ресторане, кто в мебельном магазине), а вечерами играющих — не каждый день — в синагогах и школах для русской аудитории. Денег больших, естественно, нет, и театр с трудом старается выстоять.

Помню, как смотрел в синагоге в центре Нью-Йорка (обычно они выступают за пределами

Манхеттена) спектакль, сделанный А.Журбиным по «Закату» Бабеля. А.Журбин сидел за пианино и аккомпанировал солистам. Елена Соловей играла Нехаму, стояла вся в черном, а перед моими глазами вставали «Раба любви» и «Обломов», и думалось: как обидно, что студенты, увлекающиеся фильмами Никиты Михалкова, не знают, что героиня его лент рядом, на сцене, на соседней улице.

Местному театру работать трудно еще и потому, что повсюду гастролеры: «Валерий Леонтьев в красочном супершоу. Билеты у Риммы в Филадельфии, у Тамары в Нью-Джерси, у Инны в Бронксе». Или: «Киев-

Могила Григория Михайловича Хмары на русском кладбище в Сен-Женевьев де Буа, предместье Парижа



ский еврейский театр «Мазлтов» — впервые в Америке с грандиозными гастролями. Телефон для справок... Олег».

Гастроли для эмигрантов напоминают выезд советских артистов в Восточную Германию для обслуживания русских войск. Эмигранты, живущие ныне в США, делятся на множество слоев. На встречах с людьми, некогда жившими в Советском Союзе, обостренно ощущаешь их быт, их возможности, их интересы. Ведь информацию о русской жизни они черпают в основном из газеты «Новое русское слово», а она работает так, словно время «холодной войны» не ушло. Подчеркиваются только негативные явления (материала для этого больше, чем достаточно). Выработалось клише: все, что связано с Россией, — ужасно. Насаждается «американский патриотизм».

Это особенно забавно, когда американцами себя называют те, кто приехали сюда из маленьких русских городов: плохой английский язык, жизнь в районе Брайтон-бич, удовольствие посетить ресторан «Одесса», где «по-ресторанному» поет сам Вилли Токарев (у нас ему посвящают телевизионные передачи). Быт Брайтон-бич 80–90-х годов уходящего века заставляет вспомнить жизнь города масштаба Херсона нэповских времен.

То, что было неприемлемо для старой русской эмиграции, ненавидящей большевиков, но боготворившей Россию, обернулось узким провинциальным сознанием. Яростным стремле-

нием доказать: мы правильно сделали, что «мы здесь».

Каждый человек сам выбирает свой путь. У каждого свой быт, свои проблемы. Труднее всего людям искусства и литературы. Эмиграция развела, рассорила, противопоставила литературный мир. Вдохновенный порыв русского актерства найти себя за рубежом для большинства оборачивается бедой: потерей профессии. Работать в чужой стране — значит, играть на чужом языке. Это удастся немногим. Даже Михаил Чехов, говоривший по-английски, за пятнадцать лет жизни в США сыграл десять эпизодических ролей в кино и ни одной в театре.

Дело ведь не только в том, что найти работу в театре нелегко и нелегко прожить на то, что приносит театр. «Вы даже представить себе не можете той наивности в вопросах искусства, которую я здесь встретил», — писал когда-то Немирович-Данченко. Это удивительно, как мало изменилось в США по сути того, о чем писал великий русский режиссер.

Из письма Немировича-Данченко Сумбатову-Южину, старому другу, артисту и руководителю Малого театра: «Голливуд. 26 февраля 1927 г. ... Главнейшие расходы идут на обстановку, которая выполняется со сказочной роскошью и с изумительной скоростью. Есть студии, где, например, сделана вся площадь с храмом Нотр-Дам, есть целые улицы разных городов, длинные, широкие, дома многоэтажные, есть колоссальные корабли... Натурализм царит, как ни-

где (это оправдывается фотографичностью искусства), но и искусство актера и, еще более, содержание — на низкой ступени...

И в другом письме — к Луначарскому: «...искусство здесь сводится к системе «звезд». Здесь действительно собраны самые обаятельные артистические индивидуальности... Среди этих «звезд» есть актеры великолепные, с прекрасной простотой и искренностью. Но как благодаря содержанию фильмов, так и по всему уровню актерского искусства, — оно здесь не выше нашей провинциальной оперы, а лучшие — легкой комедии Корша...»

Но к русским все это в те годы имело мало отношения. Одним снилась Россия, другие приспособлялись и ненавидели большевиков, лишивших их привычной жизни и привычного быта. Они не хотели оставаться в России, охваченной страшной для них беспощадной революцией. Они уезжали, понятия не имея, что их ждет. Приехав в Париж, Берлин, Нью-Йорк, они ощутили вначале чувство прекрасного освобождения, а потом нечто трагическое. И с годами их только умиляла нищая Русь. «Россия, нищая Россия, мне избы серые твои, твои мне песни ветровые — как слезы первые любви!» Здесь в эмиграции они не вычеркивали прошлое, оно все время возвращалось к ним.

Жизнь шла своим чередом. Временами начинало казаться, что ничего особенного не произошло, и все эти люди, бежавшие из Советской России: именитые адвокаты, писатели, вра-

чи, актеры, художники, режиссеры, политические эмигранты, — старались выжить. В эмиграции оказались Бунин, Куприн, Мережковский, Зинаида Гиппиус, Бальмонт, Игорь Северянин, чье имя знали не только все гимназисты и офицеры, но и приказчики. И все они день и ночь думали о России, поддаваясь страху и ужасу, свойственному многим русским интеллигентам того времени. Для театральных людей спасением было их дело. Но они могли играть только по-русски, за редким исключением, и они играли. Германова, Рощина-Инсарова, Полевицкая, Ведринская, Ракитин, Хма-

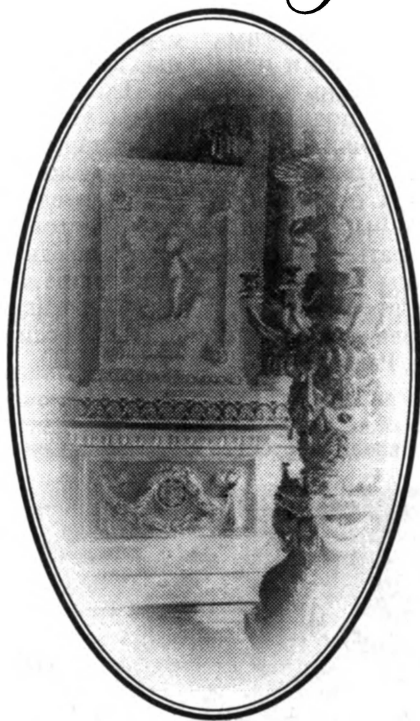
ра, Тамиров, Михаил Чехов — судьбы у всех сложились по-разному. И, просыпаясь у себя в постели тихим дождливым парижским утром, большинство из них думало о Москве, о Петербурге, сознавая, что с той жизнью все кончено.

И теперь в конце века только чудом уцелевшие, полуистлевшие старые журналы, афиши, программки, письма, дневники с поразительной, почти осязаемой достоверностью доносят нам эмигрантский театральный мир, так не похожий на тот, который создали себе люди, уехавшие из России в 70-х и 80-х годах.

Русская церковь у входа на русское кладбище в Сен-Женевьев де Буа



Люди и судьбы



*Автор назвал этот раздел «Люди и судьбы».
В него включены статьи о наших современниках
и гениальных творцах XX века.
Казалось бы, какая связь между Мариной Цветаевой
и Святославом Рихтером?
Но их «миновенная меткость» роднит поэзию
и мир музыки.*

Марина Цветаева и люди театра

Мое поколение росло в то время, когда имя Марины Цветаевой было мало кому известно. Поступив в МГУ, я поселился в квартире выдающегося актера Художественного театра Александра Леонидовича Вишневого (его уже не было в живых), первого исполнителя роли Бориса Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче», первого дяди Вани на сцене МХТ. Сын его А.А.Вишневский жил в Италии (он был корреспондентом ТАСС), а в большой квартире на улице Немировича-Данченко в мхатовском доме жила дочь актера — Наталия Александровна Вишневская. Она увлекалась художественным словом, была почитательницей Антона Шварца, замечательного чтеца, и предложила ему поселиться в своей квартире, поскольку Шварцы имели пристанище в Ленинграде, а работа была в Москве. Антон Шварц был большим другом моего отца. Родители мои жили в Баку и просили Шварцев присмотреть за мной, так я оказался в этом доме.

Наталия Александровна, или Наталиша, как ее называли, упоминается среди тех, кто общался с Ахматовой. Она дружила с ней в годы эвакуации в Ташкенте. Я очень увлекался Ахматовой. В университете «прорабатывали» доклад Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», Ахматову шельмовали, называли «полублудницей» и «полумонахиней», а в доме Вишневских благоговели перед

ней. У Наталиши была огромная библиотека, ее собирал ее брат, и однажды она мне сказала: «Вот ты все увлекаешься Ахматовой, а ведь ее современницей был и другой поэт, абсолютно гениальный — Марина Цветаева», — и протянула мне томик стихов, изданный в начале 20-х — «Версты». Сборник произвел на меня неизгладимое впечатление. Наталиша рассказала мне о трагической гибели Цветаевой в Елабуге, ни слова не упомянув о Эфроне. Только намекнула на то, что Цветаевой не следовало возвращаться из Франции, но выхода у нее не было. В Москве были ее дочь и муж.

Прошли годы. Я уже учился в аспирантуре и в доме чтеца Дмитрия Ивановича Журавлева, дружившего с Антоном Шварцем, услышал имя — Елизавета Яковлевна Эфрон. Она была режиссером чтецких программ Дмитрия Журавлева. Много раз говорилось, что вот здесь в этой кухне (квартира была маленькая, двухкомнатная, на первом этаже на улице Вахтангова) бывала Марина Цветаева. На вопрос: «Как вы с ней познакомились?» — Дмитрий Николаевич кратко ответил: «Муж Цветаевой был родным братом Елизаветы Яковлевны Эфрон». Вот и все. Что-то таинственное окружало имя гениального поэта. Но меня в то время ничего, кроме театра, не интересовало. В театре бывал каждый день, и у меня был свой кумир — Бабанова.

Я смотрел все ее спектакли —



Марина Цветаева

это был конец 50-х годов, — и как-то Дмитрий Николаевич заметил: «По-моему, Цветаева после возвращения в Москву в театре была один раз и видела Бабанову». Я спросил у Марии Ивановны, но она об этом ничего не знала.

Спустя десятилетие я начал переводить пьесы. В Москве в 70-х годах уже все увлеклись Цветаевой, зачитывались «Повестью о Сонечке». Имя Софьи Голлидей было мне знакомо, и конечно, как и все, я прочел цветаяевские характеристики Завадского. Это совпало с тем временем, когда я переводил драму Теннесси Уильямса «Царствие земное», ее начинали репетировать в театре имени Моссовета.

В первый раз в жизни я пришел в квартиру Юрия Александровича Завадского. Помню очень отчетливо, хотя прошло почти двадцать лет. Помню в деталях, как вошел в обыкновенную квартиру, по нынешним временам бедно обставленную: огромный шкаф в столовой, кабинет с большим письменным столом, на нем много карандашей. Завадский любил их чинить. Он был по природе элегантный, изысканный человек с очень красивым лицом. В столовой должна была состояться читка пьесы. Ждали исполнителей: Жженова, Бортникова и Талызину. Они запаздывали, с ними должен был прийти режиссер Павел Хомский, он ставил пьесу. Я был смущен, оставшись с Завадским наедине, не зная, как начать разговор. И вдруг заметил, что в прихожей оставил журнал «Новый мир», в котором

была напечатана «Повесть о Сонечке». И Завадский понял, что я читаю. А про Завадского там было написано очень жестко: «Вся прелесть и вся опасность его в глубочайшей невинности... Невинность в тщеславии, невинность в себялюбии, невинность в беспамятности, невинность в беспомощности... итог — ничтожество как человек и совершенство, как существо... Из всех соблазнов его для меня я бы выделила три главных: соблазн слабости, соблазн бесстрастия — и соблазн Чужого». Трезвость оценки рождала иронию и по отношению к Завадскому, и по отношению к собственной «завороженности».

И еще о Завадском: «...не гадкий. Только — слабый. Бесстрастный. С ни одной страстью, кроме тщеславия, так обильно — и обидно — питаемой его красотой... Зажигался только от театра... в каком-то смысле у него лица не было. Но и личины — не было. Было — обличье. Ангельская обличовка рядового (и не жилого) здания. Обличье, подобие (а то, что я сейчас делаю, — надгробие), но все-таки лучше, что — было, чем — не было бы! Ему — дело прошлое, и всему этому уже почти двадцать лет! его тогдашний возраст! — моя стихотворная россыпь «Комедьянт», ему, о нем, о живом, тогдашнем, моя пьеса «Лозэн» (Фортуна), с его живым возгласом у меня в комнате, в мороз, под темно-синим, осьмнадцатого века фонарем... *Ему* моя пьеса (пропавшая) «Каменный ангел»...».

Не все строчки были в пер-

вом издании «Повести о Сонечке», но я тогда не знал полного текста. С меня было достаточно того, что я читал. Завадский очень внимательно посмотрел на меня и спросил: «Вы любите Цветаеву?» Я ответил: «Очень». Он помолчал и после паузы сказал: «Когда она вернулась из-за границы, она видела мой спектакль». — «Какой?» — «Бесприданницу», — и тогда я вспомнил, что говорил Журавлев о том, что Цветаева видела Бабанову. Конечно, она пошла на спектакль Театра революции не из-за Бабановой, Бабанова ее не интересовала. В сезон 1939–1940 годов, когда Цветаева вернулась из эмиграции, в Москве шел единственный новый спектакль Завадского. Она пошла посмотреть спектакль Завадского, а не знаменитую актрису, и, судя по всему, он об этом знал. Хотя не промолвил ни слова: видел он ее или не видел — ни слова, только достал какой-то листок и произнес: «Пока нет наших, я вам прочту цветаевские стихи, они у меня сохранились». О том, что они были посвящены ему, он не сказал.

Не любовь, а лихорадка!
Легкий бой лукав и лжив.
Нынче тошно, завтра сладко,
Нынче помер, завтра жив.

Бой кипит. Смешно обоим:
Как умен — и как умна!
Героиней и героем
Я равно обольщена.

Жезл пастуший — или шпага?
Зритель, бой — или гавот?
Шаг вперед — назад три шага,
Шаг назад — и три вперед.

Рот как мед, в очах доверье,
Но уже взлетает бровь.
Не любовь, а лицемерье,
Лицедейство — не любовь!

И итогом этих (в скобках —
Несодееянных!) грехов —
Будет легонькая стопка
Восхитительных стихов.

20 ноября 1918

Помню его пренебрежительную улыбку и слова: «Если Вы любите так Цветаеву, у меня записаны ее малоизвестные стихи». Листок был написан его подчерком... Судя по всему, Завадский очень болезненно отнесся к публикации «Повести о Сонечке», хотя никогда об этом не говорил в театре. В тот период я общался с ним много, это было незадолго до его смерти. Он приходил в театр уже нечасто. Приехал, когда принимали макет художника к «Царствию земному». Спектакль ставил и выпускал Павел Хомский.

После чтения цветаевской прозы Завадский меня особенно интересовал. Он был очень непростым человеком. Восторженно говорил об Улановой (она была его женой довольно долгое время), но внутри театра все знали, что главный человек для него — Вера Марецкая, актриса великого таланта. Он ее звал «В.П.», а она его «Ю.А.». Когда люди, мало знающие его, волновались, что ему сказать после спектакля (он много ставил очень плохих пьес — Сафронова, Сурова), знавшие его говорили: «Войдите к нему в кабинет, и он первый скажет — «Правда, В.П. гениальна?» — и вопрос отпадет сам собой».

После публикации «Повести о Сонечке» театр Моссовета бурлил. Говорили о том, о чем в этих стенах говорить было нельзя. Однажды я осмелился спросить Юрия Александровича: «Почему театры не ставят пьесы Цветаевой?» Он ответил: «Потому что она не драматург, а поэт», — и вежливо-холодно кончил разговор.

Анна Саакянц в своей превосходной книге «Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910—1922)», изданной в 1986 году, приводит теперь уже очень известные строчки: «Люди театра не переносят моего чтения стихов: «Вы их губите!» Не понимают они, коробейники строк и чувств, что дело актера и поэта — разное. Дело поэта: вскрыть — скрыть. Голос для него — броня, личина. Вне покрова голоса — он гол. Поэт всегда замечает следы. Голос поэта — водой — тушит пожар (строк). Поэт не может декламировать: стыдно и оскорбительно. Поэт — уединенный, подмостки для него — позорный столб. Преподносить свои стихи голосом (наисовершеннейшим из проводов!), использовать *Психею* для успеха? Достаточно для меня великой сделки записывания и печатания! — Я не импрессарио собственного позора! — Актер — другое. Актер — вторичное. Насколько поэт — *être**, настолько актер — *paraitre***. Актер — упырь, актер — плющ, актер — полип. Говорите, что хотите, никогда не поверю, что Иван Ива-

нович (а все они — Иван Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом. Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет взять в плен. Наконец, поэт — самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров — перестанет ли он быть? А какое жалкое зрелище: остров — и актер.

Актер — для других, вне других он не мыслим, актер — из-за других. Последнее рукоплексание — последнее биение его сердца...

Нет, господа актеры, наши царства — иные...»

Когда я впервые это прочел, меня пронзила точность цветавской характеристики. Мне посчастливилось знать многих больших актеров старого Художественного театра, и невольно вспомнилась Анастасия Платонова Зуева, хорошо знавшая Цветаеву. Зуева была оригинальным человеком, особенного образования у нее не было, она имела множество «масочек», в театре над ней посмеивались, ее копировали, особенно ее манеру вести себя за границей. Не зная иностранных языков, она приходила в Париже в магазины и, говоря по-русски, точно имитировала французскую речь: «Покажите мне чулке шерстке», — говорила она, спутники покатывались от хохота, а продавщицы ее понимали. Но на самом деле эта замечательная актриса, которой Пастернак посвятил стихи, была умным и скрытным человеком. Однажды она мне сказала: «А Марину я хорошо знала, мы с ней обе жили в Борисоглебском переулке», — и пошла в

* Быть (фр.).

** Казаться (фр.).

соседнюю комнату за старым альбомом. Куда он потом делся — для меня тайна.

Зуева в чем-то была похожа на Завадского: Завадский смертельно боялся Советской власти — и Зуева боялась ее. Она была лауреатом многих Сталинских премий, народной артисткой Советского Союза, в ее жизни был Чкалов, она ездила к Ворошилову, Буденному — и все время боялась.

