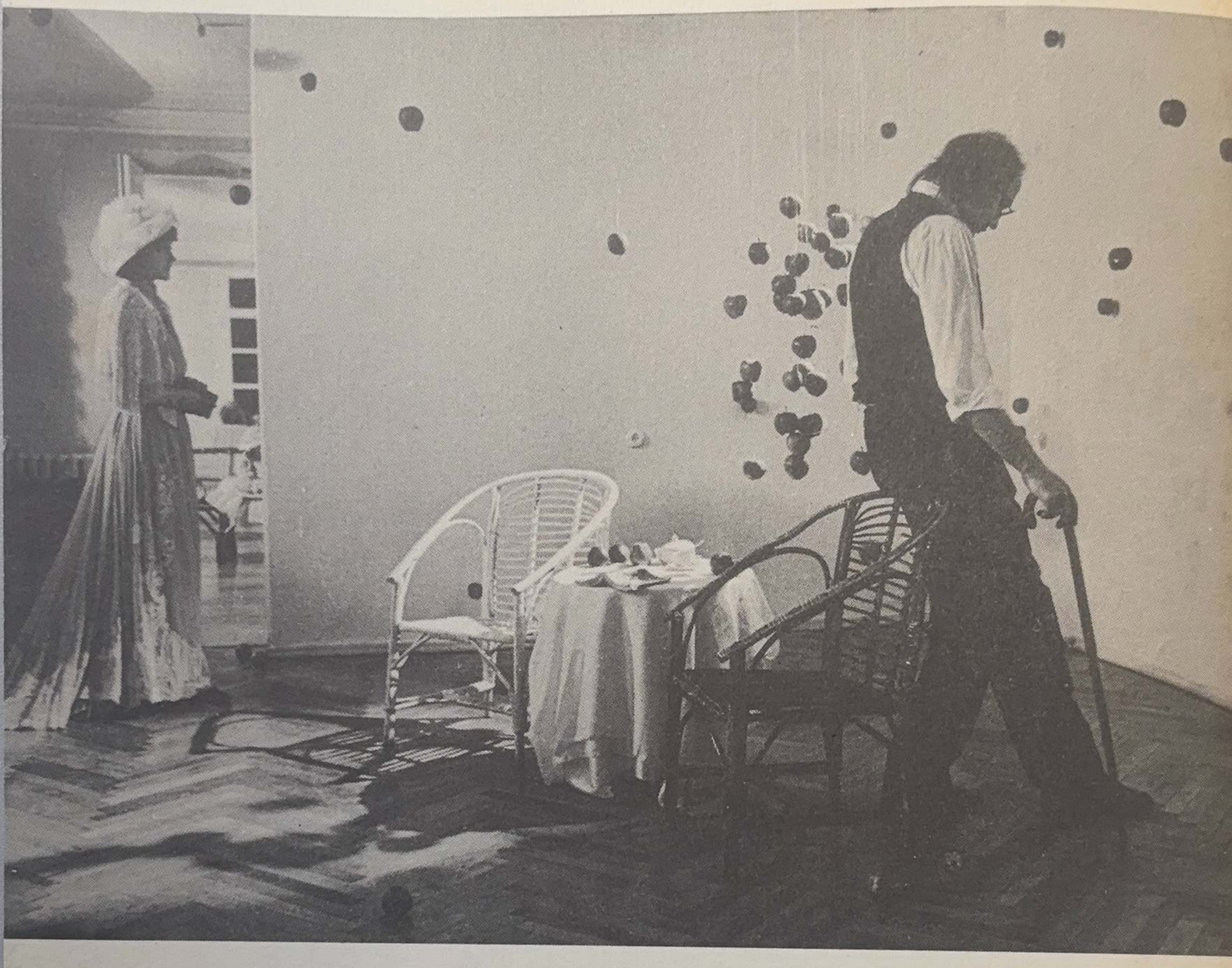
Техника

7-8

ISSN 0131—6885



Ежемесячный
журнал
драматургии
и театра

№ 7—8 1994

Основан
в 1930 году

Москва

РЕДАКЦИОННЫЙ
СОВЕТ

Ю. Шуб
главный редактор,
Л. Аннинский,
А. Бартошевич,
И. Вишневская,
А. Гончаров,
В. Давыдов,
В. Демин,
О. Ефремов,
Н. Жегин,
Б. Зингерман,
А. Зись,
И. Золотусский,
С. Исаев,
В. Коростылев,
Р. Кречетова,
К. Лавров,
Ю. Любимов,
В. Пименов,
Е. Полякова,
Е. Сидоров,
А. Смелянский,
Р. Солнцев,
Ю. Соломин,
Р. Стуруа,
Г. Тараторкин,
М. Ульянов,
М. Швыдкой,
А. Якубовский

Театр

Учредители:
Министерство
культуры
Российской Федерации,
Союз
российских писателей,
Союз
театральных деятелей
Российской Федерации,
коллектив редакции

В номере:

Авансцена
Андрей Якубовский. Возвращение к театру 2

Критика
Катастрофы современного театра
Виктория Никифорова. «Рогатка» Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся 18
Лада Лузина. Осталось только застрелиться? 20
Александр Смольяков. После всего 24
Е. Луцкая. Яго танго не танцует 27
П. Любимцев. Полет бабочки 38
Наталья Старосельская. Когда жить интересно 42

Театральная хроника
Справочник новых театров * На сценах театров 48

Воспоминания
Елена Фалькович. Как это было... 58

Книги
Е. Суриц. Книги по балету в издательстве «АРТ» 69

Год Мейерхольда
«...когда декоратор мне сродни, когда он из поля одного со мной мироощущения...»
Галина Титова. Мейерхольд и художник 75
Из мейерхольдовского фонда Центральной библиотеки СТД
Виктор Коленда. Моя работа как художника в театре В. Ф. Комиссаржевской. Предисловие Е. Струтинской 99
Из писем художников В. Э. Мейерхольду 115
Из писем Зинаиды Райх 123

The Theatre Le Théâtre El Teatro
Ян Гроссман. Театрален ли Кафка? Предисловие Г. Коваленко 124

Пьесы
Владимир Балашов. Бронзовые часы. Театральная история в двух действиях с эпилогом 143
Мишель де Гельдероде. Прекрасный день для путча и затмения. Грустный водевиль в трех действиях, девяти картинах с эпилогом. Перевод с французского Ирины Волевич 161

© «Театр» 1994

Авансцена

Глубокое расхождение между теорией и практикой в современном отечественном театре можно объяснить нынешним состоянием живой ткани искусства.

Андрей Якубовский

Возвращение к театру

Художник «идет между двумя безднами: пустячками и пропагандой»... Какого рода теоретические предпосылки лежат в основе этого тревожного предостережения Альбера Камю? И какое отношение имеет оно к театру как к особому виду искусства?

Прежде чем отвечать на эти вопросы, хотелось бы обратить внимание на ту странную роль, которую играет сегодня в живом театральном процессе теоретическое знание. Если не стесняться и поставить проблему шире, то она будет выглядеть так: как соотносится то, что сегодня знают о театре, говорят и пишут о нем активно действующие художники сцены, с тем, что они же делают в искусстве, с той театральной «продукцией», которую они ежевечерне — скажу по-старинному — «представляют на суд публики».

Перед мастерами современной отечественной сцены открылось не только безграничное, по существу, поле творческой деятельности, но и лишенное видимых пределов пространство исторических и теоретических знаний о театре. В их распоряжении все богатство прошлой театральной культуры, новейшие достижения современной мировой сцены, с которыми они сегодня имеют возможность знакомиться не по пересказам красноречивых критиков-«дегустаторов» или глубокомысленным штудиям всезнающих театроведов, но, что называется, в прямом и непосредственном общении.

Издаются или уже изданы все новые и новые сочинения, долгое время бывшие под негласным запретом, новаторов сценического творчества — от Гордона Крэга и Адольфа Аппиа до Антонена Арто и Ежи Гротовского. Вышли или выходят в свет теоретические труды, имеющие непосредственное отношение к театру или способные обогатить театральное творчество, общение с которыми ранее было затруднено или даже невозможно: назову хотя бы имена мыслителей отечественных — М. Бахтин, Б. Алперс, Ф. Степун, П. Флоренский и иностранных — Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм, Р. Гадамер. В дни вовсе нередких сегодня заграничных гастролей наших театров, во время гастролей зарубежных театров в нашей стране, ставших театральной повседневностью, перед нашими художниками открывается уникальная возможность вступить в общение с элитой мирового театра, что называется, сверить свои собственные часы с эталонным хронометром сегодняшнего театрального времени. Надо сказать, что такими необыкновенными возможностями не располагало, пожалуй, ни одно из предшествующих поколений художников нашего театра (персональные исключения, разумеется, не в счет).

И что же? Нашло ли все это глубинное отражение в отечественном театральном творчестве? Подвигнуло ли мастеров нашего сценического искусства на какие-либо грандиозные или хотя бы — скажем скромнее — значительные свершения? Обогатило ли существенным образом их представление о природе театра, их понимание целей сценического творчества и его средств?

Мне вовсе не улыбается перспектива прослыть брюзгой, очернителем отечественного театра. Однако ответ на эти вопросы могу дать только один: нет, не нашло, не подвигнуло, не обогатило.

Дело не идет дальше «улавливания» общих «веяний» и очевидных заимствований, к которым поверхностное и ученическое усвоение этих «веяний» только и может вести (что, может быть, и понятно: как уже было отмечено, есть направления, на которых наш театр отстал весьма основательно и надолго, и этап ученичества в этом случае вполне естествен). Дело ограничивается, как правило, поверхностными и зачастую случайными реминисценциями тех или иных экзотических эпизодов театральной истории, кокетливым заигрыванием с плохо понятой и плоско усвоенной той или иной театральной концепцией прошлого или поспешным и недолгим увлечением обрывками ка-

кой-либо новомодной философской системы или полузабытой эстетической теории.

Однако я погрешил бы против истины, если бы тут же не отметил, что практики нашего театра — в особенности молодая их часть — обладают поистине завидной эрудицией, донельзя начитаны, оперируют самоновейшими примерами из практики мировой сцены. Как результат всего этого через два слова на третье они употребляют, к месту и не к месту, а вернее сказать — злоупотребляют всякого рода «заковыристыми» понятиями вроде «хронотоп» и «семáнтика», «корелляция» и «структура», «парадигма» и «конвенциальность», «ритуал» и «герменевтика», «мимезис» и «палимпсест», а то еще — «трансцедентальный», вызывая в памяти образ горьковского Сатина из «На дне», который, как известно, тоже любил всякие диковинные слова, вроде бессмертного и так и не проясненного для меня всем последующим ходом культурного развития слова «сикамбр»*...

Нет, нет — я вовсе не принижаю осведомленность практиков нынешнего театра в его истории и текущей международной повседневности, никак не умаляю их теоретических познаний. Но почему же и они, художники, и мы, зрители, столь часто оказываемся ныне в ситуации всем хорошо известной сказки Г.-Х. Андерсена «Новое платье короля»: они делают вид, что заняты серьезным творчеством, мы же делаем вид, что подпадаем под его воздействие. Вместе же мы, и прежде всего, конечно же, режиссеры и критики, с божьей помощью зачастую занимаемся тем, что с большим основанием может быть названо «подпиранием» высокой теорией негодной театральной практики, или, что то же самое, псевдотеоретизированием. Мы, вместе и порознь, глубокомысленно рассуждаем о том, что подчас попросту разваливается под грузом солидных теоретических аргументов и отменной исторической эрудиции, что серьезного отношения сплошь и рядом вовсе не заслуживает и не выдерживает. Иначе говоря — мы занимаемся «словесным шаманством».

Есть основания говорить о глубоком расхождении между теорией и практикой в современном отечественном театре. Потому что можно предложить только один серьезный критерий, позволяющий определить продуктивность усвоения прошлого исторического опыта, плодотворность взаимодействия протекающего непосредственно на подмостках сценического творчества и теоретического знания о нем. Этот критерий — состояние живой ткани искусства.

Эта ткань сегодня до такой степени пестра, причудливо-экзотична, непоследовательно-прихотлива, так очевидно разорвана на отдельные лоскуты не только узкоутилитарной эмпиричностью усилий, намеренным эклектизмом установок, но и несостоятельностью исходных предпосылок, маловразумительностью высокопарных теоретических рассуждений, настолько разрежена всякого рода «соображениями» и «обстоятельствами», по сути дела, не совместимыми с серьезным творчеством, которое, повторю это еще раз, должно хотя бы в общем и целом, хотя бы отчасти реализовывать в себе цели и средства, присущие театру и отличающие его от всех прочих видов искусства, что она, эта ткань, если честно сказать, в огромном большинстве случаев уже как бы и не воспринимается сегодня как живая.

Возникло положение парадоксальное и даже нелепое: мы очень много знаем, много и «красно» говорим и пишем о театре, а театральная практика обескураживает и мало кого радует. Нет, не радует!

В свое время мудрая Лидия Гинзбург заметила, что отечественная «история литературы [...] разрослась в огромную область», став, «может быть, эрзацем литературы, [...] которая могла бы быть современной». Если попытаться суммировать многое из того, что мы, теоретики, и в особенности практики театра, говорим и пишем сегодня о текущем театральном процессе, то не получится ли тот же самый «эрзац театра», который мог бы быть современным отечественным театром?

Думается, все дело как раз в том, что наш театр в значительной своей части постепенно перестал отвечать тем целям и средствам, которые исконно присущи ему как виду искусства, в изрядной степени утратил философское самосознание — или даже просто самосознание...

С философией у нашего нынешнего театра вообще отношения весьма сложные. Можно посетовать, в частности, на то, что у нас в театре перевелись художники-философы, хотя, впрочем, причины этого на поверхности: общество, в котором мы сегодня живем, отличается удручающей нищетой на общие идеи и глобальные концепции, искусству, как кажется, деваться некуда, в известной степени оно принуждено двигаться по тому же замкнутому кругу. Речь, однако, идет не об этом частном, хотя и весьма показательном для состояния нашего театра обстоятельстве. Речь о том, что как раз при

---

* «Сикамбр», по сведениям редакции, — древнегерманское племя, обитавшее по Рейну, между Зигом и Руром. См.: Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. СПб 1913.

отсутствии таких идей и концепций чрезвычайно трудно вычленить и объяснить наиболее устойчивые и, можно сказать, основополагающие моменты театрального творчества, а театру — «самоопределиться», то есть, иначе говоря, выработать философское самосознание. А ведь оно, это самосознание, именно вырабатывается, то есть возникает и осуществляет себя не вне, а внутри искусства, реализуется в самой его ткани.

Философия театра, в моем понимании,— это нечто совсем иное, нежели то, что о нем думают самые светлые философские головы, говорят и пишут теоретики и практики. И вовсе не то, что может быть «привито» театру, привнесено в него извне, приобретено и внедрено в него с помощью усидчивых усилий по ликвидации историко-теоретической безграмотности, за счет приобретения новых полезных знаний и ярких впечатлений, которые, конечно, делу не помеха. На мой взгляд, философия театра это прежде всего некая его постоянная характеристика как вполне самостоятельного вида искусства, некий неисчезающий и нерастворимый «остаток», которые открываются при отвлечении от всего того, что в нем непостоянно. От того, что в нем меняется со временем и во времени, что может быть то тем, то другим, что связано с определенным состоянием театра в ту или иную эпоху, со своеобразием дарования того или иного художника, с его субъективными творческими пристрастиями. Все это, переменчивое и неисчерпаемое, непредсказуемое даже и непредставимое, является в каждом случае конкретным воплощением этой постоянной «доминанты», этого неизменного «остатка», позволяет нам ощутить театр во всем богатстве и остроте его возможностей, или, напротив, когда театр эту «доминанту» утрачивает, этот «остаток» бесследно растворяет, он в таком случае представляет нам свое искусство в ослабленном, замутненном, подчас даже извращенном варианте.

Подобные рассуждения могут вызвать недоумение. Что это за «постоянная характеристика» театра, что это за «доминанта» и «остаток»? Очевидно, что театр существует в бесконечном числе вариантов и нет никакой «постоянной характеристики», равно приложимой к китайскому, античному, африканскому (если, правда, такой есть) театрам! Неужели, если хорошенько порыться в философских трудах и теоретических сочинениях, нельзя было отыскать что-либо более вразумительное, нежели эти новоизобретенные «доминанта» и «остаток»!

Согласен, со всем буквально согласен... Отвечу тем, что ориентируюсь и буду ориентироваться в дальнейшем на тот тип театра, который был выработан со времен Античности и Возрождения в русле развития европейской культуры, и исхожу из того, что, как бы далеко ни продвинулись поиски наших театральных «новаторов», наш театр, взятый в целом, слава богу, все еще никак не сблизится, например, с театром австралийских аборигенов. Можно было бы, впрочем, в контексте последующих рассуждений, отреагировать на этот упрек и по-иному: театр и в Китае, и в античной Греции, и в Африке, и в Австралии это всегда — человек на сцене. Что же до «доминанты» и «остатка», то, во-первых, должно же быть в театре нечто такое, что удерживало бы нас от приложения этого имени ко всякому безумному и бессмысленному появлению этого самого «человека на сцене»,— в противном случае всякий бездарь и спекулянт будет вправе объявить любое прилюдное, убогое и пошлое кривляние «театром» (что, кстати, сегодня совсем не редкость). Во-вторых, боже упаси меня от сугубой теоретичности и претензий на терминологическую строгость. Доброхотных теоретиков сегодня хватает и без меня. Думается, что ни предмет разговора, ни его ракурс ни того, ни другого не требуют. Философское самосознание, как я его понимаю, которого, на мой взгляд, сегодня так ощутимо недостает театральному творчеству, вовсе не нуждается в избыточном рационализме, оно не только может, но и должно быть свободно от злоупотребления теоретическими знаниями и всяческой игры с терминами, хотя бы потому, что нередко оно возникает совершенно спонтанно, реализует себя на интуитивной и, более того,— иррациональной основе.

Почему бы тогда для простоты изложения и не воспользоваться достаточно ясными даже в элементарном житейском плане понятиями?

Важно совсем другое: это самосознание театра в нашем случае есть соответствие того или иного творческого акта *природе* театра, и неизменно облечено в *живую* ткань *искусства*.

Все эти три слова выделены не случайно. В сочетании жизни и искусства, по моему разумению, и состоит природа театра, по крайней мере театра того типа, о котором я веду речь. Здесь же, на мой взгляд, основа той теоретической проблемы, которую в самой крайней форме — в виде тревожного предостережения — сформулировал тонкий знаток искусства и скептический философ Альбер Камю, сказав, что художник «идет между двумя безднами: пустячками и пропагандой».

Может быть, впрочем, Камю имел в виду совсем не театр. Но мы-то вправе применить его «формулу» к театру. И потому, что уж очень она подходит отечественной театральной практике последних десятилетий, как перчатка, идеально подогнанная по руке! — соответствует текущей на наших глазах театральной повседневности. И потому, прежде всего, что «формула» эта прямо подводит к постановке проблемы, осознание которой могло бы помочь художникам сцены точнее представить себе специфику театрального творчества и, быть может, чуть лучше понять самих себя.

Однако прежде чем попытаться сформулировать эту проблему, хотел бы уточнить одно принципиально важное обстоятельство. Согласен с одним своим коллегой, как-то утверждавшим, что театр может жить и работать в роскошном театральном здании, на площади, на худой конец в хлеву, но никак не способен расположиться в некоей умственно сочиненной «модели». Признаюсь, ни на какую определенную и узко понимаемую театральную «модель» не ориентируюсь, что надеюсь подтвердить дальнейшими рассуждениями и внести вклад в театральную теорию не помышляю. Полагаю, тем не менее, что общее положение, в котором оказался наш театр и которое с известным правом можно назвать тревожной полосой «сумерек», когда не видно значительных творческих достижений, ярких творческих направлений, самобытных театральных школ, когда, очевидно, ослабляется воздействие отечественных культурных традиций и отсутствуют, как уже было сказано, общие идеи и глобальные концепции, притом что творческая практика оказывается в самой минимальной степени способной такие идеи и концепции выдвигать, питать и поддерживать,— полагаю, что такое положение естественно порождает интерес, хотя бы к некоторым ключевым проблемам творчества, без понимания которых театр попросту рискует перестать быть театром. Что ж, подтверждается классическая мудрость: сова Минервы вылетает... ну, если и не в полночь, то хотя бы, как в данном случае, в сумерки...

Проблема, о которой идет речь, определяется изначальным наличием в сценическом творчестве моментов эстетических и познавательных, начал художественных и внехудожественных, качеств театральных и внетеатральных. Именно в театре присутствие этих моментов, начал и качеств связаны с его спецификой как определенного вида искусства. Именно в нем они становятся выражением глубинной его природы, являются нам в виде той «постоянной характеристики», вне которой существование театра проблематично и сомнительно. Именно они, эти моменты, начала и качества, составляют неисчезающую «доминанту» и нерастворимый «остаток» творческого акта. Для подтверждения сказанного сошлюсь на аргументы весьма, казалось бы, разновеликие — на мнение знатока и логику исторического процесса.

Когда-то, давным-давно, влекомый к театру и страшащийся его Леонид Андреев написал удивительно точную фразу, которая с замечательной простотой и конкретностью раскрывает сложную природу театра и двуединство акта сценического творчества, соединяющего в себе и жизнь, и искусство: «Зритель ни на минуту не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногами сцена, а по бокам — декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это — краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни». Я уверен, что в этом высказывании доступно и достойно интерпретации буквально каждое слово, каждый оттенок мысли. Однако ограничусь тем, что подчеркну: высказывание это посвящено именно театру, именно сцене.

Стоит обратиться к истории театрального искусства, как тотчас же выясняется, что на всем ее протяжении происходило весьма сложное взаимодействие упомянутых выше моментов, начал и качеств в виде более или менее отчетливого чередования. Оно совершалось в виде чередования ведущих стилевых тенденций, и прежде всего — жизнеподобия и условности, прямого и непосредственного отражения действительности в эмпирически проверяемых образах и поэтической ее интерпретации в обобщенно-театральных формах. Самое же любопытное, что опыт прошлого показывает: самые плодотворные для театра эпохи падают на время, когда намечается синтез театральности и правды, когда происходит обогащение психологического и, более того, бытового реализма в его исторически обусловленных формах исторически же обусловленными открытиями условной сцены. Можно даже утверждать, что только театр, оказавшийся способным наиболее ярко обнаружить условность своего искусства и вместе с тем самым решительным образом заставить зрителя забыть о ней, занимает в исторической памяти — в памяти человечества — особо прочное место, только такой театр с максимальной полнотой и ясностью выявляет свою природу.

Нетрудно понять, что отказ от любой из указанных стилевых тенденций способен нанести непоправимый урон другой,

что только их органическое соединение в творческой практике театра — всякий раз в своем особом сочетании, в неповторимом повороте — ведет к полной и естественной реализации эстетических возможностей сценического искусства.

Если на сцене торжествует сугубая и самоцельная театральность, умаляющая правду, зритель теряет способность к сопереживанию, утрачивает «ощущение жизни» (Л. Андреев). Тогда перед театром разверзается одна из «бездн», от которых предостерегал Альбер Камю,— художник становится творцом «пустячков», сознательным или невольным «шарлатаном» от театра.

Если на сцене побеждает возведенная в фетиш повествовательность, бытописательство и натурализм, то со сцены уходит поэзия, зрительские эмоции лишаются эстетического начала, перестают быть художественными эмоциями. Тогда зрительское «ощущение жизни» перестает быть «высшим и просветленным» (Л. Андреев). Тогда театру начинает угрожать другая опасность, подмеченная Камю,— он становится источником, наряду со многими другими, информации, оказывается беззащитным перед воздействием злобы дня и заурядной публицистики, рискует превратиться в «прислужника» той или иной идеологии и в конце концов рухнуть в «бездну» «пропаганды»...

В творческом акте только синтез правды и театральности, равновесие жизни и искусства способны привести к тому, о чем писал Л. Андреев: глядя на «картину», заключенную в рамку сценического портала — или вынесенную далеко за его пределы, но не перестающую от этого быть именно «картиной», то есть некоей целостностью, неким единством целей и средств,— зритель испытывает «высшее и просветленное чувство жизни».

Другое дело, что этот синтез всякий раз совершается на новой основе, на принципиально разных уровнях и в непредвосхитимом многообразии вариантов, что и заставляет меня отказаться в моих рассуждениях от ориентации на какую-то определенную «модель» театра.

Нет заблуждения более ошибочного и опасного, согласно которому, чем выше уровень условности того или иного сценического явления, тем в большей степени оно, так сказать, принадлежит искусству, а ежели верх в нем берет правдоподобие и достоверность, то, изволите видеть, это явление отдаляется от искусства и обращается в жизнь. Такой подход к театру, к сценическому творчеству говорит о непонимании его природы, о неумении воспринять явление сценического искусства как живую и сложную систему, как высокоорганизованную и внутренне цельную структуру.

Конечно, театр начинается с вешалки, но как часто, к сожалению, вешалкой он и кончается. Потому что очень многое из того, что нынче можно увидеть на сценах наших театров, оставив свое верхнее платье, естественно, в гардеробе, на мой взгляд, театром, строго говоря, вовсе и не является. Потому что театр реализует себя постольку, поскольку его произведения художественны, и в той мере, в какой его искусство содержательно. В этом отношении никакой существенной разницы между театрами, на знаменах которых начертано: «Театральность!» или «Правда!» — не существует. И там и здесь «форма» должна «дышать, пульсировать глубиной содержания», должна быть «согрета внутренним содержанием». Любопытно и особенно важно для моей аргументации следующее обстоятельство: первая часть этого определения дана Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, вторая — Леонидом Мироновичем Леонидовым. Удивительно красноречиво совпадение именно в этом пункте двух, казалось бы, изначально противоположных театральных систем — «мхатовской» и «мейерхольдовской». А потому не имеет ли смысла предположить, что само это требование универсально, имеет силу аксиомы по отношению к любой театральной «модели»? При том, разумеется, что в каждой такой «модели» это требование осуществляется по-иному, на свой лад и на своем уровне. От этих «уровней» и «ладов», собственно говоря, и зависит многомерность сценического творчества, дающего каждому настоящему художнику найти свой собственный и неповторимый вариант осуществления театра.

Вариантам этим — несть числа. Они нередко располагаются в одном и том же историческом времени, зачастую споря, дополняют друг друга.

Кажется — еще немного, и театральная постановка утратит свою структурную определенность, «разменяет» свою образность на абсолютное жизнеподобие, растворится в заурядном быте. Кажется — еще чуть-чуть, и спектакль превратится в подобие циркового представления, содержанием которого является мастерство как таковое, игра как она есть. Но эти «немного» и «чуть-чуть» становятся в конце концов теми границами, в которых театр сохраняет себя как театр. И какие бы отношения ни складывались внутри этих границ между жизнью и искусством, между познавательным и эстетическим, между правдой и театральностью, важны только они, эти границы. Отделяющие

«театр» от «нетеатра», они познаются и формируются как бы в два этапа и, соответственно, по вполне определенной и универсальной логике, о чем весьма проницательно писал Герман Гессе в своем романе «Игра в бисер», к которому нам еще предстоит обратиться. «Наше назначение — правильно понять противоположности, то есть сперва как противоположности, а потом как полюсы некоего единства». В формуле Гессе, если ее, разумеется, всерьез применять к театру, меня смущает только одно слово — «понять». Вероятно, потому, что «понимание» опять-таки подталкивает к головному представлению о природе театра, к сухому и бездушному теоретизированию. Нет, не понять — скорее, может быть, ощутить эти «противоположности», пережить их в творческом акте, и затем — ко мне прямо-таки привязалась эта фраза — осуществить их уже как «полюсы некоего единства» в живой ткани сценического искусства...

Не имея возможности использовать практику современного отечественного театра для подтверждения вышеизложенного — тут уж ничего не поделать! — обращусь к не столь давнему театральному прошлому, в котором разнообразные сценические «модели» сосуществовали едва ли не рядом и, как уже сказано, споря друг с другом, друг друга же весомо и дополняли.

Горьковские «Мещане» в постановке Георгия Товстоногова. Режиссер демонстрировал удивительную способность к «самопожертвованию»: готовность раствориться в предметном мире спектакля, решимость «умереть в актере». Плотность осязаемой, зримой, звучащей бытовой среды находила продолжение в предельной конкретности, достоверности и психологической емкости сценического существования актеров. Прошлая жизнь была представлена на сцене с такой редкостной полнотой, что, казалось, в этом сугубо бытовом спектакле нет и не может быть места поэзии, театр отступает перед натурализмом и вот-вот станет «нетеатром».