Потом уже стало ясно, чего и почему она боялась. Завадский, например, скрывал, что был арестован, точнее — никогда об этом не говорил. Но забыть этого не мог. Это случилось в 1931 году, когда арестовывали остатки «салона», где бывал Михаил Чехов, когда «горели» все, кто увлекался спиритизмом. Завадский был арестован во дворе Художественного театра в день спектакля. В этот вечер он должен был играть «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше. Хотя у него давно уже был свой театр, студия на Сретенке, он продолжал числиться в труппе МХАТа и изредка играл спектакли. В тюрьме он пробыл полтора-два месяца, сроки называют разные. Вернувшись, по-прежнему состоял в списке актеров МХАТа до 1936 года. МХАТ становился официальным театром, Станиславский и Немирович-Данченко пытались охранять его. Тюрьма сломала Завадского внутренне. Например, когда в середине 30-х годов закрывали театры, студии, высылали из Москвы, Завадский уже не сопротивлялся. Режиссер Каверин не хотел уезжать и по-

платился за это довольно скоро, он никогда больше не поднялся, а Завадский сразу уехал в Ростов-на-Дону, и это, по-видимому, спасло его в 1937 году.

Анастасия Платоновна Зуева была подругой Аллы Константиновны Тарасовой. Три подруги, учившиеся во Второй студии Художественного театра: Вера Редлих, впоследствии народная артистка России, была художественным руководителем Драматического театра в Новосибирске, Тарасова и Зуева. Цветаева бывала в их компании раньше Софьи Голлидей, поскольку в те годы Тарасова и Зуева дружили с Елизаветой Тараховской, родной сестрой Софьи Парнок.

И вот Анастасия Платоновна принесла свой домашний старый альбом. Внучка ее в это время жила с семьей в Лондоне, и она была довольно одинока. Играла и воспитывала правнука. Он был тогда в шестом классе. «Что ты все учишь уроки? Что учить-то их? Учиться надо у жизни». Приезжая из Лондона, ее внучка Лена была в ужасе от бабушкиного воспитания.

Ко мне Зуева очень тепло относилась, особенно после того, как я выступил на вечере, посвященном ей, в старом Доме актера на улице Горького. Альбом свой показывать любила: «Вот Сонька Голлидей, ма-ленькая! Талант-то маленький был! Это все Марина придумала... Это Алла сидит... А это — кто это сидит? — А — Илюша Судаков!»

Среди этих фотографий была одна очень драгоценная: молодая Марина Цветаева, Аля и Анастасия Платоновна, втроем.

И рядом была приложена старая, выцветшая от времени желтенькая бумажка: «Это стихи Марины»; разобрать было нелегко, написано без запятых, посвящены они были Завадскому. Всего Цветаева написала 25 стихотворений, посвященных Юрию Александровичу.

Короткий смехок,
Открывающий зубы,
И легкая наглость прищуренных
глаз.
– Люблю Вас! – Люблю Ваши
зубы и губы
(Все это Вам сказано – тысячу раз!)

Еще полюбить я успела –
постойте! –
Мне помнится: руки у Вас хороши!
В долгу не останусь, за все –
успокойтесь –
Воздам неразменной деньгою души.

Посмейтесь! Пусть нынешней
ночью приснятся
Мне впадины чуть-улыбнувшихся
щек.
Но даром – не надо! Давайте
меняться:
Червонец за грошик: смешок
за стишок!
27 ноября 1918

Я спросила Анастасию Платоновну, почему она не отдала этот листок Завадскому. «Да что ему отдавать? Я Юре сказала, а он: уйди, уйди, уйди...» – ответила она. – «Вы виделись с Цветаевой, когда она приезжала?» Никогда не забуду ее реакцию на этот вопрос, как она вдруг сжалась и сказала: «Нет. Мне позвонили, что она в Москве, я даже помню – позвонили в октябре, год не помню. И сказали, что она хочет меня повидать в садике на-

против дома, где я жила. Она уже с сыном только была: Аля была в тюрьме, и Эфрон». «А Эфрон, – добавила она, – был замечательный человек, чистый, красивый, – она его обманывала, Марина, и любила. И я ответила тогда: нет, я встретиться не могу, я из МХАТа, нет – не могу. А когда узнала, что она покончила с собой, я молилась – дома, в церковь не ходила, я тебе покажу, где у меня икона стоит», – и она повела меня в глубь квартиры, где была маленькая комната и где стояла икона.

Цветаева написала восемь пьес. Спорить сегодня, драматургия это или не драматургия, я не собираюсь, для меня Цветаева – гениальный поэт, и я никогда не смогу понять, как серьезная газета «Московские новости» опубликовала резкую и несправедливую статью М. Синельникова о Цветаевой. Дело не в ее судьбе, не в биографии. К сожалению, сегодня происходит опережение роли ее биографии перед ее поэтическим творчеством. Я с этим сталкивался в Америке.

На Пятой авеню недалеко от отеля «Плаза» есть огромный книжный магазин, один из лучших; там много русской литературы в переводах на английский язык, много книг Чехова, Достоевского... Есть и сборники стихов. Был период, когда все знали имя Пастернака: когда я приехал работать в Америку в январе 1992 года (я там преподавал), то в библиотеке Нью-Йоркского университета было огромное количество экземпляров «Доктора Живаго» и книги

Ольги Ивинской. Мои студенты читали книгу Ивинской и смотрели фильм «Доктор Живаго», а стихов поэта не знали; роман читали очень немногие.

Потом на Западе увлекались Ахматовой. И сегодня Ахматову очень ценят и чтут американские и западноевропейские интеллектуалы.

В 90-е годы произошло повальное увлечение Цветаевой. Ранее была известна книга Саймона Карлинского, опубликованная еще в 60-е годы, сегодня книг о Цветаевой, биографий написано много. Все они насыщены фактическим материалом, но осмысления в них мало, и авторы свободно пользуются переводами текстов из нашего отечественного литературоведения.

Мы не умеем ценить себя. Можно по-разному воспринимать работы знатоков творчества и биографии Марины Цветаевой: Белкиной, Кудровой, Швейцер, Саакянц, каждая из них — специалист. На мой взгляд, очень значительны исследования Саакянц, и в целом все это гораздо глубже, чем творения иностранных авторов.

Тема «Марина Цветаева в театре» связана с Бахметьевским архивом. Пользуясь его бумагами, я узнал, что в Лондоне в одном университетском театре в 1974 году был поставлен «Червонный валет», написанный в 1918 году, в Испании ставили «Федру», а в Португалии в университетском городке Коимбра играли еще в 1948 году и «Федру», и «Ариадну». Кто ставил, кто переводил — мне неизвестно. В 90-х годах мне довелось

видеть в Париже спектакль «Марина» — коллаж из цветаевских пьес и ее биографии.

На сцене — задник: лицо Цветаевой в разные годы — «бег времени». Актриса, играющая поэта, была загримирована под нее. В зрительном зале — в основном французы. Успех и ажиотаж. Почему театр Цветаевой вызывает к себе такой повышенный интерес?

В сущности, Цветаева от театра была очень далека, она была поэт и как мудрый человек понимала это. Но мир театра волновал ее. Написала восемь пьес и более к театру не прикасалась. В ее поэзии есть элемент театрализации. Голос Цветаевой, звуковая обольстительность родились из ее жажды ощущать воздух театра. Когда-то она была очень близка ко Второй студии Художественного театра. Сблизилась с Таировским театром, в массовке там какое-то время работал Эфрон. А вначале было увлечение Стаховичем. В своей знаменитой дневниковой прозе о похоронах Стаховича она очень высоко пишет о Станиславском: «Помню седую голову Станиславского и свою мысль: «Ему, должно быть, холодно без шапки» — и умиление над этой седой головой».

Со Второй студией МХАТ было связано приобщение к студийной атмосфере. Сохранилась или нет — не знаю, — но у Зуевой была фотография. Цветаева во втором ряду на премьере «Зеленого кольца» Гиппиус, после которой наутро Алла Тарасова проснулась знаменитой актрисой. В «Золотом кольце» играл

Стахович. Цветаева писала: Мчеделов «повел меня на Стаховича — «Зеленое кольцо». О пьесе не сужу. Голос — большой обаятель. Единственный случай, когда я не верю ушам своим (Театр)».

Тогда, в далеком 1916 году Цветаева познакомилась с Судачковым, Зуевой, Тарасовой, Алексеевым и другими студийцами. Уже живя в Париже, она читала, как писали в эмигрантских газетах о Тарасовой: «Любимица Белой гвардии, ставшая любимицей Красной Армии». Это было в 30-е годы.

Нет сведений, виделась ли она с кем-нибудь из мхатовцев во время гастролей театра в 1937 году, но о ее приезде в Советский Союз Тарасова знала от Зуевой и очень боялась не только встречи (это было невозможно), но даже упоминания о прошлом знакомстве. К этому времени Тарасова была «первой официальной актрисой страны». Но она всегда помнила, что была «невозвращенкой» в 1921 году, когда «Качаловская группа» возвращалась на родину, что не вернулась вместе со всеми в 1924 году из США, осталась в Нью-Йорке; играла у Рейнхардта в спектакле «Миракль», открыла русское кафе, работала в нем официанткой; муж ее, А.П.Кузьмин, варил кофе, он был белый офицер, вся его родня жила в Праге, сестра Аллы Константиновны была замужем за братом князя Святополк-Мирского, с которым очень дружила Цветаева. И почти никто не знал, что Тарасова не хотела возвращаться в Россию, ее при-

нул Станиславский, который был для нее богом.

Она приехала в Москву в сентябре 1924 года, и первые годы были нелегкими. До соединения с Москвиным, до 1932 года, у актрисы было очень мало премьер. Играли Еланская, Андоровская, Соколова. У Тарасовой было много вводов.

Зуева откуда-то знала, что судьба Тарасовой интересовала Цветаеву. Все обрывалось, но «ниточки» соединения сохранялись. Зуева общалась с Голлидей. Когда Голлидей приезжала из Свердловска, она иногда останавливалась у Зуевой. Муж Зуевой — композитор Оранский благоволил к Сонечке. И было непонятно, как все это совмещалось с той парадной, официальной Зуевой, надевавшей костюм с орденами, аплодирующей вождям, старающейся не пропускать официальных приемов. Это особая тема — двойственность интеллигентского сознания. Зуева, у которой была репутация «темного человека», мало читающего, поражала своими прозрениями. Не случайно Пастернак посвятил ей стихи. С Пастернаком Зуева встречалась и говорила, что вспоминали Цветаеву. Хотя думаю — это миф. Она четко знала, с кем можно, с кем — опасно.

Почему сегодня имя гениального поэта вызывает такой интерес? Задевает все: стихи, проза, дневниковые записи, в первую очередь биография, письма, пьесы — меньше, чем все остальное. Хотя в Москве в самое последнее время: спектакль Левитина, спектакль в Вахтанговском теат-

ре, недавно — наиболее интересное — в мастерской Фоменко — «Приключение», поставленное его учеником Иваном Поповски.

Интерес к драматургии Цветаевой не случаен, его нельзя объяснить только трагической биографией поэта. В цветаевской поэзии и особенно в ее драматургии ощущается свобода и раскованность. Цветаева не соблюдала законов драмы, она ощущала массовое сознание. В ее поэзии есть тайна, загадка, романтика, возвышенность чувств. Все это сближает ее поэзию с темами рок-культуры, тоскующей по романтике, только современной. Отсюда ее современность, точнее — успех у нового поколения.

Недавно, снимая телевизионную передачу о Марине Цветаевой в Борисоглебском переулке и в Болшеве, я увидел, как молодые, не очень образованные операторы проявляли интерес к судьбе поэта. Любящие поэзию Цветаевой, ее прозу, театр Цветаевой знают меньше, он не нашел еще широкого зрителя. Причина? Ключ к драматургии поэта театром еще не найден. Роман Виктюк ставил «Федру» Цветаевой на сцене Театра на Таганке. Замечательная актриса Алла Демидова играла очень интересно, но спектакль был бесспорно-спорен. Как спорен был и спектакль Ивана Поповски «Приключение». А это лучшее, что было. Цветаевская поэтика слишком сложна. Сегодня я не касаюсь особенностей драматических произведений поэта, точнее — особенностей их структуры: как пьесы «сделаны», построены, как для них важны пау-

зы, зоны молчания, ритм, темы призраков и пустот, манящих и обольстительных. В пьесах поэта — таинство и лицедейство. Предмет сегодняшнего разговора — Цветаева и люди театра.

В юности она увлеклась Стаховичем. Когда он умер, она писала о нем, идеализировала его, создавала свой образ Стаховича. Неважно, что в быту он был другим. Ее описание похорон Стаховича осталось навсегда в литературе; театроведческие работы о Художественном театре дают гораздо меньше представления о той эпохе, революционном времени, хотя документально более точны. Она запомнила, что из студийцев «лучше всех — с волнением, смело, ни слова лишнего — говорил студиец Судаков. Одна фраза — совсем моя: «И лучший урок bon ton maintient tenue* нам дал Стахович 11 марта 1919 года». Это был день его смерти. Когда читаешь ее дневниковые записи о Стаховиче, целиком находишься во власти ее гениального дара, все остальное уже не имеет значения.

Сегодня многие режиссеры хотят ставить Цветаеву. Для этого надо уметь читать стихи и понимать условную форму поэтического театра. «Федра», «Ариадна», «Каменный Ангел» — все это, казалось бы, очень далеко от сегодняшней жизни, а тяготение к пьесам — повсюду. В ритмике цветаевского стиха каждая нация (при первоклассных переводах) способна найти свою

* Хороших манер, выправки, осанки (фр.).

«нишу». Ее стихи переводить трудно, стихи вообще очень трудно перевести на другой язык. (Лучшая школа поэтических переводов в России — так было.) Оттого слабо на Западе знают Пушкина, Блока, Лермонтова. Проза Цветаевой гораздо более известна, биографии превратились в «бестселлеры» во всех странах мира.

Пьесы Марины Цветаевой принадлежат будущему Театру. Конечно, очень трудно, скажем, ставить Блока (это не вышло даже у Станиславского). Театру требуется сюжет, театр — искусство грубое. Но Марина Цветаева писала для театра, ее пьесы — не только для чтения, и уверен — они найдут себя на сценических подмостках.

Монолог Рихтера

В Праге закончился 35-й Международный телевизионный фестиваль.

Первую премию «Злата Прага» получила канадская программа «Симфонии Шостаковича против Сталина».

Специальная премия жюри вручена английской программе, сделанной в содружестве с американской компанией «NVC — Arts» — «Танцы за доллар: Большой в Лас-Вегасе» — о провале гастролей балета Большого театра, когда продюсер потерял 1 миллион 800 тысяч долларов. Создатели передачи решили доказать падение уровня Большого балета, безжалостно подчеркнуть кризис театра в васьильевский период. Программа, рассказывающая о событиях наших дней, перемежалась с редкими архивными кадрами о триумфальных гастролях Большого балета в прежние времена, начиная с начала 60-х годов.

Откровенный политический подтекст при распределении премий был очевиден. В составе

международного жюри — представители Канады, Нидерландов, Австрии, Германии, Боснии-Герцеговины, Великобритании, только один представитель Чешского телевидения — и тем не менее было чувство, что все помнят, что в августе исполняется 30 лет со дня вторжения советских войск в Чехословакию. Ничто не забыто.

Вместе с тем нельзя не признать, что России на этом международном форуме было уделено особое внимание. Пражский фестиваль отбирает программы, посвященные музыке, балету, выдающимся композиторам и исполнителям. Из 128 программ первой категории, представленных на конкурс, многие так или иначе были связаны с нашей страной. Приведем хотя бы несколько названий.

«Валерий Гергиев и Скифская сюита» (Нидерланды); «Стравинский. Симфония-Бриттен: озарения» (Швеция); «Фрески Киева» (Украина); «Чайковский» (Великобритания).



Святослав Рихтер.
Конец 30-х годов

Россия была представлена программами: «Юрий Григорович» (ОРТ); «Майя Плисецкая» (ОРТ); «Выдающаяся звезда любви Галина Горчакова» (Санкт-Петербург); «Прогулки со Штраусом», «Письма другу» — о письмах Шостаковича (РТР) и «Вивальди: четыре сезона» (Тюменское телевидение). Последняя программа была удостоена поощрительного диплома.

Но самой художественно значительной работой оказалась французская программа «Тайна Рихтера». Не обилие редчайших документальных кадров составило главное достоинство этой уникальной программы. Ее сила в самом Рихтере, в его монологе.

За несколько месяцев до смерти Святослав Рихтер согласился дать интервью. Его монолог — программа длится два с половиной часа — как бы эпилог большой жизни гениально одаренного пианиста. Рихтер никогда не давал интервью, он всегда полагался только на язык музыки. Его искусство было слишком независимо и слишком артистично, он был истинный продолжатель творчества великих музыкантов. И вдруг абсолютно откровенный монолог — о себе, о музыке, которую играл, о людях, с которыми встречался. Его речь проста, естественна и озарена таинственным внутренним светом. И если эта выдающаяся телевизионная работа не была по достоинству оценена жюри, то иной причины, чем политические мотивы, здесь усмотреть невозможно.

Мне удалось дважды посмотреть эту программу и записать почти дословно монолог гениального пианиста. Часть этого монолога и предлагается нашему читателю.

На экране Святослав Рихтер.

«У меня хорошая, но ужасно противная память. Я помню всех людей, с кем встречался, когда ездил на гастроли, знакомых, их знакомых, я много ездил... Цифры не запоминаю, адреса не помню, хотя отчетливо помню свой адрес в Одессе: Нежинская, дом 2, квартира 15... Когда мне было 16 лет, в 1931 году, папа меня познакомил с сестрами Семеновыми, это были его поклонницы: Ольга Васильевна, Вера Васильевна, Мария Васильевна, их было восемь сес-

тер. Их называли «чудачками», они жили, одевались так, как будто не было никакой революции, все как в старые времена. Это была моя первая публика. В 16 лет в их доме я играл первый концерт Шумана... Я имел у них успех... Захотелось стать пианистом... Я ненавижу свои воспоминания, но все помню...

Я родился в Житомире. Мой отец был чистый немец. Он учился в Вене, сидел на скамье с Францем Шейкером, занимался как пианист и композитор. Папа прожил в Вене 22 года. Мама моя — русская, Москалева, отец ее был помещик, и мама стала ученицей отца, когда летом он приезжал в Житомир. Папа был очень талантливый пианист. После окончания консерватории в Вене он приехал в Житомир, женился, и ему предложили место в Одессе в консерватории. Я в этот момент заболел тифом и меня нельзя было везти в Одессу, а мама поехала к отцу. Я остался в Житомире у тети Мери и увидел маму только через четыре года. Моя мама была весьма блестящая дама, очень светская, даже слишком, с тех лет я не люблю светскость...