Ничуть не бывало: течение реальной жизни, сохраняя подлинность и непредугаданность, все очевиднее шло по строго определенному и тщательно выверенному режиссером руслу. Начинаясь в толще быта, сохраняя связь с житейской сферой, оно вело к раскрытию характеров, сличению позиций, наконец, к их оценке. Способ существования персонажей незаметно вбирал в себя не только бытовую и психологическую, но и социальную, историческую правду эпохи. Обитатели спектакля пытались «настраиваться жить» — и никак не могли этого сделать. Такой, казалось бы, прочный, основательный и давящий уклад трещал, разламывался вдребезги, и истошному, тоскливому и бессильному воплю мещанина: «Полиция! Полиция!» — отвечала подпрыгивающая, насмешливая, равнодушная музыка, возникающая в спектакле всякий раз после очередной «баталии»...

Товстоногов вернул пьесе Горького «первоначальную естественность житейских... отношений», его «новаторство... осуществилось в формах традиционного спектакля» (К. Рудницкий). Но как же театрально было все то, что происходило на сцене! Какой замечательной художественной энергией отличался постановочный замысел, направленный на воссоздание и исследование жизни таким образом, чтобы «быт, углубляясь, сам себя уничтожал как быт, [...] становился сверхнатуральным», тяготел к символу (Вс. Мейерхольд)...

«Товарищ, верь...» Юрия Любимова — спектакль о Пушкине в Театре на Таганке. О его судьбе, его времени, его поэзии. Но более и прежде всего — о сути поэтического творчества, которое, по мысли создателей постановки, возникает из всего, чем ранит и радует жизнь.

На сцене было представлено пять разных «версий» Пушкина. Однако их могло быть значительно больше. Разве можно сосчитать и вынести на обозрение все грани поэзии, представленные пушкинским гением? Вот отчего мир спектакля был столь композиционно фрагментарен, богат контрастами, внешне разбросан — режиссер рассчитывал на сотворчество зрительской фантазии, на то, чтобы в восприятии зрителя все фрагменты воссоединились, все многочисленные линии пересеклись. Можно сказать, что замысел Ю. Любимова «бил» не по цели, а по площади. А она была поистине необозримой. Еще бы: жизнь и поэзия...

Выразительность этого спектакля возникала из непрерывного потока мощных метафор. Да и сам он представлял собой развернутую до масштабов театральной постановки поэтическую метафору. Однако эта метафоричность — и на уровне отдельного театрального приема, и в общем контексте творимого режиссером и художником Д. Боровским сценического мира, лишенного иллюзорности,— осуществлялась только и благодаря моментам предельной психологической наполненности существования актеров, мгновениям сердечных прозрений, так много значащих в общении с Пушкиным и вообще с поэзией. И чем откровеннее становилась поэтическая условность развернутого на сцене действа, чем обнаженнее оказывался в нем нерв театрально-постановочного эксперимен-

татторства, тем полнее ощущалось присутствие «духовной личности» великого русского поэта, тем глубже проникали мы в тайну рождения поэзии из «юных забав», «несытого бешенства желаний», из «ума холодных наблюдений» и «сердца горестных замет». Из жизни, в конце концов, которая ни на мгновение не переставала звучать в «поэтическом представлении» Театра на Таганке...

Вот спектакль, в котором остраненность взгляда режиссера на действительность казалась чрезмерной, погоня за театральной выразительностью самоцельной, обнажение театрального приема граничило с бесшабашностью, а диктат воображения и стремление к обобщенности рисковали вот-вот перерасти в темный алогизм и примитивную аллегорию,— «Тиль» в постановке Марка Захарова. В этом, на мой взгляд, так до сих пор и не превзойденном мастером шедевре, образы возникали на той ступени театральной условности, которая предполагает мгновенное выявление внутреннего смысла, неожиданное его расширение до поэтического парадокса. Прием здесь был вынесен на поверхность и как бы «взрывал» содержание, сводя воедино максимально далеко отстоящие значения, противоположные эмоции. И густота театральных красок, и внеиндивидуальный лиризм стиля, и, разумеется, оглушительное музыкальное сопровождение, то и дело погружавшее зрителя в своего рода стрессовые состояния, и немыслимо резкие контрасты статики и динамики, грохота и тишины — все в этом спектакле оспаривало всяческую достоверность и вместе с тем содействовало пробуждению обостренного чувства жизни. Ведь бурлила не только неуемная режиссерская фантазия молодого Захарова — бурлил целый мир, разбуженный приходом в него костеровского героя! Нечего было и пытаться запретить его обитателям петь и плясать, проделывать рискованные коленца и антраша, или, скажем, приглушить рев оркестра — одним словом, покушаться на формальную структуру, сочиненную режиссером. Потому что в этом спектакле и остраненность, и бесшабашность, и энергия воображения возникали не только из, грубо говоря, «творческого кредо» «Ленкома», тогда еще не ставшего «фирменным знаком» этого театра, но прежде всего из живого восприятия — произведения, его героя, наконец, жизни, которая в них отразилась или, точнее, была в них отражена создателями постановки. Поэтическая заразительность «Тиля», конечно же, опиралась на все эти аллегории и символы, придуманные режиссером и поддержанные игрой актеров, но она вовсе не сводилась к ним: эстетика возникала из мироощущения, форма была «согрета внутренним содержанием», «пульсировала глубиной содержания»...

Вот спектакль, в котором поэтическая абстрагированность и театральная условность едва ли не «прорывали» рамки, вне которых театр, на мой взгляд, рискует изменить самому себе, переродиться в фокус и цирковой аттракцион, окончательно и бесповоротно утратить всякую соотнесенность с реальностью, всякую (даже самую парадоксальную) мотивацию, скажу так, эстетики каким-либо мироощущением,— «Город на заре» в постановке Геннадия Юденича. Ну и странный это был спектакль! По сцене и залу металась хаотичная массовка; актеры отчаянно жестикулировали и словно бы захлебывались словами; эксцентрика режиссерских решений сводила живые характеры к застывшим маскам, к одномерному пластическому гротеску, а богатое оттенками чувство — к условному и окрашенному в тона крайнего субъективизма знаку. Режиссер оказывал на зрителя жесткое давление всеми доступными театру средствами: бешеным ритмом, форсированным звуком, к месту и не к месту звучавшим музыкальным сопровождением. Ни быта, ни психологии — одна причудливая, по всей вероятности, совершенно спонтанно возникшая горячечная круговерть обнаженных театральных приемов, содействующая, казалось бы, полному «испарению» всякого внятного смысла.

Собственно говоря, так оно и было бы, если бы не одно обстоятельство, которое, впрочем, вряд ли способно удивить нынешнее поколение молодых театральных режиссеров: информация, которую получал от Юденича зритель, шла исключительно по театральным каналам, схематизм и эксцентрика являлись результатом ассоциативного построения образов и настойчивого поиска условно-сценического эквивалента той или иной эмоции, тому или иному характеру и событию. Но «косноязычие» «Города на заре» оказывалось высокой платой за овладение магией условной сцены, за обретение возможности откровенно внежизненными и внепсихологическими средствами открывать на свой, совершенно особый «лад» жизнь и человека. И когда эта магия подчинялась режиссеру, на сцене совершалось настоящее чудо.

Именно таким чудом стала сцена свадьбы. К чему театр может отослать зрителя в этом случае — к какому образу, к какому обряду? Свадебное застолье? Может быть. Вальс молодых супругов? Разумеется. Мда-с... А не изволите ли оценить такой постановочный «аттракцион», такой «режиссерский фокус»: три горластых паренька не-

сколько раз оглушительно орут в зал — «Свадьба!»; следом за ними гурьбой выбегают все участники спектакля; разбившись на два хоровода, они поют лубочно-наивную песенку о любви Матрешки и Ваньки-встаньки — в одной тональности, в другой, снова в первой. Долго, надо сказать, поют. И на исходе какой-то минуты мерного кружения хороводов, при очередном обращении простенькой мелодии у вас к горлу подкатывает комок...

Да, это был «фокус», «аттракцион» — иначе и не назовешь. Сочетание пластики, звука, ритма (и все это, конечно же, в заранее объявленной связи с событием), безотказно и безошибочно воздействовавшее на психофизический аппарат зрителя. А разве искусство вообще и театр в частности, если судить о них, что называется, по большому счету,— не «фокус», не «аттракцион»? И что нужды в том, что в данном случае связь между формой и содержанием не только не мотивировалась, но внешним образом прямо отсутствовала,— она ощущалась на глубине, давала о себе знать «благодаря таинственным взаимоотношениям, существующим между нашим мозгом и тем или иным расположением красок и линий» (Поль Гоген). И «фокус» прекрасно выполнял свое назначение — он становился «магией», он заставлял зрителя чувствовать, мыслить, переживать так и не совершившееся на сцене в своем реальном обличье жизненное происшествие, как если бы оно было представлено на ней со всей мыслимой полнотой и красочностью. Да нет, пожалуй,— куда острее. И именно потому, что жизнь здесь обручается с искусством, насыщается неимоверной энергией творчества, предстает в том качестве, о котором упоминал Леонид Андреев: «Чем больше картина, тем сильнее чувство жизни»...

Мне скажут — выбор этих театральных работ произволен; меня упрекнут в том, что впечатления мои субъективны и не имеют значения строго аргументированных доводов. Пусть так. С меня будет вполне достаточно, если мои гипотетические оппоненты согласятся с главным, а именно: было такое театральное время, в котором то на тех, то на других сценических подмостках, то на этом, то на совершенно ином уровне театр прилагал усилия для того, чтобы вести речь о «жизни человеческого духа», стремился осуществить свое главное назначение, заложенное как в его природе, так и в традициях отечественной культуры,— пытался быть и нередко был «экзистенциальным, жизнеоткрывающим» (именно так определяет Лидия Гинзбург значение поэзии Александра Блока, хотя замечание это, конечно же, сохраняет свою силу и далеко за ее пределами).

Время это было для театра трудное, идеализировать его ни в коем случае не стоит. Но, преодолевая неимоверные трудности, соседствуя с ремесленными поделками и идеологическими спекуляциями, имя которым было — легион, театр боролся тогда за выживание. Он отстаивал свое достоинство, свой совершенно отличный от прочих видов искусства статус, о котором лучше всего сказал все тот же Александр Блок:

«Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу, здесь происходит вечный смотр искусства и смотр жизни, здесь эти вечные враги («противоположности» по Г. Гессе.— *А. Я.*), которые некогда должны стать друзьями («полюсами некоего единства».— *А. Я.*), вырывают друг у друга драгоценные завоевания; рампа есть линия огня; сочувствующий и сильный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытаниях огнем. Слабый — развращается и гибнет. Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу...»

Просто не верится, что эти вдохновенные, эти пророческие слова посвящены театру...

Может быть, в ту пору в полном смысле этих слов он и не был «властителем дум» поколения 60-х. Но, приходя в театр, мы в самом деле нередко чувствовали себя «на линии огня», становились участниками «смотра искусства и смотра жизни». И, смею надеяться, слава богу, не развратились, но закалились.

Когда же начались процессы, приведшие к сегодняшнему положению, о котором можно сказать словами Ортега-и-Гассета: «Искусство, ранее располагавшееся [...] в непосредственной близости от центра тяжести нашей личности, теперь переместилось ближе к периферии [...], стало вторичным и менее весомым»? Все ли здесь может быть объяснено марксистскими представлениями о «базисе» и «надстройке», сиречь — о вполне определенном направлении развития общества, которое увлекает за собой искусство, в том числе — театр, формирует его по своему образу и подобию?

Выше я говорил о том, что в истории театрального искусства происходит чередование ведущих стилевых тенденций — жизнеподобия и условности, прямого и непосредственного отражения действительности и поэтической ее интерпретации в обобщенно-театральных формах. Интересно задуматься о том, как это чередование происходило в на-

шем, отечественном театре, начиная с рубежа 60—70-х годов?

Совершенно естественно, что этот разговор будет и субъективен, и неполон. Первое в комментариях не нуждается. Второе — тоже: нельзя объять необъятное. Утраты неизбежны. Так я обойду молчанием творчество одного из самых замечательных мастеров нашей режиссуры — творчество Анатолия Эфроса. Слишком тонок и раним был этот художник, чтобы эволюцию его творчества можно было вписать в жесткую схему хронологического анализа, объяснить теми или иными общими причинами. Именно на них Эфрос реагировал не адекватно — не как все! — всякий раз оплачивая свои нравственные и творческие открытия собственной душой, нервами, жизнью. Эфрос — фигура не из ряда, и говорить о нем надо в особицу. Жаль, конечно, потому что его верность себе и законам, им над собой поставленным, вовсе не выглядели бы лишними на фоне той, не побоюсь этого слова, деградации и дегуманизации отечественного театра, о которых я собираюсь вести дальше речь.

Нет-нет, я не собираюсь мучить читателя пространным историческим экскурсом в театральное прошлое с подробным разбором признанных шедевров, ведь тогда работали такие режиссеры, такие актеры, что поставишь их имена в ряд — и дух захватывает! Я попытаюсь — разумеется, на свой страх и риск — представить сжатый до предела отчет о том «процессе на глубине», если несколько перефразировать Ю. Тынянова, который шел, если и не всегда заметно, зато повсеместно, не только в Ленинграде и Москве, но и в Лысьве, в Кинешме, в Кимрах — сколько их было, так называемых «театральных городов», в нашей бывшей стране...

Этот процесс начался с вульгаризованного и обедненного восприятия наследия Мейерхольда, к которому наконец-то подступился наш театр именно на рубеже 60—70-х годов. Разнообразие спектаклей едва ли не неимоверное — общее ощущение разве что не ужасающее. Тогда перестали точно определять жанр постановки — иначе говоря, ее эстетические параметры и внетеатральные цели; тогда самым распространенным типом спектакля стало «театральное представление», ни к чему художника не обязывающее и ничего хорошего зрителю не сулящее. Злоупотребление условной театральностью достигло таких пределов, что, вероятно, каждый второй режиссер стал чувствовать себя «маленьким Мейерхольдом». Память об этом времени заставляет невольно вспомнить злой выпад Бернарда Шоу в адрес «псевдотворцов», никогда не сознающих весьма простую истину: «Хорошо рисовать и писать очень трудно, но очень легко так выпачкать бумагу и холст, чтобы это напоминало картину».

Понятное дело — обращение к театральной условности и погружение в зрелищную культуру сулило театру обретение долгожданной (и столь долго находившейся под запретом) «магии». Не тут-то было: художники «хотели магии, но», столь же невольно, сколь и повсеместно, «путали ее с фокусничеством» (Питер Брук). Театр перестал ощущать-ся самими художниками как чрезвычайно сложный, многослойный и многозначный вид искусства, осуществление которого налагает на творца многие и многие ограничения и обязательства. Соприкосновение искусства с жизнью стало затруднено и проблематично в условиях, когда эксцентрика и фарсовость провозглашались универсальным «ключом», способным открыть все на свете: «Долой драму, пусть в театре остается одна клоунада»...

Раз уж мне вспомнились эти слова из «451° по Фаренгейту» Рея Брэдбери, не откажу себе в удовольствии и процитирую другой весьма уместный пассаж из этого же произведения, в котором, как читатель помнит, речь идет о цивилизации, построенной на пепле сжигаемых книг: «Кто не создает, должен разрушать. Это старо как мир. Психология малолетних преступников»... Сказано жестко, но, к сожалению, справедливо. А что другое можно сказать об этой театральной эпохе, отмеченной началом столь очевидно духовного оскудения, что она даже не сумела по достоинству оценить творчество Александра Вампилова и при самой активной суете, поднятой вокруг его пьес, так и не предложила, за самым малым и редким исключением, их адекватное или хотя бы близкое к этому сценическое воплощение?

Феномен Вампилова не был понят прежде всего потому, что, увлеченный условной театральностью и поиском «магии», театр оказался неспособен разделить небывало пристальное внимание драматурга к человеку, использовать его уникальное умение соединять мир «малых вещей» — бытовых и психологических подробностей — с миром больших философских понятий, возводить частность в значение общего, через деталь раскрыть человеческую судьбу. Завороженный «праздником театральности», пораженный «коротким дыханием» и близорукостью, переставший ощущать себя как высокоорганизованную и внутренне цельную структуру, театр не смог разгадать и «генетический код» Вампилова, берущий начало в глубинах национальной культуры, созвучный словам чеховского Мисаила из «Моей жизни»: «Каждый маленький шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни...» Не обозначило ли это тотальное непонимание Вампилова, эта неспособность постичь

его драматургию в контексте традиций национальной сцены и как нерасторжимое единство этики и эстетики, жизни и искусства, начало оскудения отечественного театрального творчества, завязь тех внутритеатральных процессов, плоды которых сегодня столь изобильны и безрадостны? Или, может быть, истоки этого оскудения следует отнести еще дальше — в прошлое,— в те времена, когда стилевая нивелировка и идеологическое единообразие на театральном «фронте» были возведены в ранг универсальных законов, не только нанесших очевидный ущерб нормальному развитию нашего театрального искусства, но, не исключено, породивших явление генетической мутации в значительной его части?

Как бы то ни было, в следующее десятилетие театр наш вошел в состоянии омоложения, которое, можно сказать, угрожало ему едва ли не впадением в детство. Если в идеологическом плане оставались существенные ограничения, то в художественном почти все они оказались сняты и отброшены. Проблема театральных направлений и школ со всей очевидностью себя исчерпала: по всему полю театрального поиска происходило постоянное усложнение, бытописательство мирно уживалось с театральными фантазиями, строгий психологизм соседствовал с публицистической откровенностью. Сценическое творчество бурлило и пенилось и, образно говоря, Станиславский то и дело пожимал в нем руку Мейерхольду.

Казалось бы, настало время, когда так многое стало доступным и возможным, когда пришла пора вступить в самое активное взаимодействие бытовой достоверности и открытой условности, психологическому реализму и поэтической театральности — была бы для того основа. Было бы все это обеспечено цельностью режиссерского замысла, вырастающего из контекста реальной действительности и способного объемно осуществиться во всех компонентах спектакля, нацеленного на реализацию правды и поэзии, исповедничества и публичности, присущих сценическому творчеству, поверяющего условность, театру свойственную, безусловностью самой жизни, и наоборот. Словом — возврат к реальности мог совершиться только с учетом опыта «поэтического театра» прошлых лет и, что куда более важно, при возрождении некоторых весьма существенных духовных критериев творчества, глубоко укорененных в традициях отечественной культуры.

Определю эти критерии совокупно как нравственное отношение творца не только к предмету, но и к материалу своего искусства (Л. Толстой). Здесь уместно вспомнить и необычайно краткое пушкинское определение — «слова поэта суть его дела», и столь же необыкновенно пространное рассуждение Гоголя: «Если художник станет оправдываться каким-нибудь обстоятельством, бывшим причиной неискренности или необдуманности, или поспешной торопливости [...], тогда и всякий несправедливый судья может оправдываться в том, что брал взятки и торговал правосудием, складывая вину на свои тесные обстоятельства, на жену, на большое семейство — словом, мало ли на что можно сослаться...»

Оказалось, однако, что связь между — скажу так — нравственным бытием художника и цельностью его замысла, между жизненной полнотой его создания и театральной направленностью его усилий налаживалась в это театральное время чрезвычайно трудно. Сказалось ли тут отсутствие подлинной культуры театральных направлений, утративших актуальность прежде, чем они с достаточной полнотой и ясностью самоопределились, кристаллизировались в театральной практике, или просто отсутствие театральной культуры — гадать не буду. Не исключено, что на искусстве театра неблагоприятно отразилось и воздействие средств массовой коммуникации, наступление так называемой «мозаичной культуры» (А. Молль), пришедшейся как раз на этот период. Так или иначе, но, с грехом пополам поднявшись до уровня нескольких сенсаций, театр крайне редко в ту пору одаривал нас потрясениями, возникновение которых, как кажется, вполне ожидалось ввиду возможности воссоздания на сцене не раз уже помянутой «жизни человеческого духа» совокупностью всех мыслимых и немыслимых театральных средств.

Правда, потрясения эти оказались незабываемы, а значение спектаклей, их породивших, выходит далеко за рамки того театрального времени. В их числе — «История Лошади» и «Взрослая дочь молодого человека». О таких масштабных работах надо писать или много, или ничего. Ограничусь замечанием, что в обоих случаях на сцене возникал мир уникальный и целостный, в котором приметы мхатовского «душевного реализма» парадоксальным образом оказались сращены с методом «условной режиссуры», самые обыденные действия сгущались до значения обряда, а сценический ритуал оказывался насыщен поразительно точными психологическими открытиями. Взаимопроникновение реального и театрального, бытового и условного позволяло зрителям с необычайной интенсивностью переживать и правду, и поэзию этих постановок, проникать из одного ближайшего их плана в следующий, отдаленный, таким образом постепенно возвышаясь до истинного наслаждения искусством, до открытия важнейших граней реальности, духовного бытия человека,

Здесь самосознание театрального творца торжествовало победу; здесь сквозь причудливый рисунок сценического действия просвечивала сама вечная душа театра...

Наконец, накануне «перестройки» и в первые ее годы театр получает мощный удар совсем с иного фланга: он становится жертвой политической актуальности и публицистической злободневности. Художник берет на себя работу, которую до него не успели выполнить историки и которую куда лучше него могла бы выполнить ежедневная пресса.

Нет никакой надобности отрицать общественную полезность многих пьес и спектаклей этого периода — театру от этого не легче. В литературе верх берет злободневная «политическая беллетристика» вроде романов А. Рыбакова, «эстетически уязвимых, но нравственно здоровых» (эта формулировка, взятая из газеты того времени, способна потрясти основы не только того или иного художественного направления, но, пожалуй, и самого искусства... Что ж, таково уж было это время!). На сцене — спектакли, содержание и смысл которых можно было передать одной-двумя фразами (правда, тоже весьма и весьма «нравственно здоровые»), своего рода «позднесоветские» «pièces à thése», которым оказываются решительно противопоказаны многоплановость и многозначность, какие-либо художественные переживания, не говоря уже о потрясениях. Об очищении, о катарсисе в связи с этим рядом явлений говорить как-то даже неудобно... Когда же театр брал на себя нелегкую задачу расцветить политическую публицистику блестками театральности, то получались, как правило, либо всем памятные, должно быть, массовки в мхатовской версии «Так победим!», либо белая бурка на Троцком и красный флаг в руках у Бухарина в вахтанговской постановке «Брестского мира». Можно без преувеличения сказать, что брак театра с публицистикой в свете отдаленной и принципиальной перспективы развития отечественного сценического искусства был крайне неудачен и тягостен для обеих сторон. Театральность искажала и примитивизировала историческую или политическую идею, публицистика оглупляла и дискредитировала театр.

Конечно, то было время «бури и натиска» — скоро актеры и режиссеры дружно и кучно пошли в народные депутаты, в члены госсоветов разных степеней и уровней. С одной только, но весьма существенной оговоркой — то было время, «трудноватое для пера», в которое искусству неимоверно «трудно [...] быть искусством» (А. Марченко). Строго говоря, это время пережило, пожалуй, только одно произведение — великий фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние», сила которого, на мой взгляд, заключается не только и даже не столько в бескомпромиссной смелости постановки глобальной для нашего общества проблемы, сколько в художественном бесстрашии, несравненной выразительности образного языка, оказавшегося способным реализовать глубинные эстетические и познавательные качества кинематографа при его соприкосновении со сложнейшим жизненным материалом.

Впрочем, в этой ситуации и в театре нашелся художник, не побоявшийся плыть против течения, поддержавший — и поддержавший замечательно! — порядком к тому времени дискредитированное достоинство сценического искусства, напомнивший — очень спокойно, как бы между прочим — о том, что у театра есть свои собственные цели и свои уникальные и весьма эффективные средства. Этим художником оказался Анатолий Васильев, творчество которого в контексте моих рассуждений обретает особое значение.

«Школа драматического искусства» — так Васильев назвал свой театр — это вовсе не школа ремесла или профессионализма, как можно было бы предположить. Это школа именно драматического искусства с его извечными поисками «себя» в «других» и «других» в «себе», с его изначальной магией сценического волшебства, которое волнует, завораживает. Театр Васильева есть, образно говоря, «институт человека», который размещается в пространстве «института театра». Этот вклад режиссера в современный театральный процесс, как кажется, остается еще до конца не оцененным, что вынуждает меня высказаться о его спектаклях несколько пространнее.

Во всех работах режиссера — а ярче всего, пожалуй, именно в спектаклях 80-х годов «Серсо» и «Шестеро персонажей в поисках автора» — звучит один и тот же мотив. Он берет исток в стремлении освободить человека от всего случайного, наносного, навязанного извне и обнаружить в нем родовые признаки и общие начала. Он связан с поисками в человеке Человека и с надеждой, что именно театр способен открыть, познать и согласовать самые разные его грани. Он, наконец, освящен верой в то, что в трудное, разобщающее время конца нашего столетия каждый найдет силы ощутить себя частью человечества и тем самым обретет свою собственную ценность и цельность.

В известном смысле театр Васильева подводит итоги текущего столетия. Он чуждается всевозможных схем, поверхностных акцентов, утилитарной публицистики. Он чурается идеологического доктринерства, узкого бесплодного рационализма и мелочной спекулятивной злободневности. Он осуществляет себя как искусство вполне самодостаточное, не нуждающееся в пояснениях, в переводе на сухой язык понятий, и в высшей степени цельное, в самом

себе, в своем сценическом ритуале, способное сполна реализовать свое содержание.

Театр Васильева, возникнув в «позднесоветской» действительности, разгадал действительность «постсоветскую» со всем «букетом» характерных для нее признаков. «Перепрыгнув» через ряд этапов и превращений, он принял за мерило своего искусства человека, а за цель — поиск общечеловеческих ценностей. Это театр, по существу, метафизический, помогающий сбрасывать с живых человеческих лиц — с лиц театральных персонажей, актеров, зрителей — социальные маски, доносящий до своей аудитории понимание того, что социальная сфера не дает человеку полноты самореализации, мешает ему прорваться к жизни общечеловеческой, которая одна только способна стать прибежищем подлинной духовности и истинной культуры.

Герои «Серсо», восседающие вокруг стола на забытой богом дачке, ставшей предметом имущественных раздоров, об этих раздорах забывают, и в бокалах, стоящих перед ними, рубиново отсвечивает вино. Пали перегородки между людьми; сделан шаг к возвышению личности от ограниченного и частного существования к бытию всеобщему и родовому. Свершается обряд своеобразной гуманистической терапии, в котором можно услышать милые русскому сердцу мотивы исповедничества, проповедничества и милосердия. Милосердия прежде всего, потому что последнее слово еще не сказано и многое зависит от самого человека.

Но все это происходит внутри театра и путями, ведомыми одному только театру. В эпоху «демифологизации театра», которая совершается всеми доступными способами — от утилитарной политизации, на фоне которой создавалось «Серсо», до убогого эстетизма, ныне приобретшего очертания национального бедствия,— в пору его «культурологического разоблачения» Васильев творит магию. И потому рубиновый напиток в бокалах на тонких ножках, стоящих перед героями спектакля, есть прямой и мощный парафраз образного определения сути художественного творчества, принадлежащего Л. Выготскому; искусство всегда есть «претворение воды в вино», иначе говоря — чудо.

Это утверждение у автора предваряется таким раздумьем о бунинской новелле: «События соединены и сцеплены так, что они утрачивают свою житейскую тягость и непрозрачную муть; они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, разрешениях и переходах они как бы развязывают стягивающие их нити; они высвобождаются из тех обычных связей, в которых они даны нам в жизни и во впечатлениях о жизни; они отрешаются от действительности, они соединяются одно с другим, как слова соединяются в стихе». Тут-то и происходит чудо. Такое, какое совершалось и в другой работе Анатолия Васильева конца 80-х годов — в постановке пьесы Л. Пиранделло, структурно необычайно близкой раздумьям великого психолога.

Васильев, по существу, ничего не менял в тексте знаменитого итальянского автора, но создал на его основе свой собственный сценический текст. Там, где у Пиранделло неразрешимые, трагичéски стянутые в тугие узлы противоречия между жизнью и искусством, реальностью и иллюзией, правдой и воображением, режиссер эти узлы развязывает, раскрывая диалектику образно-поэтического освоения реальности, утверждая, что театр столь же разнообразен, как и жизнь, что ему все по силам. На место контрастов Васильев приводит в свой спектакль многообразие, пестроту, текучесть. Он поручает разные роли одним и тем же исполнителям, занимает в одних и тех же ролях разных актеров и актрис. Перед ошеломленной и заинтригованной публикой проходит бесконечная череда совершенно разных характеров, сродненных общей сценической судьбой: одни и те же реплики по-разному звучат у разных исполнителей, одни и те же ситуации повторно, но отнюдь не повторяясь, проживаются ими.

И сцена как бы распахивается навстречу жизни, в которой всем хватит места, все имеют право на участие, внимание, понимание...

Если добавить к этому, что планировка зрительских мест и игровой площадки по ходу спектакля трижды меняется, что все, происходящее в нем, овеяно духом импровизации, благодаря чему зритель оказывается не только объектом, но и субъектом театральной игры, включается в активный созидательный творческий процесс, требующий от него усиленной работы духа и мобилизации творческих потенций, то, думаю, среди видевших постановку несогласных со мной не найдется — чудо свершилось. Художник, как ему и полагается, снова «претворил воду в вино»...

Театр Анатолия Васильева — это театр «экзистенциальный, жизнеоткрывающий», не зависящий от движения театральных ручейков и речек и подвластный только потоку времени, течению «реки жизни». Поэтому его искусство общепонятно: сохраняя связь с исконно русской традицией духовности, милосердия, оно — перефразируем высказывание Вяч. Иванова — открывает для нас в отечественном театре его соответствие театру мировому. И не только для нас, но и для зарубежного зрителя. Не случайно известный немецкий критик Барбара Леман писала в «Кельнер Штадтанцайгер» о «Серсо» — «речь идет о нас». Что, разумеется, никак не отменяет суждения о том же спектакле другого критика Вольфганга Инге («Штутгардтер Цайтунг»), услышавшего в работе А. Васильева «крик о помощи из глубины насквозь коллекти-

визированного общества, которое забыло взять в расчет право быть человеком...»

Поток времени принес нас в театральную современность; «река жизни» привела в день нынешний...

Что ж, если несколько расширить смысл слов Вяч. Иванова, то воссоединение отечественного образа жизни, при всех его хорошо и всем известных изъянах, с общемировым, отечественного театра со всеми его достоинствами и недостатками с, так сказать, международным его состоянием и в самом деле сегодня воспринимается если не как свершившаяся реальность, то, по крайней мере, как потенциальная и весьма желанная перспектива. И это, на мой взгляд, соответствует логике мирового развития.

Однако ведь «крик о помощи» звучит не только из глубины еще вчера «насквозь коллективизированного общества», но и из недр общества, и вчера, и сегодня «приверженного глубокому индивидуализму», «в особенной мере «мещанской» его разновидности. Нам, захваченным процессом «воссоединения», никак не удастся ни в общественной, ни в культурной жизни взять одни только «корешки» (без «вершков») или одни только «вершки» (без «корешков») у современной западной цивилизации. Посему без всякого преувеличения можно утверждать, что, хотим мы того, или нет, нынче мы «входим» в эпоху, названную Германом Гессе, которому и принадлежат приведенные выше слова, «фельетонной».

В самом начале своей «Игры в бисер» Гессе, ссылаясь на некоего «историка литературы» Плиния Цигенхальса, в голове которого и родилась эта формулировка, дает блистательную, язвительную и в то же время драматичную характеристику целого исторического периода, по всем своим параметрам разительно совпадающего с ситуацией — общественной и культурной,— в которой оказалась «постперестроечная» Россия. Вот «выжимки» из нее.

Эта эпоха «не была ни бездуховной, ни даже духовно бедной». Но она «не знала, что ей делать со своей духовностью». В эту пору «дух действительно обрел неслыханную и невыносимую уже для него самого свободу». Повсюду были «примеры унижения, продажности, добровольной капитуляции духа». Возник «гигантский спрос на ничтожную занимательность», и работники издательств и газет, «свободные» литераторы и даже «писатели-художники», эти «бандиты духовного поприща», плодили без числа миллионы штук фельетонов или родственных им произведений, чаще всего посвященных «анекдотам из жизни знаменитых мужчин и женщин... например, «Фридрих Ницше и дамская мода шестидесятых — семидесятых годов XIX века», или «Любимые блюда композитора Россини», или «Роль болонки в жизни великих куртизанок» и тому подобные. «Попутными» были также исторические экскурсы на темы, злободневные для разговоров... например, «Мечта об искусственном золоте в ходе веков» или «Попытки химико-физиологического воздействия на метеорологические условия» и прочее, и прочее, а также «опросы известных людей по актуальным проблемам [...] о политике, [...] холостой жизни, о предполагаемых причинах финансовых кризисов и так далее». «В ходу были и доклады», «и кое-какие игры», но более всего внимания привлекали к себе кроссворды. «Тысячи людей, в большинстве своем выполнявших тяжелую работу и живших тяжелой жизнью, склонялись в свободные часы над квадратами и крестами из букв, заполняя пробелы по определенным правилам», и это не было «бессмысленным ребячеством», но «отвечало глубокой потребности закрыть глаза и убежать от нерешенных проблем и страшных предчувствий гибели в как можно более безобидный фиктивный мир»...

Люди открыли, что «молодость и творческая пора нашей культуры прошли, что наступили ее старость и сумерки». Тем не менее процветало «музыковедение», то есть не само искусство, но всякого рода рассуждения о нем, в то время как «в музыкальной жизни царила страсть к динамике и аффектации, когда за исполнением и «трактовкой» дирижера почти забывали о самой музыке»...

Не знаю, как для читателя, а для меня рассуждения Германа Гессе явились подлинным откровением. И если заменить кое-какие слова (например — «кроссворды» на «детективы»), кое-какие названия книг и докладов, а также, разумеется, «музыковедение» на театроведение, а «музыкальную жизнь» на жизнь театральную, то не останется никаких сомнений: конечно же, все сказанное имеет отношение и к моему предмету, мы живем в «фельетонную эпоху»...

Подводя итоги своей характеристике «фельетонной эпохи», Гессе говорит, что «должна сперва произойти ликвидация отжившего, какая-то перестройка мира и морали [...], прежде чем культура станет способна действительно посмотреть на себя со стороны и занять новое место». Пока же, в ожидании этого нового времени, автор «Игры в бисер» созидает республику духа, хранительницу духовных богатств — Касталию...

Перестройка мира и морали... Новое место культуры... Касталия...

Непозволительной смелостью или легкомыслием с моей стороны было бы вторжение в эту запредельную и не поддающуюся прогнозированию материю. Не лучше ли вернуться с небес на землю? Но почему бы при всем том не вдуматься в такие строки Гессе: «Всякий поступок [...] всегда больше, чем нечто личное»;

многие «способны блистать», но немногие «способны служить»; «чтобы все уметь и всему отдать должное, нужен, конечно, не недостаток душевной силы и тепла, а избыток»...

Да, время нам досталось сложное. Сегодня уже не повторить вслед за Давидом Самойловым: «Мы воевали не за уровень жизни, а за образ жизни»,— к сожалению, мы потеряли и то, и другое. Можно было бы вдуматься в слова того же Альбера Камю о революции, об уничтожении частной собственности (у нас сейчас «революционные» преобразования связаны с ее возрождением): «...это не цель; это — средство»,— и признаться самим себе в том, что цель-то как раз пока что не просматривается, за цель выдаются именно что средства. Можно поступить и пожестче — взять, к примеру, и процитировать рядового читателя одной из популярных газет: «Через много лет люди во всем разберутся и назовут наше время в истории не иначе, как временем магазинщиков. Ибо в этой революции, пока что, победил самый примитивный, узколобый, толстокожий... слой торгашей. Ненавижу наше время за то, что впервые за всю историю России эти плебеи духа посмели поднять свои бегающие глазки и посмотреть, как на недоразумение, на учителя, поэта, художника и музыканта...»

Все так. Все правда. Но неменьшая правда заключается в том, что отечественные мастера театрального дела растерялись в этих новых и неожиданных условиях. Они не были к ним готовы по той причине, что на самых разных этапах развития отечественного театра, по крайней мере начиная с рубежа 60—70-х годов (а на самом деле — раньше, много раньше), что-то неизменно мешало большинству из них выработать то, что я назвал в начале настоящей статьи философским самосознанием театрального творчества и что могло бы сегодня уберечь их от «унижения, продажности, добровольной капитуляции духа».

Для того чтобы выжить — и сделать это, не теряя достоинства,— наш театр должен вернуться к самому себе, к своей органической природе, соединяющей в себе и жизнь и искусство. Творчество — как бы высоко оно ни было «поднято над временем, над пространством», как бы причудливо оно ни «вплеталось в целокупный ритм космоса, может быть, даже им одним и определяясь»,— «есть странствие с целью что-то познать. Оно — метафизическое приключение: способ косвенного познания реальности, позволяющей обрести целостный, а не ограниченный взгляд на вселенную».

Эти слова Генри Миллера из его «Размышления о писательстве» кажутся мне очень значительными и принципиально важными для понимания культурной ситуации в «постсоветской» действительности и поисков выхода из «постидеологического» пространства.

Характерно, что с Миллером вполне согласен Джорджо Стрелер, усматривающий сущность театра и вообще искусства в раскрытии «великого приключения под названием Жизнь человека», как и Питер Брук, по мнению которого «театр ведет нас к правде через удивление, через волнение, через игру, через радость».

Приключение — и реальность, жизнь... Правда — и удивление, игра, радость...

Но ведь театр не только обручает искусство и жизнь. По своей сути он есть особая разновидность общения и эффективный способ преодоления частного локального существования, одиночества. Только осуществляя в творческом акте «взаимопроникновение существований» и «органическую связь ценностей» (Л. Гинзбург), общих для творцов и потребителей его искусства, театр становится фактом культуры. Понятное дело, что найти эти общие ценности сегодня — задача не из легких. Но это необходимо — и прежде всего для самого театра.

Очевидно, что перед театром необычайно остро стоит сегодня проблема перестройки художественного сознания. Я был бы очень рад обнаружить в театральной повседневности ее приметы, уловить в протекающем на наших глазах театральном процессе хотя бы отдаленные предвестия борьбы за «новое зрение» — борьбы «на глубине», «с бесплодными удачами, с нужными сознательными ошибками, с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и спорами» (Ю. Тынянов). Не обнаруживаю, к сожалению, не улавливаю.

Скорее можно говорить о том, что сегодня на наших глазах мучительно и уродливо изживается мучительное и уродливое прошлое нашего театра, в котором так часто искажалась его природа, извращалась его сущность. А потому мне очень трудно разделить оптимистическую надежду А. Соколянского на то, что, «может быть, экспериментальная работа, прежде окаймлявшая и обозначавшая границы театрального существования, и есть новая цельность». Цельность — ни старая, ни новая — не способна возникнуть из забвения обязанностей театра перед жизнью, из предательства творческой природы театра.

Позволю себе еще раз процитировать Генри Миллера, которого уже никак не обвинишь в том, что он «растворял» искусство в жизни: «Искусство — только один из способов жизни, а жизнь щедрее, чем оно. И само по себе оно не является жизнью, превосходящей обычную жизнь. Оно лишь указывает путь, а этого часто не понимают не только зрители, но и сам художник. Становясь целью, оно себя *предает*. А художники чаще всего *предают* жизнь своими

усилиями взять над ней верх. (курсив мой.— *А. Я.*)

Нельзя не принимать во внимание и другое важное обстоятельство. Можно согласиться с теми, кто весьма мотивированно утверждает сегодня: «Если наше общество собирается «выздороветь», то процесс оздоровления должен совпасть с ограничением роли литературы, с постепенным умиранием мифа о том, что только литература может все объяснить, представить, наделить смыслом или отвергнуть, короче, указать всей культуре путь и увлечь за собой жизнь» (В. Подрога). Но не стоит ли учесть тогда и иную точку зрения: «Я тоже хочу, чтобы литература была литературой, философия — философией, а гражданская жизнь — гражданской жизнью. [...] Но парадокс в том, что перед нами традиции великой русской литературы, которые задали это «сцепление» в концентрации интеллектуальных усилий именно в писательском деле...» (Н. Кузнецова). Разве не то же самое мы вправе сказать об отечественном театре?

Что же делать? Как быть? С чего начать эту насущно необходимую перестройку, этот путь к обретению театром глубинной и органической своей природы?

Может быть, с самого простого и для каждого художника вполне доступного — с самого себя? С осознания той простой истины, что как бы он, этот художник, ни был талантлив, театра в истинном смысле слова ему нипочем не создать, если в его творчестве «отсутствует самый его основной неотъемлемый признак — ...миропонимание» (Л. Гинзбург). Не исключено, что, поняв это, художник окажется способен и на большее: он услышит и допустит в свое искусство «старинный мотив жизни — жалость... захочет, чтобы уже теперь были все счастливы» (Мих. Слонимский). И мало-помалу, шажок за шажком начнется «поэтапное выздоровление» отечественного театра, его «возрождение после нигилизма» (А. Камю).

И тогда, быть может, художник снова ощутит себя в потоке единого и, несмотря ни на что, непрерывного для всей великой русской культуры времени. И, если повезет,— «претворит воду в вино»...

«Полонез Огинского» и «Рогатка» Виктюка. «Вишневый сад» Бильченко. Что объединяет эти разные сценические образы.

Очередная версия «великой трагедии ревности». Балет «Отелло» в хореографии Дмитрия Брянцева.

«Такие свободные бабочки». Серьезный и популярный спектакль «Сатирикона».

Труды и дни Пензенского драматического театра: первые спектакли по первым пьесам молодых драматургов России.

Катастрофы современного театра

Три статьи начинающих театральных критиков посвящены тому, что сейчас популярно в нашем театре. Два популярных драматурга. Чехов — «наше все» и одновременно «Шекспир XX века» в практике мирового театра. Коляда — один из немногих современных драматургов, завоевавший подмостки и приковывающий внимание по крайней мере профессиональной аудитории. Два популярных режиссера. Валерий Бильченко — широко известный сравнительно узкому кругу зрителей. И Роман Виктюк — не нуждающийся в представлении, вездесущий и успевающий выпускать премьеры быстрее, чем критики — о них писать. По странному, даже парадоксальному совпадению, все три статьи так или иначе обращаются к теме конца, катастрофы, смерти. Для Л. Лузиной и А. Смольякова именно эти мотивы определяют смысл спектаклей «Полонез Огинского», поставленного Виктюком, и «Выстрел в осеннем саду», поставленного Бильченко по «Вишневому саду». Ощущение безысходности существования, выраженное в этих спектаклях, гораздо важнее для авторов, чем художественное совершенство постановок, чем целостность произведения искусства. Рассуждая о конкретных театральных действах, критики прежде всего ищут в них содержания, присутствующего, несмотря на эклектику, шероховатость, отсутствие стилистической выверенности. И это содержание оказывается очень простым при всех формальных изысках и странностях режиссуры. Статья же В. Никифоровой заостряет внимание именно на стилистических диссонансах «Рогатки» Виктюка — именно они воспринимаются как «носители» смысла постановки, именно они и знаменуют своего рода эстетический конец света, которым оборачивается режиссура в этом спектакле.

Критические размышления и трактовки заставляют вновь задаться вопросом, насколько апокалиптические настроения способны влиять на эстетическую природу театра. Каковы, собственно, адекватные художественные средства для рассказа о мире, где гибнет человеческая душа и сам человек,— и являются ли в данных конкретных случаях спектакли частью этого обреченного мира, пронизанного смертью. Затрагивает ли процесс распада всего и вся, показанный в спектаклях, саму художественную ткань постановок. Есть ли у театра силы и творческая энергия противостояния всеобщему хаосу, который так приковывает внимание создателей спектаклей. Статьи не содержат ответов на подобные вопросы. Авторы остаются в стороне от этих проблем, не затрагивают их впрямую. Но само наличие этих проблем вполне ясно отражается во многих критических замечаниях, содержащихся в предлагаемых текстах.

Виктория Никифорова

«Рогатка» Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся

Сказать друг другу о своей любви герои «Рогатки» не могут. Пытаются спеть. «Стюардесса по имени Жанна...» — затягивает Илья, «обожаема ты и желанна...» — подхватывает Антон. Дурацкий мотив, дурацкие слова. Допев, они сами смеются. Признания не получается.

Эпизод, отсутствующий в пьесе Н. Коляды, для спектакля принципиален, по-своему объясняя сегодняшний стиль Р. Виктюка. Поиск «естественного» языка страсти — музыки, танца, вокала, лишь бы не слова — был сквозным сюжетом его режиссуры. В лучших спектаклях эта тема разыгрывалась как этюд о языке искусства вообще. О языке театра. Он для Виктюка был идеальным способом умолчания: чувственная материя театра вела ироническую игру со смыслом, текст глушился музыкальным взрывом, содержанием становилась сама плоть спектакля — одежды и позы, грим и интонации. Истома паузы или отрешение «пропетого» слова эротизировала текст и намекала на тайну, скрывающуюся за мишурными соблазнами зрелища. Недосказанность, двусмысленность, возможность повернуть дело то всерьез, то в насмешку, разыграть сюжет то мелодрамой, то пародией, то дивертисментом были сутью театра Виктюка.

Но стоило ему в «Соборянах» и «Мистерии о нерожденном ребенке» обратиться к родной действительности, как муза романтической иронии его покинула. Та же история повторяется в «Рогатке»: ни дурашливое пеньё героев, ни их обыденная скороговорка никаких загадок не таят и возможности «театра в театре» не предполагают. Ясно все, как божий день: заливаясь по стюардессу, актеры Виктюка демонстрируют безъязыкость однополой любви. Чужими словами изъясняются герои, страдая (тонкие души!), от пошлой лирики сексуального большинства.

Вина за эту немоту возлагается на социум. Натурализм пьесы Коляды (образец чернухи конца 80-х), со свойственной этому стилю бескомпромиссностью, провоцирует бунт против лицемерного и порочного общества. Камнем по окнам этим подонкам. Сюжет, простой и мрачный, годится для анекдота («она любит его, а он любит другого») или жестокого романса. Она, Лариска, лезет со своей «любовью» к инвалиду и профессиональному нищему Илье, в то время как он томится по красавцу Антону. Распутная Лариска страждет по инвалидовой квартире, чистый Антон после ночи любви эту квартиру покидает навсегда, предварительно наплевав в душу бывшему любовнику. Произнеся душераздирающий монолог, Илья бросается из окошка.

Взвинченным интонациям автора Виктюк противопоставляет тихую благостность: его спектакль с натурализмом спорит и от бунта открещивается. Сцена пуста и от хлама, наваленного в авторских ремарках, свободна. Ровный свет, ее заливающий, подчеркивает абстрактность места действия. С переменой освещения — белого на голубой — явь сменяется сном; пространство реальности и мир грезы едины. Мизансцена танцует: инвалидная коляска, к которой прикован Илья, сверкая, носится по сцене и плавно кружит вокруг Антона.

Так же, высветляя и идеализируя, Виктюк подправляет текст Коляды. Убирает разговор двух девственников про порнографические картинки: они выше «этого». Похабство шуточек должно смягчиться печальным взором Антона, а неповоротливая косность диалога забыться в паузе. Нет, не получается. Заземленные интонации и обыденный облик актеров не дают им преобразить текст до неузнаваемости, обратив циничные и сентиментальные диалоги в излияния идеальной любви. Игру Виктюка может спасти только их молчание. И он включает «Show must go on».

Музыка, крадучись, издали приближается к сцене и, постепенно нарастая, затопляет сцену и зал. Прибой мелодии подхватывает героев, унося их ввысь на огромных качелях. Они летят над сценой: в ослепительно белом луче — то стройный силуэт Антона, то напряг-шаяся фигура Ильи. И голос Меркьюри — беспредельный, бессмертный.

Это шоу — сон Ильи, царство абсолютной свободы, где персонажи могут ходить, парить и беспрепятственно любить друг друга, а актеры получают шанс представиться символами святой любви. В святости чувств своих героев Виктюк не сомневается и, прогоняя раз за разом свою «поэму экстаза», норовит шоу превратить в мистерию. К началу второго акта влюбленная парочка теряет остатки веселья и, вместо того чтобы резвиться на авансцене, стушевывается в глубине сцены. Чей-то локоть, чей-то профиль видны сквозь прорванную бумагу выгородки. Молчат, неподвижные. Сейчас в спектакле царит их небесный покровитель Меркьюри, и лучшее, что может сделать оглу-

шенный зритель, это закрыть глаза и замереть в экстазе.

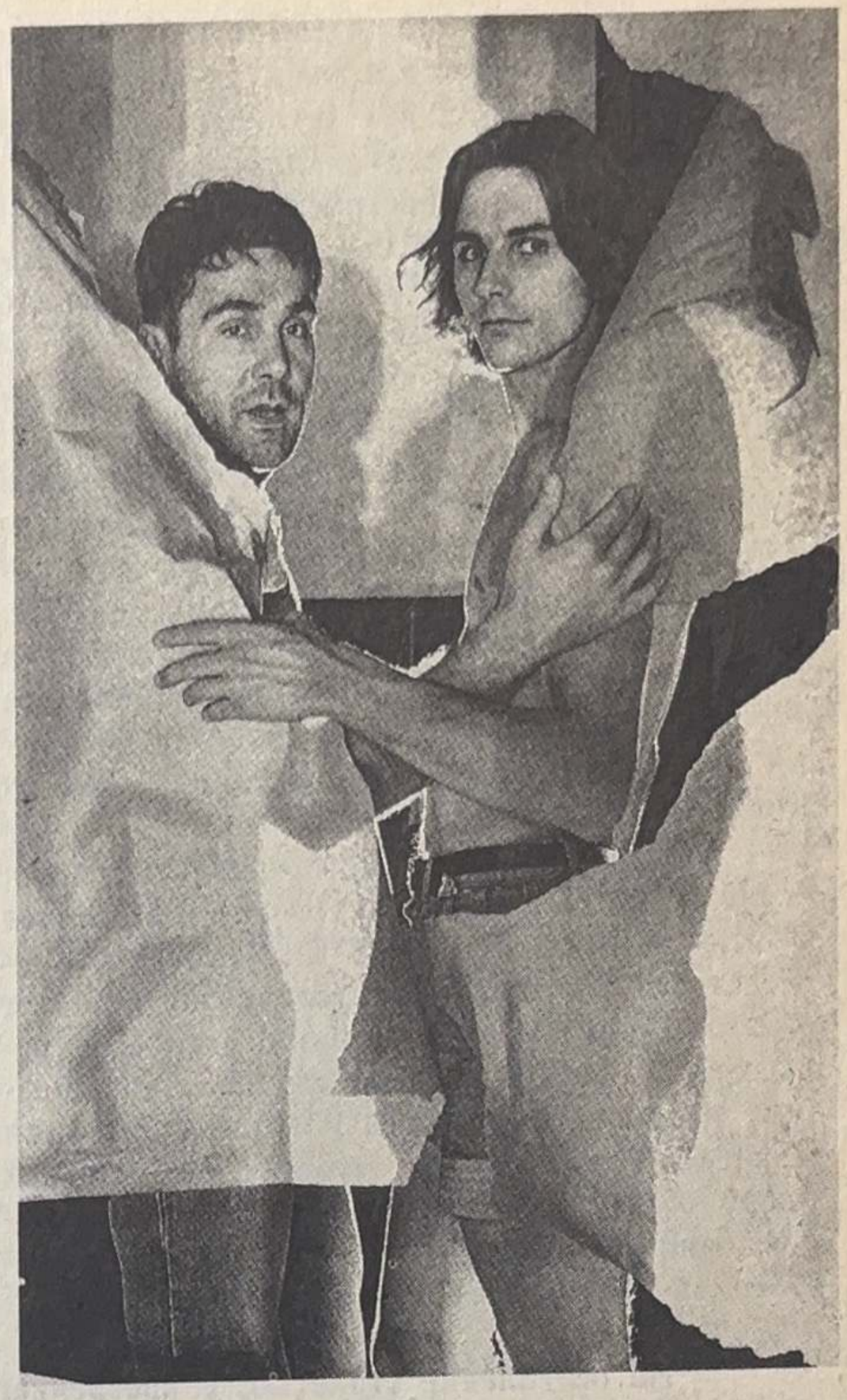
Не участвующие в этом культурном действе обречены на томящую скуку и разглядывание пустой сцены. Немногочисленные аксессуары — сплошь из прежних спектаклей Виктюка. Лампа из «Лолиты», качели из «Соборян», бумага ширм из «Мистерии...», стул... откуда стул? Этот «бедный театр» презирает зрелищность и стремится угодить «духу», невидимое струение которого воплощается в музыке «Куин». В седьмой раз бьющая по нервам, она может раздражать или гипнотизировать, но любая из этих крайностей равно далека от истинного наслаждения театром, с его игрой мыслей и фактур, с его вечно противоречивым смыслом.

Виктюк же сегодня последователен. Его истовая серьезность навязывает пьесе метафизическую, выражаясь его штилем, оппозицию Добра и Зла. Проще говоря, черного и белого. Задачи актеров в том, чтобы символическую абстрактность образа (по Виктюку) совместить с его реальным бытованием — физиологическим и социальным (по Коляде). С. Маковецкому это удается с блеском, скорее всего, потому, что его героя режиссерский замысел пощадил, оставив его на свободе, где-то между абсолютным идеалом и беспросветным пороком. Партнерам Маковецкого труднее.

Д. Бозин должен бы играть красивого мальчика из хорошей семьи, и все данные у него для этого имеются. Возможно, он всерьез прожил бы драму незаконной любви своего героя, углубив несложные наметки драматурга. Но во втором акте Илья назвал Антона ангелом, а сентиментальный постановщик этому поверил. Правда, Антон заявляется к другу, чтобы его шпынять, шантажировать и до самоубийства доводить, но нежным взглядом, ласковым жестом Бозин умеряет немилосердие своего героя. Антон все медлит, не в силах уйти, слащавый ангел с легкой походкой и милой улыбкой. В глазах — рассеянная печаль. Не от мира сего.

Сей мир, со всеми его «свинцовыми мерзостями», вваливается к Илье, стоит только уйти Антону. Соседка Лариска — олицетворенный кошмар совкового бытия и «нормальной» любви. Тряся грудями и патлами, она всем телом льнет к калеке, тот в печали заводит глаза: «Уйди-и...», но она не отстает. Сокрушающее вожделение — равно к мужикам и к квадратным метрам — Н. Карпушина играет с размахом, не тратясь на детали и нюансы. Да и зачем? Все равно в ее героине ничего человеческого нет. Она — антитеза.

Как постулировал Виктюк, «антитеза любви не ненависть, а смерть». Именно так, поступью слепого рока выходит героиня Карпушиной на сцену,— Смерть с косой — растрепанной, в ночной рубахе. Без ее безмолвного присутствия невозможен любовный танец героев. Друг без друга Зло и Добро немыслимы, и отношения их вполне бесконфликтны. Эта внутренняя статичность режиссерской манеры Виктюка заставляет безвольно растекаться время его спектакля. Повтор «шоу» создает лишь видимость структуры, на деле же вместо движения — смена планов. Бесконечная череда: то Антон у ног Ильи раскинется, то Лариска там же, пародируя его небрежную грацию, то дневная разборка, то ночная идиллия.



Монотонный ход настраивает на мирный лад. Сидя в полумраке, Илья и Антон вспоминают детство. Какие-то случайные мелочи, старые игрушки, сны и страхи оказываются общими. Умиление их охватывает. И вот уже ясноглазый Антон, встав на стул, тянется к блестящим снежинкам из фольги, падающим с колосников. Рождественская сказка. Дитя одно, и тьма вокруг.

Мотив возвращенного детства и разделенного одиночества дарит отдохновение сердцу зрителя, замороченного новейшей идеологией, которая твердит ему без устали, что каждый за себя. Индивидуум в обществе (впрочем, и в борьбе с ним) разочаровывался надолго, но и в одиночестве ведь тоже несладко. От одиночества-то и начнешь, как Илья, хулиганить, по

окнам из рогатки палить. А там дети, «им ведь холодно». Одиночество вдвоем куда как слаще. Любовь героев «Рогатки» призвана чаровать своей инфантильной асоциальностью.

На такие умонастроения рассчитывает Виктюк, бунтам и протестам предпочитая идиллию. Даже когда все уже кончено и сердце вернувшегося Антона пронзено известием о гибели друга, режиссер спасает ситуацию и злу победить не дает. Ведь трагедии не его доля. Зато концертные финалы, плавно переходящие в поклоны, его конек. В «Рогатке», «обогащенный» опытом «Соборян», он умиротворению последней сцены придает мистический оттенок. Встретившимся наконец любовникам суждена «жизнь бесконечная» под ангельское пение все того же Меркьюри. Сцена, у автора обозначенная как «последний сон», в спектакле становится последней реальностью.

Здесь можно было бы закончить статью, не сказав ни слова о деле. Потому что главное событие спектакля — игра С. Маковецкого — существует в стороне от столкновения жестко идеологизированных концепций автора и режиссера. Пока Коляда демонстрирует упрощенную модель гомосексуального самосознания (сочетание гордыни и чувства собственной ущербности), пока Виктюк играет на руку гордыне, мифологизируя и «укрупняя» образы, Маковецкий просто играет влюбленного человека. Хорошо играет.