В лет 8—9 я начал играть. Никогда не играл гаммы, никогда, сразу начал учить первый ноктюрн Шопена... Папа был в ужасе, а мама говорила: пусть занимается как хочет, и я играл все, что хотел: «Тангейзера», «Лоэнгрина».

У меня была страшная тяга к театру, и в 15 лет я начал аккомпанировать в сборных концертах, ездил по клубам, стал зарабатывать, однажды заработал

даже мешок картошки. Три года проработал во дворце моряков, а потом меня взяли в оперу. На опере я воспитался. Сначала был репетитором балета. Тогда в Одессе был хороший театр. Ставили «Турандот», а я хотел дирижировать «Раймондой». Главным дирижером был Столерман, он был очень хороший музыкант, хотя и не очень приятный человек. Он застрелил свою жену из ревности, она сожгла все его произведения, он писал музыку...

Папа давал уроки, он преподавал даже детям германского консула и брал меня с собой... В 19 лет мне пришла идея сыграть шопеновский концерт. В зале клуба инженеров, зал был небольшой, было много народу, знакомые, конечно. Кончил я играть Четвертой балладой Шопена, на бис сыграл Четвертый этюд.

Время было очень трудное. В 1933 году во всех церквях были сняты купола, собор был разрушен, сначала скинут был колокол, а на место собора поставили какую-то школу, мизерную, так было повсюду... Одесса ко мне была враждебна. Помню, был страх и в 1935-м, и в 1936-м — от звонков, страх перед звонком. А потом наступило время идти на военную службу, и я уехал в Москву.

Мои учителя: папа, Нейгауз и Вагнер. Нейгауз был замечательный человек. Он был похож на моего отца как тип, только гораздо легче.

В этом месте в кадре возникает архивная пленка с коротеньким монологом Нейгауза.

Нейгауз говорит: «Он не получил никакого музыкального образования, нигде не учился, и мне сказали, что такой вот юноша хочет поступить в консерваторию. Он сыграл Бетховена, Шопена, и я прошептал окружающим: «По-моему, он гений»

Рихтер продолжает монолог.

«Меня приняли, взяв обещание, что я сдам все экзамены. Но я ничего не сдавал... Нейгауз был мне как отец. Я жил у Нейгауза. Он освободил мой звук и дал ощущение пауз... В пианизме ведь много театра. Самое главное ощущение — неожиданность, только она производит впечатление. Сам Нейгауз играл неровно. Помню его концерт из произведений Шумана. Сонаты были сыграны ужасно, играл как сапожник, в каждом такте фальшивые ноты, а Крейсleriана — это было чудо, так никто никогда не играл. От Нейгауза у меня манера высоко сидеть...

Никто никогда не пишет, что мой отец был расстрелян перед приходом в Одессу немцев, а я ведь ничего не знал, я жил тогда в Москве. Это темная страница в моей биографии. Был такой человек по фамилии Кондратьев, он был сын очень большого чина при царе, немецкого происхождения, и после революции изменил свою немецкую фамилию. Он был в консерватории в Одессе, много болел, лежал с туберкулезом кости, моя мама за ним ухаживала, но это все было неправдой, это была симуляция, которая длилась двадцать лет. Он встал, когда пришли немцы.

Когда началась война, родителям предложили эвакуиро-

ваться, но мама отказалась. Кондратьев переехал к нам, думаю, что папа все понимал. Они ушли при немцах в 1941 году, Кондратьеву и маме удалось уехать, и тогда он взял фамилию Рихтер и считался моим отцом. Я злился, когда мне говорили: «Мы видели вашего отца»... Я приехал к маме незадолго до ее смерти в Германию. Она была в больнице. Самое ужасное — мой концерт в Вене, я только приехал, и в день концерта ко мне в номер приходит Кондратьев, он был очень неприятный человек, специально прилетел, и говорит: «Моя жена умирает». Я не мог играть и провалился, конечно. Газеты писали: «Прощание с легендой». Я правда ужасно играл...»

В кадре любительская съемка похорон матери Рихтера. Рихтер идет с цветами, не по годам молодой, худощавый, смотрит поверх голов. На памятнике обозначена дата смерти — Анна Рихтер, 13 апреля 1963 года.

«Первый раз я играл в Большом зале Консерватории 30 декабря 1941 года концерт Чайковского. А в марте — еще до войны — в зале Чайковского играл Пятый концерт Прокофьева, дирижировал автор, это было знаменательно, и до этого играл его Шестую сонату. Прокофьев меня слышал впервые. Он был человек резкий, опасный, мог так вас ударить об стенку. Писал по заказу, был человек беспринципный, но композитор был гениальный. У него есть такое произведение «Здравица» о Сталине, его теперь не играют, там слова про Сталина восхваляющие. Сочинение абсолютно ге-

ниальное. Прокофьев как бы говорил: «Я и это могу».

Помню мой первый сольный концерт в Малом зале Консерватории летом 1942 года. Я играл Прокофьева и шесть прелюдий Рахманинова. Прокофьев всегда ругал Рахманинова, а почему? Был под его влиянием. Стиль Прокофьева вышел из Рахманинова. Такая четкость — это от него...

Вся карьера моя началась с войны. Много ездил: Мурманск, Архангельск, Закавказье — в 1942 году. В Ленинграде я играл впервые 5 января 1944 года. Я приехал туда 31 декабря и был совсем один. Так и встретил один Новый год. Смотрел в окно, повсюду еще были следы разрухи и разрушений. На следующий день после концерта посмотрели мой паспорт и сказали: «Вам надо немедленно уехать». «Немец, немец», а немцы говорят «русский, русский». Помню, публика на концерте в Ленинграде сидела в шубах, окна были выбиты, а мне было не холодно, если я играю — мне не холодно. Это было очень хороший концерт... Седьмую сонату Прокофьева я выучил за четыре дня. Прокофьев любил пианиста Максимилиана Шмидтхофа, посвятил ему Вторую сонату, а его памяти Второй концерт. Восьмую сонату он посвятил Гилельсу, он ее очень хорошо играл, а мне сказал: «А для вас я пишу Девятую сонату»...

Тогда я много играл на похоронах. Помню, умер какой-то кларнетист, и была панихида. Играли Игумнов, Нейгауз, оркестром дирижировал Аносов,

отец Гены Рождественского, а потом вышла певица, она мне ужасно понравилась и выглядела как принцесса. Пела замечательно, и только потом я понял, что это была Нина Дорлиак.

В кадре возникает лицо Нины Дорлиак, она рассказывает, как к ней подошел Рихтер и сказал: «Я хотел бы с вами дать концерт», и она подумала, что он хочет с ней сыграть концерт пополам, одно отделение — он, другое — она, ей в голову не пришло, что он хочет ей аккомпанировать, он был уже очень знаменит.

Рихтер продолжает рассказ.

«У меня квартиры не было, и в 1946 году я переехал к Нине Львовне. Квартира была коммунальная, много соседей, но, как говорит Нина Дорлиак, «он был неприхотливый, у Нейгаузов спал под роялем».

В 1948 году мы с Ниной Львовной сыграли концерт: первое отделение — Римский-Корсаков, второе — Прокофьев, ничего прошло, хотя время было страшное, постановление ЦК и прочее...

За границей я играл впервые в Праге, а потом никуда не выезжал, и ничего, много ездил — играл в Сибири, мне все интересно.

До 1953 года я не выезжал, а в 53-м Сталин — «аофидерзейн», я в это время был в Тбилиси. Мне говорят: вам надо лететь в Москву, играть на похоронах Сталина. А вылететь было невозможно, так я и полетел в самолете, маленьком военном, на котором везли венки из Грузии. Играл на пианино и близко видел и мертвого Сталина, и Маленкова, всех руководителей. Сыграл

и вышел на улицу. Москва была в трауре, я — нет. Но я всегда был далек от политики, она меня не интересовала... В США лететь не хотел, знаю, что Юроку все время говорили, что Рихтер болен, он не может».

В кадре — Нина Львовна Дорлиак, она рассказывает, как Ойстрах и Кондрашин пошли в ЦК и стали просить, чтобы Рихтеру разрешили выезд, что неудобно: американцы все время спрашивают, почему не приезжает Рихтер? «Вопрос, — продолжает Рихтер, — решил окончательно Хрущев по просьбе Фурцевой. Со мной ездили двое, охраняли... Америка — это стандарт, мне она не понравилась».

Нина Львовна рассказывает об успехе Рихтера — он был безумный.

В кадре Рихтер: «Я не играю для публики, я играю для себя, и чем лучше играю для себя, тем лучше воспринимает концерты публики. Самое трудное и важное в музыке — это пианиссимо. Я обычно играл три часа в день, занимался, ну, когда надо было срочно что-то выучить, то играл по 10–12 часов, но это не часто, это неправда, что я много зани-

мался. У меня было 80 программ концертных, я их играл наизусть, а однажды подумал: надо внимательно смотреть в ноты, тогда будешь играть, как написано, и стал играть по нотам.

Сейчас в концертной жизни все изменилось, заранее составляются планы, а я ненавижу всю эту планировку. Сейчас ты в форме, а завтра все сорвется... Я готов сыграть и в школе без гонорара, играю в маленьких залах без денег, мне все равно...

Сейчас я старый человек. Я бы хотел играть Скарлатти, Шенберга, но уже нет сил. Прокофьев больше всего любил Гайдна. Я тоже: он какой-то свежий, я люблю Гайдна больше, чем Моцарта. Сил мало, хотя вот недавно выучил второй концерт Сен-Санса, я его очень боялся. Для старого человека — неплохо. Я ведь человек холодный, несмотря на весь мой темперамент. Себя я хорошо знаю, есть вещи, которые мешают не в музыке, а в жизни. Я себе не нравлюсь. Все».

Этими словами Рихтер закончил свой монолог, который, напоминаю, мы привели лишь фрагментарно.

Странная судьба Лидии Драновской

Она пришла в кино в пятнадцать лет. Яков Протазанов — классик русского кинематографа, создатель знаменитой «Бесприданницы», за три года до войны снял «Семиклассники» — ленту, особенно полюбившуюся

молодому зрителю. В одной из главных ролей — Лидия Драновская. Это было шумное начало.

Потом уже после войны она снималась у Пудовкина в «Жуковский», у Рошала в «Римском-Корсакове», но имя при-

несла ей изящная комедия Юлия Райзмана «Поезд идет на Восток». Фильм вышел на экран в 1948 году, в самое, казалось бы, неподходящее время для любовных историй. Но рассказ о романе, возникшем между морским офицером и очаровательной выпускницей биофака в поезде по дороге во Владивосток, притягивал к себе зрителей. Толпы осаждали кинотеатры. Лидия Драновская имела огромный успех, она пленяла искренностью, чистотой и редкой прелестью.

Однако лента вызвала гнев Сталина и была грубо обругана официальной критикой.

Не прошло и трех лет со дня победы в Отечественной войне, люди еще хорошо помнили огонь минометов, бомбежки, прожитые всеми жестокие годы. «Поезд идет на восток» был одушиной, его смотрели по десять раз подряд. Особенно потому, что вокруг полыхало безумие.

Кампания космополитизма была в разгаре. Люди боялись друг друга, прислушивались к лифту и ночным шагам за дверью; газеты постоянно сообщали о раскрытии заговоров антипатриотических сил. Уже были унижены Зошенко и Ахматова, круг «космополитов» ширился: к театральным критикам присоединили поэтов и кинорежиссеров, процветал антисемитизм, начали разоблачать «безродных космополитов», скрывающихся под псевдонимами. Арестовывали людей, оказавшихся в плену, не успевших эвакуироваться, вернувшихся добровольно из эмиграции, репрессированных в

30-е годы, имеющих родственников за границей. Произвол был воистину всеобъемлющий...

Как рассказывал впоследствии Райзман, Сталин во время просмотра картины раздраженно заметил: «Я сойду на следующую станцию» — и ушел из просмотрового зала. Фильм уничтожили. Молоденькая Лидия Драновская была подвергнута оглушительной критике. Спустя 50 лет, в наши дни лента была показана по шестому каналу телевидения. Мне довелось посмотреть ее вновь в ЦДРИ на вечере, посвященном Лидии Драновской. Фильм отнюдь не кажется устаревшим. Игра Лидии Драновской и Леонида Галлиса вполне современна и точна. Идеологические приметы времени выглядели наивно, но это не помешало зрительному залу смотреть фильм с видимым наслаждением.

Картина представляет собой идеальную комедию, Драновская принесла в нее редкую художественную правду, трогательную чистоту чувств. И она, и ныне уже покойный Леонид Галлис (он долгие годы играл на сцене Театра имени Ермоловой) были живыми, искренними людьми.

Лицо Лидии Драновской стало знаком наступления новой эпохи в кинематографе. То было время, когда эталоном женской красоты считались Любовь Орлова и Марина Ладынина, снимавшиеся в лентах о том, чего не бывает на свете. Может быть, именно это и раздражило «вождя и учителя всех времен и народов». Кто знает?

Но кинематографическая



Лидия Драновская в фильме «Поезд идет на Восток», режиссер Ю. Райзман. 1948 год

судьба Драновской была сломлена. Ее изредка еще снимали: то в «Нахлебнике» по Тургеневу, то в фильме «В мирные дни», но зловещая тень уже преследовала ее. Человек удивительно скромный, добрый, как сегодня бы сказали, непробивной, она снималась в массовках, в мелочах, дублировала западные ленты. И долгие годы числилась в труппе многострадального Театра киноактера, никому не досаждая, не надоедая и ничего не требуя. Ее громкая слава в конце 40-х годов со временем погасла и отошла в прошлое.

В 1993 году в Нью-Йорке в Музее современного искусства проводили неделю русского кино. Помню, как шел по Пятой авеню и, повернув к Шестой, увидел на фронте огромный портрет Лидии Драновской. В трогательном беретике, в локонах по-домашнему взбитых волос, лицо ее было близким, родным, а взгляд — естественным и понятным. Шел фильм «Поезд идет на восток», билета достать было невозможно. Толпы американцев осаждали кинозал.

В то время я работал в Нью-Йоркском университете, и друзья с факультета кино спрашивали о Лидии Драновской. Но я о ней тогда ничего, к сожалению, не знал: ее имени нет в энциклопедическом словаре, она не имеет никаких званий, не выступает со сцены с воспоминаниями, не пишет мемуаров. Она давно привыкла к невниманию к своей судьбе и не имела никакого понятия о том, что в Нью-Йорке в журналах иногда печатают ее лицо как символ нового времени, наступившего в России, несмотря на жестокий сталинский режим.

В 1997 году режиссер Игорь Апасян решил снять фильм по повести Рея Брэдбери «Вино из одуванчиков» с Лидией Драновской в главной роли старой миссис Бентли. Режиссером был задуман панегирик в защиту детства, гимн человечности, доброте, любви и добросердечию. Решить эту задачу и был призван образ бабушки, юных персонажей фильма.

Драновская спустя полвека вновь появилась на экране и

вновь поразила прелестью и чистотой, безупречным мастерством. Миссис Бентли когда-то была юной, теперь она показывает детям колечко, которое носила в детстве, маленькую гребенку, которой когда-то расчесывала волосы, свою детскую фотографию... И понимает: сознание детей сковано, они не могут представить себе, что тоже станут стариками. Рано или поздно молодость освобождается от собственных иллюзий. Но в этом освобождении всегда заключена какая-то тоска, неболтливая боль — неболтливая потому, что у юности еще нет слов для выражения этой боли, и высшая мудрость взрослых — почувствовать молчаливое страдание

взросления. Лидия Драновская играет смерть миссис Бентли с невероятной силой, в основе мастерства — интенсивность тонов, градация оттенков. Она удивительный аналитик самых иррациональных состояний.

Когда она вышла на сцену ЦДРИ на вечере, устроенном в ее честь впервые в ее нелегкой и совсем несчастливой кинематографической жизни, зал долго аплодировал ей. Каким-то таинственным образом она сохранила свое очарование и свои жизненные силы. Прирожденная кинематографическая актриса, в сущности, прожила жизнь без кино, но в отличие от других — талантливых и удачливых своих коллег, снимавшихся без оста-

Лидия Драновская и Леонид Галлис в фильме «Поезд идет на Восток», режиссер Ю.Райзман. 1948 год



новки, Лидия Драновская останется в истории мирового кино как актриса, чей экранный облик как бы возвестил в нашей стране, что внутреннюю свободу чувств и игру жизненных сил погасить нельзя.

Мы много лет восхищались, восхищаемся и поныне Одри Хепберн, которую «создал» Голливуд. Лидия Драновская по природному дару могла стать советской Одри Хепберн, только у нее не было Голливуда и не было никого, кто был бы заинтересован в ее судьбе. Ей пришлось много претерпеть, хотя ее дарование никем не оспаривалось.

Лирическое творчество было ненужным в сталинские времена, и акварельные краски актрисы вызвали только раздражение диктатора, привыкшего к кинематографическим сказкам, которые он поощрял.

Но талант выжил, это доказал фильм «Вино из одуванчиков». И можно понять собравшихся на творческом вечере Лидии Драновской, когда они устроили овацию скромной, уже немолодой женщине, вышедшей на сцену после стольких лет забвения, подарившей им радость встречи с талантом в ее молодости и в наши дни.

Марина Неелова

На Бродвее во время гастролей «Современника» Марина Неелова играла Машу в «Трех сестрах» и Евгению Гинзбург в «Крутом маршруте», и каждый вечер американцы замирали от восторга, когда на сцене появлялась маленькая хрупкая женщина, мгновенно приковывающая к себе внимание.

Слава в Нью-Йорке к ней пришла сразу после первого спектакля «Трех сестер» в ноябре 1996 года.

Слава в России на четверть века раньше. Сыграв у Эфроса в «Турбазе» Радзинского на сцене Театра имени Моссовета, она была приглашена в «Современник» на роль Валентины в пьесе Рощина «Валентина и Валентина» и связала с «Современником» свое имя и свое будущее.

До отъезда в Париж по семейным обстоятельствам она играла много, внося в свои роли небывалую художественную правду. Играла женские победы и женские поражения, немилосердие жизни и человеческую стойкость, жизненные катастрофы и счастливые мгновения. Об ее Любе в «Фантазиях Фарятева» писали как о событии. Неелова, изящная и грациозная, словно устремленная в полет, играла осознание любви, первой и единственной. Пройдут годы, и она выйдет в роли Хани в драме Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?», в роли почти без текста, и сыграет ее пронзительно остро. Слово она не Марина Неелова, умная, блестящая, истинно большая актриса, каких мало на этом свете, а вот эта



Марина Неелова. Конец 70-х годов

живая пьющая Хани, несчастливая и тонко чувствующая. Неелова – беспощадный знаток иррациональных состояний. Достаточно взглянуть на ее Хани, молчаливую, только смотрящую прямо перед собой. В ее взглядах то смятение, то ужас, то полубезумие, но это всегда глаза все понимающего про себя человека. И какую бы роль не играла Марина Неелова, она таинственным образом сохраняет и свое женское очарование, и свой трезвый ум, и свои не тающие жизненные силы.