Не ослепление страстью, а прозрение. Что-то открылось его Илье в чужом лице — ослепительное и сокрушающее, так что больно глазам. И он все отводит взгляд. Его любовь исполнена страха, тревоги, мучительной нежности. Она несбыточна — протянув руку, он так и не может коснуться волос Антона — и с самого начала (он это твердо знает) таит в себе смерть.

Мрачные реалии пьесы Коляды позволили Маковецкому сделать традиционный, но от того не менее эффектный ход. Любовным безумием охвачен не интеллигентный неврастеник Галлимар, а нищий, озлобленный калека, день-деньской торчащий у универсама, чтобы к вечеру пропить выручку. Маковецкий создает характер сильный и грубый, чтобы тем острее сыграть преображение своего героя. Мелодраматический закон контраста дает тон уверенной повадке Маковецкого. Возвышенная душа героя освобождается от грубой оболочки, неровно оборвавшись в разгар веселья, интонация сулит невеселый исход. Чувство внутренней обреченности одолевается в веселом отчаянии: так он рассказывает свой сон, в котором был вороной, летал и каркал: «Я ворона!.. Я никакого пола, ни женского, ни мужского!..» Он сильно взмахивает рукой, глаза его темнеют и круглятся по-птичьи, в них тоска и азарт.

Но в этом разорванном спектакле даже цельное актерское существование Маковецкого обречено на разлад. Его всерьез сыгранное предсмертное просветление не может преодолеть комической безвкусицы монолога, сочиненного Колядой. Этот двойной эффект логично завершает спектакль, созданный из неразрешимых противоречий между мистерией и «чернухой», между шоу и проповедью. Лицо Ильи озаряется радостным светом, он произносит слова, которые дарят нам сладкую, невыносимо сладкую надежду: «Мы встретимся, Антон! Обязательно встретимся!»

Встретятся. Обретут свой искусственный рай, где идет бумажный снег, и вместо Преснякова-младшего поет Фредди Меркьюри — внутренний голос Виктюка. Надрываясь, он вновь попытается доказать, что его шоу еще не кончилось.

Лада Лузина

Осталось только застрелиться?

> Наступит пора, и критика оценит истинный характер чеховского пессимизма.
>
> *Андрей Белый. Символизм, как миропонимание*

> Эти «новые» — тоже бедняки. Это новая форма нищеты. У тех нет ни гроша за душой, а у этих — нет души.
>
> *Джон Фаулз. Коллекционер*

Все чаще и чаще театр обращается к проблеме гибели человеческой души.

Мы уже привыкли к катастрофам, способствующим вымиранию целых народов, государственным переворотам, выстрелам на улицах. И эта привычка губительна сама по себе. Еще одно «потерянное» поколение осваивается в абсурде жизни настолько, что уже ничто не в силах пробить панцирь из давно загрубевших ран и ссадин.

И все же, как ни странно, человек внутренне восприимчивый, способный обостренно чувствовать душевшую боль, человек, который кончает жизнь самоубийством, осознав безысходность своего существования,— вызывает страх.

Гаев в финале нового спектакля Валерия Бильченко, поставленного по мотивам чеховского «Вишневого сада», останавливает часы и спокойно пускает себе пулю в лоб.

Спектакль так и называется — «Выстрел в осеннем саду». Неожиданное резкое изменение классического сюжета тем не менее воспринимается совершенно органично. Все гениальное — просто, а простое — понятно. Снят с пьесы красивый слой узоров модерна, а заодно и умильной идеализации прошлого,— и вот она, обнаженная, универсальная для всех времен суть, которая может стать символом и нашего времени: человек останавливает часы и...

По определению Николая Бердяева, самоубийство — следствие мгновения, принятого человеком за вечность. Уверенность, что боль не пройдет никогда. И, естественно, к нему более всего склонны люди, существующие в «остановленном времени» — не имеющие завтрашнего дня.

Стало уже банальностью сопоставлять конец XX века с его началом, изобилующим самоубийствами. Или, к примеру, с началом XIX века, когда Альфредом де Виньи была написана драма «Чаттертон», повествующая, по словам самого автора, об «одухотворенном человеке, задушенном обществом материалистов» и покончившим счеты с жизнью. Сама постановка пьесы вызвала ряд самоубийств в творческой среде.

Эти примеры как бы успокаивают — не мы первые, не мы последние. Но все та же история свидетельствует — и французская и русская аристократия вымирали. А жизнь шла вперед, и «прогресса ради» варвары разрушали Рим, лопахины вырубали вишневые сады, а гаевы и раневские уезжали... или стрелялись. Что для драматургии Чехова почти равнозначно, ибо уже стало ясно, насколько символичен даже быт в его пьесах. И не случайно именно к нему вновь и вновь обращается современный театр, пытаясь отразить нашу жизнь.

Впрочем, от Бильченко обращения к Чехову не ожидал никто. Режиссер, заявивший о себе двумя нашумевшими постановками пьес Алексея Шипенко, год назад вместе с группой артистов покинул киевский Молодежный театр и, организовав Экспериментальный театр-студию, дал знать о своем существовании только опытом воспроизведения уличного театра «Описание чудовища I», который вылился в одну большую самоцитату.

И тем большей неожиданностью была увиденная режиссером и с ювелирной точностью воплощенная в постановке актуальность знакомой пьесы Чехова. И при этом такое нежное, такое любовное отношение к автору...

Бильченко подтвердил теорию о том, что каждый писатель пишет всю жизнь один роман и каждый режиссер ставит всю жизнь один спектакль.

Ведь порожденные своим временем, пьесы Шипенко все о том же: о трансформации души человека в столкновении с жестоким абсурдом жизни. С грубым хаосом, выраженном драматургом в нецензурщине, бесфабульности, бог знает в чем еще, но говорящих все о том же, об одиночестве, безысходности, пустоте, ненужности человеческих существ друг другу и гибели в одиночку. Все то же нелепое «Кого?» в ответ на крик «Вы меня замучили!».

С другой стороны, спектакль Бильченко закономерен именно для Киева уже потому, что еще в 1980 году в киевском Театре имени Леси Украинки возник «Вишневый сад» со сценографией Даниила Лидера, неким продолжением которого стала недавняя премьера.

«Вишневый сад» в постановке И. Молостовой был тем не менее спектаклем Лидера, как мастера сценографической режиссуры. В его трактовке сад изначально был возведен в символ. Уходящие вглубь, в пространство, «кружевные» стены как бы обозначали длительное развитие изощренной, высокой культуры, расцвет которой, по «философии смерти», подобен спичке, вспыхнувшей перед тем, как погаснуть. Культуры, уничтожаемой в финале с каждым ударом топора, черными световыми «прорехами», разрушающими кружево стен.

Уже не могло быть разговора, что прогресс естествен и старое должно уступать место новому. Здесь красота — символ истинной, непреходящей духовной культуры — уничтожалась ради материального, польза которого только сиюминутна, а следовательно, сомнительна. Основополагающей стала фраза Раневской: «Дачи и дачники — это так пошло...» Не страшно, а пошло. Пусто, да и не нужно никому — ни Лопахину, ни дачникам. Нарушение естественных законов, на которое человечество не имеет права.

В спектакле Валерия Бильченко уходящие вдаль стены превратились в три, расположенные анфиладой, комнаты. Свежесть восприятия достигалась тем, что спектакль игрался не на сцене, а в реальном особняке, музее истории Подола, уже проданном кому-то за валюту (еще одна «случайная» закономерность).

Ощущение, что привелось заночевать в чужом доме, где в дальнейшем будешь гостем, на которого увлеченные своими проблемами хозяева не обращают внимания.

В первой или в дальней комнате, где существовал «вишневый сад» в виде подвешенных на нитках яблок темно-вишневого цвета, ютились, перемещаемые с каждым антрактом, человек тридцать зрителей. И поскольку спектакль шел всего несколько раз, в редкие приезды датской актрисы Кирстен Кольструпт, испол-

няющей роль Раневской, а информация о показах передавалась буквально из уст в уста, публика состояла только из театральной братии. Создавалось ощущение, что спектакль поставлен для них и про них. Был среди зрителей и Даниил Лидер, получивший неожиданную возможность погрузиться в созвучную созданной когда-то и им самим атмосферу.

Реальные сумерки за окном, старые диваны, столы, этажерки, кресло-качалка, и главное — множество старинных фотографий на стенах. Тикают часы с кукушкой. Тихо, лишь где-то за стеной слышны голоса... Но несмотря на абсолютную иллюзию реальности, когда не хватало уже только запаха лимонной вербены или сада за окном,— все действо было словно растворено в атмосфере необъяснимой ностальгии, которая исходила от пожелтевших фотографий. И казалось, это не постановка «Вишневого сада», а воплощенная ассоциация с этой пьесой, вольная фантазия на ее темы, где текст полуслышен, образы полустерты и лишь некоторые детали ясны чрезвычайно. «Повседневность становится колыхающейся декорацией, а действующие лица — силуэтами, намалеванными на полотне» (Андрей Белый).

Только к антракту зритель спохватывается, что по дороге из Парижа безвозвратно «потерялась» Шарлотта, выпал из пьесы Симеонов-Пищик, а реплики и монологи наложены друг на друга, сокращены, перепутаны между героями. Но даже когда, как это часто бывает в жизни, персонажи говорят одновременно, чеховский текст не пропадает, он живет, как бы «растворяясь», пребывая в воздухе. И «чем обыденнее говорят они, тем больше речь их становится похожей на шепот, так что почти уже не слышно их речей — но красноречивее голос безмолвия в неизвестных пространствах» (Андрей Белый).

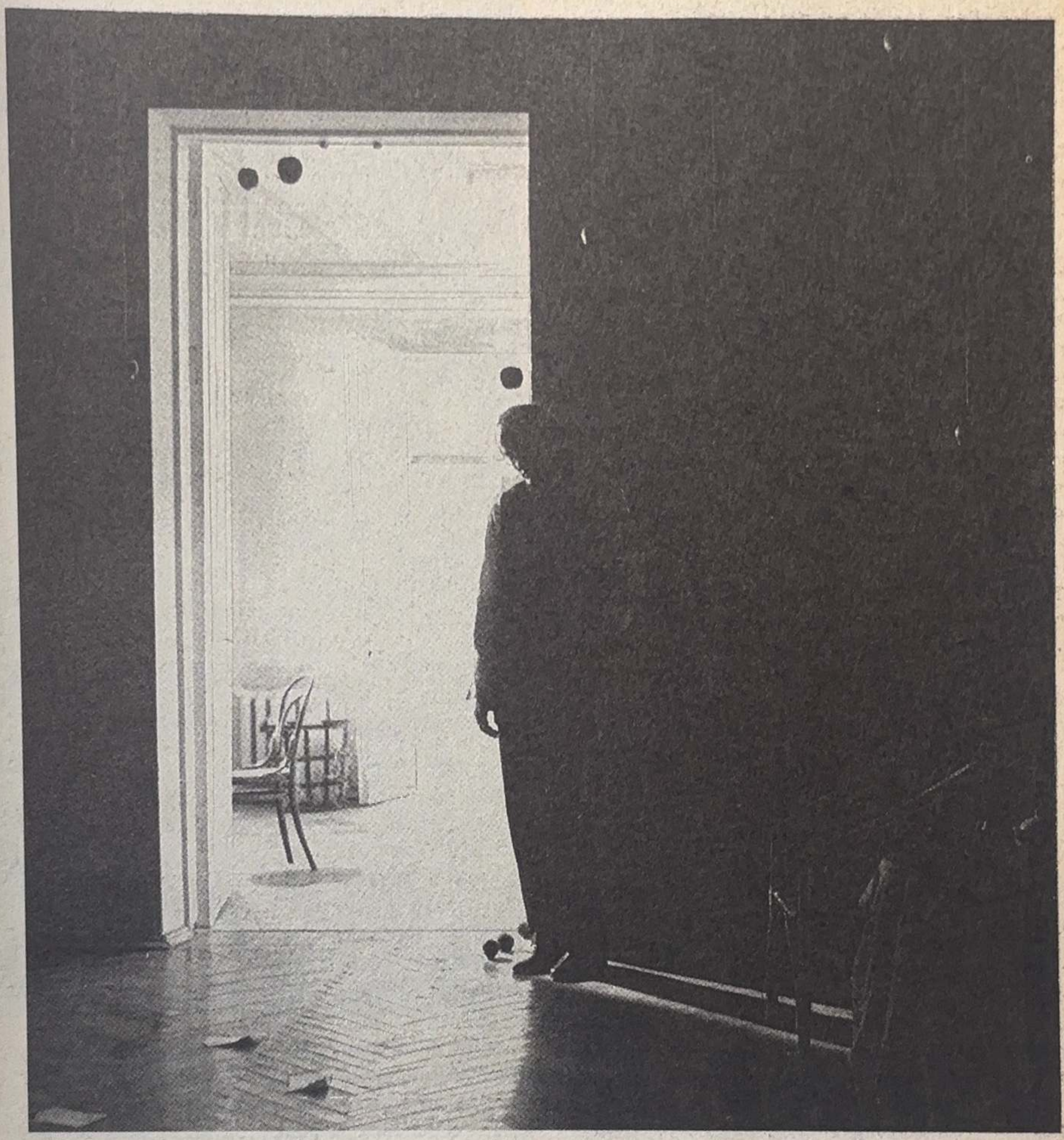
Создается эффект двуплановой фотографии: герои второстепенные очерчены очень метко, но двумя-тремя штрихами. Те же, на ком сделан акцент, психологически прорисованы досконально. Акценты здесь смещены, и большинство героев тяготеют к столь любимым Бильченко маскам. Склонность режиссера к гротеску и клоунаде прорывается в сцене бала, вылившегося неожиданно в целый концерт с шуточным монологом из «Трех сестер»: «Я хочу работать...», кукольным спектаклем, включающим диалог из «Иванова», с «песнями и плясками». Старый Фирс преображен в тридцатилетнего придурковатого слугу южной национальности (Анатолий Петров), основная функция которого сведена к выкрикиванию в конце каждого действия фразы вроде «Антракт, негодяи!». Дуняша (Виктория Авдеенко) — в энергичную темпераментную красотку, которая хоть и произносит все ту же фразу «Я сейчас в обморок упаду», но на деле сама может довести до обморока лакея Яшу (Сергей Фесенко). «Идущий к высшей правде, высшему счастью» Петя — пропадает, превращенный режиссером в гротескную фигуру картавого недоросля (Светлана Матвеенко). И, соответственно, уже не может быть и речи ни о какой любви с Аней (Валентина Сова). И как ни интересна здесь трактовка образа Раневской, главными героями неожиданно оказываются Гаев (Ярослав Черненький) и Лопахин (Валерий Алексеенко).

Раневская — Кирстен Кольструпт в основном говорит на немецком. Ее монологи недоступны пониманию, а поведение таково, что с трагизмом, заложенным в тексте, исчезает и драма ее жизни. Героиня изначально задумана как лицо инородное, внебытовое. Странная, чуть облупившаяся кукла в кружевном платье. Повторяющаяся в спектакле песня «Опустел наш сад...» звучит в ее присутствии словно на заигранной пластинке старого граммофона. Любовь Андреевна оказывается тенью или сиамским близнецом своего брата. Они единое целое, что подчеркивается в спектакле постоянно: их белыми одеждами, немецким языком, общаясь на котором они отгораживаются от реальности. Они выпадают из чуждого им мира, где на жестко поставленные вопросы нужны конкретные ответы.

Замирает при известии о продаже сада в дальней комнате белая фигура Раневской, чтобы пропасть через минуту в метушне нелепо возбужденных домочадцев. И если статичная поза Любови Андреевны была контрастом всеобщему веселью, то венчающий мизансцену одинокий силуэт Гаева воспринимается уже как символ жизни, которая зашла в тупик.

И вот уже вынесена мебель, сорваны фотографии и яблоки разбросаны по полу. Гаснут софиты за окнами,— уходит день, и в темноте падает на колени и громко некрасиво рыдает у обнаженной стены «забытая» вместо Фирса Любовь Андреевна... Но уже и впрямь уехали все: спустились по лестнице, прошли за окнами и исчезли в темных переулках Подола. Сейчас выйдет Фирс и скажет: «Ничего»... Но вместо него в дверном проеме появляется спокойный силуэт Гаева. Он останавливает часы, уходит в дальнюю комнату... и раздается выстрел...

Останавливается время, в сотый раз за свой долгий век «вывихнувшее сустав». Нет завтра, и даже нет сегодня — есть только сейчас. Но лучше бы и не было, потому что там только пустота. И не только для людей, не умеющих жить. Конфликт между Лопахиным и Гаевым — противоборство не людей, а двух жизней: материальной и духовной. В момент, когда затянутый в глухой черный сюртук, с современным дорогим галстуком Лопахин кричит на вдруг прорвавшемся украинском: «Вишневый



ишневый
Л. Чехова.
на
спектакля.
го
Марущенко

сад мій!..» — сидящей в зале публике хотелось разрыдаться, наверное, не меньше, чем Раневской.

Но упоение «прорвавшегося из грязи в князи» — сиюминутно, и в сцене отъезда перерастает уже в скрытую неудовлетворенность, еще неосознанное сомнение в ценности достигнутого. Которое впоследствии, кто знает, может привести к тому же летальному исходу. Ведь, как известно, завоеванный мир ничто перед потерей души. Пустота разоренного дома и внутренняя, губительная для человека опустошенность завершают действо.

Именно Пустота как самостоятельное действующее лицо завершает московский спектакль «Полонез Огинского» Романа Виктюка.

Виктюк подмечает проблемы современности с той четкостью, на которую способен только сторонний наблюдатель. Режиссер ставит Коляду, современную драму с отсылами к Чехову, что весьма симптоматично — не для Виктюка, для времени. Конечно, театр — отражение жизни, но отражение не наших тел, поступков и желаний, а их сути, так же, как и реальные бытовые предметы в ирреальном свете софитов обнаруживают скрытый в обыденности смысл. И для пусть малоприглядной истинности «отражения» нас сегодняшних, необходима, быть может, пьеса «на мотивы» «Вишневого сада».

В «Полонезе Огинского» вроде все то же, все там же... Все так же героиня произносит: «Сейчас, кажется, дверь отворится, и войдет мама...» — а на стене все те же часы — символ

времени, словно переехавшие из киевского спектакля Бильченко. Те же часы с кукушкой и шишечками гирек, под тиканье которых проходило детство не только Раневской, но и наших пап и мам. Двойной символ — связь времен. Но в этом спектакле они будут разбиты.

Знакомая Виктюку еще по «Служанкам» тема плебса, пожирающего все и вся, включая себя самого, трактована по-новому. Но в этом спектакле с «отравленной конфетки» содрана красивая обертка. Здесь герои нашего времени: тунеядцы, пьяницы, ошметки, остатки людей. Пустая оболочка без души. Крысы, обитающие в развалившемся доме, если вообще не на помойке, а помойка эта, увы, наша жизнь. И Раневская здесь — не героиня.

Когда-то Даниил Лидер определил образ Любови Андреевны в ее извечном белом платье как первую трагическую маску Пьеро, которую она привозит из-за границы. Лицо эпохи модерна, выраженное в песнях Александра Вертинского, этой «маленькой балерины» мужского пола. Именно песня Вертинского «Я маленькая балерина» звучит в спектакле Виктюка. Это драматургически обоснованно. Ведь Таня-Раневская (Людмила Максакова) мечтала в детстве стать балериной. Но в то же время ее белый костюм и постоянно обыгрываемая балетная «пачка» в руках, которая становится сначала широкополой шляпой, а потом одевается на шею белым воротником Пьеро,— основной символ этого спектакля.

Потому что Виктюк оплакивает не эпоху оптимистических песен и красных галстуков. Ее крах не причина, а следствие крушения классических духовных идеалов. Последствия чего можно изжить только много поколений спустя. В «Полонезе Огинского» все «третье поколение» — жертвы, в независимости от того, кто из них ломается и уезжает, а кто «остается с победой». «Холодно... Пусто... Страшно...» Ведь «Вишневый сад» нашего времени — история о нашей же душе. У Лидера, Бильченко, Виктюка...

И дело не в отмирающей эпохе и людях, уходящих вместе с ней. Как ни больно осознавать людскую смертность, нельзя не признать закономерность таковой, как и то, что, оплакивая умершего, мы всегда скорбим о себе самих. О том, что придется жить без него.

Спектакли, о которых шла речь, не об оставшихся, но для них — очутившихся среди пустоты после «похорон» еще одной эпохи. И продолжающих жить дальше.

Александр Смольяков

После всего

Наш сад, как проходной двор...
А. П. Чехов. Три сестры

После...

После искренности щемяще-беззащитной «Рогатки»... После удушливого аромата цветов «Адского сада»... Почти что после всего Роман Виктюк выпускает спектакль «Полонез Огинского». И сразу же вспоминается название знаменитого произведения Михала Огинского — «Прощание с родиной».

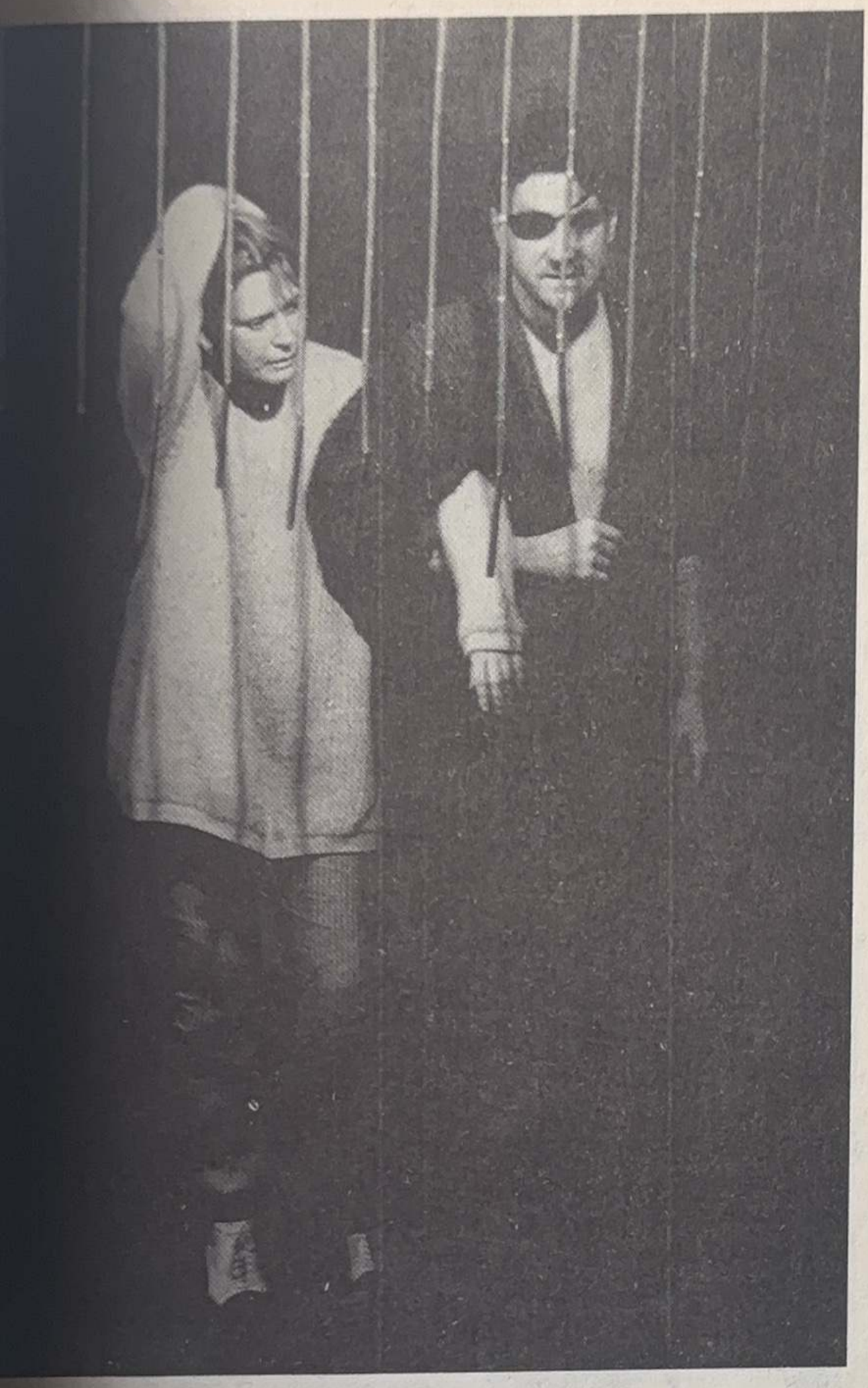
После всего — это не только после событий октября 1993-го, точное число жертв которых до сих пор не определено. Не только после весьма показательных декабрьских выборов. Вообще после глобальной смены эпох. Для художника, обостренно чувствующего время, такое событие не могло пройти бесследно. Эпоха поколений, с гордостью заявлявших «Мой адрес — Советский Союз», поколений, веривших в счастливый жребий этого адреса, стала историей. Какая эпоха наступает? Ответа пока не знает никто.

Эпохи сменяют одна другую, но остаются люди. Люди, которые остаются людьми. Страдают, радуются, ждут любви... А не дождавшись — ломаются, умирают.

Тема смерти и связанного с ней иного мира всегда интересовала Виктюка. В последних его работах она стала одной из определяющих. Смысловая окраска была различной, но оставался мотив бегства, исхода из этого мира, из этой реальности. «Полонез Огинского» же порою создавал ощущение, что действие вообще происходит там. После жизни.

Световая среда очень специфична. «Перед заходом солнца» — вот точное определение. Появляется какая-то зыбкость в очертаниях предметов, неожиданность ракурсов. Именно этого добивается режиссер из спектакля в спектакль, оставляя свет в зале наполовину приглушенным, а затем перенося эффект на сцену. Возникает ощущение инфернальности происходящего, словно не здесь.

Роман Виктюк снова обращается к творчеству драматурга Николая Коляды, пьесы которого хорошо подчиняются закону словесного оборота «как бы». Его пьесы «как бы» обо всем: о любви, о смерти, о том, как мы плохо



*аксакова
) и
аковецкий
а)*

живем, и о том, как не можем жить хорошо... Как бы обо всем и как бы ни о чем. Можно придумать любую трактовку, наложить на словесную канву самую разную проблематику.

Методика работы с насыщенным ненормативной лексикой текстом была найдена еще в «Рогатке». Создаются «ножницы», зазор между языковой и собственно сценической стилистиками. Происходит перенос смысловой нагрузки на язык театральный. Перенос в данном случае вынужденный, хотя для Виктюка привычный и декларируемый. Слово в такой ситуации смысл часто теряет или наделяется смыслом неожиданным, которого драматург не подразумевал. Показателен в этой связи монолог Людмилы о звуках ночного города, который не воспринимается как негативный, а наоборот — почти как поэтический.

Но в начале спектакля было, конечно же, не слово. В начале была тишина. Зрители словно притихли в предзакатном освещении неуютного зала Театра имени Ермоловой. И вот тут, в светлых мерцающих сумерках, из глубины обшитого некрашеной фанерой пространства сцены появились Они. Да, с большой буквы, потому что были неповторимо-индивидуальным странным существом, единым, испуганным, озирающимся. Потусторонним.

Первый звук — раздирающий пространство рев двигателей аэробуса.

Все-таки действие происходит здесь. В том смысле, что на одной шестой части суши. Архитектурный символ часто использовался в сценографии Виктюком и Боером (в «Нашем Декамероне» это было здание Большого театра, в «Старой актрисе на роль жены Достоевского» — фасад МХАТа), но здесь зубцы кремлевской стены обозначают не только место, но и время. Даже у молодых поколений они ассоциируются не столько с древней московской государственностью, сколько с демонстрациями трудящихся и победившим социализмом. Тема прошлого, совсем недавнего и всем памятного,— другая, не менее важная, в спектакле.

Ведь именно на встречу с прошлым приехала из Америки главная героиня. И увидела, что нет ее спокойного стабильного мира, в котором прошло детство. Как нет чудесного мальчика Димы, в которого была влюблена. Да что там, страны нет!

В таком незнакомом, откровенно враждебном ей мире Таня будет вынуждена существовать. Переклички с «Вишневым садом» вполне оправданы (в отличие от прямых цитат из «Трамвая «Желание») и выводят саму невероятность ситуации на более высокий уровень серьезности. Речь идет об аналогиях судеб совсем далеких друг от друга поколений, у которых, говоря словами самого Виктюка, «уворовали жизнь», когда вопрос «Кто виноват?» становится бессмысленным в трагическом осознании настоящего. Опять, как в начале века.