Она и в жизни особенный человек: много читает, любит быть наедине с собой, не выно-

сит того, что именуется теперь модным словом «тусовка». Ее интерес – это дом, дочь Ника, которой уже пошел одиннадцатый год, и любимый муж, Кирилл Геворгян, дипломат, встреча с которым оказалась ее счастьем. Никто никогда не мог вообразить, что для Марины Нееловой, чье имя давно уже стало символом русского театра, прирожденной актрисы, ошеломляющей зрительские сердца, дом и семья станут самым важным в жизни. Но так случилось. За пять лет, прожитых в Париже (Кирилл был направлен на дипломатическую службу и работал в русском посольстве в Па-



Марина Неелова,
портрет художника А.Забелина

риже), она только приезжала в Москву иногда раз в месяц, иногда реже — играть свои старые спектакли: «Анфису», «Ревизор», «Адский сад», «Три сестры», «Крутой маршрут». В ее лирическом творчестве всегда присутствует тема женской страстности и жесткого пронзительно-го анализа, и потому в ее героинях уживается, казалось бы, несовместимое: беззащитность и способность на неординарные поступки. Ее пристрастие к перепадам настроения, к резкости, к безоглядности входит составной частью в неподражаемую манеру ее игры, прозрачной и прочной, словно сотканной из спора с собой, с судьбой и прочих жизненных поединков.

Недавно телевидение решило еще раз показать запись старого современниковского спектакля «Двенадцатая ночь» Шекспира. Неелова играла Виолу, и с экрана повеяло прелестью ранней юности и еще одним редким знанием, которым она владела уже тогда: знанием секретов актерской профессии.

Вернувшись в Москву (у мужа кончился срок его дипломатической службы во Франции), Неелова начала репетировать «Вишневый сад», Галина Волчек решила заново ставить любимую пьесу Чехова.

Сыграв премьеру в Москве, «Современник» снова отправился на Бродвей. Это был уникальный факт в истории и русского театра, и американского: два года подряд один и тот же коллектив приезжал играть на Бродвей. На этот раз повезли один спектакль «Вишневый сад». В огромном зале на 1500 мест в театре «Мартин Бек» с 29 октября по 9 ноября 1997 года играли Чехова на русском языке. Американцы, не знающие пьесу, пользовались синхронным переводом. Количество американцев в зале театр определял по числу проданных наушников. Успех был огромный. Один из самых авторитетных театральных критиков США Клайв Барнс писал в газете «Нью-Йорк пост»:

«Знаменитый МХАТ по-прежнему ставит (во всяком случае, так обстояли дела, когда я последний раз был на спектакле) чеховские пьесы как реалистические комедии, полные приглушенных полутонов и трагико-иронических обертонов, то

есть того, что обычно сопутствует чеховским постановкам. Галина Волчек больше всего озабочена тем, чтобы спектакль был современным. Она делает вишневый сад символом мутного будущего, в которое мечтательно всматриваются чеховские герои. В спектакле смешаны прошлое и будущее, весь мир и отдельные люди. Раневская в спектакле — непостижимая женщина, хрупкая и одновременно жадная до жизни. Можно подолгу говорить о каждом из исполнителей. Но лучше идите и сами соберите свои вишни.

Еще один отзыв — критика Питера Маркса в газете «Нью-Йорк таймс», опубликованный через день после начала гастролей: «Марина Неелова, исполняющая Машу в «Трех сестрах», показанных «Современником» в прошлом сезоне, во время его первых гастролей на Бродвее, является душой и объединяющим центром, к которому тянутся остальные нити этого взволнованного и очень русского спектакля. В первых сценах Неелова играет хозяйку именина как легкомысленную и взбалмошную особу, но когда до нее доходит жестокая правда, что она разорена, актриса удивительным образом перерождается, старея и как бы съеживаясь на глазах зрителя. Кажется, на ее тело всей тяжестью пала хвастливая победа Лопухина, плечи ссутулились, голова склонилась долу, мышцы лица расслабились и стали дряблыми. Никто не переносит утрату собственности так трагично, как Раневская — Неелова».

Более десяти рецензий было напечатано в американской прессе, почти все восторженные, только одна отрицательная. Но успех «Современника» почему-то тяжело пережили на родине в театральной критической среде. Газета «Русский телеграф» напечатала резко отрицательную статью о «Вишневом саде», поставив под сомнение успех гастролей на Бродвее и триумф Марины Нееловой, основываясь на этой единственной отрицательной рецензии. Странная ситуация: «Современник», собирающий аншлаги, имеющий невиданный зритель-

**Марина Неелова — Маша
в «Трех сестрах»,
постановка Г. Волчек**





Марина Неелова — Гинзбург
в спектакле «Крутой маршрут»
по роману Евгении Гинзбург,
постановка Г. Волчек

ский успех, вызывает раздражение определенных критиков, способных устроить «плач по Женовачу» (по словам его заступницы Инны Соловьевой — «режиссера второго ряда») и не замечать успех «Вишневого сада» и тончайшую работу Марины Нееловой.

Во время гастролей театра в Санкт-Петербурге Неелова имела невиданный успех, как и весь театр, любимый ею «Современник». Но спустя две недели после окончания гастролей и отъезда театра в Москву критик Марина Дмитриевская напеча-

ла разгромную статью о «Вишневом саде».

Неелова к этим раздраженным взрывам неприятия относится глубоко равнодушно. У нее свой счет к театру. Ее живой, резкий, насмешливый и беспощадный к себе самой ум позволяет ей очень легко обходить неизбежные рифы театральной среды. Раневская у Чехова говорит о себе: «грешная», Гаев называет ее «порочной», а Неелова играет влекущую к себе женщину, не случайно к ней тянутся Петя Трофимов, Яша, Симеонов-Пищик, Лопухин. Нельзя не ощущать власть ее яркой женской красоты и прелесть ее натуры. Она живет между смехом и слезами, между прошлым и будущим, она чувствует себя человеком здесь, в своем вишневом саду, ее очарование связано с этим именем, и когда она теряет его, она теряет себя.

Последний акт Неелова играет с особенным драматизмом, все в ней сдвинулось, надорвалось, приблизилось к последней черте. Отъезд Раневской—Нееловой — это путь навстречу катастрофе.

Но после премьеры «Вишневого сада» новых ролей пока нет, сезон прошел впустую. Это беда «Современника». Галина Волчек часто берет «тайм-аут», болеет, мучается поисками новых идей, никогда не позволяет себе забыть, что на фронте театра начертано слово «Современник», ей как воздух нужны новые современные пьесы. А время идет, и идет неуомолимо, и пустой сезон для Марины Нееловой — это беда. В театре не-



Марина Неелова — Анфиса
в пьесе Л.Андреева «Анфиса»,
постановка Г.Волчек

мало талантливых молодых актрис — зрелых, сильных: Яковлева, Дроздова, Семенова, немало актеров, для которых выход на сцену — счастье, и ожидание новых работ — это драма театра, ставшего любовью и нового поколения. «Современник» зритель любил всегда, а сегодня к нему относятся так, как в старые времена относились ко МХАТу в годы его славы и триумфов.

Как у каждой большой актрисы, у Марины Нееловой есть мечта — сыграть драмы Уильямса. Сегодня она владеет пластикой человеческого тела так, как им владеет далеко не всякий, что продемонстрировала в «Адском саде», поставленном Романом

Виктюком, не самом любимом спектакле внутри «Современника», придав движению смысл драматического действия.

Марина Неелова всегда покоряла несравненным мастерством — мастерством воплощения надежд и утраты иллюзий. В ней словно живет тоска по времени, когда все возможности жизни перед человеком будут открыты. Ее артистическая индивидуальность давно уже стала раритетом в русской театральной культуре. Марина Неелова — и этим все уже сказано. Только встречаться с ней хотелось бы чаще.

Марина Неелова — Раневская
в «Вишневом саде»,
постановка Г.Волчек. 1997 год



Разное



Порядок статей, которые были написаны за последний год, «небезразличен к содержанию».

Автора интересуют не только факты и даты, а прежде всего проблемы современного театра, его идеи, то место, которое он занимает в нашей жизни.

Безудержный культ сенсаций и мифов, телевизионный «бум», поглотивший, казалось бы, и кино, и театральное искусство, на самом деле не утолил духовные запросы. Люди по-прежнему тянутся к театру.

Легенда Вахтанговского театра

Дразнящее обаяние театра имени Вахтангова долгие годы сохраняется в легенде. В прошлом оно проистекало от иронического стиля блестящей и радостной игры и редкой точности в деталях. Театр славился сближением разных жанров и умелым следованием традиции, родившейся еще в «Принцессе Турандот». Кончилась ли легенда? Вопрос, на который нелегко ответить.

Сегодняшний репертуар: «Три возраста Казановы», «Будьте здоровы», «Милый лжец», «Принцесса Турандот», уже мало похожая на первоисточник, «Зойкина квартира», «Женитьба Балзаминова», детский спектакль «Али-баба и сорок разбойников» и два спектакля, поставленные Петром Фоменко, — «Без вины виноватые» и «Пиковая дама». Пушкин и Булгаков, Шеню, Островский и Цветаева. Электика и случайность. Вахтанговская элегантность и вахтанговская эксцентрика. Драмы пустых сезонов для первоклассных актеров и отсутствие, кроме Фоменко, больших режиссерских имен. Впрочем, режиссеров всегда было немало. Всегда и везде.

Еще живы люди, видевшие «Много шума из ничего», «Сирано де Бержерак» и «Филумену Мартурано» с Мансуровой и Симоновым. Еще с восторгом вспоминают «Мадемуазель Нитуш» и «Седую девушку» с Галиной Пашковой, еще слышны отзвуки театральных праздников,

связанные с именами Борисовой, Гриценко, Понсовой, Осенева, Ларисы Пашковой, Дины Андреевой, Ульянова и Яковлева. Еще на памяти многих знаменитые «На золотом дне» и «Варшавская мелодия», «Идиот» и «Дамы и гусары», «Иркутская история» и «На всякого мудреца довольно простоты». С именами Мансуровой и Рубена Симонова, Алексеевой и Щукина, Орочко и Толчанова связана слава Вахтанговского театра. Без кирпичиков прошлого не построишь будущее. Это надо всегда помнить. Вахтанговский театр начался не с Ульянова и Борисовой, не с Яковлева и Этуша. Он начинался с Мансуровой. Точнее, с Вахтангова.

Вахтангов был учеником Немировича-Данченко. Именно Немирович-Данченко научил его понимать театральность, которую Вахтангов искал в строгой четкости и завершенности острых мизансцен. «Гадибук», «Чудо святого Антония» и «Принцесса Турандот» дали подлинный выход великому дару Вахтангова.

Разгадка «Принцессы Турандот» была, по словам замечательного критика Павла Маркова, не в принципе иронии, не в формальной новизне и не в современных остротах, разгадка была в обаянии. Парадоксальное смешение бытового и условного, театрального и жизненного являлось преобладающим в спектаклях Вахтанговского театра. Этим славились «Лев Гурыч



**Ц.Л.Мансурова – Роксана,
Р.Н.Симонов – Сирано в пьесе
Ростана «Сирано де Бержерак».
1942 год**

Синичкин», «Зойкина квартира» Булгакова, поставленная в 20-е годы Алексеем Дмитриевичем Поповым с Мансуровой, Рубеном Симоновым, Щукиным и Толчановым. Этим славились «Интервенция», «Соломенная шляпка», «Малемуазель Нитуш», «Шестой этаж».

Спектакли, поставленные в разные годы разными режиссерами, основывались на принципе «Принцессы Турандот». Словно возник единый закон для целого направления. Ирония и насмешка – и рядом оптимизм и вера в силу и энергию жизни. Это уже спустя десятилетия режиссеры стали заимствовать только внешнюю сторону знаменитого вахтанговского на-

правления. Спектакли стали ироничными, не имея глубокого мироощущения, и возникала пустота. Меньше всего в этом повинны актеры.

В 1989 году вахтанговцы снова поставили «Зойкину квартиру». Зою Пельц, которую когда-то прославил Мансурова, теперь играла Юлия Рутберг, острая, талантливая актриса, склонная природой к изящной дерзкой парадоксальности. В роли Аметистова выступил Максим Суханов, играющий его с заразительным юмором, актерским озорством и одновременно умно и серьезно. Сегодня Суханов – один из самых интересных актеров театральной Москвы. Но спектакль вышел длинный, избыточно красочный, словно секрет вахтанговского стиля оказался забытым. Не было строго отобранных подробностей, легкая общительность, которой владеют Рутберг и Маковецкий (он играет Херувима), Суханов и Семаков, Зарецкий и Есипенко, обернулась в спектакле пресным юмором и безрадостным озорством. Что-то было явно утрачено. В театре поселился поверхностный нигилизм. Внешняя техническая ловкость подминает законное мастерство.

Когда Фоменко поставил «Без вины виноватые», обнаружилось, что театр таит неограниченные возможности. Блеск игры и пронзительность романсовой стихии. Борисова, молчавшая почти десятилетие, игравшая небольшой старый репертуар и скромный «Стакан воды», снова с неожиданной силой сыграла Кручинину. Выдаю-

шаяся актриса творит на сцене чудеса. Роль построена на крайностях и контрастах. Душевный подъем и острота рисунка.

Режиссер редкого дарования, долгие годы шедший к признанию и совершенству, создал новый невиданный прежде стиль на стыке мировоззренческой мысли и почти эстрадного приема.

Виртуозно исполняет роль Коринкиной Людмила Максаква. Она владеет сценической свободой. Играет Коринкину безжалостно и бесстыдно, в точном стиле спектакля, основанном на чувстве и строгом жесте.

Яковлев и Шалевич, Волынцев и Князев ломают все существующие представления о том, как надо играть Островского. Ныне Шмагу стал играть Михаил Ульянов остро и сильно. Вместе с режиссером они создают новую атмосферу, рождая из заигранной пьесы образ поэзии мечты.

И вот совсем недавно «Пиковая дама». Фоменко всегда тяготеет к тому, что почти невозможно осуществить, ему давно хотелось перевести на язык сцены гениальную пушкинскую прозу. Старая графиня, кажется, интересует режиссера гораздо больше, чем Германн. Германна играет Евгений Князев. Еще со дня премьеры «Без вины виноватых» стало очевидным, что одни принимают его актерскую индивидуальность, другие категорически отвергают ее. Талант Князева вне сомнения. В нем —

внутренняя углубленность и тонкость сценического выражения. В его даровании скрыто что-то inferнальное, что помогло ему сыграть Германна остро и драматично. Хотя Фоменко строил спектакль на Максакове.

Людмила Максаква оказалась на авансцене театра. Она всегда играла много, с первого дня, когда вышла на сцену в роли Маши в «Живом труппе» рядом с Гриценко и Алексеевой,



**Р.Н.Симонов — Труффальдино
в «Принцессе Турандот» К.Гоцци.
1922 год**

крупнейшими мастерами театра. Помню ее Мамаеву в «На всякого мудреца довольно простоты», она играла ее умно и тонко, но рядом были Глумов—Яковлев, Мамаев—Гриценко, Крутицкий—Плотников, лидерство было за ними. Помню ее в роли герцогини Мальборо в «Стакане воды», рядом была Борисова, игравшая лукаво и утонченно, безо всяких агрессивных приемов.

Но азарт и жажда быть на сцене побеждали и природные возможности, и обычные театральные ситуации. Максакова на глазах становилась художником. Она смело проходила сквозь неудачи. Ее Анна Каренина в режиссуре Романа Виктюка была сыграна эффектно, но неглубоко. В спектакле, придуманном режиссером, более всего запомнилась Долли, которую играла талантливая Купченко, почему-то ставшая «Золушкой» Вахтанговского театра: играет мало, редко, хотя ее драматический нерв обладает магическим воздействием.

Максакова, наоборот, активна и действенна. То она выступает в роли режиссера, помогая Виктюку в спектакле «Уроки мастера», то выходит в главной роли некоей Паолы в «Даме без камелий», салонной пьесе Терренса Раттигана, играя ее выразительно и неожиданно. В чем ей очень помогает талантливый Евгений Карельских.

Содружество с Виктюком сменилось содружеством с Фоменко. В ролях Коринкиной и Графини актриса заняла лидирующее место в труппе. Обе роли сыграны виртуозно. Раско-



Цецилия Львовна Мансурова.
Конец 30-х годов

ванность сценического поведения актрисы входит в контекст ее отточенного мастерства. Хотелось бы, чтобы Максакова обратилась к драме — разнообразие жанров всегда было отличительной чертой Вахтанговского театра. Но, как часто бывает после большого актерского успеха, в работе актрисы наступили паузы, она на себе узнала, что такое «пустые сезоны».

Легкая обольстительная игра сужает возможности талантливых артистов. Им нужен путь психологических противоречий. Поставленный «Цилиндр» Де Филиппо и невнятно заявленный на будущее репертуар мало что сулят для выражения тех внутренних потенций, что всегда живут в актерах. Юбилей-

ный сезон, 75-й, в 1996 году открыли «Пиковой дамой». Театральный критик Анатолий Смялянский, восторженно приветствовал «Без вины виноватых», к «Пиковой даме» отнесся прохладно. Его замечание, что «Принцесса Турандот» дважды не ставится, свидетельствует, очевидно, о том, что он отказывает Фоменко в праве на не ускользающее лидерство.

Однако скрытое изящество спектакля, его несомненный огромный зрительский успех, точность интонационного строя и гармоничное режиссерское решение сделали «Пиковую даму» одним из самых притягательных спектаклей театральной Москвы. Сотникова и Кознов, Коновалова и Петерсон, Яковлев и Есипенко, Красков и Зозулин играют свои роли в едином художественном стиле, создавая из карнавала слов карнавал смысла.

Несколько раз посмотрев «Пиковую даму», не утолил своего желания еще раз посмотреть, как с холодной насмешливостью и затаенной тоской Яковлев играет своего Чекалинского. Впрочем, теперь эту роль стал играть и Карельских, чье выразительное искусство всегда находит свежие ноты в самом исходном вдоль и поперек мире театральных приемов, в любом спектакле, который ему приходится играть. А приходилось ему играть меньше, чем можно было ожидать.