Начиная с «Утиной охоты», «Уроков музыки» и стоящей несколько особняком «Царской охоты» через «Соборян» и совсем уж недавнюю «Мистерию о нерожденном ребенке...» — спектакль, недолго продержавшийся в репертуаре Театра имени Моссовета, но сыгравший заметную роль на пути Виктюка к «Полонезу»,— режиссера особенно увлекает тема существования, бытия именно на этой земле, называющейся Россией. Слова «Вся Россия — наш сад» могут быть применены к спектаклю без тени иронии.

Многочисленные обращения к началу века нужны здесь не только и не столько для проведения умозрительных параллелей с днем сегодняшним. Существенна непрерывность культурной традиции, идущей от времени напряженных духовных исканий через революцию, годы репрессий, войну... Наперекор всему люди,

истинные художники, сохраняли свое духовное пространство. И совсем не случайно, как могло бы показаться на первый взгляд, возникает в спектакле любимый Виктюком образ Пьеро — в данном случае, знак времени рубежа веков. Сначала звучит песня Александра Вертинского, а затем и сама главная героиня превращает балетную «пачку» в гофрированный белый воротник.

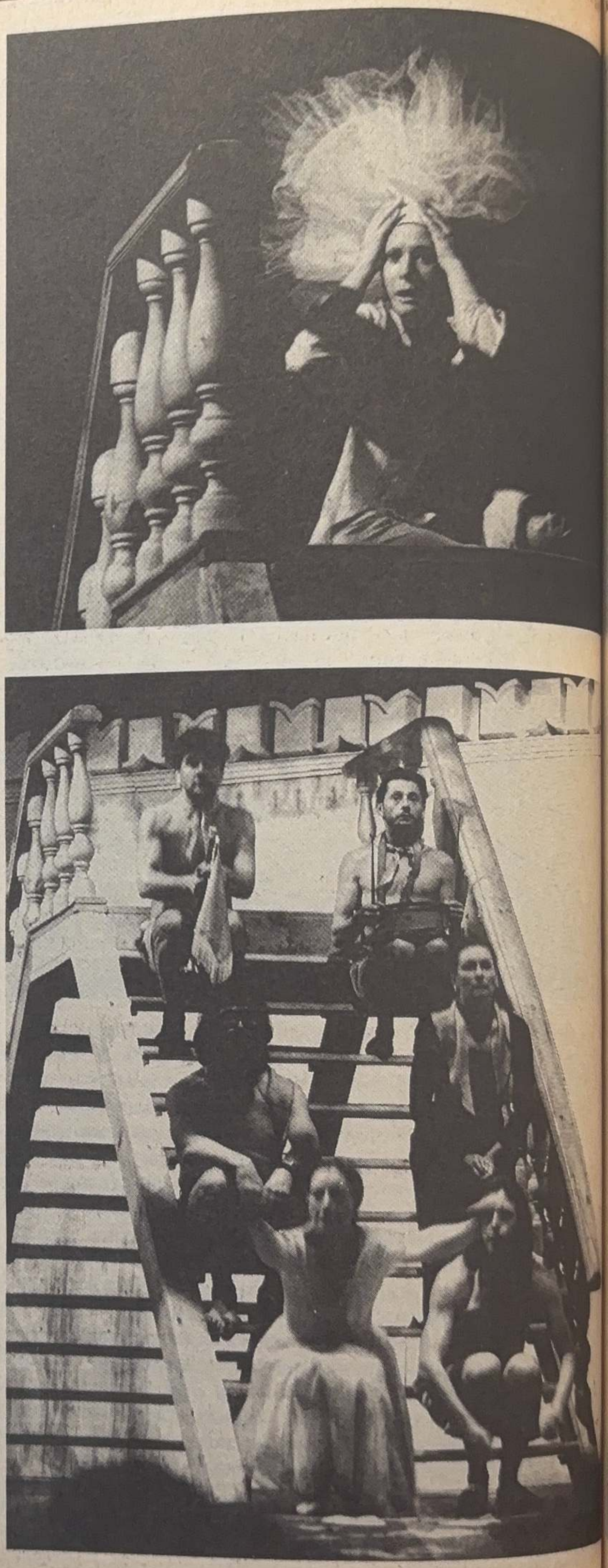
С другой стороны, по сравнению с началом века вообще и с «Вишневым садом» в частности ситуация снижена — прием, найденный еще драматургией «новой волны».

Дима (Сергей Маковецкий) — опустившийся, без профессии, без желания жить. «Я — не человек», — говорит он про себя. Маковецкий бросает эти слова как обыкновенные, но тут-то и понимаешь, как нелегко далось это герою, какой громадный слом произошел. Понимаешь, что был человек, мог любить, мог надеяться, а, потеряв любовь, потерял все. Дима у Маковецкого нарочито груб. О том, каким был в прошлом, не должно напоминать ничего. А если что-то и осталось, то надо запрятать глубоко-глубоко и забыть. Он разучился любить и не хочет ничего вспоминать.

Остальные обитатели квартиры Таниного отца относятся к обитателям дна жизни. Иван с повадками побитой собаки (Олег Исаев). Забулдыга Серюня (Валерий Симонов). Взнервленная, точно все время «на взводе», Людмила (Людмила Погорелова). Ее резкая ломкая пластика словно задает ритм всему пространству, в котором люди разучились двигаться. Ее полусмех-полуистерика вытесняет нормальные эмоции, определяя атмосферу на стыке взвинченности и прострации в когда-то уютном налаженном доме. Погорелова лишает однозначности типичный для драматургии Коляды образ «соседки», одаривая свою героиню даже некоторым очарованием, тем самым существенно изменяя ее место в структуре конфликта этой пьесы — по сравнению с «Рогаткой».

Сама «барыня» после гибели отца, крупного дипломата, провела десять лет в Америке отнюдь не в университетах. Но дело даже не в этом. Таня нарушила детскую клятву, предала свою, быть может, единственную в жизни любовь, а потому обречена, как и все остальные. Людмила Максакова делает боль основным принципом ее существования: больно ступать по этому полу, больно видеть эти стены. Больно понимать, что все кончено. Потому Таня обреченно принимает законы теперь уже чужого дома и даже говорит что-то о новой жизни, прекрасно сознавая, что финал близок.

В этой компании появление экстравагантного существа по имени Дэвид (Ярослав Здоров) воспринимается как логическое завер-



шение мотива конца, как подтверждение всеобщего предощущения безнадежного финала.

Нет, перефразируя высказывание известного героя, это не «Вишневый сад», это гораздо хуже. И гораздо ужаснее. Если там забывали Фирса, то здесь — всех.

Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит.

Анна Ахматова. Из цикла «После всего»

Несмотря на все сказанное, «Полонез Огинского» — конечно же, меньше всего политический спектакль. Режиссера не интересуют оценки тех или иных событий, тем более что они в большинстве своем уже даны. Важны судьбы конкретных людей, сломанные и разбитые. Важна невозможность существования «после всего». Ведь единственное, что спасало тогда и может спасти теперь, — это любовь.

Но причина отсутствия гармонии в мире спектакля как раз и состоит в том, что здесь нет любви. На этот раз «после всего» любовь оказывается просто невозможна. Все попытки вернуть ее тщетны. Показательно решена сцена объяснения Тани и Димы. Свет дается только на арьерсцену, а герои находятся в затемненном пространстве. Они — лишь силуэты. Тени. Очевидно, что между тенями не возникнет ничего.

Л. Максакова (Таня)

...Вдруг рождается воспоминание о «Даме без камелий». Паола — Людмила Максакова в московском спектакле, Хэтти — Людмила Погорелова в киевском. И там было то же ощущение вымораживания пространства, вымораживания жизни. Жизнь гаснет, словно огонек спички в руках у Димы.

Становятся не нужны Людмиле ворованные у Тани заграничные шмотки. Ближе к финалу она в простом узком и черном одеянии. Не нужен вишневый туалет Дэвиду, он тоже в черном. Вторая дама в черном — Таня. Они стоят вместе, простив друг другу все, зная, что не простить невозможно. И, как в чеховских «Трех сестрах», звучит марш...

Сказка о красавице и чудовище, к модели которой явно апеллирует пьеса, теряет счастливый конец. Одноглазое чудовище Дима («глаз по пьянке друганы выбили») не превратится в прекрасного принца. Наверное, потому что уронил заветный цветок — розу в бокале,— да нет, просто дешевый сувенир. Виктюк снова вступает в диалог, если не сказать, в спор с текстом пьесы. Драматург стр9ит сюжет на снижении ситуации сравнительно с предыдущим временны́м пластом, снижением прежде всего в сфере быта. А режиссер Виктюк избегает бытовой конкретики и придает происходящему чуть ли не вселенский масштаб. Он исследует движение по оси времени, при котором последовательно теряется самое дорогое, самое существенное — и теряются символы, своего рода «обереги» персонажей, являющие собой как бы средоточие их духовного мира. Дама остается без камелий, чудовище без аленького цветочка, а сад разделен на дачные участки... Не только после всего, но и без всего. Лишь длинные гирлянды будут гореть нездешним светом, обозначая вертикаль, недостижимую как несостоявшийся прорыв к единению и гармонии.

Оставив все позади, они придут и сядут на лестнице. Опять вертикаль, но не покидает ощущение, что эта лестница ведет в никуда. В «Полонезе Огинского» лестница, как на детской площадке, имеет подъем и спуск. Подняться по лестнице, ведущей вниз?

И опять словно воспоминание: они так же сидели в финале «Дамы без камелий» — холодные, спокойные, нездешние.

Десять строчек полонеза «Прощание с родиной», которые Дима играет в подземном переходе, десять строчек звучат как реквием по уходящему и реквием по остающимся. Тем, которым предстоит ответить на вопрос, заданный Ахматовой в цикле «После всего»: «...А что теперь?»

Фото Ю. Феклистова

Е. Луцкая

Яго танго не танцует

«Отелло». Балет на музыку А. Мачавариани. Либретто, хореография и постановка Д. Брянцева. Музыкальный руководитель и дирижер Г. Проваторов. Художник С. Бархин. Дирижер В. Басиладзе. Художник по свету А. Кельганов. Педагоги-репетиторы Н. Доренская, Г. Крапивина, М. Крапивин, А. Николаев. Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Москва

Сцена из спектакля

Трагедия Шекспира «Отелло» — в числе вечных балетных сюжетов. Десятки постановок. Множество партитур. Разные времена. Начинал легендарный Сальваторе Вигано. С композитором проблем не было. Маэстро сочинил спектакль на собственную музыку. А даль-

ше все пошло́ с легкостью необыкновенной. Москва, Берлин, Прага, Одесса, Куйбышев... Годы 1820-е. А также 1950-е, 60-е, 70-е, 80-е. И, естественно, наши дни.

Славные имена вроде Хосе Лимона с его лаконичной, на грани гениальности «Паваной мавра», Ноймайера с его относительно недавним шедевром. Или Вахтанга Чабукиани с его многоактным представлением и в Тбилиси, и в Ленинграде, к тому же экранизированным.

Тот опус 1957 года неизбежно возникнет в нашем сознании, в зрительской памяти перед лицом нынешней премьеры. Во-первых, Дмитрий Брянцев избрал музыку Алексея Мачавариани. А во-вторых, сколько бы лет ни минуло, сколько бы сезонов ни пролетело, Отелло Вахтанга Чабукиани невольно сопоставится с любой нынешней интерпретацией. Притом исполнитель сегодняшний окажется не в самом выигрышном для себя положении при сравнении с каноническим решением партии.

А еще надо бы прибавить к нашим беглым мемуарам и значительно более позднее, но отнюдь не менее совершенное создание Никиты Долгушина в «Паване мавра». И лишь тогда, разметив историю вечного балетного сюжета столь знаменательными событиями, обратим взоры к новому детищу смелого, изобретательного хореографа Брянцева.

А впрочем, сто́ит ли поддаваться соблазну сравнений? Не предпочесть ли позу наивного непосредственного критика, не отмеченного прошлыми впечатлениями, свободного от определенной суммы воспоминаний, сосредоточенного исключительно на данной версии шекспировской трагедии. Так, будто до Брянцева просто ничего и никого не существовало. Сия предполагаемая поза не лишена известной привлекательности, ибо полностью освобождает от исторических экскурсов и ностальгических размышлений, от неуместных эмоций, мечтаний, вздохов и досад. Однако не успеете вы принять вышеуказанную позу, музыка резко и неизбежно вернет вас к действительному положению дел.

Балетмейстерские опыты Брянцева за редчайшими исключениями выстроены на весьма сложном, ассоциативно богатом, симфонически утонченном музыкальном материале. Прокофьев, Гершвин, иногда своевольно и нежданно, но убедительно и пластически обоснованно соединенные в пределах одного спектакля. Бах и... Пьяццола, Вивальди и... Китаро — причудливые стыки чистейшей классики и сугубого модерна. Он находит соответственные жанровые краски, облекает в плоть хореографии суровую «Оптимистическую трагедию» Михаила Бронера, сатирическую сказку Родиона Щедрина о Коньке-Горбунке и комедийно-задорную «Гусарскую балладу» Тихона Хренникова.

Музыкальные интересы Брянцева весьма разнохарактерны. Хотя он не принадлежит к числу постановщиков, склонных фетишизировать музыкальную первооснову. Подобно всякому профессионалу, он, разумеется, сознает эстетическую ценность роскошных образцов наследия, сопровождаемых прелестно незатейливыми, увлекательно дансантными мелодиями Минкуса, Дриго и целого ряда их сотоварищей.

Итак, сам по себе выбор партитуры Мачавариани если и вызвал сколько-нибудь заметную реакцию, то скорее удивление, нежели тревогу. Мастер уровня Д. Брянцева волен распоряжаться своим творчеством, своими художническими предпочтениями, своим театром. Дело хозяйское.

Особенно при условии полной свободы сокращений и перемонтировок. Свободы, предоставленной хореографу самим композитором.

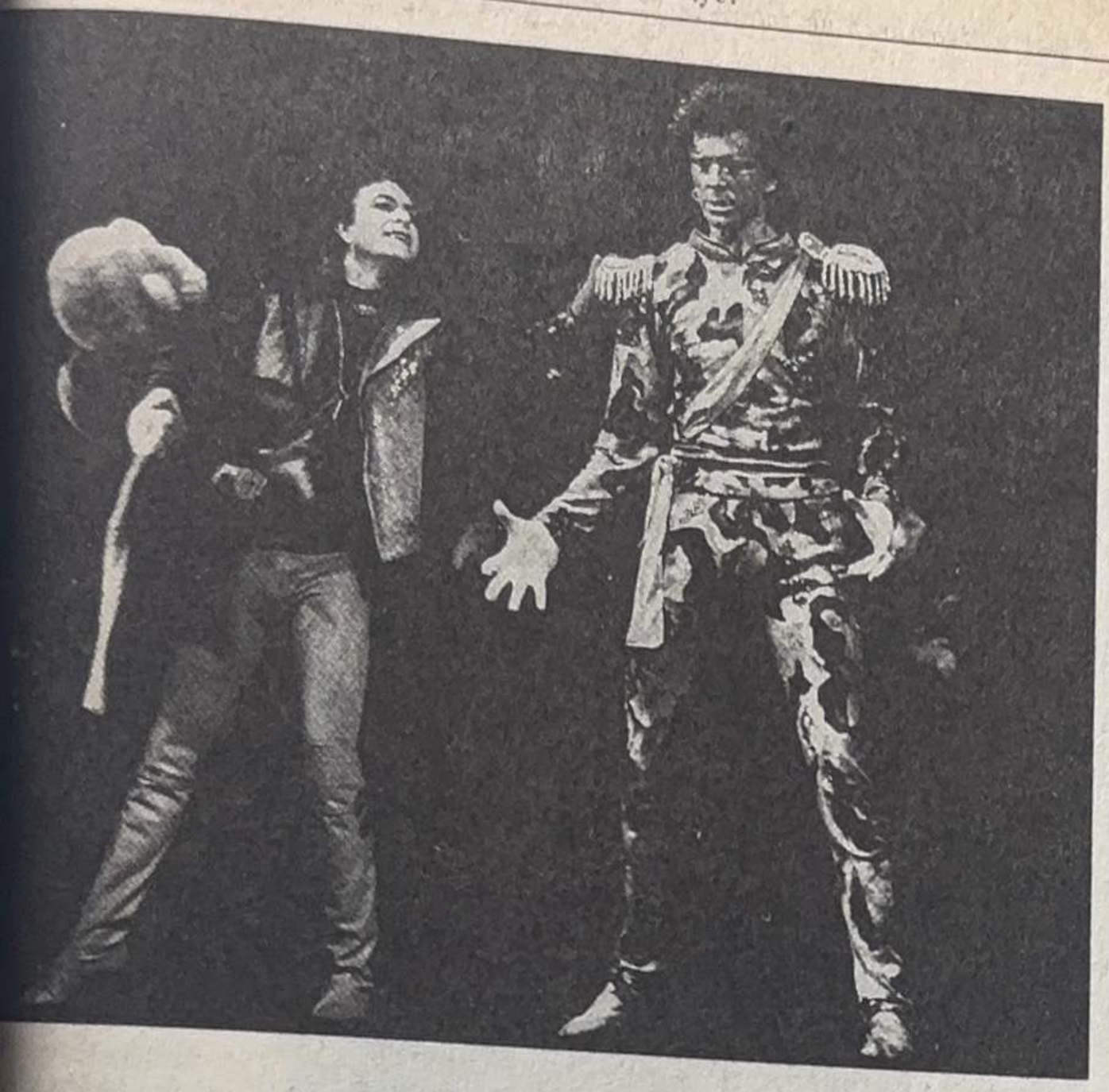
Брянцев отчасти перекомпоновал музыку Мачавариани, произвел целый ряд купюр, продиктованных прежде всего иной концепцией, а затем и иной протяженностью спектакля. Теперь балет «Отелло» появился в двухактной редакции.

Итоги своих трудов над партитурой постановщик вручил Геннадию Провоторову. Высоко талантливый дирижер прилагает максимум усилий к глубокому, темпераментному, контрастно насыщенному прочтению музыкального текста. Результат близок к парадоксу. Чем эффектней звучит оркестр, тем больше «общих мест» обнаруживается в услышанном.

Купюры оказали композитору дурную услугу. Стоило музыке уплотниться, приобрести бо́льшую компактность, как тут же обозначились влияния чужих сочинений. Даже неабсолютный слух без труда различит здесь отголоски прокофьевских «Ромео и Джульетты», равелевского «Болеро» и множество прочих аналогий. Даже предельно благожелательный взгляд замечает стилистические расхождения композиторского письма и почерка балетмейстерского. Истоки их кроются скорее не в изъянах того или другого, но в закономерном несовпадении «балетного менталитета» середины 50-х и середины 90-х годов.

Незабываемый спектакль Чабукиани шел в замечательных, изысканно-простых, экспрессивных, трагичных декорациях и костюмах Симона Вирсаладзе. Сами линии, цветосочетания, безошибочно выверенные ритмические построения «пели». Звучали зримой музыкой. Дарили действию чистый тон возвышенного чувства, воспетого танцем Чабукиани.

Сегодняшняя премьера «Отелло» идет в архитектурно-четких, графически обобщенных, колористически сдержанных декорациях и костюмах Сергея Бархина. Единая установка при определенной отвлеченности достаточно открыто



Захаров
тец
здемоны) *и*
Кириллов
телло)

намекает на хрестоматийно известные памятники венецианской архитектуры с их пропорциями, ажурами и легкими силуэтами.

Каждому персонажу придана своя характеристика, выдержанная в духе абстрактной полихромии. Стоит появиться тому или иному герою пьесы, и сквозь ажуры вспыхивают экраны-панно с некими цветными орнаментами.

В достигнутой художником целостности сценографии обнаруживается вдруг внутренняя противоречивость, вызванная некоторыми деталями костюмов. Нет, вышеназванные противоречия вовсе не коснулись дивных вечерних нарядов элегантных сеньор в кипрской резиденции, а также сеньоров, облаченных в белые фрачные пары и светлые канотье.

Не связаны упомянутые противоречия и с подчеркнуто «бедными» (но красиво разработанными в пепельно-серой, голубоватой гамме) одеждами простонародья. В конечном счете, афишированное смешение эпох находится в полном созвучии балетмейстерской идее. Кроме того, нынче в моде слово, чудесное своей растяжимостью, своей способностью оправдать любые соединения и смещения времен, жанров, стилей, наречий, разрушить привычные взаимосвязи. Волшебное слово *постмодернизм*, вполне пригодное и в данном случае.

И все же о внутренних противоречиях сказать надобно, поскольку связаны они с центральными ролями. Тут уж не обойдешь молчанием ничего и никого.

Начнем с костюма, и особенно с грима заглавного персонажа. Примиримся с пятнистой маскировочной униформой, переместившейся из нашего XX столетия в итальянский Ренессанс. В конце концов, почему бы и не примириться? Ведь еще в 1957 году Москва смотрела «Макбет» английского театра «Уоркшоп», где решительно все были одеты по моде 50-х. Дамы в вечерних макси. Кавалеры во фраках и смокингах. А военачальники — в военных мундирах тогдашнего образца.

Но военный камуфляж для Отелло придуман, чтобы обойтись без ненавистной любому танцовщику «морилки». Исчерна-синий эластик символически обозначает нагое тело, прикрытое ярко-желтой драпировкой и ярким в тон драпировки оплечьем. Довольно броско, да еще дополнено ярко-желтыми перчатками. Вот такая мелочь коварно исключает из арсенала выразительных средств кисти рук...

Костюму Яго тоже приданы перчатки, только красные. Достаточно прямолинейное указание на амплуа палача. И опять-таки вынужденное исключение из исполнительской палитры кистей рук, для танца слишком невыигрышное.

Грим Отелло, однако, не назовешь продуманным. Резкая и широкая белая обводка на вéках прячет глаза — весьма важный, согласитесь, «элемент» актерской игры. Да и вообще сочетание киноварного тона рта, «замазанных» белым глаз и исчерна-коричневой окраски физиономии совершенно антитрагедийно и напоминает комический грим Арапа в фокинском «Петрушке» (?!).

В итоге выбором музыки и принятием целого ряда не самых удачных сценографических предложений постановщик заранее (возможно, неосознанно и даже незаметно для себя) воздвигает череду барьеров на пути собственного танцевально-пластического замысла.

Насколько талантливой должна оказаться сама хореография, чтобы преодолеть исходные препятствия? Впрочем, смешно заниматься тавтологией: натурально, у талантливого постановщика и хореография талантливая. И ежели Брянцев *ничего* не сочинил бы в «Отелло», кроме заставки и концовки, его балетмейстерский потенциал все равно был бы неоспорим и очевиден даже самому неблагожелательному взору.

Спектаклю предпослан хореографический эпиграф: на планшете распростерт в неразрешимых и безысходных муках венецианский мавр. А недосягаемо высоко под колосниками белым, былым виденьем медленно пролетает Дездемона. И падают, медленно оседают на подмостки, роятся в воздухе, множатся — белые платки. Будто облетают листья неведомого дерева. Словно кружится белый лист еще не начертанной трагедии. Отзвуки романтической балетной грозы вторгаются в суровый, чуждый грезам мир современной хореографии.

Недаром мысль завершить финал вторым проведением заявленной Прологом темы возникла спонтанно, чуть ли не во время премьеры.

Прежняя концовка, опробованная на двух генеральных репетициях, сюжетно разработанная куда более подробно, была отвергнута экспромтом. Белоснежная тень Дездемоны снова промчалась над сценой, неслышно обронив платки. Кстати, «внутри» действия платок заменен широким плащом-шарфом, преподнесенным чернокожим генералом дочке венецианского вельможи.

Однако обе виньетки зарифмованы не буквально, что вносит оттенок терпкий и символически точный. В финале возникнет Яго. Он уверенной, вкрадчивой поступью неторопливо шествует меж загубленными его попечениями хозяйкой и хозяином. Он один оставлен вечно живым, вечно готовым к новым авантюрам и козням. Столь победное заключительное шествие естественно, даже философски и эстетически неизбежно в контексте данного спектакля. Ибо не жертвы страстности, искренности, влюбчивости, нерасчетливости, ревности оказываются в центре внимания. Но именно Яго.

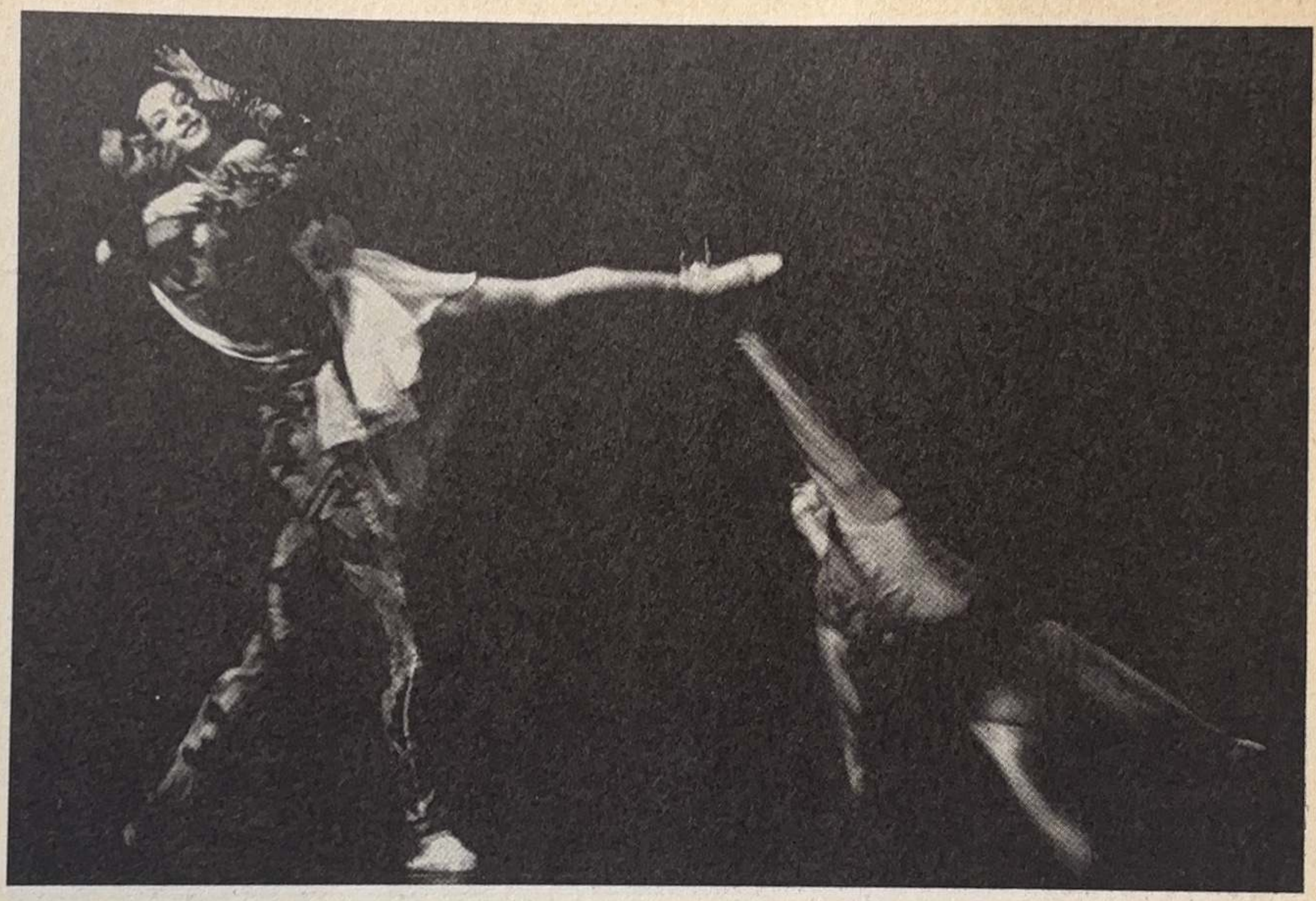
Трудно с окончательной определенностью назвать причину направленности главного интереса в сторону героя все же не самого главного. Смена фокуса могла произойти и независимо от воли постановщика, по его личному признанию, сосредоточившегося именно на образе и судьбе Отелло. Так тоже случается в театре. Создатель хореографии задумывает одно, а итоги оказываются не вполне адекватными намерениям первоначальным. Спектакль обретает душу, жизнь, а вместе с ними и независимость от своих авторов. Не забудем также о жестоком правиле сцены: в центре зрительского внимания, в центре действия все равно окажется самая сильная актерская работа. Ну, уж будто бы нет здесь других сильных работ, кроме Яго, каким его замыслил Брянцев и воплотили молодые солисты Антон Домашев и Алексей Григорьев? Словно нет иных хореографических находок, острых и приметливых. Конечно же, есть. Начнем даже не с главных партий, а с групповых композиций.