Лет 17 назад Евгений Симонov поставил «Лешего» Чехова. Еще играла «старая гвардия»: Тимофеев, Львова, Андреева, Кацынский, Федоров, Граве. И

тогда, впервые отметив для себя талантливейшего Маковецкого в маленькой роли Дядина, запомнил Хрущева–Карельских. Актер лишил своего героя какого бы то ни было романтизма. Играл негромко, настороженно. На сцене был умный, усталый человек. Пройдет несколько лет, и Карельских сыграет Левина в «Анне Карениной», выходя за узкие рамки инсценировки, в «Даме без камелий» – Сэма, делового человека со сложным внутренним миром, только мир этот создает не автор, а артист, вводя в роль нечто такое, что несколько нарушает логику, но что усложняет и обогащает содержание образа. В Карельских есть особое мужское обаяние и интеллектуализм, что позволяет ему почти всегда, подчиняясь режиссерскому рисунку, самостоятельно интерпретировать роли.

Вахтанговский театр на редкость богат актерскими индивидуальностями. В первом ряду сегодня – Сергей Маковецкий. Вот и Ульянов, большой мастер сцены, играл Сталина в «Уроках мастера», занятой однодневке Дэвида Паунелла, поставленной в 1990 году, и признанный мэтр Яковлев играл композитора Прокофьева, а высшим достижением спектакля был Маковецкий–Шостакович. Он единственный одновременно играл и трагизм Шостаковича, и условность, заложенную в пьесе. Может быть, потому, что лучше других улавливал требования Виктюка, с которым в последние годы много и продуктивно работал. Его Алексей Петрович в сценах из пьесы Горенштейна «Детоубийца» в спектакле «Го-



Рубен Николаевич Симонов. Конец 40-х годов

сударь ты наш, батюшка...» в постановке Фоменко был живым человеком. Он играл молодого царевича Алексея, оказавшегося в ловушке. Его иссякающая энергия, оборванная на полуслове, давала возможность познакомиться с тем, что бывает в реальной жизни, — внезапными затмениями ума. Спектакль, очень быстро сошедший, почему-то считавшийся неудачей, не пользовавшийся зрительской любовью, был одной из тех неудач, что только повышают художественную ценность коллектива.

Оглядываясь назад, вспоминаешь разные периоды этого удивительного театра, впервые открывшего двери 13 ноября 1921 года. Были триумфы, были провалы. Все было. Но в любой

из самых трудных моментов было очевидно, что у театра есть перспективы. Особенно в то время, когда театром руководил Рубен Симонов. Это был самый стабильный, самый противоречивый и самый блистательный период Вахтанговского театра.

Природная грация отличала этого человека. Даже сегодня, когда слушаешь по радио запись спектакля «Много шума из ничего» с Мансуровой и Симоновым, понимаешь, насколько сильны ирония и мастерство у этих незабываемых талантов. Страшно подумать, что прошло уже почти 40 лет с того дня, когда Мансурова и Симонов сыграли «Филумену Мартурано». Актеры следовали вахтанговской традиции и вносили в эту довольно скром-

ную пьесу эксцентрику и чарующее остроумие.

Симонов в годы войны поставил и «Фронт», и «Мадемуазель Нитуш», а до войны — «Интервенцию» Славина, и эти работы на долгие годы стали как бы визитной карточкой Вахтанговского театра.

Разве кто-нибудь может внятно объяснить, почему выпала из репертуара Галина Пашкова? Почему и сегодня никто всерьез не подумает о том, что эта талантливейшая «мадемуазель Нитуш» сидит дома, и только изредка по радио можно услышать ее замечательные зонги Брехта, которые она записала вне театра? Таких актрис, как Галина Пашкова, на русской

сцене очень мало. Да и в самом Вахтанговском театре в списке больших актрис — Мансурова, Борисова — Пашковой принадлежит по праву особое место. Но она не играет. Конечно, кто спорит, сегодня найти роль для Галины Пашковой нелегко, но это давно надо было сделать, если руководство действительно, а не на словах думает о людях, чему я склонен верить.

Не играет Купченко, что есть беда прежде всего для самого театра. Очень мало играет Гунченко, чье дарование несомненно. Вне репертуара долгое время был Лановой, истинный мастер сцены. Судя по тому, как радуются любой возможности отдаться игровой стихии Рыщен-

Юлия Борисова и Михаил Ульянов в спектакле «Варшавская мелодия» Л.Зорина, режиссер Р.Симонов. 1967 год



ков и Вележева, Воронцов и Галевский в спектакле «Али-баба и сорок разбойников», придуманном Воронцовым и Шалевичем по волшебной сказке Шехерезады, очевидно, что актерская занятость стала постоянной болезнью театра. Рядом с прославленными мастерами трудятся и талантливые молодые актеры, многие из которых тоже способны поразить зрительское воображение: Есипенко, Сотникова, Красков. Впрочем, не надо напрягать память, чтобы продолжить список тех, кто мало занят. Труппа большая. Режиссеров мало. Новых идей нет. Театр пошел по пути повторения того, что уже ставилось на московской сцене.

Это хорошо, что Борисова и Лановой играют «Милый лжец», и незачем их сравнивать с Кторовым и Степановой, хотя сравнение и напрашивается. Другое время, другой театр. Режиссер Шапиро поставил одну из самых привлекательных интеллектуальных пьес. Текст волнует и сегодня. Диалог Борисовой и Лановой подвижен и легок, его пронизывает стремительное внутреннее движение. И если в спектакле чего-то недостает, так это того, что скрывается за фразами, что стоит за молчанием. Отчего в игре Борисовой проскальзывает сентиментальность? Отчего трагизм Патрик Кемпбелл отходит на второй план? Не всегда возникает ощущение, что Патрик Кемпбелл — большая интеллектуальная актриса. Лановой, преодолевая свою индивидуальность, отнюдь не совпадающую с традициями исполнения роли

Шоу, сумел достичь многого. Он строит роль на том, что Шоу — шотландец, и благодаря этому, может быть, впервые задумываясь о происхождении великого писателя. Но все-таки этого недостаточно, и неудовлетворение остается. Впрочем, возможно, это происходит оттого, что старый спектакль старого МХАТа не отпускает, но это касается лишь тех, кто видел его, а эти зрители сегодня в меньшинстве. Вахтанговцы играют «Милый лжец» броско и эффектно, и новый зритель живо и заинтересованно принимает эту работу театра.

Но если возвращение к пьесе «Милый лжец» представляется оправданным, то это вряд ли можно сказать о пьесе «Веселые парни» Нила Саймона, сравнительно недавно шедшей в Театре на Малой Бронной. Саймон — коммерческий драматург средней руки. Чтобы его ставить, нужен Рубен Симонов, умевший даже из Софронова извлекать будоражащие ноты.

Рубен Симонов остался в истории театра навсегда. Его последний спектакль «Варшавская мелодия» по пьесе Зорина с Борисовой и Ульяновым был великолепным достижением театра. Но Симонов ставил много и плохих пьес. Играли «Стряпуху» и «Стряпуху замужем», а публика ломилась. Старый умный человек, боявшийся Советской власти, увенчанный всеми наградами, из откровенно безликого текста создавал легкие притягательные зрелища. На сцене были Борисова, Гриценко, Лариса Пашкова, Яковлев, Ульянов, на сцене была радость, и



Р.Н.Симонов и Г.С.Уланова

зал, даже когда шли эти «проходные» пьесы, заполнялся до отказа.

Справедливости ради вспомним еще одно имя. У Рубена Симонова был замечательный помощник — режиссер Александра Исааковна Ремизова. Это Ремизова поставила «На золотом дне» и «Идиота», это Ремизова поставила «Насмешливое мое счастье» и «На всякого мудреца довольно простоты». Она умела работать с актерами. Поколение Борисовой и Ульянова во многом обязано ей, умевшей создавать на сцене тонкую вязь психологического узора. Борисова в «Насмешливом моем счастье» в роли Лики Мизиновой осталась живым че-

ловеком в сознании тех, кому удалось увидеть актрису в этой роли. Борисова потрясала в «На золотом дне», ее Настасья Филипповна была полна скрытого огня.

В спектаклях тех лет всегда проглядывали редкие индивидуальности. Понсова и Осенев, играя «Мадемуазель Нитуш», заставляли вспомнить блеск и изящество мопассановских новелл. Андреева и Казанская, Лариса Пашкова и Галина Пашкова в «Шестом этаже» были убедительны и точны в изображении, казалось бы, несовместимых человеческих качеств, таких, например, как легкомыслие и мужество. И все это с успехом работало на воплощение глав-



Рубен Николаевич и Евгений Рубенович Симоновы. 1967 год

ной мысли спектакля, что прожить жизнь надо всегда достойно. А когда Евгений Симонов поставил «Западню» Золя с Ларисой Пашковой и Владимиром Этушем, то вахтанговская традиция преломилась неожиданной гранью, горькой и остро драматичной.

А вот недавно Этуш, ректор знаменитого вахтанговского училища имени Щукина, к своему юбилею сыграл «Белого кролика», что вряд ли могло удовлетворить дарование актера, превосходно игравшего «Мещанин во дворянстве» и «Закат» Бабеля.

Давно уже ушла беспечная молодость, которой начиналась жизнь прославленного коллек-

тива. Он долго сохранял ее. Галина Коновалова, всю жизнь прожившая в театре, сыгравшая кучу крохотных ролей, написала об этом книгу, ее воспоминания восстановили прошлое. Презентация ее книги вылилась в радостное празднество вахтанговцев, захотевших вспомнить то, что ушло и что так талантливо воссоздала Галина Львовна Коновалова, обнаружив и точную память, и подлинный литературный дар.

Уход Евгения Симонова был драматичным и печальным. Он ставил «Иркутскую историю», «Западню», «Филумену Мартурано», потом увлекся поэтическим театром, на сцене появились плохие пьесы, ставил соб-

ственные, привлек в труппу многих молодых, нужных и ненужных артистов; оставил горький след. Никто не задумывался, что причина скольжения вниз не только в нем, а во времени, в котором изменились идеалы среднего зрителя.

Внешнее правдоподобие, ставшее частым гостем на сцене, было сродни всеобщему измелчанию жизни. Меньше стало крупных режиссерских дарований. Резкая политизация общества сменилась его апатией, и это не замедлило сказаться на тех, кто сегодня служит театру. Вина была не только в репертуарной политике и ослаблении энергетики главного режиссера, потерявшего и не знающего, что ему делать.

Ульянов во главе театра уже давно. Он пытается делать все возможное и невозможное, тратит все оставшиеся у него силы, иногда в ущерб своему огромному актерскому дарованию. Но создать сильную режиссерскую труппу ему не удалось. Проблемы обступают его со всех сторон. Главные из них — репертуар и режиссура, способная к самостоятельности мысли. Практически в театре постоянно работают только Кац, сверкавший в свой рижский период, и Фоменко, разрывающийся между театральным институтом, своей мастерской и Вахтанговским театром. Но вечерами, когда закрывается занавес и зрители расходятся после спектакля, радостные и возбужденные, особенно после «Без вины виноватых» и «Пиковой дамы», думаешь о том, что

вахтанговцы не утрачивают вкус к игре.

Зрителя всегда манит художественная одухотворенность, даже сегодня, в эпоху торжества практицизма и демонстративного разрыва с привычными ценностями. Внутри театра таятся немалые силы. И пусть поблек праздничный стиль ежедневной жизни, бесспорно одно: в театре есть и крупные дарования, и новое поколение талантливых актеров. Жаль, что они тратят себя на антрепризы, педагогическую работу, съемки в необязательных телевизионных программах, и все это происходит потому, что мало загружены в родном театре, что репетируются пьесы на двух-трех человек, что нет острой режиссерской мысли.

Молодость увлекается модным режиссером Мирзоевым, он принес в русский театр смесь новизны со старым «авангардом», если под ним понимать стиль американского театра «Ла-Мамы». В театре поставил «Амфитрион». Приглашенный режиссер Горбань поставил старую комедию «За двумя зайцами», зрителю нравится, в главных ролях талантливые Мария Аронова и Михаил Васков. Актриса играет парадоксально, но спектакль в целом не отличается хорошим вкусом. В старые времена вахтанговцев вкус не подводил.

А легенда? Легенда была в прошлом, она осталась в самом имени — Вахтанговский театр. В том, что умеют вахтанговцы — заражать зал праздничностью и откровенным лицедейством, — у них соперников почти нет.

«Современник» снова на Бродвее

Американцы убеждены, что Бродвей — центр театрального мира. Иностранцы гастролируют на Бродвее редко. Русские играли здесь последний раз 75 лет назад — когда Московский Художественный театр поразил воображение театральной Америки. С той поры Станиславский навсегда остался ее кумиром. Его имя используют для открытия школ и студий, их множество, самых разных. Результат, правда, отнюдь не однозначен. Достаточно посмотреть «Иванова» на сцене Линкольн-центра с Кевином Клайном в главной роли (не путать с прославленным модельером). Спектакль свидетельствует о том, что его создатели имеют весьма отдаленное представление об особенностях русской театральной школы.

И вдруг благодаря усилиям эмигрантки Марины Ковалевой и ее дочери Рины в ноябре 1996 года на Бродвее оказался «Современник» — и с невероятным успехом сыграл «Три сестры» и «Крутой маршрут».

29 октября 1997-го начались снова гастроли «Современника» в театре «Мартин Бек». Более 10 дней подряд театр играл «Вишневый сад», поставленный Галиной Волчек. Было опасение, что спектакль еще сырой, в Москве перед отъездом он прошел один раз, официальная премьера только предстояла... Марина Неелова еще искала себя, знатоки, проникшие на тот единст-

венный спектакль в Москве перед отъездом театра в США, шурушали о том, что лидирует Елена Яковлева в роли Вари. Перед отъездом «Современника» на Бродвей молодой критик Должанский опубликовал статью, в которой с вялой запальчивостью утверждал, что Волчек — не режиссер, Неелова — не Раневская, и только Бродвей может принять «среднеарифметического» Чехова. Ни уважения к чужому труду, ни намек на некое чувство единения — ведь наши должны предстать перед чужим и весьма искушенным зрителем. Только безапелляционность и категоричность...

На первый спектакль в Нью-Йорке продюсер пригласила 65 театральных критиков, официальная бродвейская премьера по американским правилам была назначена на следующий день.

На утро после первого «Вишневого сада» на Бродвее в газете «Нью-Йорк таймс» появилась статья Питера Маркса. Критик писал о том, что спектакль полон лирической красоты и комизма, что Марина Неелова—Раневская магнетически воздействует на зрительный зал, и никогда прежде «передача собственности не казалась столь трагичной». «Труднее всего вообразить, чтобы кто-то или что-то могло испортить игру Марины Нееловой. Экстравагантно разодетая, похожая на поблекшую птичку, она оплакивает прежнюю жизнь, не в силах поверить,

что ее насильно лишают всего, что она любит. Финал пьесы проходит под стук топора — рубят сад, а в широко раскрытых глазах Нееловой мы видим: топор ударяет прямо по ее сердцу.

В тот же день «Вилледж войс» посвятил «Вишневному саду» Галины Волчек текст, из которого было ясно, что для критика это спектакль не бытовой, спектакль магический и что обилие режиссерских сюрпризов трогает душу. Мизансцены метафоричны, а актеры отличаются редкой выразительностью.

Естественно, были и критические замечания. Дональд Лайонз в «Уолл стрит джорнал» писал: «Раневская неожиданно сваливается на голову обитателям дома, приехав из Парижа, чтобы продать поместье и походя разрушить чужие судьбы. Это роль для примадонны, здесь можно дать разгуляться эмоциям и привлечь все внимание к себе. Это роль как бы бросает актрисе вызов, и Марина Неелова (Маша в прошлогодних «Трех сестрах»), подобно Оскару Уайльду, не может противостоять искушению. Она постоянно взвинчена и потому не всегда убедительна».

Но восторженные отзывы об игре Нееловой были почти повсюду, портреты ее печатали все газеты. Невольно вспоминалось, как во время первых гастролей «Современника» американцы называли ее русской Сарой Бернар.

Огромный успех выпал и на долю Игоря Кваша. Старый опытный критик Клайв Барно в своем блестящем эссе «Русские



Галина Волчек. 80-е годы

привезли свежую новую вишню» в газете «Нью-Йорк пост» написал о том, что лучшего Гаева, чем Игорь Кваша, он вообще никогда не видел, и выделил артиста Александра Севостьянова в роли Прохожего. «Но лучше идите и сами соберите свои вишни», — посоветовал критик, и американцы повалили на «Вишневый сад».

Огромный зал «Мартин Бек театр» в 1400 мест вечерами был почти заполнен, хотя аншлагов не было, а утренники по выходным шли иногда при небольшом скоплении народа. Уикенд для американцев — дело святое. Чехов на русском языке, когда надо пользоваться наушниками, — занятие непривычное, а театральные Нью-Йорк не любит новизны.

Но театральная публика стремилась на спектакль «Современника». Ванесса Редгрейв

и Эль Пачино, драматург Терренс Мак Нелли и старый, знаменитый театровед Норрис Хутон, режиссер Шепард Соубол, только что поставивший в Нью-Йорке «Лес» Островского, и прославленная Наталия Макарова шумно и долго аплодировали «Современнику». Ванесса Редгрейв была в театре несколько раз: то посмотрит еще раз начало, то приедет в середине второго акта, то неотрывно, стоя в конце зала, будет смотреть на сцену глазами, полными слез. Спектакль доставлял ей видимое удовольствие.

На Бродвее приняты короткие аплодисменты, два выхода — и занавес. На этот раз все было иначе: зрительный зал аплодировал без конца.

Непривычно было и появление в «Нью-Йорк таймс» второй статьи, посвященной одному спектаклю. Она называлась «Режиссер, позволяющий Чехову оставаться современным» и посвящалась Галине Волчек. В газете был помещен ее большой портрет, а рядом — фотография «харизматической Марины Неловой в роли Раневской». Мел Гассоу, один из самых известных и талантливых театральных критиков США, писал: «В своей версии «Вишневого сада», который идет сейчас на русском языке в театре «Мартин Бек», режиссер Галина Волчек подходит к Чехову как к нашему современнику. За свою жизнь она уже четвертый раз ставит эту пьесу, каждый раз учитывая в режиссуре «то, что происходит за окном». Через переводчика Волчек объясняла нам, что под совре-

менной трактовкой она не подразумевает «безвкусный и вульгарный подход к классике» — раздражающие анахронизмы вроде «Гамлета в джинсах». Для нее Чехов — художник, писавший для своего времени... Созерцая мир на пороге нового тысячелетия, Галина Волчек ощущает «неясный дрожащий звук», вроде плача по вырубаемым вишневым деревьям, оттого в ее спектакле столь часты резкие перепады настроений — от гнева к смеху или к переживаниям на грани слез».

Надо хотя бы немножко представлять себе театральный Бродвей, чтобы понять, что значит играть на его сцене иностранной труппе и оставить о себе память. Первые гастроли «Современника» с «Тремя сестрами» и «Крутым маршрутом» запомнились американцам. «Вишневый сад» поднял еще выше репутацию русского театра.

Выразителен финал этого спектакля. На опустевшей сцене Фирс произносит свой монолог, а на последних словах по кругу сцены проходят действующие лица, потом все персонажи в один и тот же момент надевают свои пальто и уходят в глубь сцены... И остается ощущение, словно все умерло в этом проданном вишневом саду. Этот образ уходящих людей, уходящих со сцены, театральной, экзистенциальной, исторической, — глубоко воспринимался зрительным залом. Знаменитые и незначительные американские театралы, эмигранты разных политических ориентаций, зрители, впервые в жизни видевшие

«Вишневый сад», были во власти спектакля «Современника», восторженно приветствуя непривычно сыгранного Лопухина—Сергея Гармаша, талантливую Елену Яковлеву—Варю, драматичную Шарлотту—Галину Петрову.

Успех Марины Нееловой был абсолютный, ее называли великой актрисой, и воистину ревел от восторга зрительный зал, когда на аплодисменты выходил Игорь Кваша.

Я спросил Ванессу Редгрейв: «Кто вам понравился больше всего?» Прославленная звезда западной сцены и кино призадумалась и ответила: «Никого я выделить не могу, они все очень хороши, сильная труппа». Помолчала и добавила: «Что-то есть притягательное в них, а что? Мне трудно определить, только нигде я не встречала этого особого современниковского обаяния».

Режиссер Шепард Соубол после спектакля заметил: «Все дело в том, что вы, русские, может быть, не все, но сохранили в своей душе вишневый сад, а мы — мы давно продали его». И, прервав разговор, быстро ушел в дождливый сумрак.

Когда кончились гастроли, все были уставшие, играть по субботам и в воскресенье приходилось два раза в день, хотелось скорее домой. В самолете, когда мы летели в Москву, мне все время думалось о том, как прекрасно, что жизнь устроила еще одну встречу Бродвея с «Современником», что снова русский театр у всех на устах, теперь можно играть в Москве, где ко-

му-то будет нравиться «Вишневый сад», кому-то нет, но театр остался верен себе, своему умению в Чехове проживать сегодняшнее время.

«Три сестры» и «Крутой маршрут» получили премию «Драма деск» — беспримерный факт в истории Бродвея. «Вишневый сад» был как бы продолжением, изумив современностью взгляда на гениального русского писателя, любимого в США, как и в России...

Возвращение в Москву принесло неожиданное огорчение. Бесспорный успех «Современника» в Америке кому-то оказался не по душе. Невольно вспоминаются слова великой Бабановой: «Успеха не прощают».

На «Вишневый сад» в Нью-Йорке было написано тринадцать рецензий: двенадцать положительных и одна отрицательная, появившаяся после отъезда театра в журнале «Нью-Йоркер». Основываясь на ней, газета «Русский телеграф» напечатала статью о провале гастролей.

И поползли слухи, что все было не совсем удачно, что автор этих строк, сделавший телевизионную передачу «Вишневый сад» на Бродвее», — друг театра, поэтому специально подобрал кадры, свидетельствующие об успехе, и прочее, прочее...

Лишний раз подтверждаю: в телевизионной программе о гастролях «Современника» использованы документальные кадры. В них запечатлена та атмосфера праздника, которая со-

проводила «Вишневый сад». Если бы этого не было в реальности, этого нельзя было бы добиться никаким субъективным подходом или монтажом.

Театр опубликовал книжечку рецензий — ненужные доказательства для тех, кто наперекор всему хотел бы, чтобы «Современник» провалился.

Наверное, об этом не стоило и писать, если бы это был лишь частный случай. Однако это не так. Безобразия жизни привели к исчезновению чувства гордости за свою страну, обеспокоенный дух тяготеет к агрессии, нетерпимости. Память о прошлом, долг перед настоящим — все эти

моральные предпосылки нередко исчезают. Раздражает чей-то успех, постоянное желание разрушать, разоблачать, уничтожать — все это становится общим местом. Только этими настроениями можно объяснить недоброжелательство, с которым столкнулся знаменитый театр, вернувшись на родину после своих триумфальных гастролей.

Но когда в «Современнике» поднимается занавес — обыденность исчезает и открывается образ замечательного театра, куда стремится зритель, который его любит и которому он верен уже более сорока лет.

Томас Манн в «Табакерке»

Театр-студия под руководством Олега Табакова давно уже вызывает огромный зрительский интерес. Великолепная молодая труппа, может быть, лучшая в стране. Машков, Евгений Миронов, Виталий Егоров, Безруков, Зудина, Германова, Шульц. Недоброжелатели говорят, что Табаков забирает к себе лучших выпускников Школы-студии МХАТ, он ректор и пользуется этой возможностью. Те, кто любят его, ценят его и за это и никогда не забывают, что именно он, а никто другой, давным-давно начал заниматься молодежью, ее учить, ее воспитывать, ей помогать. В своем маленьком зале в подвальном помещении на улице Чаплыгина он дал новое измерение

актерской работе и раньше других угадал спасительную роль талантливой молодежи для судеб современного театра.

Человек в спектаклях «Табакерки», как любовно ее называет зритель, существует не сам по себе, а в связи с живущим миром и живущими другими людьми, короче — внутри времени, от которого Табаков никогда не отгораживался. В репертуаре его Театра-студии «Матросская тишина» Александра Галича — воспоминание о начале «Современника», судя по всему, не отпускает Табакова, с «Современником» связаны его молодость, его актерские триумфы, его восторг перед Ефремовым в те давние годы, его верность идее театра едино-



Олег Табаков. 80-е годы



Андрей Житинкин, режиссер.
1997 год

мышленников, над которой сегодня позволяют себе насмехаться те, кто не имеет на это никакого права. В сегодняшнем репертуаре — горьковские «Последние» с приглашенной на роль Ольгой Яковлевой, сыгравшей, может быть, свою лучшую роль в постэфросовский период, «На всякого мудреца довольно простоты», «Псих», знаменитый «Смертельный номер», «Старый квартал» Теннесси Уильямса.

Сам точный в деталях и в жанровых красках, Олег Табаков научил своих актеров играть характерные черты людей и сущность человека. Он не боится приглашать талантливых режиссеров, у него ставят Вале-

рий Фокин и Кама Гинкас, он сразу поверил в режиссерское дарование Владимира Машкова, своего ученика, приглашает на постановки Андрея Житинкина.

У Андрея Житинкина звонкое имя специалиста по коммерческим шумным постановкам. Внешне разбросанный, поверхностный, тратящий немало сил на рекламу, суестьющийся, не пропускающий ни одной возможности напомнить о себе, он на самом деле — великий труженик, гибкий, умный человек и способный режиссер. Начинать в «Современнике», ставил тот самый «Старый квартал», который тогда не был выпущен (Галина Волчек нашла его работу ученической) и спустя много лет поставленный у Табакова с Сергеем Безруковым в главной роли. У Табакова Житинкин поставил «Психа» и вот теперь «Признания авантюриста Феликса Круля» по мотивам незавершенного романа Томаса Манна, который инсценировал Иван Савельев.

Не случайно, что Театр-студия Олега Табакова обратилась к роману Томаса Манна. В судьбе Феликса Круля просматривается пугающе циничная способность рядового сознания при определенных обстоятельствах принять и оправдать то, что составляло основу фашистского мировоззрения. В спектакле мир Феликса Круля (его играет Сергей Безруков) рисуется несколько упрощенно, но четко олицетворяет собой социальное и моральное зло.

Молодой человек, умеющий

быть обаятельным и жестким, возбуждать и будоражить, кончает жизнь на плахе, но для Житинкина важен не сам этот финал. Он ставит спектакль-предвосхищение: сегодня в России появилось слишком много молодых людей, пропитанных духом крайнего экстремизма и готовых в любой момент встать в ряды фашизма.

Конечно, Томас Манн сложнее, чем спектакль Андрея Житинкина, режиссер слишком увлекся внешней формой, но он, бесспорно, нашел яркое режиссерское решение. В этом ему немало помог художник Андрей Шаров, чьи декорации и костюмы придают литературному материалу неожиданно иронически-авантюрный оттенок.

Безруков играет второй акт строго и жестко, и это выгодно отличает его от первого акта, где актер, признанный любимец публики, и особенно молодой женской ее части, любит себя собой. В первом акте есть и затянута, и ненужная оголенность — не мысли, а тела, все это отвлекает от внутренней конструкции.

Мне довелось видеть «Признания Феликса Круля», когда спектакль игрался в первый раз, потому претензии к отсутствию стилистической цельности предъявлять не имею права. Но уже и тогда чувствовалось, что по жанру это острый памфлет с изрядной долей примеси безобидной иронии. С превосходным юмором играет Дмитрий Бродецкий лорда из Шотландии, подлинное дарование обна-

ружил молоденький Денис Никифоров в роли Луи де Вноста, с отточенным мастерством играет Антонио Кукука опытный Сергей Беляев.

Избегая ложного метафоризма, режиссер фактически предоставил сценическую площадку Феликсу Крулю, во имя него и на него поставлена инсценировка романа Томаса Манна. Задача представляется оправданной, однако при этом возникли некоторые сюжетные неточности. Так, надо бы прояснить взаимоотношения крестного отца Феликса (Павел Кондратьев) и самого героя. В образе Шimmelъпристера тема перерождения Феликса Круля получает надреальный характер и имеет мифологический смысл, скажем, сценически неясно, отчего он умирает.

Безруков бесспорно еще раз продемонстрировал свое дарование, он не теряет пластического ощущения своего агрессивного персонажа, только он

**Сергей Безруков, артист
Театра-студии Олега Табакова**



более интересен, когда целеустремлен и серьезен. А вот сцена, когда ему приходится разыгрывать половой акт с Дианой Гупле (ее забавно играет способная Мариана Шульц), вносит в спектакль некоторый диссонанс из-за несоблюдения чувства меры.

Вполне возможно, что высказанные здесь пожелания бу-

дут неактуальны к моменту выхода книги — ведь часто спектакль совершенствуется и шлифуется после премьеры. Но как бы то ни было, уже на первом представлении «Признания авантюриста Феликса Круля» было очевидно, что спектакль заставляет задуматься над тем, откуда и с чем феликсы крули приходят в мир.

О «Вишневом саде» в Париже, и не только о нем

Весной 1998 года в знаменитом зале театра «Комеди-Франсез» состоялась премьера «Вишневого сада». Было объявлено, как это принято у парижан, что спектакль будет идти с 25 апреля по 5 июля. Его поставил Ален Франшон с Катрин Ферран в роли Раневской.

Публика на премьере сидела затаив дыхание, интерес вызывала пьеса, вечный «Вишневый сад», гениальное создание Чехова, привлекающее театры во все времена. Режиссер был занят Лопахиным и Фирсом. Раневская была ему не нужна. Немолодая, незаразительная, лишенная сценического обаяния актриса к чеховской героине действительно не имела никакого отношения. К Раневской все тянутся, все ощущают власть ее особой человеческой и женской красоты; но в парижском спектакле ничего этого нет. Невольно в сознании всплывали наши замечательные Раневские по-

следних лет: Алла Демидова, Нина Ургант, Марина Неелова. После спектакля (он шел без антракта два часа пятнадцать минут) ко мне подошла незнакомая москвичка, приезжавшая в Париж по делам, и стала делиться своим недоумением от увиденного. Она рассказала, что совсем недавно в Москве с интересом смотрела «Вишневый сад» во МХАТе имени Горького с Татьяной Дорониной в роли Раневской...

Но Париж не знает наших актрис и стремится на свой «Вишневый сад» — послушать текст (на этот раз довольно сильно сокращенный переводчиками), понять, почему Лопахин (его очень хорошо играет Тьерри Хансиз) отнимает у Раневской вишневый сад. В этой насквозь истолкованной пьесе у Алена Франшона есть свои находки: его Лопахин любит Варю, только ему не до любви, он не имеет права отвлекаться, ему надо ра-

ботать и зарабатывать, он бизнесмен. Глубоких переживаний у него нет, их нет ни у кого в этом спектакле, эмоции не имеют никакой протяженности. Зато есть откровенная эротическая сцена: Яша (Александр Павлов) и Дуняша (Селин Самье) бесстыдно занимаются любовью долго и откровенно, как в порнографическом фильме. Один Фирс (Мишель Робен) не в силах жить в этом мире и умирает в конце, лежа на полу, брошенный и никому не нужный.

Русская драматургия и русская тема ощутимо присутствуют на парижской сцене. Чем меньше интереса к нынешней России и ее проблеме, тем больше русских пьес ставится на подмостках. В театре «Артистик Атевен» идет «Власть тьмы», а в одном из залов театра Люсернери — пьеса «Чехов».

Опрометчиво заявил живущий в Нью-Йорке композитор Александр Журбин, что «Нью-Йорк практически официально признан культурной столицей мира, и никакой другой город на земле не может сравниться с ним по интенсивности артистической жизни».

Париж не меньше, чем Нью-Йорк, удивляет невероятным обилием зрелищ. Кто только тут не ставится: Мольер, Шекспир, Лабиш, Кокто, Жироду, Пиранделло, Ведикинд, Сартр, Арагон, Ануй, Уильямс, Толстой. Театры почти всегда полны. Однако даже аншлаг — не всегда свидетельство высокого уровня спектакля. Так, на балетный спектакль «Мыть окна» гастролирующей Пины Бауш из немецкого

Вуперталья в здание театра де ля Вилль пройти с билетом невозможно, хотя от прежней Пины Бауш не осталось и следа — тягучее, длинное, скучное зрелище с хождением в публику, монологами и диалогами исполнителей.

Вот на этом — на соответствии уровня художественного явления и резонанса, который оно вызвало, и оценки его в прессе хочется остановиться. Несовпадения такого рода случаются везде. Но у нас в последнее время они слишком часты.

Это у нас можно прочесть, как балетный критик В.Майниесе спрашивает знаменитых французских танцовщиков Элизабет Платель и Манюэль Легри: «Как школа Парижской оперы добивается совершенства пальцевой техники? Ведь такая филигранная работа нам не снится ни в Большом, ни в Мариинском театрах».

Во время моей недавней поездки в Париж мне удалось посмотреть на сцене Опера Гарнье концерт парижской хореографической школы. Танцевали сюиту Иржи Килиана, «Сомнамбулу» Баланчина и дуэт, когда-то поставленный Д.Лилиным. Способные молодые танцовщики, подающие надежды, не более того. Но мы-то знаем, что в Большом театре и сегодня есть блистательные артисты балета: Филин, Уваров, Цискаридзе, что в Мариинском славятся на весь мир Лопаткина, Вишнева, Захарова, в Большом танцуют мастера — Ананиашвили, Семизорова, в Мариинском — Асылмуратова, Махалина! А ба-

летной критикессе В.Майниесе все равно снится сон о школе Парижской оперы.

Париж как город действительно может сниться — его черепицы, старые дома с жалюзи, кафе, террасы, Сена, которая никогда не надоедает, течет, меняется, и, глядя на нее, можно говорить обо всем: о поэзии, танце, о времени, о минуте. Но только зачем надо унижать Большой и спрашивать француз: «А как вам танцуется на сцене Большого? Непривычный покат, огромное пространство...?» Чтобы получить в ответ: «Покат на сцене есть и у нас. Это американцам непривычно и трудно. Ваша сцена действительно очень широкая. Она забирает больше сил. Но Большой для нас всегда Большой — в прямом и переносном смысле слова». Это говорят танцовщики, приехавшие из Франции, где сегодня действительно есть удивительные мастера хореографической мысли.

Вот шествие, выходящее из-за кулис, оно захватывает своими загадками и эмоциональностью, сменяется дуэтами небывалой красоты. Так поставлен современнейший балет Каролин Карлсон «Символы» на сцене Оперы Парижа в сказочных по изысканности декорациях Оливье Дебре. Одноактный большой балет, насыщенный новым танцевальным языком-модерн, основанным на четкой классической выучке. «Индивидуальная массовка» без ярких отдельных лиц.

Москва была и осталась театральной столицей, москвичи бе-

гут смотреть все, что интересно, и, разумеется, то, что привозят из-за океана или Европы. Острая, резкая, беспощадная критика порой распространяется на всех, своих и чужих. Теперь это уже не смущает — норма дня, и дурного в этом ничего нет. Вопрос только в том, насколько это помогает театрам жить дальше и откуда берется пренебрежительный тон к тому, что происходит у нас? Ни в Нью-Йорке, ни в Париже это невозможно, там чувство патриотизма очень развито. Никто не спорит — у нас есть причины быть довольными собой, но в мире театра мы еще сильны. А критика только тогда имеет смысл, когда она конструктивна.

В Москве проходил Чеховский театральный фестиваль. Он открывался спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло в постановке Р.Брустина, руководителя Американского репертуарного театра Гарвардского университета в Бостоне.

У Брустина в США солидная репутация исследователя, педагога, воспитателя, но спектакль его был ученический и открывать им фестиваль было неразумно. Чеховский фестиваль логичнее было открывать Чеховым в постановке отечественной режиссуры. Когда я высказал эту очевидную мысль, кто-то из критиков немедленно возразил, дескать, какая разница? Оказывается, то, что не требует доказательств, теперь нуждается в обсуждении. Чувство патриотизма испарилось.

Думать, что Брустин — это

лицо американского театра, довольно наивно. Репертуарные труппы в США — редкость. Можно сколько угодно писать о деградации бродвейской сцены, о том, что в репертуарных коллективах и на сцене Бруклинской академии музыки происходят истинные события и решаются судьбы американского театра. Центром театральной Америки был и остался Бродвей. Именно он диктует нормы и законы театральной жизни США, которая на практике выглядит сложной, пестрой и причудливой.

Вряд ли для лица сегодняшней Америки показательны работы давно уже вышедшего из моды Джозефа Чайкина или изредка появляющегося на нью-йоркской сцене талантливый Андрея Шербана, занятого в основном преподаванием и руководством театральной школой Колумбийского университета. У нас им обоим средства массовой информации придали слишком большое значение.

В невиданное событие вылились гастроли Мориса Бежара в Москве. Перед началом балета «Дом священника», несмотря на очень высокие цены, у входа в Кремлевский Дворец съездов стояла толпа в надежде на лишний билет. Наплывы эротической энергии танцевальной пластики Бежара завораживали зрителей-непрофессионалов. Лицо умершего от СПИДА Хорхе Дона в балете «Нижинский — клоун божий» производило не меньшее впечатление, чем хореография нового бежаровского балета.

Бежар — признанный лидер танца-модерн, но в Париже удивляются его сегодняшнему успеху в Москве. «Бежар? Он был интересен 30 лет назад».

В Москве ждали Мнушкину, а отношение к ней в Париже, как к Бежару, — это прошлое. Хотя Мнушкина и сегодня играет в театре Солейль в Картушри. Парижане увлечены драматургией Эрика Эммануэля Шмидта, на спектакль «Посетитель» в театре Мариньи билетов нет. Эрик Эммануэль Шмидт почитается самым интеллектуальным автором Франции.