Казалось бы, в спектакле почти демонстративно подчеркнуто преобладание *монологов* главных героев. Их последовательным, поочередным представлением публике и начинается действие. Первыми *монологами* Дездемоны, Отелло, Яго предрешается и предваряется их будущее, их сценическое поведение, хореографическое развитие отношений, вариационная разработка материала.

В инфантильности героини скрыто нечто искусительное. Искус облекается в легкие, далекие от «взрослых» привычек, неосознанно чувственные и неосознанно кокетливые линии. Неведению и смутным прозрениям Дездемоны контрапунктически отвечает страстная, не без причудливой неги, пластика Отелло, его танец —



Сцена из спектакля



В. Кириллов (Отелло), Н. Ледовская (Дездемона) и А. Домашев (Яго)

бурно взволнованный, откровенный. И, наконец, Яго: цепкий властный жест, не лишенная надменности манера танцевания, ярость, то глубоко спрятанная, то демаскированная, почти разнузданная. Сама фактура танца слагается из резко контрастных комбинаций па, неожиданных акцентов и столь же неожиданных положений.

Таков необычный, отнюдь не любовный, треугольник, экспонированный в самом начале. Каждый из трех персонажей танцует свое антре в преднамеренной изоляции, в черном вакууме, разрезанном холодным световым лучом. Что ни монолог, то «характер в себе». И характеры эти программно лишены малейших признаков душевной общности. А потому ясно, любые контакты меж столь несовместимыми героями чреваты бедой, обречены трагедии. Интонация обреченности полностью отсутствует в любом из трех монологов, но возникает из их последовательного сопоставления. Весьма ценное достижение постановщика...

Казалось бы, его внимание всецело сосредоточено на сольных и дуэтных страницах, подчинено желанию и необходимости проследить (иногда даже с долей повествовательной замедленности) путь каждого к своей цели. Однако значение кордебалета исключительно важно для понимания концепции Брянцева.

Ну, подумаешь, эка важность! Простонародье пляшет на площади нехитрую, но красивую, подобную заводной импровизации, тарантеллу. Знать предается развлеченьям иного уровня и предпочитает... танго, весьма полемично и своевольно введенное в теченье кипрского бала. Все многофигурные композиции (иногда вполне «свободные от танца»; скажем, в суде сенаторов над мавром) прочерчивают долгий, но стремительный путь отторжения героя средой.

Редкая для балета драматургическая определенность, четкость мотиваций, знаки неотвратимой отверженности (разумеется, без вульгарно-социологической упрощенности).

Отелло обречен. И не потому, что ревнив, хотя в брянцевской версии он варварски, дикарски, зверски ревнив. И не потому, что он доверчив (а в брянцевской версии он, пожалуй, вовсе не доверчив). В его монологах всегда ощутима горечь житейского опыта высокопоставленного изгоя, аутсайдера в генеральском чине. Обречен Отелло потому, что он одинок. Одинок среди чужаков-белых, невзирая на то, что Она его «за муки полюбила». Презираем, сколько бы за ним ни числилось боевых подвигов. Кстати, очень жаль, что батальная сцена уведена за тюлевые завесы и показана — лишь в качестве иллюстрации воинских заслуг Отелло — сенаторам с их птичьими головами, в алых мантиях и карнавальных масках.

Сила неприятия «инородца», энергичность отторжения пришельца — вот что в итоге вырастает из самой безобидной, самой дивертисментной по своей музыкальной природе картины бала. Кульминация не в концовке сцены

с известными непротокольными репликами Отелло. И даже не в знаменитом мавританском его соло.

Кульминация — в сопоставлениях двух противоположных пониманий этикета, двух психологически взаимовраждебных, несоединимых мировосприятий, двух пластических манер. Одна — в Танго белого кордебалета, наделенного бесстрастной и безупречной элегантностью. Род «выездного» венецианского карнавала с невероятными для эпохи Возрождения, «футуристскими», одеждами куда более поздних времен. Масок нет. Но сами физиономии исполнителей, озаренные любезной улыбкой, да и стилистика исполнения — все заменяет маску!

Чувства надежно запрятаны, не положено свои потаенные миры обнаруживать прилюдно. И Дездемона, естественно включённая в общую композицию, как бы вдруг обнаруживает свое «генетическое» родство именно с таким образом жизни и образом танца. Неотразимая нимфетка впервые выглядит столь же неотразимой великосветской львицей. И Дездемона как бы вдруг оказывается удивительно гармоничной партнершей для... Кассио. Безо всяких ухищрений со стороны Яго обнаруживается сходство воспитания, светских привычек, нормативов «хорошего тона». Перед нами — красивая *пара*, с малолетства обученная всем учтивостям и комплиментам, безупречному владению дворцовым политесом. Они танцуют внушительно и изящно, неторопливо представляют обществу возможность любоваться своей выучкой. В их кратком дуэте в сопровождении кордебалета — серьезнейший подтекст, найденный хореографом и чрезвычайно умело донесенный *всеми* исполнителями.

Итак, даже счастливая любовь и скандальное предпочтение брака с мавром иным (наверняка не менее блистательным) партиям не отторгает Дездемону от ее клана. Недаром именно при возникновении дуэта с Кассио невольно вспоминается не менее символичная мизансцена встречи молодоженов на Кипре. Она — детски-беззаботная, с легкомысленным желтым воздушным шариком, несомая верноподданными и подчиненными. Он — распростертый перед нею на планшете — то ли иронически изображает всю глубину восхищения, то ли воистину сражен пароксизмом страсти: черный раб, поверженный ниц перед белокожей владычицей. И тогда, на балу балетмейстер отнюдь не склонен напоминать о жертвенной участи Дездемоны. Напротив, его волнует идея долга Отелло, осужденного и приговоренного изначальной рознью, фатальным несовпадением двух миров.

Так что же делает Отелло на балу? И чем ему отвечать на все мыслимые танго? Ну, конечно, он отвечает по-мавритански. Впрочем, ведь и в постановке, и в великой интерпретации Вахтанга Чабукиани данный монолог строился на смелом сочетании свободного, иллюзорно импровизаторского танца с преобразованными элементами классической лексики. Разумеется, хореография Брянцева и исполнение Владимира Кириллова или Олега Кожанова ничего общего не имеют с первой версией балета Мачавариани. Хотя вышеуказанное сочетание сохранилось, но формы выражения и формулы пластики отмечены новой терпкой остротой хореографии годов 90-х. Есть и не менее важное отличие; герою придан женский антураж. Экзотические, золотисто-смуглые танцовщицы в столь же экзотически ярких соблазнительных костюмах. Они совсем не обязательно мавританки, но, несомненно, из далекой от условностей света стихии, для Отелло родной и близкой. Открытая плотская радость, знойная томность их движений не просто сопровождают соло танцовщика, но дают дополнительные импульсы, мощные заряды темперамента — вольного, взрывчатого, освобожденного от общепринятых «табу». Надо отдать должное солистам, занятым в указанном ансамбле, но почему-то не названным в программке. Они понимают, насколько существенна их роль и создаваемая ими и премьером атмосфера пылких, диких, необузданных желаний и влечений. Вот здесь (а не в дальнейших пассажах бала) и прочерчена непреступаемая граница. По одну сторону — все (в том числе и... Дездемона). А по другую — Отелло. Чисто театральный, если угодно, чисто балетный парадокс очевиден: чем откровенней повествовательный, номерной склад музыки, тем откровенней иносказательный, метафорический склад хореографии.

Только самых наивных слушателей могло пленить обаятельное простодушие рассказов Брянцева на пресс-конференции: «Слышу вальс, ставлю вальс. Слышу танго, ставлю танго». На поверку (и к чести Брянцева!) все «вальсы и танго» упрямо, строптиво и мужественно сопротивляются неспешной сюжетной обстоятельности партитуры.

Итак, есть единое сообщество, связанное круговой порукой общего происхождения, общих понятий, общего житейского уклада. Один против всех — Отелло. У Шекспира «все написано». У Брянцева «все поставлено». Осталась самая малость — сыграть и станцевать. Впрочем, только на бумаге можно воспользоваться одновременно и тем и другим глаголом. На подмостках желательно видеть оба глагола в действии неразделимом, неразъемном, слитном.

В какой мере далась подобная слитность протагонистам?

Роль Отелло даже для Владимира Кириллова оказалась довольно трудной. Быть мо-



жет, выражение не самое точное. Любая партия по-своему трудна. На то и даны танцовщику талант, обаяние, природные данные. Трудности в идеале абсолютно незаметны, и задача одоления оных остается в пределах репетиционного зала. В сфере личных творческих проблем исполнителя, а отнюдь не в поле зрения публики. Действительно, что́ нам за дело до сложностей работы того или иного солиста? И надо отдать должное Кириллову. Со времен его ранних дебютов по сей день перед нами всегда возникает танцовщик, наделенный безошибочным пониманием хореографии прошлого и настоящего, создатель образов гармонически ясных и экспрессивно ярких, мастер уравновешенных пропорций танца и актерства.

Судя по всему, роли Отелло еще только предстоит обрести подобную целостность. Отдельные номера были исполнены с типичной для Кириллова драматически насыщенной проникновенностью. Первый, подобный воплю раненого зверя, монолог. Первый вознесенный на фантастические высоты, будто станцованный не на подмостках, а в облаках (хотя здесь более чем достаточно напольных позировок) дуэт с Дездемоной. Но почему-то меж фрагментами партии еще не наладилась связь, еще не прочертилась единая линия жизни и развития роли.

Кроме того, не все новообразованные движения, выстроенные на мелкой технике, удались танцовщику. Для Кириллова подобный «реприманд неожиданный» относится к разряду чрезвычайных происшествий. Лично мне никогда ни в его спектаклях, ни в конкурсных или в концертных выступлениях не приходилось наблюдать даже намека на те или иные технические затруднения. Напротив, маэстрия Кириллова всегда заметна, ненавязчива, отмечена мерой и тактом, свойственным лишь большим талантам.

Надежда на дальнейшее совершенствование роли оказалась вполне обоснованной и подтвердилась совсем неожиданным «незапланированным» впечатлением. Владимир Кириллов и артистки балета показывали тот самый монолог Отелло в сопровождении экзотических див на открытии Фестиваля музыки и танца в честь 70-летия творческой деятельности Игоря Моисеева.

Изъятый из контекста двухактного спектакля, отрывок испытывал хореографию Брянцева на прочность. Доказывал, насколько добротно, логически убедительно сочинен и исполнен данный фрагмент. А кроме того, отрывок позволил увидеть, сколько наработано, приобретено и предложено исполнителем за относительно небольшое время (менее трех месяцев после премьеры). Появились уверенность и свобода обращения с хореографическим материалом. Возникли (обычно редкие в выступлениях концертных) новые нюансы душевной жизни образа. Пришла необходимая раскованность. А к тому же перчаток желтых как не бывало. И всегда выразительные кирилловские

руки на сей раз разметили бурный ход (бурный лёт?) монолога чудесно найденными «ударениями», точными ритмическими акцентами, эхом тревоги и радости. Одним словом, Кириллов осваивает партию решительно. И перспективы роли очевидны.

Вообще дистанции, пройденные тем или иным исполнителем в овладении материалом, всегда представляют особый интерес. Прежде всего своей непредсказуемостью. Иногда надобен достаточно долгий период обретания верного пластического, актерского самочувствия в партии. Иногда довольно нескольких премьерных представлений, и, глядишь, персонаж живет, дышит, действует.

А подчас путь к характеру оказывается минимальным. Именно так выглядела Наталья Ледовская. Еще на генеральной ее Дездемону можно было бы упрекнуть в несколько преувеличенной, слащавой, иногда фальшиво-инфантильной мимике, несколько суетливой жестикуляции и прочих нарушениях художественности.

Однако уже к премьере балерина полностью освободилась от неуместного здесь оттенка сентиментальной умиленности. Портрет беспечного подростка, девочки, еще привязанной к играм и игрушкам, слагался танцем строгим, чистым, полным скрытого очарования. Кстати, сама по себе хореография и уровень исполнительского воплощения вряд ли требуют «пояснительного реквизита» вроде игрушечной обезьяны. Выбор Дездемоны понятен и без подобных аксессуаров. А ребячливость ее заложена в пластические фразы, капризы и порывы ее летучих, беглых вариаций.

Героиня Ледовской меняется почти неуловимо. Светские обязанности сановной дамы, госпожи кипрского дворца отнюдь не затеняют в ней прежних свойств. Она словно играет своим новым «имиджем», так и не взрослея. И потому самый миг гибели, разработанный Брянцевым, быть может, с излишне физиологичными подробностями, она встречает не просто ужасом близкого небытия, но ужасом детского недоумения перед жестокостью рока.

Многоопытный, испытанный ратными боями, закаленный житейскими битвами Отелло — и счастливая неискушенной, безоблачной верой в мировую гармонию Дездемона. На масштабном, одухотворенном контрасте выстроены все дуэты спектакля. В последних интересно следить за идеей хореографа. Но не менее увлекательно созерцать удивительный процесс возникновения единства, созвучия двух столь противоположных, несочетаемых человеческих натур. Их диалоги напоминают сложное двухголосие. Причем кажется, две темы никогда не придут к согласию. И потому выход в мощный и красивый аккорд в финале каждого дуэта воспринимается сюрпризом. Но не заставляет нас забыть о конфликтной противоположности «исходных данных» каждой из главных ролей. Так интерпретируют свои партии Ледовская и Кириллов.

Совсем по-другому выглядят в тех же обличьях Светлана и Олег Кожановы. Ее Дездемона не так уж ребячлива и не так уж безмятежна, не столь импульсивна и не столь безрассудна. Один и тот же хореографический рисунок получает совсем иное эмоциональное наполнение. Героиня Кожановой порой выглядит весьма серьезной. И уж, во всяком случае, далека от намерений играть «тинэйджера».

Балерина весьма последовательно излагает историю своей героини. Для ее Дездемоны на Кипре начинается новое существование. Она драматично отзывается на приметы близкой беды и чрезвычайно скрупулезно играет трагедию финала. Она сосредоточена, временами нешуточно мрачна, наполнена предчувствиями. И тем самым снимает игру контрастов в общении с мавром.

Олег Кожанов с видимой легкостью танцовщика, демихарактерного по преимуществу (недаром среди его успехов — Эспада в «Дон Кихоте»), овладел хитроумной мелкой техникой, быстрыми темпами, быстрыми сменами подозрений и настроений — вечных противников Отелло.

Однако в его прочтении возникает определенный ряд эмоциональных подмен. Вместо трагедийного гнева — почти бытовая раздражительность. Вместо внушительной широты жеста — несколько дробная, тоже на грани обытовленной, жестикуляция. Вместо метаний тигра, замкнутого в порочный круг расовой ненависти, чужих интриг и собственной ревности,— обычный «маленький человек» перед непосильными и внезапными испытаниями.

Думается, шекспировский масштаб, трагическая природа образа диктуют другие краски. После Чабукиани трудно предположить рождение исполнительской трактовки, конгениальной первоисточнику. Однако, быть может, стоило бы пересмотреть хотя бы отчасти весь арсенал актерских приспособлений, пластических и танцевальных штрихов, придать роли более широкое дыхание, бóльший пространственный размах, некую, вполне оправданную здесь монументальность.

Но сколько бы ни рассуждать о завоеваниях или несовершенствах (по большей части устранимых) двух исполнительских составов, сколько бы ни концентрировать внимание на печальной судьбе Отелло и Дездемоны, в центре брянцевской версии «Отелло» останется «славный Яго». Так получилось. И, похоже, в дальнейшем соотношение не изменится в пользу других персонажей. А вот почему так получи-



Ледовская (Дездемона) и Кириллов (Отелло)

сей Григорьев — молоды. Оба очень даровиты. Для каждого далеко небезразличны честь его балетной фамилии, способность следовать высоким критериям старшего поколения — известных солистов того же театра. Оба невольно вступают в соревнование. Впрочем, меж разными исполнительскими составами всегда существует негласная, довольно жесткая конкурентная борьба. Результат «соперничества» меж Домашевым-младшим и Григорьевым-младшим удивителен. Их интерпретации художественно равноценны, но индивидуально несопоставимы. И в истолковании каждого исключительно сильно *свое,* незаемное, глубинное ощущение хореографии, всей пластической повадки персонажа.

Хореография отличается высокими степенями сложности. Но, вероятно, Брянцев загодя знал исполнительские способности своих молодых единомышленников. Знал, верил и — не просчитался. Оба сумели принять и понять необычность основной идеи. Брянцевская концепция принципиально, качественно, если угодно, философически противоположна исторической традиции, утвержденной драмой, оперой, балетом.

Первая версия «Отелло» А. Мачавариани представляет нам Яго сатанинским олицетворением зла. Он не просто время от времени пресмыкается во прахе, но все его эволюции змееподобны. Когда рядом с Чабукиани появлялся Зураб Кикалейшвили, в движениях Яго словно слышалось шипение адского змия. Исчадие преисподней, черный человек рядом с чернокожим Отелло — олицетворенным воплощением света, гармонии, добра. В «Паване мавра» Хосе Лимона Яго, спрятанный под именем Друг, тоже полон коварства, открытого двуличия, холодной ненависти ко всем и ко всему.

Брянцев категорически отвергнул привычное противопоставление мавра с его светлой душой адъютанту Яго с душою черной. Танцы Яго исключительно оптимистичны, улыбчивы, наполнены молодой жизненной энергией, подчас даже веселы. Его лицо открыто, добродушно, отнюдь не искажено гримасой злодейства. К нему вполне приложима характеристика совсем другого героя совсем другой шекспировской пьесы: «Улыбчивый подлец».

Впрочем, вторая половина данной формулы открывается нарочито замедленно, постепенно. Сначала и Домашев, и Григорьев не без особого актерского удовольствия демонстрируют полную замаскированность истинных мотивов поведения Яго. Он тенью следует за мавром и его возлюбленной — супругой. Неведомо для них принимает деятельное участие в тайной встрече влюбленных. Здесь его партия звучит

лось — вопрос сам по себе занимательный и непростой.

Вроде бы сценическое время распределено либо поровну, либо даже с преобладанием соло, дуэтов, ансамблей с участием Отелло и Дездемоны. Вроде бы и сюжет, и музыка (даже при номерном ее построении) заведомо и безоговорочно ставят в центр всех событий чету героев даже при всей заметности и важности роли «честного Яго».

Вроде бы хореография и мизансцены отличаются типично брянцевской осмысленной полифонией, способностью сплетать, сводить, разводить самые удаленные друг от друга пластические мотивы, разрешать все хитросплетения неожиданными диссонансными концовками. И сама по себе полифония тоже учитывает обязательное сочинение композиций *вокруг* центральной пары. Тем наглядней парадокс новой версии. В фокусе сценических событий и зрительского участия оказывается Яго. Оба исполнителя роли — Антон Домашев и Алек-

трагически-карикатурным парафразом любовного дуэта.

И Домашев с нечастой для молодого исполнителя точностью передает задуманную балетмейстером некоторую окарикатуренность рисунка. Григорьев, в свою очередь, тоже «комментирует» сговор и бегство героев, но в его интерпретации куда более различима нота разъяренно-завистливой ревности. Вдруг покажется, будто лейтенант неравнодушен к самой Дездемоне. Однако напрасно. Лейтенант вообще равнодушен как к мужчинам, так и к женщинам. Личного интереса ни те, ни другие для него не представляют. Они лишь актеры созидаемых им сюжетов. Фигуры, переставляемые им на шахматном поле.

И сколь бы удачно ни складывались поначалу их судьбы, сколь бы ни благоволила к ним Фортуна, не извольте сомневаться: такой Яго — сам и режиссер и участник экстремальных ситуаций, не задумываясь, погубит всех. Ревнивого Отелло. Доверчиво-наивную Дездемону. Доверчиво-глуповатого Родриго (Дмитрий Романенко). Доверчивого Кассио. Доверчивую Эмилию. Перед нами трагедия повальной доверчивости.

И постановщик находит свое объяснение данному психологическому феномену. Яго столь мил, коммуникабелен, высказывает столько симпатии к своему окружению, так заботлив в своем сочувствии разжалованному, так увлекателен в заигрываниях с собственной женой, что становится вне подозрений. Ни у кого и не возникнет сколько-нибудь убедительных доводов против Яго. Домашев и Григорьев мягко, настойчиво, без ложного пафоса, без актерского нажима танцуют и играют... обаяние своего героя.

Яго испытывает лишь один род ревности. Ревнует саму Фортуну и никому не прощает ее милостей. В отличие от веками освященных гипотез о мести ревнивого слуги своему господину, о некоем навязчивом стремлении убрать Кассио, дабы уничтожить помехи в воображаемой военной карьере, о ликвидации Родриго и Эмилии — свидетелей криминала, новый Яго движим только неотвязной приманчивостью Зла, жаждой манипулировать людьми.

Яго в брянцевском спектакле выслеживает, наблюдает, изготавливается к прыжку (метафорическому, не балетному, хотя партия оснащена многочисленными модификациями жете).

Домашев укрупнил названную грань роли Яго — преследователя, соглядатая, незримого спутника счастья и неугаданного, неразоблаченного вестника несчастий.

Григорьев, напротив, увлекся еще одним ликом Яго. У него тот не просто организатор и вдохновитель собственных побед, не только грандиозный комедиант, игрок по натуре, готовый пойти ва-банк. Он одновременно и самый жадный, алчный до впечатлений зритель своих постановок. Он ставит эксперимент на живых людях, сооружает единственный в своем роде «хеппенинг». Сам включается в «перформанс». В его вариациях, паузах, «стоп-кадрах», в общении с остальными участниками действа — самозабвенное, почти сладострастное сознание власти и обязательной победы. Шекспировское творение — Яго нежданно-негаданно приносит на подмостки куда более позднюю «антимораль». Этому негодяю все дозволено. И решительно все удается. В первом варианте финальной сцены Яго, схваченный стражами порядка, пытался вырваться, но постепенно цепенел в их крепких объятьях. Домашев именно здесь вперые словно сбрасывал комедиантскую личину. Его поза, мимика, жест источали уже ничем не маскируемую злобу и злобное осознание краха. Григорьев, напротив, и не думал изображать ужас поражения. Он нагло улыбался, усматривая в аресте и изобличении лишь досадную, мелкую случайность. А самое главное, с превеликим наслаждением продолжал созерцать содеянное — удовлетворенный, чуждый и тени раскаяний, практически неуязвимый и надежно укрытый бронею цинизма.



В. Кириллова (Отелло) и Н. Ледовских (Дездемона)

Зло не изъявляется прямолинейно. Зло неисчислимо в своих повседневных проявлениях и не смущается временными поражениями, ибо за ним — Вечность. К столь трагическому заключению и приходит балетмейстер, отыскивая новую концовку всему спектаклю. И совсем не случайно дарует жизнь одному только Яго. Дездемона — там, под облаками, становится невесомым видением, тенью романтического балета. Отелло тоже мираж. Лишь Яго цел и невредим. Невозмутимо шествует он на дальнем плане, параллельно рампе. Едва ли не победоносно уходит вперед и дальше — в новые времена, в новые пьесы, в новые спектакли.

Еще одна неожиданность, вызванная столь непривычным пониманием роли. Будучи персонажем несомненно центральным, Яго в значительной мере воплощает типично шекспировское соседство высокого и низкого жанров. Яго танго не танцует. Он занимается делами посерьезней. А если и танцует, то по́ходя. И не придает дворцовому протоколу особого значения. Яго неблагороден не от несовместности коварства и любви, гения и злодейства. Он происхождения неблагородного. У него иные пластические замашки, нежели у лощеных гостей и хозяев бала. Иные интересы. И явно иное прошлое, бегло обозначенное и в облике, и в манерах. В облике нет-нет да промелькнет нечто лихое, пиратское.

Балетмейстер вдруг внутренне сближает партию Яго с иными персонажами. Цинизм Яго приводит к необратимым последствиям. Цинизм Бьянки и Кассио — их почти шутовских и весьма откровенных контактов — тоже ведь, в сущности, ведет к тем самым необратимым последствиям, хоть по видимости безобидно комичен. В столь непредсказуемых сближениях очень важен уровень исполнительских возможностей.

А возможности их безусловны. Инна Воронина и недавняя питомица Санкт-Петербургского училища Оксана Кузьменко танцуют Бьянку очень по-разному. Первая чуть резче, вторая с некоторой иронической отстраненностью от образа, нарочитыми вульгаризмами оттеняют аристократическую красоту ролей Дездемоны и Эмилии.

Геннадий Шалтырев и Дмитрий Ерлыкин тоже по-своему расставляют «ударения» в небольшой партии Кассио. Один сосредоточен преимущественно на комедийных диалогах с Бьянкой и истории с шарфом (неким эквивалентом, как мы уже отмечали, шекспировского платка). Другому, видимо, важнее эмоции юного офицера, униженного разжалованием. Но оба они безоглядно верят уговорам и наговорам Яго, оба беспрекословно подчиняются его командам. Кассио — игрушка в руках манипулятора, марионетка на нитках — суть партии выказана полно, невзирая на очевидную эпизодичность.

Не менее сложен, чужд балетной упрощенности характер Эмилии. Елена Голикова — одна из самых интересных и самых выразительных солисток театра — будто подголоском ведет тему недоброго предчувствия, воплощенную в монологах мавра и Дездемоны. В прозрении финала у Голиковой не просто сострадание к невинно убиенной Дездемоне и не только пошекспировски красноречивый пафос обличительства. В ее Эмилии различима глубоко человеческая интонация оскорбленного, обманутого чувства.

И — совершенно другая Эмилия в исполнении молодой перспективной солистки Натальи Крапивиной. Сверстница Дездемоны, не служанка, а подруга и наперсница, юная придворная дама, она тешится решительно всем: новыми впечатлениями, бальными увеселениями и увертками в ответ на притязания Яго. Не исключаю возможности работы Крапивиной и над основной женской партией. В ее лице Дездемона могла бы обрести новые неожиданные качества, а хореография Брянцева получила бы неожиданное истолкование.

Столь высокий уровень воссоздания ролей небольших сообщает спектаклю многоплановость, выстраивает крепкий исполнительский ансамбль с четко определенным каждому артисту местом.

Владимир Павлович Бурмейстер всегда культивировал своим чудесным творчеством сосредоточенное внимание к малым ролям. Всегда придавал огромное значение звучанию действия в ансамбле. И — отрицал систему звезд. Хотя здесь всегда вспыхивали и подолгу светили звезды первой величины. Бурмейстерская традиция сберегается и передается сильной группой репетиторов-педагогов: Ниной Доренской, Галиной и Михаилом Крапивиными, Аркадием Николаевым.

Еще одна типичная для данного театра традиция, продолженная и развитая в «Отелло». Театр медленно, но неуклонно слагает свою балетную шекспириану. Не копирует чужих постановок, а предлагает собственные, как правило, полемические версии. «Виндзорские насмешницы» Владимира Бурмейстера, «Ромео и Джульетта» Владимира Васильева, «Отелло» Дмитрия Брянцева. Нынешним главным балетмейстером давно задумана еще одна шекспировская постановка: «Укрощение строптивой». Надеемся, замысел будет реализован.

Правда, Брянцеву сейчас работать не так уж легко. С одной стороны, свой коллектив, которому уже многое отдано. С другой — контракт в Мариинском театре, естественно, престижный и творчески привлекательный. Насколько удастся сочетать работу в двух городах без ущерба для обеих компаний? Насколько выиграет или проиграет тот и другой театр? Мариинский явно выигрывает, получив балетмейстера в отличной рабочей форме, с бесчисленными репертуарными предложениями, энергичного и полного замыслов. А что будет в Москве? Известно ведь, длительные отлучки художественного руководителя нередко размагничивают исполнителей, разрушают даже относительно свежие спектакли, вносят смятение в хрупкие, переменчивые актерские души... Впрочем, откажемся от мрачных прогнозов. Будем уповать на лучшее.

Фото А. Степанова

П. Любимцев

Полет бабочки

«Такие свободные бабочки» Л. Герша. Перевод М. Мишина. Режиссер-постановщик К. Райкин. Художник-постановщик Б. Валуев. Художник по костюмам Я. Рафикова. Композитор Ю. Прялкин. Театр «Сатирикон», Москва

Место, которое занимает «Сатирикон» имени Аркадия Райкина в ряде театров Москвы,— какое-то странное место...

Зрительный зал этого театра всегда полон, хотя на его сцене играет лишь один знаменитый артист — Константин Райкин и хотя «Сатирикон» расположен отнюдь не на бойком месте (по представлениям театралов, Марьина роща — просто «медвежий угол», даже Театр имени Н. В. Гоголя помещен удачнее — как-никак метро рядом, а в Роще метро когда еще будет).

Наконец, хорошей посещаемости театра не мешает и то обстоятельство, что наши критики пишут о «Сатириконе» немного и чаще всего — не всерьез. Мне приходилось встречать в статьях о спектаклях райкинского театра даже обороты типа «трудно представить себе подробный критический разбор такого-то спектакля». Уж тут просто руками разведешь, как прочтешь!

Зал тем не менее полон всегда. От этого можно и отмахнуться: дескать, публика бывает разная. Но многократно побывав на спектаклях «Сатирикона», убеждаешься, что публика здесь точно такая же, как и во всех других театрах Москвы, то есть состоящая из разных людей, но совершенно нормальная, живая и непосредственная.

Сегодня «Сатирикон» обладает молодой труппой, сильной и тренированной, причем ведущие артисты театра Константина Райкина — индивидуальности нестандартные и запоминающиеся. Этим они схожи со своим художественным руководителем. Можно назвать Лику Нифонтову, Марию Иванову, Владимира Большова, Алексея Якубова, Федора Добронравова, Сергея Зарубина — каждый наделен «лица необщим выраженьем», каждого ни с кем другим не спутаешь. К. Райкин весьма непросто собирал свою «команду», не раз ошибался, потом ошибки естественным образом исправлялись.

«Сатирикон» работает с полной отдачей и искренностью — здесь принято выкладываться «на все сто», играя всегда как в последний раз.

И абсолютно естественно то, что театр имени Аркадия Райкина под руководством Райкина Константина занят разработкой популярных жанров. Но вы не найдете в спектаклях «Сатирикона» холодной расчетливости. Константин Райкин ведет свой театр путем трудным и мучительным, но собственным. Степень его душевных затрат и отсутствие ремесленного спокойствия и заставляют относиться к «Сатирикону» серьезно.

Райкин-младший начал в жанре эстрадного обозрения («Лица» М. Мишина и «Что наша жизнь?» А. Арканова), а иначе и быть не могло в театре Райкина-старшего, отдавшего свой талант эстрадной миниатюре. Затем в репертуаре появились интеллектуальный политический памфлет («Геркулес и Авгиевы конюшни» Ф. Дюрренматта) и эстетская, а вместе с тем социальная, драма-игра («Служанки» Ж. Жене). Потом — поп-опера («Багдадский вор» Д. Тухманова и Ю. Энтина), детский спектакль («Маугли» Р. Киплинга), советская иносказательная сатира («Голый король» Е. Шварца) и высокая комедия («Сирано де Бержерак» Э. Ростана и «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера). Способ воплощения был в этих спектаклях общий — шоу...

Да, театр К. Райкина стремится к зрелищности, а это понятие вбирает в себя и динамизм, и техничность исполнения, и краткость, и юмор, и общедоступность. Последнее вовсе не является грехом, хотя и не всем это обязано нравиться. В одном из интервью К. Райкин сказал, что не любит умного театра. Мне кажется, здесь он слукавил: ему невыносима театральная заумь, а что касается ума, то всякий хороший театр по-своему умен.

Не все и не всегда в «Сатириконе» получалось (кое-что, на мой взгляд, и вовсе не получилось), но репертуарный путь театра — отнюдь не прям и не элементарен. Не имея возможности подробно разбирать каждый спектакль, хочу выделить «Служанки» Р. Виктюка (на мой взгляд, один из самых реализовавшихся замыслов этого режиссера в последние годы) и «Голый король» в постановке А. Горбаня — спектакль, в котором эзопов язык сатиры Шварца перестал быть главным мотивом, а на первый план вышло художественное своеобразие этой сказки: юмор, тонкий психологизм, выразительные характеры и, наконец,— изумительный текст.

Главная же проблема театра «Сатирикон» заключалась все эти годы в том, что он редко сотрудничал с серьезными режиссерами. К чему теперь гадать, почему так вышло, но исключения — В. Фокин, Р. Виктюк, а сейчас и П. Фоменко (статья пишется до премьеры его

«Великолепного рогоносца» Ф. Кроммелинка) — безусловно подтверждают: театру необходимы высококвалифицированные постановщики, для которых сотрудничество с труппой К. Райкина тоже может быть плодотворным.

Что же касается расширения жанровых рамок репертуара, то оно уже произошло. Первый шаг от «театра-шоу» к «театру-просто» сделал, не призывая «варягов», сам Константин Райкин, поставивший лирическую комедию американца Леонарда Герша «Такие свободные бабочки» в переводе Михаила Мишина.

Спектакль этот скромен. В нем нет глобального «эх, мы вам покажем!», но появление «Свободных бабочек» на афише «Сатирикона» — важная веха на пути театра. Во-первых, К. Райкин (если не ошибаюсь, впервые) выступил в роли постановщика спектакля — без помощников. Это тем более важно, что в одном из интервью он сказал, что не считает себя режиссером в узкопрофессиональном смысле. Райкин — артист, педагог и художественный руководитель театра; ему достаточно этих трех ипостасей и, оказавшись в положении постановщика, он не переоценивает своих возможностей и стремится делать то, что ему понятно и близко. Во-вторых, пьеса «Свободные бабочки» (буквальный перевод — «Бабочки свободны») — это принципиально не шоу. Крепко сделанная камерная пьеса из тех, которые часто у нас ставятся, но в работе над которыми успех к нам приходит нечасто.



А. Коручеков (Дон)

П. Шеффер, Н. Саймон, Д. Маррелл, Д. Коуберн. Это имена только самых репертуарных драматургов-американцев у нас. Их пьесы наши театры ставят, но словно извиняясь — «для кассы... для публики...» Между тем «юн пьес бьен фет» по-американски — отнюдь не так плохо. Здесь всегда есть превосходные, яркие роли, здесь всегда человечные трогательные сюжеты, остроумный, отточенный текст, как правило, одна декорация и лаконичный хронометраж. Словом, это хорошие пьесы, хотя и не Шекспир, не Ибсен, не Островский, а главная загвоздка, кажется, только в том, что воплощать их следует не только легко и умело, но и выкладываясь до предела... Именно так поставил «Свободных бабочек» в «Сатириконе» Константин Райкин.

Знаю, что профессионалы-критики сочтут дурным тоном пересказ основной сюжетной коллизии пьесы, но — ничего не поделаешь! — иначе непонятно будет. Герой пьесы Л. Герша Дональд Бейкер (А. Коручеков) — слепой от рождения юноша. В пьесе кроме него действуют: его мама (Л. Нифонтова), его случайная знакомая Джил Теннер (А. Якунина) и ее давний приятель Ральф Остин (И. Трошин). В пьесе — комедийная завязка, лирическое развитие сюжета, трагическая кульминация и луч надежды в финале. Общая мысль очень проста: люди не свободны друг от друга, ибо вся их жизнь состоит из обязанностей и привязанностей. Мысль проста, но все-таки существенна, а история, рассказанная Л. Гершем, вполне может и рассмешить и растрогать до слез.

В режиссерском рисунке своего спектакля К. Райкин почти не использует чисто постановочные ходы. Ну разве что через возникновение деталей нехитрой декорации из черной пустоты сцены, а затем постепенное их исчезновение (в финале сцена так же пуста и черна, как в начале), стремится отразить мировосприятие слепого, для которого мир — это люди и вещи, но не цельные картины. Сделано это, впрочем, без нажима, без чрезмерной акцентировки. Пожалуй, только в самом конце, когда равнодушные рабочие сцены забирают стулья и стол прямо из-под рук рыдающего Дональда, прием звучит вполне по-режиссерски.

В основу спектакля К. Райкин положил работу с актерами, справедливо полагая, что только подробности психологических переходов и интенсивность жизни исполнителей в предлагаемых пьесой обстоятельствах могут привести к успеху.

Надо сказать, что интенсивность игры порою воспринимается Райкиным чересчур бук-

вально и грозит обернуться моторностью: стремление смешной момент сыграть смешно, а отчаянный — непременно отчаянно ограничивает актеров, заставляет их идти слишком прямым ходом. Но это одно из основных условий игры в спектакле, поэтому и оценивать результат следует, исходя из закона, который ощущают над собою и постановщик и исполнители. Результат, кстати, у каждого артиста свой, и это тоже пища для размышлений.

Для Лики Нифонтовой роль миссис Бейкер — первая возрастная роль. Героиню очень трудно сыграть, будучи на пятнадцать с лишним лет моложе. В самом деле, что такое — дама в возрасте от сорока до пятидесяти? Л. Нифонтова с этой задачей справляется, я бы сказал, лихо. Пластика «стальной несгибаемой мамы» точно подсмотрена актрисой, и возраст — именно этот! — виден во всем: в походке, в постановке фигуры, в том, как тщательно и не слишком грациозно миссис Бейкер взбирается по крутой лесенке на высоченную кровать на столбах — причуду сына, в том, каким четким «железным» движением она одергивает на себе жакет и юбку, как поправляет прическу. И интонации актрисы звучат знакомо: так разговаривают все мамы, которые уверены, что все на свете им известно лучше, чем кому бы то ни было,— колко, основательно, строго. Л. Нифонтова тонко ощущает юмор своей роли. Ведь смешно — это «когда точно», а не только «когда ярко». Старая театральная истина.

Любопытно наблюдать, как в жесткости интонаций актрисы вдруг начинает звучать беспомощность, как ее пластика становится виноватой, растерянной. Именно — вдруг! Без полутонов. И как-то незаметно проникаешься сочувствием к этой сильной, одинокой и глубоко несчастливой женщине.

Два сильных драматических выплеска-монолога миссис Бейкер построены режиссером как чистый дубль, повтор, «так же, но еще сильнее». Здесь, на мой взгляд, есть излишняя прямолинейность рисунка. Но Л. Нифонтова справляется и с этим, не заботясь о том, красиво ли выглядит в этот момент, захлебываясь словами, не боясь крика. И в зале — звенящая тишина.

Роль Джил Теннер, «девочки-бабочки»,— чрезвычайно трудна. От актрисы тут требуется сочетание, казалось бы, взаимоисключающих качеств: наигранной вульгарности и наивности, распущенности и чистоты. Обаяние такого плана встречается нечасто. И чувствуется, что для А. Якуниной роль осталась не прожитой органично. Большую часть ее (за исключением одной сцены) актриса проводит как-то неживо, заученно, а потому получается — грубо. Как говорят театральные люди — «с голоса». Причина здесь, видимо, и в том, что роль не адекватна артистической манере Анны Якуниной. Но неудача центральной женской партии очень мешает и партнерам, и спектаклю в целом.



Л. Нифонтова (миссис Бейкер)

Самая сложная задача стояла, конечно, перед Александром Коручековым, исполнителем главной роли. Сложность образа не только в том, что герой слеп, и это надо все время отыгрывать,— но и в «протяженности» его слепоты. Дональд находится на сцене почти весь двухчасовой спектакль (за исключением одной короткой сцены в середине), причем в этой камерной пьесе Дон все время в центре внимания. Весь сюжет закручен вокруг него, и зритель должен, по замыслу драматурга, рассмотреть героя во всех психологических позициях, в разнообразнейших ситуациях — словом, со всех сторон.

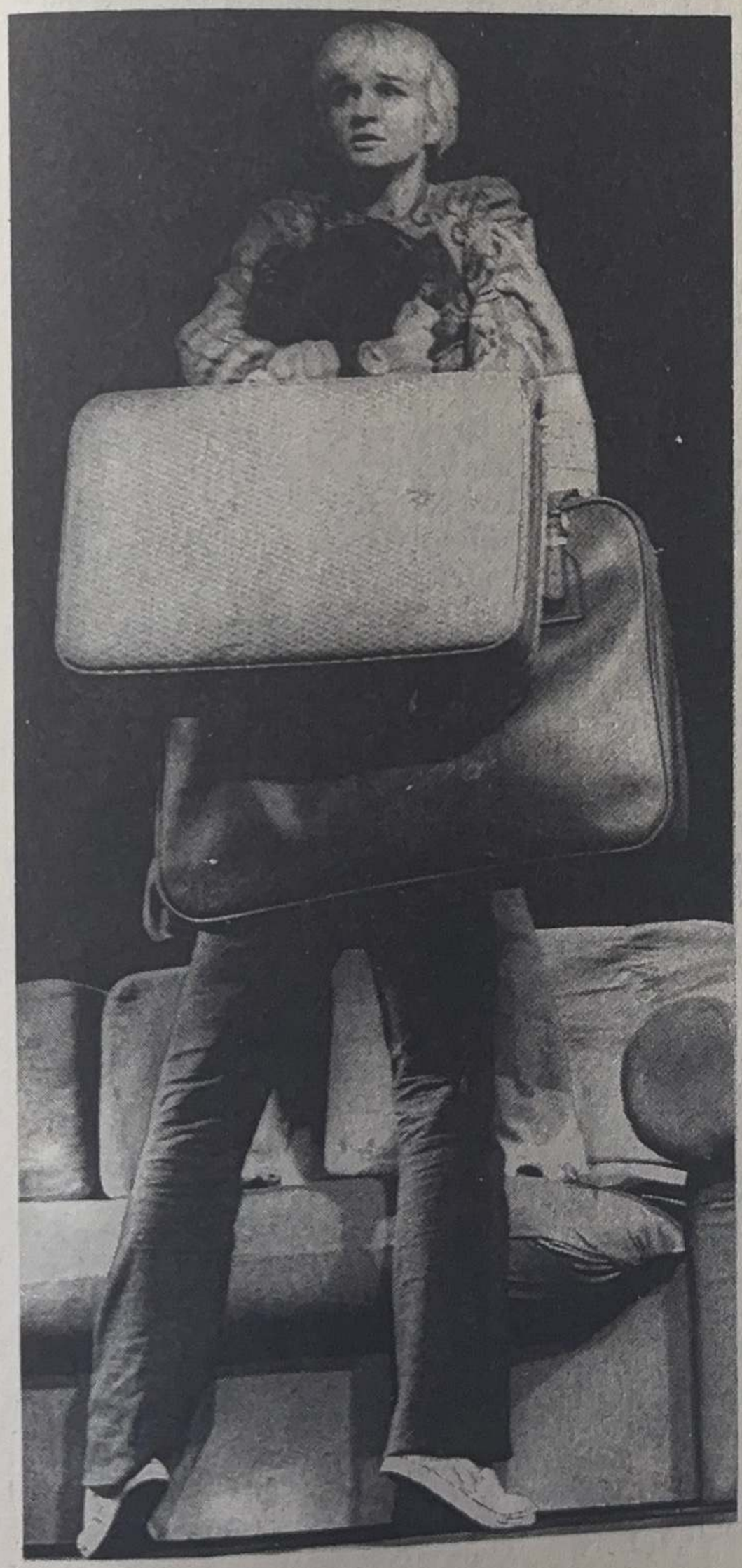
Еще одна существенная проблема заключалась в том, что роль Дона Бейкера Константин Райкин более, чем любую другую в пьесе мог «пропустить через себя». Конечно, двадцать лет назад он бы сам сыграл Дона, если бы написанная в 1969 году пьеса была сразу же переведена на русский язык. И можно не сомневаться, что постановщик невольно вложил в рисунок главной роли свою собственную актерскую природу — свой взрывной темперамент и свой резкий, нервный юмор, свою эксцентричность и свой лиризм. (Кстати, роль слепого в репертуаре К. Райкина тоже была — в спектакле Анджея Вайды «Как брат брату» на сцене «Современника», правда, в той роли были черные очки и палка, чего в «Бабочках» нет и в помине.)

Театральным людям хорошо известно, что в такой ситуации «выиграть роль» почти невозможно. Необходимо исполнить сложный рисунок, исходящий от чуждой индивидуальности, освоить его и наполнить собой — своей органикой, своим юмором, своими нервами. И то,

что Александр Коручеков справляется с этой задачей, вызывает настоящее уважение. Молодой актер ведет свою партию столь разнообразно, столь свободно, подробно и мягко, что трудно поверить в то, что «Бабочки» — это его дебют.

В безоглядном доверии к совсем молодым — несомненная привлекательность К. Райкина как руководителя театра. Очень немного в Москве театров, где такой дебют возможен.

Слепота героя подана так убедительно, что в финале, когда актеры выходят на поклоны, зрители невольно удивляются зрячим глазам А. Коручекова — они уже приняли условия театральной игры, восхищаясь тем, как виртуозно ориентируется в своей квартирке этот молодой человек. Слепой, но не ущербный. Отдельного разговора заслуживает почти цирковой номер, когда Дон под музыку, жонглируя легкой тросточкой, показывает Джил, где и что стоит в его комнате. «Да как же это он делает?» — такой вопрос непременно возникает у зрителя, и о том, что артист-то все прекрасно видит, он даже не вспоминает.



Сцена из спектакля.

А. Коручеков нашел естественный и вместе с тем эстетичный облик слепоты — в пластике «внимательных» ног и рук (сосредоточенно, медленно, бережно ощупывает Дон лицо своей гостьи, пытаясь представить себе — какая она), в постановке головы и шеи — чуть вперед, «прислушиваясь», во взгляде — неподвижном, немного отстающем от поворотов лица. Наверное, в жизни все это выглядит иначе, но театр — другая реальность. И кажется, что психология слепого юноши построена режиссером и сыграна артистом совершенно точно. Главное здесь — непосредственность реакций, простодушие, доверчивость.

Неискушенность героя, который «учился в гостиной» и «мало где бывал», выражена и в том, как агрессивно защищается Дон от сочувственных «ахов и охов» Джил, от назойливой маминой опеки, и в том, как он мгновенно раскрывается, рассказывая случайной собеседнице всю свою жизнь, как хохочет до упаду, радуясь ее немудреным шуткам, как пытается сыграть супермена, у которого все «о'кей», и как готов поверить во что угодно.

На мой взгляд, любовная сцена, где сквозь счастье проглядывает обреченность, хрупкость этого «чувства-однодневки», любви на миг,— самая удачная в спектакле. Здесь К. Райкин нашел и чувственность, и чистоту, и мягкий лиризм, и какую-то особенную очень щемящую ноту. А. Якунина здесь играет в мягкой, живой стилистике, а А. Коручеков чувствует себя совершенно свободно в этой рискованной сцене. (Роль героя «Бабочек» очень широко обозначила амплуа молодого актера. После Дона Бейкера можно думать и о Треплеве, и об Освальде, и о героях Шекспира...)

В финале спектакля Константин Райкин требует от Александра Коручекова «полной гибели всерьез» — «умри тут же, но сыграй все». И дебютант честно бросается в пропасть. Нынешний театр часто, как бы опасаясь мелодраматизма, дурного вкуса, избегает максимального выражения страстей. (Будто в эмоциональной открытости есть что-то неистинное, поверхностное.) В «Бабочках» же финал исполнен так откровенно и отчаянно, что зал цепенеет, испытывая при этом даже и неловкость (у кого-то текут слезы, а кто-то, защищаясь от непривычной откровенности чувств, нашаривает в кармане номерок). В этом тоже проявлены главные качества спектакля Константина Райкина — его

искренность и отсутствие ремесленной защищенности.

Всем ли понравятся «Такие свободные бабочки»? Наверняка не всем. Кто-то, думаю, сочтет спектакль грубоватым, кто-то — не заинтересуется простой проблематикой пьесы Л. Герша, кто-то найдет еще какие-нибудь просчеты. Ничего в этом нет страшного.

Потому что «Бабочки» — не последний спектакль «Сатирикона» и не последняя постановка его художественного руководителя.

Фото М. Гутермана

Наталья Старосельская

Когда жить интересно

Этот театр — один из самых старых в России. Один из пяти, перешагнувших двухсотлетний юбилей и благополучно вступивших в третье столетие жизни. Такие театры есть в Москве (Малый), Курске, Ярославле, Самаре. Таков и театр в Пензе, уютном, славном городе, известном многими громкими именами. С Пензой и Пензенской губернией связаны были в разные времена Белинский, Лермонтов, Денис Давыдов, Огарев, Мейерхольд. А ведь история всегда создает вокруг того или иного города свою неповторимую ауру; как бы не ослабевали нити, связывающие прошлое и настоящее — истлеть они не могут. Что-то остается, и, как правило, именно это «что-то» трудно определимое, неназываемое, привлекает душу приезжего человека, делая ее мягче, восприимчивее и в конечном счете — благосклоннее...

Пензенский драматический театр — один из очень немногих, где на вопрос о том, как они живут сегодня, я получила ответ: «У нас однозначно стабильная и благополучная ситуация...» А опыт общения — с художественным руководителем, заведующей литературной частью театра, артистами — подтвердил искренность этих странно звучащих ныне слов. Подтвердил — и прояснил отчетливо выделенное в конце фразы многоточие, за которым скрывается очень важная не только для этого коллектива проблема.

Репертуар Пензенского драматического достаточно разнообразен и широк. Сегодня это примерно шестнадцать названий: классика и современная драматургия, произведения западных авторов и начинающих местных драматургов. Главного режиссера нет, четыре года назад художественным руководителем театра стал Виктор Владимирович Огарев, бывший директор. Труппа избрала его по собственной воле и, насколько я поняла, ничуть не раскаивается в своем выборе: Огарев привлекает к работе над репертуаром самых разных режиссеров, за последние годы в Пензе ставили спектакли П. Монастырский, О. Хейфец, В. Белякович, Ю. Калантаров, Ф. Берман. Сегодня здесь работают К. Баранов и Н. Ширяев...

Случилось так, что мне довелось дважды побывать в Пензе за короткий промежуток времени. Впервые я приехала сюда зимой, на премьеру «Ромео и Джульетты» (режиссер Валерий Белякович), а затем — в мае, на лабораторию молодых драматургов России. И вот за эти два приезда, за две встречи с театром я поняла, как мне кажется, одну существенную проблему, связанную не только с Пензенским театром, но отчетливо прорисовывающуюся именно на его «фоне».

Эта проблема может быть обозначена как одна из важнейших для современного состояния театра вообще, ибо, как известно, театр может жить лучше или хуже, но существовать без современной драматургии он не в состоянии. Даже самый старый театр. Даже, наверное, *особенно* самый старый театр, потому что, прожив долгую, трудную и славную жизнь, он поневоле нуждается в прочных, реальных связях с днем нынешним.

Есть и другая проблема. Она связана с тем, что жизнь провинциального театра во многом отличается от бытия столичной труппы. Спектакли здесь играются не по десяти и более сезонов, как нередко бывает в Москве или Санкт-Петербурге. Жизнь спектакля коротка — три-четыре сезона, и то слава богу! Какими же должны быть эти спектакли, если город успевает посмотреть их по нескольку раз? Если город *захочет* их смотреть не однажды?.. Можно, конечно, как делается это сегодня во многих городах, пустить все на коммерческий самотек: приглашать режиссеров, способных испечь за короткое время «горяченькое» полупристойное шоу, взвинтить цены на билеты до пятизначных и... какое-то время почивать на весьма сомнительных лаврах весьма сомнительного успеха. Ведь главное сегодня для большинства коллективов — выжить.

Пензенский театр пока держится по-другому и на другом. Думаю, одна из главных черт труппы — поразительная готовность к лю-

бой работе, лишь бы работать с полной отдачей. Связано это, вероятно, не в последнюю очередь, с тем, что труппа театра очень молода. Из тридцати четырех человек, состоящих в ней, едва ли не большая часть — вчерашние или недавние выпускники театральных вузов. Стариков (замечательных!) совсем немного, актеров от сорока до пятидесяти лет практически нет. И это тоже проблема для Пензенского театра, по-своему влияющая на репертуар.

Однако и проблему репертуара Пензенский театр, судя по всему, пытается решать нестандартно. В этом году, например, едва вздохнув после празднования 200-летия театра (в декабре 1993 года) и приуроченного к празднику Фестиваля старейших русских театров, пензенцы не только выпустили несколько премьер, но и приняли у себя — вызвавшись быть хозяевами — лабораторию современных российских драматургов, на которой не только проводились читки пьес, но и показывались некоторые из них в репетиционном зале и на сцене.

Итак, один из старейших русских театров «пошел на сближение» с молодой драматургией, пытаясь не просто сориентироваться в новой, молодежной системе ценностей, но и, возможно, включиться в нее, понять, что же дает сегодняшнему театру сегодняшняя драматургия.

Что из этого получилось?

Многим с детства помнится смешная и поучительная история о том, как в один прекрасный день король некоего государства задал королеве вполне обычный вопрос: «Нельзя ль доставить масло на завтрак королю?» Королева отправилась с пожеланием короля к молочнице, та — к корове, корова же по лени и нежеланию подыматься с подстилки предложила королю мармелад. Получив ответ, королева вернулась в покои «и как бы между прочим сказала невпопад: «Ах, да, мой друг, по поводу обещанного масла: хотите ли попробовать на завтрак мармелад?..» Реакцию короля и все последующие события напоминать не стану, но не могу отделаться от ощущения, что смысл сей притчи в немалой степени приложим к драматургии. Той самой, которую на протяжении десятилетий мы гордо именовали многонациональной советской, а ныне стыдливо зовем современной.

Стало общим местом сетовать на отсутствие современных пьес — получается, что драматурги перестали работать, все, как один, отдавшись иным способам самовыражения. Так ли это? Нет. На лаборатории в Пензе пьесы молодых и не очень молодых драматургов не только показывались, но и читались в кулуарах — настолько много их оказалось. А присутствие режиссеров и завлитов театров многих городов со всей очевидностью свидетельствовало — рано или поздно встреча пьесы с театром непременно состоится. Конечно, при том условии, что театры готовы пьесу не только прочитать, но и поставить — найти режиссера, готового работать в определенной эстетике, соответствующих артистов, сценографа, композитора...

При чем же здесь, спросите вы, «Баллада о королевском бутерброде»? А вот при чем. Драматургия прошлых десятилетий (или как презрительно-собирательно именуют ее и вообще всю литературу, изданную до 1987 года, нынешние творцы — «соцреалистическая») была, как всем нам известно, во многом иносказательна. В каких-то пьесах больше, в каких-то меньше — смазывались черты, что могли бы с определенностью указать на реальное неблагополучие нашей политики, экономики, жизни вообще. И это совсем не обязательно были конъюнктурные сочинения авторов-конъюнктурщиков. Достаточно вспомнить, что в замечательной пьесе Александра Володина «Пять вечеров» Ильин возвращался с Севера — то ли с заработков, то ли после романтических приключений, но уж никак не из ссылки. Но для меня, скажу честно, этот факт умолчания, неуточнения не делает эту пьесу и виденный когда-то по ней замечательный спектакль БДТ фальшивыми. Пусть не понималась (или понималась не совсем) песенка, которую пела Тамара — З. Шарко: «Миленький ты мой, возьми меня с собой...» — интонация, настроение удивительной недосказанности, которой как будто сказано все, остались в памяти и живут в ней по сей день. То же можно вспомнить и о других пьесах тех драматургов, на которых мы взрослели, приобщались к театру,— Арбузова, Розова, раннего Радзинского...

Сегодня все чаще и чаще молодые авторы говорят о том, что нам вместо масла мазали на хлеб мармелад. Доля истины здесь, разумеется, есть, но не вся истина. Да, были пьесы Анатолия Софронова, Виктора Гусева, Алексея Самсония, даже и имен всех не вспомнишь сразу! Но они никогда не определяли лицо русского театра.

Да, мы привыкли к мармеладу. Но только потому, что твердо знали: есть и масло. Очень хочется — найдешь место, где тебе его намажут. Ныне и мармелад, и масло заменило нечто прямо противоположное. В худшем и наиболее частом виде — экскременты. В лучшем — придорожная грязь. Порой возникает странное чувство, что современная пьеса представляет собой вывернутую наизнанку «мармеладную» драматургию: те же конфликты, что неизбежно уладятся к финалу, только уже не производственные, а, скорее, семейные. И основанные не на таких банальностях, как любовь, ревность, супружеские измены, а куда круче: гомосексуализме, лесбийстве, обязательно перемешанными с

пьянством, наркотиками, разгулом. Все это щедро приправлено ненормативной лексикой да еще и полито соусом из сегодняшних политико-экономических проблем, поданных на уровне «Московского комсомольца». Примерам — несть числа. И не только из Николая Коляды, к которому театры вполне привыкли и почитают его драматургию почти наравне с русской классикой. И даже не только из Михаила Волохова, чья «Игра в жмурики» привлекла тоже не один театр.

По принципу «мармелада навыворот» написана пьеса Александра Железцова «Стены древнего Кремля», поставленная Галиной Волковой в Пензенском театре. Это не лабораторный спектакль, а репертуарный.

Надо сказать, что, хотя спектакль и не отошел слишком далеко от литературного источника, поставлен он изобретательно, живо, временами даже смешно. Публика принимает его в целом неплохо, хотя порой даже молодые зрители смущенно переглядываются и как-то ежатся от коллизий и языка, коим они выражены. Чего уж говорить о зрителях других поколений... В приложении к программке сам автор делится с ними: «Как жить — неизвестно, и как писать про эту жизнь — тоже. Есть, правда, школьный рецепт классика соцреализма: «жизнь в формах самой жизни». Стало быть, вся эта каша должна быть написана в формах самой каши. Но литературного жанра «каша» нет. Зато есть жанр «фарс»... от французского слова «фарш». Самые разные куски собраны, перемолоты единым действием и густо просолены шуточками на грани приличия».