Чеховский театральный фестиваль познакомил москвичей с большим количеством спектаклей первой и не первой значимости и сделал великое дело. Только не стоит все представлять так, будто он целиком и полностью отражал мировую театральную арену. Это очень трудно определить, что является существенным и несущественным для зрителя той или иной страны, и никто не ответит на вопрос, почему надо привозить чешского «Иванова» и не показывать своего, московского, нового, почему допускается издевательски писать о выдающейся работе Олега Ефремова «Три сестры» и унижать собственное искусство. Мы мало ценим своих мастеров.

Москва сохранила в сознании западного интеллигента привлекательность театральной столицы. Ефремов и Волчек, Захаров и Фоменко, Гинкас и Виктюк, Яшин и Морозов, Гончаров и Фокин, Яновская и Женовач — режиссеры, уровень кото-

рых далеко не часто встречается на западной сцене.

Сегодня набирает силу новое поколение режиссеров. Критик А.Смелянский метко назвал их «деконструкторы». Их появление можно попытаться объяснить: из толщи времен на сцены вернулись маски и марионетки, символика пространства, света и мизансцен. Знаковая режиссура постепенно становится общим местом. Театр для нее не зеркало современности, а прибежище символов, иногда зрелищных и фантастичных.

Мне близок психологический театр, но наследники Мейерхольда принесли в конце 90-х

годов свои нравы и свою эстетику. Не случаен успех режиссера Владимира Мирзоева. Однако, посмотрев его «Месяц в деревне» в Ленком, невольно задаешься вопросом: правомерно ли играть Тургенева в антитургеневском ключе? Избранный режиссером стиль прост и категоричен, это не метафорический театр, а его примитивная имитация. Только в русском театре этим поискам трудно прижиться, слишком сильны собственные традиции.

Изгнанные и убиваемые, они все равно оживают, потому что зрителям нужны не маски и знаки, а образы, чувства и смысл.

Судьба «Бесприданницы»

«Бесприданница» — гениальная, загадочная и невезучая пьеса Островского. Он писал ее четыре года. Впервые она была поставлена на сцене Малого театра в 1878-м, 10 ноября — в бенефис артиста Николая Музиля. Ларису играла Гликерия Николаевна Федотова, Карандышева — Михаил Садовский, Паратова — Александр Ленский. Но спектакль успеха не имел. «Биржевые ведомости» писали, что «Федотова совсем не поняла роли и играла плохо». В 1879 году на смену Федотовой на роль Ларисы пришла Ермолова. Критики отмечали, что «пьеса смотрится живее», но событием она не стала. Еще до премьеры Островский писал своему другу А.Ф.Бурдину:

«Пьесу свою я читал уже в Москве пять раз, в числе слушателей были лица и враждебно расположенные ко мне, и все единогласно признали «Бесприданницу» лучшим из всех моих произведений».

Это действительно лучшая пьеса Островского, сороковая по счету из написанных им, классическая драма русского репертуара, великая неразгаданная драма.

В Петербурге Ларису играла Савина, премьера в Александринском театре состоялась спустя десять дней после московской премьеры, но и здесь прием не был шумным. По словам А.Амфитеатрова, ни одна из великих русских актрис — «ни Федотова, ни Ермолова, ни Савина не уга-

дали, что такое Лариса, как и Островский не понимал глубины, которую создал».

Впервые «Бесприданница» имела успех в 1896 году, когда в Александринском театре вновь поставили «Бесприданницу» и Ларису сыграла Вера Федоровна Комиссаржевская. Дрaму провинциальной барышни (как играли ее прежде) актриса превратила в трагедию страдающей одинокой души. Комиссаржевская—Лариса — событие историческое в жизни русского театра. Живая, трагическая Лариса потрясала зрителей. Мысль Островского о всеобщем эгоизме и об одиночестве Ларисы Огудаловой приобрела в исполнении Комиссаржевской «резкую наглядность». Искусство великой актрисы было пронизано духовным максимализмом, ее искусство, по словам критика Б.Алперса, «утверждало жизнь как трагическую, но созидательную стихию и было полно трепетного ожидания каких-то неясных, но окончательных свершений, которые изменят лицо мира».

В исполнении Комиссаржевской в роли не было ничего от трагедии раздавленного человека. Из мира уходило духовно сильное и гордое существо, не умеющее сдаваться и мириться с обстоятельствами. Ее трагическая Лариса как бы определила традицию исполнения этой роли, но с годами становилось очевидно, что судьба «Бесприданницы» зависит не только от актрисы, играющей заглавную роль.

Пьесу в России до революции ставили часто, только спек-



Сергей Яшин,
художественный руководитель
Театра имени Гоголя. 90-е годы

такли по ней шли очень мало. После успеха в Александринке с Комиссаржевской — Ларисой (спектакль прошел 36 раз) «Бесприданницу» вновь поставили в Москве в Малом театре «для утренников», но сыграли ее два раза.

В провинции ее играли чаще, она манила и актеров, и зрителей, но что-то мешало и здесь ей прозвучать в полную силу. Между тем среди исполнителей часто бывали звезды первой величины. Помимо упомянутых, назовем Станиславского — Паратова и Ермолову — Ларису в спектакле, осуществленном в 1894 году. Исполнение Станиславским ро-

ли Паратова критик в обстоятельной рецензии счел безупречным, в то время как в ермоловской Ларисе он принимал без оговорок только сцену последнего акта. Впрочем, известно, что Лариса не относится к числу коронных ролей великой Ермоловой.

Позже — в 1911 году Ларису играла Пашенная в Малом театре, в 1915-м — Ведринская в Александринке.

Лучшая драма Островского оставалась неразгаданной, она и сегодня держит в напряжении мир театра, мечтающий о ней и боящийся к ней прикоснуться.

После революции в 1919 году «Бесприданницу» поставил Театр Корша с Верой Леонидовной Юреновой в главной роли, но спектакль прошел лишь несколько раз. Взглядеться во внутренний мир Ларисы и Карандышева, Паратова и Огудаловой, увидеть драму не только их чувств, но и сознания, казалось, никому не дано.

А пьесу продолжали ставить и играть почти во всех городах страны. Она тянет к себе, как любая гармония большого стиля, ее колдовская красота влечет к себе возможностью расширить фабульное пространство и поразмыслить о современной жизни. Однако все это требует особого мастерства и особого мышления. В 30-х годах театры больше тяготели к сатирическим комедиям Островского, их было легче играть. Поэзия «Бесприданницы» не поддавалась разгадке.

Успех пришел в 1932 году, когда в Театре бывш. Корша ре-



Светлана Брагарник,
актриса Театра имени Гоголя.
Начало 90-х годов

жиссер В.Сахновский поставил «Бесприданницу» с Ларисой — Верой Николаевной Поповой и Кторовым — Карандышевым. У знаменитой актрисы 20-х годов был низкий, манящий голос и лицо, не отличающееся красотой, но неизменно привлекающее к себе. Она магически воздействовала на зрительный зал. Играла с редкой драматической силой и как бы хранила в себе тайну женственности, которую пытался разгадать влюбленный в нее Карандышев. Кторов, по словам критика Нины Велеховой, запомнившей спектакль, воспринимался как слепец, ослепленный любовью к Ларисе и

ненавидящий Паратова за его природное превосходство. Но у Островского загадки естественны, как естественна сама жизнь. В спектакле Театра бывш. Корша они влекли к себе редким смещением подлинных страстей и таинственного артистизма исполнителей.

Однако злой рок, преследовавший «Бесприданницу», вмешался и здесь. Спектакль, имевший огромный зрительский успех, полный превосходных актерских достижений, игрался только один месяц.

Театр бывш. Корша постановлением Управления культуры был закрыт. В 1933 году В.Н.Попова и А.П.Кторов перешли во МХАТ, где прожили всю оставшуюся им жизнь.

Анатолий Петрович Кторов еще раз прикоснулся к «Бесприданнице», снявшись в роли Паратова в фильме Я.Протазанова с Ниной Алисовой в роли Ларисы. Его Паратов незабываем — ослепительный фат, изящный, холодноватый, в сущности, предвосхитивший суперзвезд современного западного кинематографа. С образом Кторова — Паратова связана особая эстетика, эстетика торжествующего шика, блеска, поэтика мужского магнетизма. Фильм Я.Протазанова «Бесприданница» по сей день имеет успех и абсолютное признание.

Когда талантливый Никита Михалков снялся в роли Паратова в «Жестоком романсе» Эльдара Рязанова, претендующем на новую трактовку знаменитой пьесы Островского, затмить Кторова ему не удалось.

Кторов был символом великолепия и мужской красоты. Дистанция между ним и теми, кто испытывал обывательское томление, была велика. Как далека была исполнительница Ларисы в рязановском фильме от Нины Алисовой, задевшей воображение миллионов, когда появилась на экране 60 лет назад.

Легендарной стала постановка «Бесприданницы», осуществленная Юрием Завадским в Театре революции в 1940 году. В роли Ларисы выступила Мария Бабанова, великая актриса русской сцены. Карандышева играл С.Мартинсон, Паратова — М.Астангов, Огудалову — А.Богданова, Кнурова — О.Абдулов. Критика не была единодушной. Кто-то писал, что трактовка Бабановой образа Ларисы сужала Островского, обедняла его, социально опустошала. Другие, наоборот, были от актрисы в восторге, утверждали, что никогда на русской сцене не было такой Ларисы, замороженной своей мечтой, горько осознающей трагический характер неравной любви.

Роль игралась Бабановой на грани отчаяния. «Мне снится день, который не вернется, и человек, который не придет», — пела Лариса, и в зале плакали всякий раз, когда звучал неземной голос актрисы. Строгий Борис Алперс, известный критик тех далеких лет, писал: «И зачарованная Лариса Бабановой из «Бесприданницы», словно запеленатая в сверкающее, ослепительно-белое, будто подвенечное шелковое платье, — она тоже

была ребенком с недоумевающими глазами, обиженным, обманутым ребенком, с жертвенной покорностью идущим на заклание».

В этой роли Бабановой была странная недосказанность, печаль о чем-то несбывшемся, как будто, как писал Б.Алперс, актриса создавала свою Ларису в пору собственных раздумий о жизни.

Помню, как спустя много лет после этого спектакля в доме уже умершего к тому времени артиста МХАТа Александра Леонидовича Вишневого заговорили о Бабановой—Ларисе. И долго вспоминали, как после спектакля в молчании со слезами на глазах уходили из театра, забыв в раздевалке пальто и шляпы и замечали это только у Никитских ворот, когда почувствовали холод, был ветреный март месяц.

И те, кто принимали спектакль, и те, кто не принимали его, сохранили в памяти Бабанову—Ларису и замечательного Сергея Мартинсона — Карандышева. Но и этот спектакль шел очень недолго — менее полугода; премьера состоялась в декабре 1940 года, а в июне 1941-го началась война, и, вернувшись после летних гастролей в Москву, театр «Бесприданницу» больше не играл.

После войны к «Бесприданнице» обращались часто: ее поставил М.Яншин в театре Станиславского с Лилией Гриценко в главной роли; она шла в Центральном театре транспорта (так назывался когда-то сегодняшний Театр имени Гоголя), Лари-

су играла Л.Скопина; в 1965 году С.Гиацинтова пыталась найти решение пьесы на сцене Театра имени Ленинского комсомола (то была откровенная неудача), в 70-е годы пьеса ставилась на сцене ЦТСА. Но ни мудрости Островского, ни его романтики, ни тайны в этих спектаклях не было.

Когда-то в сезоне 1929—1930 годов МХАТ собирался ставить «Бесприданницу» с Аллой Константиновной Тарасовой. Сохранились записи бесед Вл.И.Немировича-Данченко: «Каждый образ в пьесе — это лицо, которое имеет своего рода сценическую заряженность, имеет свою энергию. Каждая фраза Паратова — каменная, а не листовая, как у Чехова. Полутона не годятся для Островского. У него — тень и свет, а не полутона. Зерно Карандышева — это зависть, он сненаем завистью. Это жалко и мерзко...»

Но добиться того, что он хотел, не удалось.

За последние полвека после спектакля Завадского с Бабановой театр знал одну удачу в прочтении этой замечательной роли. То была Лариса Константиновна Рок в спектакле Малого театра 1948 года. Паратова играл Б.Телегин, Карандышева — Н.Афанасьев, Кнурова — В.Владиславский.

Лариса—Рок жила под властью беспокойной мысли. Замкнутая, гордая, удивительная Лариса—Рок пела свой романс: «Что это жизнь? Без любви, ожидания лучших и радостных дней...» — и уходила из жизни с ясной мыслью, что

лучше гибель, чем покорность и унижение. Но сильная игра актрисы выбивалась из этого в целом заурядного спектакля. Он вызывал к себе интерес только благодаря исполнению главной роли.

В 1996 году Сергей Яшин поставил «Бесприданницу» в Московском театре имени Гоголя. Ларису сыграла только начинающая свой актерский путь Оксана Афанасьева. Огудалову — одна из самых больших актрис сегодняшней театральной Москвы Светлана Брагарник.

В спектакле много судорожных движений и драматических обмолвок. Неожиданна Огудалова, напоминающая Ларису, режиссер выстраивал ее образ как продолжение судьбы Ларисы. Оксана Афанасьева играет с самого начала ожидание печального конца. Бесспорно одаренная молодая актриса притягивает внимание к себе. Хотя играет неровно, не всегда донося до зрителя смятение и мрак, царящие в душе ее героини.

Талантливый Сергей Яшин, возродивший к жизни Театр имени Гоголя, долгое время находившийся на периферии московской театральной жизни, не случайно поставил «Бесприданницу». Его спектакль — это попытка открыть закон, по которому живут герои Островского, и перевести драму прошлого века на современный театральный язык. В чем-то это ему удалось, в чем-то нет.

Неудачный Паратов снизил линию Ларисы Огудаловой, ее смысловое значение уменьшилось. Лариса и Паратов оказа-



**Олег Гушин — Карандышев.
«Бесприданница»,
Театр имени Гоголя. 1996 год**

лись любовниками без любви. Зато выросло значение Карандышева, именно он — главный герой спектакля Яшина. Эту роль замечательно сыграл Олег Гушин, талант которого открыл Москве Сергей Яшин. Драму не самолюбия и притязаний, а любви и крушения играет Олег Гушин. В нем есть что-то детское и открытое. Карандышев — Гушин — непосредственный человек, и он любит Ларису. Красивый, содержательный, нервный Карандышев вызывает редкую симпатию, становится непонятным, что нашла Лариса в

Паратове, когда рядом такой Карандышев. Его выстрел в финале — высшая точка спектакля, его моральное завершение. Этот странный обаятельный человек убивает Ларису и этим убивает самого себя. Жить без нее ему незачем.

Неожиданные трактовки образов Огудаловой и Карандышева сместили обычные пропорции пьесы Островского. Что-то нарушили, что-то приоткрыли. Но в памяти зрителя, покидающего зал, остаются и Карандышев, агрессивный и беспомощ-

ный, и Огудалова, умная, несчастливая, совсем не похожая на привычных Огудаловых, продающих дочь, и Лариса, растерянно существующая посреди шума и гама, которым излишне переполнен этот противоречивый и не во всем сложившийся спектакль.

«Бесприданница», как чеховская «Чайка», способна открыть зрителю образ прекрасного театра. Пьеса, таящая в себе колдовство, влечет к себе художников сцены, для которых в театре смысл жизни.

Одним бароном больше, одним бароном меньше...

Разбирая папки газетных вырезок, наткнулся на интервью с Михаилом Резниковичем, главным режиссером Театра имени Леси Украинки, опубликованное в «Киевских ведомостях». Режиссеру задают вопрос: нуждается ли он в актрисе Аде Роговцевой? Он отвечает: «Ее уход из театра связан с трагической судьбой Театра имени Леси Украинки в последние 30 лет. Ада Николаевна ушла из театра сама. У меня есть своя точка зрения, почему она ушла, в двух словах не скажешь. Но это не стихийное бедствие. Актриса Татьяна Доронина, лучшая актриса Товстоногова, ушла из его театра... Фрейндлих, которая 25 лет работала у Владимировича, ушла в театр Товстоногова. Или вот последний пример. Из Театра

имени Маяковского ушел артист, который четверть века определял этот театр, — Армен Джигарханян. Это явление довольно типичное, когда интересы театра, судьба театра и судьба звезды на каком-то этапе расходятся. Это естественный процесс».

Позволю себе не согласиться.

Уход Дорониной из БДТ резко изменил ее судьбу. Сегодня выдающаяся актриса говорит об этом сама. В БДТ после ее ухода Товстоногов поставил великий спектакль «Мещане» Горького, было много режиссерских побед, великолепных актерских работ. Но Доронину ему заменить никто не сумел. Доронина есть Доронина.

Лучшее время Алисы Фрейндлих — работа в Театре имени

Ленсовета. Владимиров ставил спектакли на и во имя талантливейшей актрисы. Ее уход обернулся снижением художественной планки владимировского театра. К Товстоногову Алиса Фрейндлих пришла слишком поздно.

Что касается Армена Джигарханяна, то это особый случай. Замечательный артист увлекся преподаванием, своими учениками. После ухода от Гончарова вышел на сцену Ленкома в небольшой роли в спектакле Марка Захарова «Варвар и Еретик» по роману Достоевского «Игрок». Спектакль стал событием, исполнение роли Джигарханяном событием не стало. В спектакле, пронизанном духом игры, блистательно сыграли Чурикова, Збруев и Броневой. Абдулов—Алексей задал тон своей агрессивной и незащитной естественностью, неожиданно прозвучала молоденькая актриса Мария Миронова, с необычайным чувством такта сыграла сложнейшую роль Полины Александра Захарова. Армен Джигарханян остался на этот раз только Арменом Джигарханяном. Открытия не произошло. Уход крупнейшего художника из Театра имени Маяковского пока не восполнился его актерскими победами, а для театра Гончарова его уход — непоправимая утрата.

Считать, что уход мастера из театра — это не стихийное бедствие, а «естественный процесс», — серьезная и грубая ошибка. Ада Роговцева была для Театра имени Леси Украинки его символом, имя актрисы в сознании

было неразрывно связано с именем этого коллектива. Отчетливо помню свое сильное впечатление от спектаклей в середине 80-х годов. «Священные чудовища» Жана Кокто с Адой Роговцевой в главной роли в постановке Романа Виктюка остались в памяти как одухотворенный спектакль, грациозный по форме, безо всякой нравственной инфантильности, с горьким и отчаянным смыслом.

Удивляет равнодушие, с которым ныне относятся к уходу мастеров из своих родных театров.

Сравнительно недавно, когда смотрел в Театре сатиры в бенедикс Веры Васильевой «Священные чудовища», поставленные одаренным и незаслуженно мало используемым на больших московских сценах Александром Вилькиным, мне сразу вспомнилась поездка в Киев, весна, Крещатик, Подол, Театр Леси Украинки и спектакль Романа Виктюка с несравненной Адой Роговцевой.

Эта тема была всегда «больной» и актуальной, как и ситуация, когда актеры годами не выходят на сцену. Эту актерскую трагедию испытали в свое время на себе великие актрисы советского театра: Бабанова, Глизер, Андровская, Сухаревская. И это было непоправимой бедой.

Сегодня резко изменилась жизнь. В поисках заработка и работы большие актеры уходят в «антрепризы», играют спектакли на двоих, на троих. Иногда их поджидают удачи, как случилось со спектаклем «Арт»: Филиппов,

Костоловский и Янушкевич нашли себя и виртуозно, легко и содержательно разыграли неприязнительную пьесу. Гораздо чаще эти «уходы» оборачиваются коммерческой чепухой. Шумно была разрекламирована премьера справедливо забытой пьесы Ильи Сургучева «Осенние скрипки» (постановка, пластическая партитура и музыкальное оформление Романа Виктюка), в главных ролях Алиса Фрейндлих и Александр Балувев. Публика ломится на спектакль с участием любимицы-актрисы. А в сущности, это эпизод и в ее судьбе, и в судьбе режиссера, и одновременно — свидетельство неблагополучия, которое переживают талантливые художники.

В наши дни увлекаются маленькими театрами. «Гамлет» в постановке Сергея Арцибашева имеет успех. Играют в зале на 70 мест. Спектакль вызывающе театрален. Два Гамлета: сам Арцибашев и совсем молодой актер Евгений Булдаков. Шекспировский фон, все строго, сурово и лаконично. В спектакле Арцибашева нет бытового колорита, но нет и интеллектуальной драмы. Пожалуй, только сам Гамлет—Арцибашев вносит тему неверия и жестокой трезвости. Его Гамлет очень много прожил, это отличает его от молодого Булдакова, играющего своего героя с непосредственностью уличного драчуна.

Как всегда, Сергей Арцибашев силен в графике мизансцен и в деталях реквизита. Его режиссерское мышление произрастает из той школы Любимов-

ского театра, откуда он вышел. Преемственность стиля, традиций и самостоятельность мышления — маленький режиссерский Театр на Покровке украшает московскую театральную жизнь.

Как украшает ее Театр-студия Олега Табакова, где работают замечательные актеры — талантливые, острые, современные, составляющие, может быть, лучшую молодую труппу в стране.

Но меня всегда преследует мысль о том, что недостает театральных потрясений, какие испытывал в ранней юности, когда Добронравов играл дядю Ваню или Бабанова Таню Арбузова. По сей день помню, как Добронравов метался по сцене, не находил себе места и кричал: «Пропала жизнь!» И когда закрывался знаменитый коричневый занавес с чайкой, не хотелось ни аплодировать, ни разговаривать, а только остаться одному и думать о жизни.

Прошло много лет, сменились актерские поколения, неизменным осталось одно: таланты, не переводящиеся на Руси.

В 1985 году на Малой сцене Театра имени Гоголя, еще в дояшинский период, шел спектакль «Плюшевая обезьянка в детской кроватке» Марьяны Яблонской, рано умершей актрисы, написавшей пьесу о самой себе. Играли Светлана Брагарник и Андрей Алексеев. Брагарник была героиней этой поставленной Вячеславом Долгачевым драмы.

Сегодня Брагарник — «первая актриса» Театра имени Гого-

ля, мастерица, владеющая искусством передавать на сцене простые человеческие чувства.

Алексеев после долгого молчания замечательно сыграл Лебедева в чеховском «Иванове», спектакле, вызывающем к себе полярно противоположное отношение, как и сам Театр имени Гоголя, руководимый Сергеем Яшиным. После «Иванова» Алексеев сыграл мистера Миддлтона в комедии Сомерсета Моэма «Верная жена», не скрывающая своего неанглийского происхождения, и снова обратил внимание на себя, хотя в спектакле царит Светлана Брагарник.

К слову сказать, и сам Сергей Яшин, талантливый, нервный, не умеющий создавать вокруг себя шум и рекламу, заставил заговорить о себе и своем театре, где работают не только мастера, как Владимир Самойлов, Олег Гушин и Тамара Чернышева, но и очень одаренная молодежь.

Молодые дарования не исчезают со сцены. Вот в Театре имени Ермоловой появился молодой Токарев, обративший на себя внимание в «Битве ангелов» Теннесси Уильямса, поставленной В. Андреевым. Недавно Евдокия Германова удивительно сыграла врача-убийцу в пьесе «Псих» Минчина в постановке неугомонного Андрея Житинкина. Хочется думать, что актрисе предстоит значительное театральное будущее. Замечательно проявляет себя на сцене Владимир Машков, серьезный, думающий художник с немалым режиссерским дарованием. Не принял его «Трехгро-

шовую оперу» в «Сатириконе», но очень высоко ценю его «Смертельный номер» в «Табакерке».

А если пойти вслед за режиссером Резниковичем и вообразить, что завтра Брагарник покинет свой театр или Германова уйдет из табакерки студии, а Неелова — из «Современника», и это будет называться естественным процессом, мы в итоге потеряем то, что имеем — театр в его высоком смысле.

Играть спектакли с умеренным мастерством сегодня умеют многие, художественные открытия происходят гораздо реже. Безлико сыграли на сцене МХАТа имени Чехова «Грозу», не помогла Островскому ни современная редакция Гуркина, ни бесспорно талантливая Корзун, играющая Катерину. Не очень удачно пропел свой «Театральный романс» Театр имени Маяковского, Гундарева не спасла положение. Но все это работы прошлых сезонов.

Малый театр сыграл мюзикл «Свадьба Кречинского» с Виталием Соломиным—Кречинским. Профессиональная культура артистов такова, что конфуза не возникло. Обаятельно играет Соломин, хорош Бочкарев в роли Расплюева, строит роль умно, без избыточного гротеска. Художник Хариков построил роскошные декорации, роскошные костюмы. Феерия вытесняет ироническую игру слов — важнейший компонент пьесы Сухово-Кобылина. На сцене много движения, пластичной игры, есть юмор. Но неточно выбраны актрисы на роли Лидочки, те-

тушки, Татьяна Панкова играет грубо, не ощущая жанра, да и нелегко Виталию Соломину самому ставить спектакль и играть. Роль предполагает молодой задор и пластическую легкость.

Еще огорчительнее новые «Бешеные деньги» Островского.

Рядом с великолепным В. Барининым, играющим Кучумова, очень слаба в роли Лидии Чебоксаровой С. Аманова. Бессодержательная кокетка из провинциального театра, а не гордая дворянка, ослепительная красавица Москвы. Суетлива в роли ее матери А. Евдокимова.

В спектакле утерян большой стиль, что особенно заметно в исполнении женских ролей.

Тени великих спектаклей прошлого Малого театра не покидают этой сцены, мелькают то у портала, то у задника и мешают воспринимать и новую постановку Сухово-Кобылина, предполагающую иную художественную выучку, и «Бешеные деньги».

Невольно на память приходят Зеркалова и Шатрова в роли Чебоксаровой и Элина Быстрицкая в роли Лидии в спектакле Л. Варпаховского, проигрывавшая тогда в сравнении с великой Зеркаловой.

Эти «тени прошлого» витают и в зале Вахтанговского театра на комедии Старицкого «За двумя зайцами», поставленной режиссером Горбанем. Дразнящее обаяние театра проявляется только, когда на сцену выходит молодая талантливая Мария

Аронова. Актриса играет тонко, у нее отличный партнер Михаил Васьков. Однако в целом спектакль, пользующийся зрительским успехом, дает основания для упрека в том, что вахтанговцам на этот раз изменил вкус.

В театре работает целое поколение замечательных дарований, но, чтобы они встали вровень со своими предшественниками, необходим поворот не только к новому режиссерскому языку, но и к драматургическому материалу, близкому молодым талантам. Красочность и изысканность отличали театр в эпоху Рубена Симонова. У вахтанговцев был свой неповторимый голос. Он слышен и сегодня в «Пиковой даме» и особенно в «Без вины виноватых».

Но жить прошлым нельзя.

В московской театральной жизни сегодня бездна проблем. Одна из нерешенных — актерские судьбы.

Театры обязаны думать о том, что будут завтра играть Гафт и Неелова, Ольга Яковлева и Терехова, Дробышева и Караченцев, Ахеджакова и Лаврова.

В странное нынешнее театральное время, вне цельных новых идей и направлений живут и работают яркие актерские натуры, скрашивающие неопределенность общей ситуации. Уход любого актера-художника из театра в «антрепризу» — не только беда, на мой взгляд, а «стихийное бедствие», потому что вне стабильного коллектива он тиражирует себя и теряет свои бесценные свойства.

Поп-Звезды: расцвет или угасание?

На концертах поп-звезд звук Динамиков достигает предельной мощности. Virtuозно разработанная цветовая партитура составляет один из компонентов таких представлений. Залы ломятся на концертах Аллы Пугачевой и Валерия Леонтьева, Ларисы Долиной и Филиппа Киркорова, Александра Малинина и Олега Газманова. Публика особая, у каждого своя, и все похожи друг на друга. Знаменитые звезды поп-музыки, прославленные исполнители песен-шлягеров вызывают экстаз толпы. Огромные залы, аншлаги, дорогие билеты, концерты напоминают западные шоу.

Киркоров работает самозабвенно, поет без усталости. Успех громадный. Великолепный голос, бесспорное обаяние... И ощущение, что все время поет одну и ту же песню.

Валерий Леонтьев — гибкий, прыгающий, пританцовывающий, на редкость серьезный человек, умеющий эпатировать зрительный зал, его искусство иррациональное, инстинктивное. Но если слушать его концерты несколько раз, возникает ощущение, что и он все время делает одно и то же.

Алла Пугачева — миф и легенда страны, любимица толпы, мастер миниатюр, эмоционально насыщенного пения. Ее место в культуре огромно. Лицо растиражировано, по-моему,

только Мэрилин Монро имела такую массовую популярность, правда, во всем мире, а не в отдельно взятой стране. Но в России Алла Пугачева — звезда номер один.

Она поет безжалостно и бесстыдно, ее костюмы нарочиты, порой кажется, что знаменитой певице отказывает вкус. Но она действительно очень талантлива и умеет петь по-разному: лирично, насмешливо, саркастично, издевательски, извлекая из своих песен и нежные, и агрессивные, и рыдающие ноты. Мне особенно нравится, когда внутри у нее все кипит, а на лице улыбка. Певица умна, и музыка существует в ее душе, а трезвость в мыслях только усиливает влияние на толпу.

Лариса Долина поразила меня на концерте в Большом зале Консерватории, посвященном музыке Гершвина и шлягерам американского мюзикла. Певица с великолепным голосом, отточенной фразировкой, Долина знает, что такое случайно брошенный взгляд, жест, интонация.

И меняющийся на глазах Александр Малинин, склонный к романсовой лирике, поет сегодня не только о том, что есть, а о том, что было, что возможно, и действует на подсознание миллионов любителей эстрады.

Казалось бы, у нас столько мастеров, их знает вся страна, их концерты растиражированы на



Валерий Леонтьев

телевизионном экране... Но Эдит Пиаф и Ив Монтана или Фрэнк Синатры среди них нет. И слава их не международная, и знают их только русские, живущие в России или вне ее.

«Поп-звезды» появились в России почти четверть века назад, в их искусстве был вызов. Ощущение бесплодного и бесцветного утекания жизни, привычное неиспользование своих способностей, стадообразное существование породили потребность обрести минуты вдохновения в мире всеобщей посредственности, найти «новую

чувственность». Молодежь жаждала восстановить эротическое ощущение реальности. Отсюда постоянный фон рок- и бит-музыки, специфическая эстетика тела, звук, усиленный до физиологических пределов восприятия, и неумолимая ритмическая пульсация. Поп-звезды научились взвинчивать аудиторию до истерического возбуждения и толкать ее к нарушению общественных норм поведения. Животная рок-энергия пронизывает публику, возбуждающий ритм будоражит подавленные желания.

Потому возникла песня с бесконечно повторяющейся одной и той же строкой, потому не мелодия, а ритм оказался на первом месте, потому концерты поп-звезд стали праздником для людей. Россия узнала, что такое «попса», телевидение нещадно эксплуатирует это тяготение к эротической свободе и бесстыдной откровенности.

Но время неумолимо бежит вперед. Появляются новые поколения, в воздухе возникают новые ритмы. Все барьеры и табу давно сломлены. Появилась тоска по песням, в которых поворну были бы намешаны насмешка и печаль, берущее за душу шлягерное тепло и почти бессердечная, отстраненная холодность. Музыкальный фольклор конца века не тот, который был даже в начале 90-х годов. Поп-звезды отстают от времени.

Алла Пугачева поет песни на плохие стихи, юбка ее становится все короче, интервью — безапелляционной, внешняя уверенность в себе говорит о внутренних сомнениях. Она летает на политические ралли, меняет политические вкусы, по-преж-

нему собирает толпы. Но ощущает ли она, что новое поколение смотрит на нее критически и трезво?

Валерий Леонтьев, талантливый и милый, порядочный человек, как прежде, прыгает и поет в избыточно живописных полупрозрачных костюмах, не замечая, что время требует перемены стиля.

Филипп Киркоров — самый молодой, необузданный и при этом однообразный, творящий лишь иллюзию праздника, подлинный праздник не возникает.

Что сегодня нужно людям?

Коллизия циничности и чувствительности, модные ритмы, лишённые агрессивности, напевы искусительные и печальные. Не музыка борьбы, а песни, в которых звучит нежность хоть на миг, рождаются ниоткуда. Потому что при всех обстоятельствах людям нужна волна, подкатывающая к сердцу. Нельзя все время скакать и прыгать и повторять бессмысленно одни и те же слова. Мир меняется, поп-звезды должны задуматься над этим, иначе они могут угаснуть.

Содержание

Предисловие	3
БАЛЕТ	
Уланова в России больше, чем балет	7
Елизавета Павловна Гердт	15
Нина Тимофеева	28
После «Ромео и Джульетты»	34
«Том Соьер» у Андрея Петрова	42
МХАТОВЦЫ	
Великий Кторов	47
«Жить мне скучно, а играть весело»	55
«Сколько надо отваги, чтоб играть на века...»	58
Клавдия Еланская	64
Памяти Болдумана	76
Забывтое имя — Лидия Михайловна Коренева	79
Александр Леонидович Вишневский	86
Еще одна печальная судьба	89
Татьяна Лаврова	92
ЭМИГРАНТЫ	
Ольга Чехова	97
Нидерландский Станиславский	114
Россия мне только снится	117
ЛЮДИ И СУДЬБЫ	
Марина Цветаева и люди театра	127
Монолог Рихтера	137
Странная судьба Лидии Драновской	142
Марина Неелова	146
РАЗНОЕ	
Легенда Вахтанговского театра	153
«Современник» снова на Бродвее	164
Томас Манн в «Табакерке»	168
О «Вишневом саде» в Париже, и не только о нем	172
Судьба «Бесприданницы»	176
Одним бароном больше, одним бароном меньше... ..	182
Поп-звезды: расцвет или угасание?	187

Виталий Яковлевич Вульф
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДОЖДЬ
Заметки и эссе

Редактор *С. П. Столпник*
Мл. редактор *М. А. Долинская*
Худож. редактор *Л. С. Морозова*
Художник *И. В. Пантелеев*
Техн. редактор *Т. В. Луговская*
Корректор *Л. В. Иванова*

Зарегистрировано в Комитете РФ по печати
Регистрационный № 1823

Подписано к печати 18.11.98. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,16. Уч.-изд. л. 11,90.
Тираж 7000 экз. Заказ 4884. Цена в рознице договорная.

Оригинал-макет подготовлен к печати издательством «Знание».
101835. ГСП, Москва, Центр, Лубянский проезд, 4.

Отпечатано на Ордена Трудового Красного Знамени Чеховском
полиграфическом комбинате Комитета Российской Федерации по печати.
142300. г. Чехов Московской области

Дорогие друзья!

Продолжается подписка на серию
«МИР ИСКУССТВ»
на 1999 год

Книги серии рассказывают о самых ярких событиях в мире искусств, о выдающихся личностях, оставивших неизгладимый след в отечественной и мировой культуре, о новостях кино, эстрады, театра, музыки, живописи.

В год выходит 4 книги объемом 12 уч.-изд. листов.

В 1997 году подписчики получили следующие издания:

№ 1. *Виталий Вульф*. ЗВЕЗДЫ ТРУДНОЙ СУДЬБЫ.

№ 2. *Н.М.Молева*. МОСКОВСКИЕ БЫЛИ.

100 адресов русской истории и культуры.

№ 3. *Сборник*. ЛЮБИМЫЙ КЛОУН Ю.НИКУЛИН.

№ 4. *Александр Свободин*. Театр в лицах.

В 1998 году в рамках серии изданы книги:

№ 1. *Б.М.Шубин*. ДОПОЛНЕНИЕ К ПОРТРЕТАМ
(Скорбный лист, или История болезни Александра Пушкина.
Доктор А.П.Чехов).

№ 2. *Б.А.Савченко*. КУМИРЫ ЗАБЫТОЙ ЭСТРАДЫ
(Александр Вертинский, Изабелла Юрьева, Петр Лещенко,
Вадим Козин и другие).

№ 3. *Нея Зоркая*. ДЕСЯТЬ ШЕДЕВРОВ СОВЕТСКОГО
КИНО.

№ 4. *Виталий Вульф*. ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДОЖДЬ.

Заметки и эссе.

В первом полугодии 1999 года должны увидеть свет:

№ 1. *Владимир Фридкин*. НОВОЕ О ГИБЕЛИ ПУШКИНА.
К 200-летию со дня рождения поэта.

№ 2. *Вера Чайковская*. УДИВИТЬ ПАРИЖ.
Московские вернисажи.

В розничную продажу книги не поступают

Подписка производится в почтовых отделениях.

Индекс 70095 (на полугодие). Индекс 72239 (на год)

Для предприятий:

индекс 72238 (на полугодие), индекс 72240 (на год).

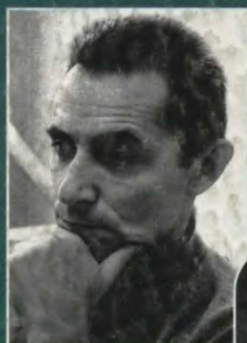


ЗНАНИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

Виталий Вульф ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДОЖДЬ

ЗАМЕТКИ И ЭССЕ



СЕРИЯ 4'98

МИР 
ИСКУССТВ

Индекс 70095 (на полугодие)

Индекс 72239 (на год)

Индекс 72218 (для предприятий на полугодие)

Индекс 712 (для предприятий на год)