Не буду обобщать насчет жизни и литературы — все не так односложно. А вот каша, что варится в голове автора,— не только густо просолена (кстати, почему *густо,* а не *круто*?), но и сама по себе невероятно густа. Белинский здесь является классиком соцреализма, а латинское farcio (начиняю), от коего и произошло французское farce воспринимается соленым фаршем.

В сюжете же все неблагополучно: героиня Эля, занятая некоей научной работой, связанной с проблемами женской эмансипации, приводит к себе домой гостью международного конгресса, американку Аврору, оказывающуюся при пристальном рассмотрении лесбиянкой, покушающейся на Элю. С мужем Эля рассталась по причине его неверности и пребывает в стадии отлова нового. Но именно мужа — эмансипированная американская любовь ей не нужна, а потому она решает с помощью медитаций «перековать» заблудшую Аврору. Изгнанный муж Михаил при всем этом не прекращает ремонта в квартире, а Эля уговаривает его переспать с американкой и уехать с ней в Америку, чтобы всем стало лучше (большой привет от пьесы Олега Данилова «Мы идем смотреть «Чапаева»!). Действие происходит в странной квартире, где театральные декорации (муж Эли лирический тенор) уживаются с периодически оживающими скульптурами с дудкой и с лирой (их играют актеры и играют очень выразительно). В квартиру все время врываются какие-то люди: то подруга Авроры Мегги, «демон», не дающий полуперековавшейся американке довести свое дело до конца (Мегги позже окажется русской разведчицей, приставленной отцом-миллионером к своей извращенной дочери), то некий чиновник Вадим, которого собиралась было заполучить в мужья Эля, не окажись он слишком озабочен судьбами России (здесь начинаются долгие и обстоятельные разговоры о сельском хозяйстве, на помощь призывается Богородица). За ним всюду следует шофер-охранник Валера, который в решающий момент опознает в американской русской разведчице свою любимую. Аврору быстренько спаривают с Вадимом, Эля возвращается к Михаилу, а разведчики, вновь обретшие друг друга, мечтают о покое на собственном острове. Благополучию финала очень помогает то, что в какой-то момент муж Эли решил повеситься в сортире, но старая арматура не выдержала, Михаил рухнул, обнаружив в бачке сокровища — изумруды, бриллианты, сапфиры и всякое прочее, нелишнее в эпоху рыночной экономики. Потом все обнялись и на фоне задника, изображающего трехрублевую ассигнацию, спели «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля, просыпается с рассветом вся советская земля». Добавить к этому нечего.

Однако из этой «каши» театр сумел выбраться: спасла живая режиссура, пластическое решение спектакля, а также завидная энергия и талант молодых актеров. Они пытались каждому характеру придать жизненные черты, оправдывая, дописывая, дорисовывая своих бледных персонажей, создавая атмосферу тусовки, в которой временами все же проглядывает что-то знакомое.

В первую очередь это удалось Альбине Смеловой (Эля), Наталье Старовойт (Аврора), Татьяне Карпекиной (Мегги). Мужчины, увы, были не столь выразительны. Однако урок спектакля показался любопытным: тоска по современному материалу дает себя знать. Хочется играть даже откровенно плохую и, по сути, не менее конъюнктурную, чем у «соцреалистов», пьесу, пытаясь вдохнуть в нее жизнь, придать черты нынешней реальности — пусть не «всеобщей» (таковой у нас сегодня действительно нет), но своей, тусовочной, молодежной. Той, которой хоть кто-то хоть где-то живет...

Вновь и вновь убеждаешься: театр не может существовать без современной пьесы. Это прописи театральной истории. Это было ее

реальностью: современные пьесы для Художественного театра писали Чехов, Горький, Леонид Андреев, а для ГосТИМа — Николай Эрдман. Значительно позже театры не мыслили своей жизни без пьес Арбузова, Розова, Володина...

Есть ли сегодня у нас безусловный лидер, тот неоспоримый авторитет, кто может дать театру «масло»? И где искать его в нашем нынешнем хаосе?

Впрочем, искать, как показывает опыт, стоит все равно — если не безусловного лидера, то, по крайней мере, многообразия репертуарной афиши, где с классикой соседствует современность, где мирно уживаются Россия и Запад...

На лабораторных читках мне показалось, что артисты театра (а надо отдать им должное — почти каждый показался в нескольких инсценированных читках, по вечерам играя спектакли) готовы к углубленной работе над любой из пьес, будь то дебют молодого драматурга Ольги Мухиной («Любовь Карловны»), современная сказка для хулиганов и двоечников Ксении Драгунской («Вверхтормашками!»), веселая и печальная, добрая комедия Александра Пудина («Завтра огавайрем») или, наконец... Но об этом «или» хочется рассказать как можно подробнее.

Режиссер Никита Ширяев приехал на лабораторию за несколько дней до ее официального открытия и начал работать с артистами Пензенского театра над пьесой Флорида Булякова (чьего приезда тоже здесь ожидали) «Любовь окаянная». В отличие от других показов, проводившихся в репетиционном зале, этот проходил на сцене театра. На совершенно обнаженной, до самого предела, с раскрытыми кулисами, в которых виднелись фрагменты сценографии спектаклей текущего репертуара. Несколько кресел на переднем плане — вот и вся обстановка. И, однако, было и осталось ощущение полноценного спектакля.

До сих пор не могу разобраться: так ли поставлена пьеса, как она написана? Иными словами, кто разыграл нас, немногочисленных зрителей, так смешно и в какой-то мере даже зло? Автор, написавший «Любовь окаянную» подобно тому, как некогда Владимир Маяковский швырял свое «Нате!..» — массовому человеку, впавшему в духовную прострацию и уже неспособному отличить подлинное от мнимого? Режиссер, воспользовавшийся несколькими репликами персонажей и вывернувший вполне серьезную пьесу наизнанку?.. Но это, наверное, не самое главное. Главное — результат, а он получился совершенно ошеломляющим.

...Когда на пустой сцене зазвучала музыка и проникновенный радиоголос начал читать стихи, сменившиеся совершенно серьезно произносимым текстом — о ребенке, рожденном вне брака и оставленном в родильном доме почти двадцать лет назад; о муках матери все эти долгие годы и ее все еще живой любви к отцу этого ребенка (соседу этажом ниже); о непонятных страданиях мужа этой женщины, явно «тронутого»: ему все время кажется, будто в его тело, лицо, руки ежеминутно вонзаются занозы,— все это вызвало поначалу мертвую, недоуменную тишину зала, не понимающего, как реагировать и реагировать ли вообще на подобный бред.

А бред тем временем нагнетался. Радиостихи звучали все с той же проникновенностью, действие стремилось к непонятной, но непременно трагической развязке — вот уже сын оказывался найденным, под звуки музыки он въезжал верхом на собственном отце из двери, ведущей прямо на реальную улицу. Въезжал обнаженный до пояса, со звездой, горящей во лбу, с таинственным амулетом на шее. Из мешочка-амулета извлекалась довольно длинная веревка — «волос матери, бросившей меня, оставившей в роддоме», проникновенно пояснял вновь обретенный сын. И вдруг, когда, казалось бы, первый тайм страданий должен завершиться, на сцену врывалась танцовщица в индийском костюме и начинала кружиться перед несколько обалдевшими персонажами.

Но это был, действительно, лишь «первый тайм». За ним следовал второй. Дочь героини (законная, от сумасшедшего отца), оказывается, успела не только полюбить своего неизвестного брата, но и забеременеть от него. К ужасу матери, вынужденной хранить страшную тайну. К счастливому и полному излечению отца, который — единственный — знал, что юноша со звездой во лбу не сын жены, а некто с похожей судьбой. С настоящим же сыном он вступил в переписку — тот живет где-то в другом городе с другими родителями и настоящих знать не желает. Объявив это всем, бывший безумец стреляет в главного интригана-соседа с нижнего этажа, прошивая его очередью из пистолета. Корчась в муках на полу, злодей, тем не менее, не умирает, а встает с репликой, с которой впервые вышел на сцену муж-безумец: «Подуй мне на палец...». Обращая ее к зрительному залу. Счастливый финал тонет в звуках индийской мелодии и искрометном танце...

Я понимаю, что в пересказе подобное зрелище теряет очень много. Но пересказ этот необходим, потому что надо хотя бы вкратце владеть тем «исходным материалом», из которого Никита Ширяев сделал свой блестящий спектакль с замечательными актерскими работами Альбины Смеловой, Павла Прудникова, Светланы Белогруд, Анатолия Душина, Александра Нехороших. Получилась не просто пародия на «мыльные оперы», заполонившие экраны

наших телевизоров, но пародия на то, что мы вообще смотрим, читаем, обсуждаем, чем, как оказывается, живем. Если и не конкретно мы с вами, то, по крайней мере, значительная часть населения одной шестой части суши...

Думаю, что этот спектакль (а театр предложил режиссеру довести работу до конца и включить «Любовь окаянную» в текущий репертуар) будет пользоваться успехом, в одинаковой мере заслуженным драматургом, режиссером, актерами.

Впрочем, успех — дело трудно объяснимое, практически не прогнозируемое. Думаю, например, что не меньшим, хотя и совершенно другого качества успехом пользовалась бы и пьеса Александра Пудина, будь она принята театром к постановке. Хотя... здесь кроется проблема, существенная и в прежние времена, сегодня же ставшая почти непреодолимой.

На протяжении десятилетий то, что называлось «многонациональная советская драматургия», как бы подразделялось в нашем сознании. Для театров это нередко была обязаловка, нагрузка — необходимость «откликаться» на творчество представителей отдаленных от столицы регионов. Старались, как правило, выбирать лучшее. И не только в смысле качества, но едва ли не в первую очередь за «узнаваемость» проблем, поднятых в той или иной пьесе. Странно все-таки! Нам казалось, что мы едины в своих порывах, устремлениях, идеалах, черты же национального колорита не то чтобы мешали, а... не помогали вхождению в материал. Чингиз Айтматов, Ион Друцэ, кто еще сохранился в памяти с тех времен?.. Их пьесы ставились многими театрами, другие же авторы считались слишком «привязанными» к своему материалу, чтобы распространяться на всю территорию необъятной страны.

«Завтра огавайрем», пьеса мордовского писателя Александра Пудина, лабораторно показанная калмыцким режиссером Борисом Манжиевым, обладает многими очень привлекательными чертами — думаю, для нынешнего театра она могла бы во многом оказаться ценной: своей человечностью, энергией доброты, мягким юмором, полным отсутствием ненормативной лексики, эротики, извращенности всех видов и родов. Она повествует о простых и добрых людях, способных слукавить, обмануть, разыграть, но неспособных к подлости, предательству, низости. Нужны ли нам такие пьесы? — по-моему, безусловно... И артисты театра читали ее с видимым удовольствием, уже в читку вкладывая элементы яркой и интересной игры. Может быть, эта пьеса все-таки найдет себе площадку в России? Хорошо бы...

К слову, если существует проблема «национального» материала, то немалую проблему составляет и то, что называется материалом местным, краеведческим. Почти в каждом городе есть своя легенда. Почти всегда находится местный автор, запечатлевающий эту легенду, в стихах ли, в романе ли, в пьесе.

В. Садчиков и Н. Инюшкин написали пьесу «Гусарская элегия» — о поздней любви поэта, героя войны 1812 года Дениса Давыдова к юной Евгении Золотаревой. Режиссер А. Терказаров и художник Л. Цыбарева поставили ее на сцене Пензенского театра. Не могу сказать, что опыт общения с драматургами-дебютантами оказался для театра особенно удачным, но и провалом его не назовешь.

Сюжет, что называется, самоиграл: действительно красивая, трогательная и трогающая душу история разделенной, но несостоявшейся любви, вдохновившей Дениса Давыдова на создание едва ли не самых пленительных во всем его творчестве строк,— в основном зависит от актерской выразительности, от естественности сценического проживания всех перипетий этой истории. А. Нехороших (Давыдов) и Н. Старовойт (Золотарева) — дуэт интересный, им удается как бы расширить рамки сценического повествования атмосферной поэзии, знакомой многим из нас.

Наталья Старовойт, актриса большого диапазона, играет свою партию в этом дуэте уверенно и как будто несколько приглушенно, раскрывая перед зрителем богатый внутренний мир провинциальной девушки, переживающей свою первую и единственную любовь не просто к великому человеку и поэту, а словно к другому миру — неизвестному, загадочному, где всем правит Слава. Актрисе удается сыграть куда больше, чем заложено драматургами. И именно ее работа заставляет всерьез задуматься о несовершенстве пьесы.

Казалось бы, материал благодатный. Но что-то постоянно срывается, не вытягивается. То подводит язык — чересчур современный для сюжета начала прошлого столетия; то какой-то масочностью отдает характер персонажа. Например, интригана-помещика Ивана Васильевича Сабура — все старания хорошего актера Г. Мазура выйти за рамки схематичного образа разбиваются о заданность сценических ходов. Или роль старшей сестры Евгении Золотаревой Анны. Артистка Т. Устинова пытается играть то одно, то другое, но ничего из намеченного ею до конца довести невозможно.

Казалось бы, коль скоро авторы взялись за воплощение хорошо известного сюжета, изучить его они должны были, что называется, «назубок». Вероятно, так и произошло. Но пренебрежение реальностью сыграло с ними недобрую шутку. Отвергнуты *самые* известные, хрестоматийные стихотворения Дениса Давыдова, посвященные Золотаревой,— вероятно, в силу их общеизвестности. Но ведь они выстран-

ваются не просто поэтическим циклом: создавая эти стихи, Давыдов жил и переживал *свое* чувство. Поэтические переживания способны сами по себе выстроить сюжет, по которому и выверяется сюжет жизненный. И наше знание биографии того или иного поэта было бы сильно обеднено, исследуй мы только письма, дневники, воспоминания современников, пренебрегая самим фактом творчества.

А потому (от «общеизвестности») и не прозвучало в пьесе В. Садчикова и Н. Инюшкина своего рода «центральное» стихотворение цикла Давыдова, посвященного Золотаревой, «На голос русской песни»:

Я люблю тебя, без ума люблю!
О тебе одной думы думаю,
При тебе одной сердце чувствую,
Моя милая, моя душечка.

Ты взгляни, молю, на тоску мою
И улыбкою, взглядом ласковым
Успокой меня, беспокойного,
Осчастливь меня, несчастливого.

Если жребий мой умереть тоской,—
Я умру, любовь проклинаючи,
Но и в смертный час воздыхаючи
О тебе, мой друг, моя душечка!

А ведь из этого стихотворения, по сути, и вышла вся пьеса...

Я говорила вначале, что этот приезд в Пензу оказался вторым за короткое время. Впервые я попала сюда на премьеру спектакля «Ромео и Джульетта», поставленного Валерием Беляковичем. Мне уже доводилось писать, что работа была стремительной — спектакль был поставлен за десять дней, и, приехав в Пензу, я была изумлена и поражена энергией, с какой артисты работали, их желанием так же быстро и горячо готовить и другие спектакли.

Спустя два месяца отправляться на этот спектакль было страшновато. Бурлящая энергия, конечно, дело хорошее, но есть у нее свойство со временем перерабатываться в привычную моторность. А поскольку одним из полноправных действующих лиц в «Ромео и Джульетте» был ритм, я беспокоилась за этого «героя» — он мог первым уступить свои позиции.

Не знаю, каким образом это удалось, но ритм не только не исчез, а стал более упругим и уверенным. То, что можно было на первом спектакле объяснить премьерным «угаром», излишней нервозностью, преобразилось в целеустремленность, в четкость рисунка. Спектакль стал немножко другим: более отточенным, более сконцентрированным на главном. А главным для Беляковича и пензенских артистов в «Ромео и Джульетте» стала не человеческая ненависть, неизвестно из чего рождающаяся и как крепнущая от поколения к поколению; даже не сила любви, а сопротивление юных существ заведенному жизненному распорядку.

Это их живую жизнь пытаются вогнать в мертвые символы, подчинить выдуманным законам. Вот этому и сопротивляются Ромео (Андрей Дымшаков) и Джульетта (Татьяна Карпекина) — посреди оголтелой ненависти, посреди насмешек и сальных шуток, постоянно переходящих в кровавые драки, ставших «подкладкой» любых разговоров. Герои восстают против всех и всяческих масок, с изнанки которых всегда — кровь. И — гибнут.

Оценив великолепный ансамбль спектакля, не могу не выделить актера Евгения Бакалова. Он играет Меркуцио так, словно до него никто еще никогда не играл этого странного героя, все знающего, все провидящего, постоянно пытающегося замедлить ход времени. Он все время становится между Джульеттой и Ромео, между Ромео и Тибальдом (Михаил Марченко теперь играет свою роль иначе, чем на премьере, он нашел очень точный рисунок трагического забияки, одержимого собственной «неполноценностью», страстью самоутверждения). Меркуцио — Бакалов постоянно пытается хоть что-то изменить в этой жизни, до тех пор пока не осознает: все бессмысленно в этом бессмысленном мире.

И мольба Джульетты: «Остановите время!..» — никого не способна ни остановить, ни даже заставить задуматься. Время безучастно, оно движется по кругу, ничему в жизни не научая, ничему не позволяя повториться вновь.

Есть ли сегодня, когда вражда и безумие захватили людей, мысль более скорбная и простая?

Итак, всего несколько спектаклей. К тому же очень разных, по-разному поставленных и сыгранных.

Судя по интенсивности, с какой Пензенский театр работает; по той открытой готовности, с какой он встречает молодых драматургов; по любопытству ко всему новому в драматургии и режиссуре; по количеству молодых актеров в труппе; наконец, по многим и разным качествам — двести лет совсем не возраст. «Однозначно стабильная и благополучная ситуация», о которой говорили мне в Пензе, отнюдь не так однозначна — она существует благодаря энергии, любознательности и деятельному стремлению к работе большого количества людей. Им кажется, что у них все не совсем так, как хотелось бы. Что ж, и во всей нашей стране сегодня все не совсем так, как хотелось бы. Понимаю, что утешение слабое, но все же... Если жить интересно, многое из задуманного будет получаться.

Театральная хроника

Новые творческие содружества России.
На сценах театров.

Справочник новых театров

Перечень сведений, на основе которых составляется Справочник новых театров

1. Точное нынешнее название.
2. Как определяется статус в учредительных документах (хозрасчетный, муниципальный, частный, контрактный и т. д.).
3. Кем театр учрежден и когда организован (можно указать год возникновения и, отдельно, дату учреждения в нынешнем качестве).
4. Кто организатор и кто руководитель.
5. Творческое направление, «кредо» (коротко — и по желанию).
6. Имеются ли спонсоры или меценаты, кто именно.
7. Количество участников (можно указать соотношение штатных и договорных работников, соотношение творческого и обслуживающего персонала, а также принцип найма).
8. Можно назвать имена известных мастеров — актеров, драматургов, композиторов, сценографов, режиссеров и т. д., сотрудничающих с театром.
9. Можно назвать тех, кто из участников театра снимался в кино- и телефильмах, или, если это режиссеры и сценографы, ставил спектакли в известных театрах.
10. Участие в фестивалях, смотрах, конкурсах. Можно указать наиболее важные гастроли в стране и за рубежом, а также лауреатство и призерство.
11. Является ли театр организатором местных фестивалей, смотров. Направление этих форумов.
12. Определяет ли коллектив себя как социо-культурно-театральный центр. Каковы его специфика и направление. Какие театр проводил акции или мероприятия.
13. Количество спектаклей, поставленных за время существования.
14. Перечень названий текущего репертуара (по желанию — можно указать то, что готовится к постановке).
15. Какие спектакли вывозимы на гастроли.
16. Сколько человек минимально должны ехать.
17. Какого рода требуется оборудование, характеристика площадки (ширина, высота, глубина...). Предпочтительное количество зрительских мест.
18. Характер грузов для вывозимых на гастроли спектаклей: примерный вес декораций. Требуется ли для транспортировки трейлер или большегрузные контейнеры.
19. Какой площадкой располагает театр (или может предоставить, если приглашает кого-либо, или участвует в обмене); оборудование, ширина, глубина, высота, количество мест в зале...
20. Наличие публикаций в общей и специальной прессе, в центральной и местной, у нас и за рубежом, сообщений по радио и на ТВ.
21. Точный почтовый адрес, телефоны, факс.

Ответы на вопросы можно сообщать по адресам и телефонам:

119146, Москва, Комсомольский проспект, дом 23, корпус 2, редакция журнала «Театр», А. Б. Иняхину. Тел. 242-25-40.

103009, Москва, Страстной бульвар, 1, Союз театральных деятелей России, Отдел студийных театров, И. К. Сидориной. Тел. 200-07-02.

Зам. гл. редактора «Афиши СТМ» В. К. Бегунову. Тел. (095) 351-21-94.

Ждем вашего активного сотрудничества!

Театр Антона Чехова, Москва

Учрежден 27 июня 1989 года. Частный театр.

Учредители — семь партнеров во главе с художественным руководителем Леонидом Трушкиным.

Директор — Евгений Рогов.

Принцип организации — антрепризно-контрактный. Художественное руководство, административная группа, обслуживающий персонал — постоянны. Актерский состав меняется в зависимости от конкретной работы.

Театр Антона Чехова осуществляет в своей деятельности два «бродвейских принципа»:

труппа собирается на конкретный спектакль (следовательно, не связана с рутиной стационарного гостеатра);

публику привлекают «звездные имена».

Спектакль может быть поставлен как условный фарс или реалистическая психологическая драма, но главное в нем — актер. Леонид Трушкин считает, что режиссер и театр должны быть максимально свободны в трактовке, в своем видении текста. Но при условии самого бережного отношения к слову драматурга.

Этот театр не мыслит себя без зрителя: спектакль возникает в момент взаимодействия-общения актеров и зрителей.

С театром сотрудничают замечательные артисты: А. Ширвиндт, С. Шакуров, К. Райкин, М. Державин, Т. Догилева, Н. Дробышева, В. Проскурин, Т. Васильева, Н. Волков, Л. Полищук, В. Алентова, Л. Голубкина и другие. Эти мастера способны, воплощая на современном уровне традиции классического МХАТа, создать зрелище, о котором худрук театра Л. Трушкин говорит так: «Это эмоциональное зрелище, не унижающее, не укоряющее, не тычущее указующим перстом в недостатки, а сострадающее человеку».

Театр побывал на гастролях в Риге, Виннице, Санкт-Петербурге, Киеве.

Участвовал в параллельной программе Первого международного фестиваля имени А. П. Чехова в Москве.

Репертуар: «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, «Там же, тогда же» Б. Слэйда. «Чествование» Б. Слэйда, «Гамлет» У. Шекспира.

Может быть восстановлен «Вишневый сад» А. П. Чехова.

Все спектакли поставлены Л. Трушкиным.

При выезде на гастроли едут: для «Сирано» — сорок человек, для «Чествования» — двадцать пять человек, для «Там же, тогда же» — семнадцать человек (два последние вместе — двадцать семь человек).

Декорации перевозятся либо в 60-кубовых фурах, либо в 20-футовых контейнерах (один — для «Там же, тогда же», два — для «Сирано» и «Чествования»).

Необходима оборудованная светом, звуком и т. п. площадка, шириной 10 м., глубиной 15 м., высотой — 8 м.

Зал — от 800 до 2000 мест.

Все расходы по перевозке, переезду и приему — за счет устроителей.

Тариф театра за каждый показ: 3000 долларов США (или эквивалент в рублях) в пределах России или 6000 долларов США за один вечер при поездке за границу.

В Москве театр играет на площадке театра «Сатирикон» или на арендуемых площадках других театров.

Телефоны: 441-43-88, 619-80-91, 214-66-69.

Частный театр «У камина», Москва

Учрежден 12 января 1992 года. Организатор и художественный руководитель актриса Анна Макагон.

Спонсор и учредитель театра — фирма «НШМ-Контакт», генеральный директор Ш. Надиров.

Принцип организации — контрактный (договорной). Постоянное ядро — шесть-семь человек. При подготовке спектакля творческая группа увеличивается до десяти-двенадцати человек. Количество актеров — в зависимости от конкретного спектакля.

Театр «У камина» — актерский театр, театр психологического реализма, но работающий в разной стилистике, в разных жанрах, с режиссерами и сценографами различного мировосприятия.

Анна Макагон мыслит свой театр как своеобразный символ Дома, в котором соединены искусство театра, музыка, салонное общение.

Репертуар: «Прелестница Амхерста» У. Люсса (режиссер В. Пешурова), «Я крестница стиха» А. Макагон (режиссер В. Пешурова).

Это — моноспектакли А. Макагон.

Еще два моноспектакля артиста Театра имени Вл. Маяковского И. Кашинцева: «Уважаемые граждане» по М. Зощенко и «Осколки разбитого вдребезги» по А. Аверченко (режиссер Р. Сирота).

«Бинокль» Б. Менхоффа, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Кукольный дом (Нора)» Г. Ибсена (все спектакли поставлены В. Бабенко).

Спектакль «Кукольный дом» стал основой телефильма, снятого В. Бабенко.

Театр «У камина» организовывал приезд в Москву мадридского театра «Ла Баррака», а затем гастролировал в Испании. Ездил на гастроли в Тбилиси и Челябинск.

В спектаклях театра участвуют такие мастера, как С. Мишулин, А. Лобоцкий и другие актеры московских театров.

Публикации в периодической печати, в том числе в газетах «Экран и сцена», «Афиша СТМ», «Деловой мир», «Москоу лайф», передачи на радио и ТВ.

На гастроли выезжают пятнадцать-семнадцать человек (для всего репертуара в целом).

Декорации перевозятся для пяти спектаклей в кофрах, для «Бинокля» и «Кукольного дома» — в контейнере.

Площадка — для пяти спектаклей — любая: для «Кукольного дома («Норы») — зал от 200 мест, сцена высотой не менее 5,5 м.

В Москве театр арендует площадки.

Телефон: 238-48-48.

Частный театр «ЛИК», Москва

Товарищество с ограниченной ответственностью, учрежден в ноябре 1992 года.

Организатор, художественный руководитель и директор актриса Лидия Константинова.

Принцип сотрудничества — договорной (контрактный). Шесть-семь человек — постоянное ядро и временно создаваемые творческие коллективы при подготовке конкретного спектакля.

Театр не ставит перед собой экспериментаторские, лабораторные, исследовательские задачи. Но и не собирается быть театром какого-то одного направления. Театр привлекают принципы школы Вахтангова, но главное в спектаклях театра «ЛИК» — актерская личность в сотрудничестве с режиссерами разных школ и направлений, правда, при тяготении к классической русской театральной традиции.

В спектаклях заняты актеры московских театров.

Репертуар: «О, счастливые дни!» С. Беккета (режиссер В. Красовский), «Идея господина Дома, или Холодно и горячо» Ф. Кроммелинка (режиссер В. Красовский).

Театр участвовал в Международном фестивале «Херсонесские игры» в Севастополе (1993). Гастролировал в различных городах России.

Выезжают на гастроли одиннадцать-двенадцать человек. Декорации — в кофрах.

Зал требуется от 400 до 1000 мест. Площадка — оборудованная, размерами 12×10×16 м. В Москве площадка арендуется.

Телефон 247-01-87.

Независимая группа Ирины Подкопаевой, Москва

Сложилась три года назад. Работает в сотрудничестве с театром-студией «Малая драматическая труппа» под руководством А. Титова.

Группа И. Подкопаевой — антрепризно-контрактный коллектив бенефисного типа. Спектакли ставятся (и пьесы подбираются) в расчете на два-три звездных имени на главных ролях в окружении ансамбля крепких профессионалов.

Руководитель группы Ирина Подкопаева — актриса, режиссер, драматург. Училась у А. Гончарова, работала в Тбилиси, сейчас как актриса сотрудничает с Театром на Юго-Западе В. Беляковича. Репертуар ее группы — ее постановки по собственным пьесам и инсценировкам. Кредо — зрелищный театр, в котором яркость выразительных средств достигается через тонкое, виртуозное, мощное актерское существование на сцене.

Тема творчества И. Подкопаевой — любовь. Любовь как дар. Как откровение. Как то, что имеет единственную ценность. Лучший материал в этом смысле дает, по мнению Подкопаевой, русская классика: Достоевский, Куприн, Лесков. Эту же тему ищет Ирина Подкопаева в современных пьесах, об этом же пишет сама. Вообще же ее интересует такая литература для театра, которая ориентирована на максимальное актерское проявление.

Принцип найма в группе — контрактный. Финансирование — кассовый сбор и помощь спонсоров.

Репертуар: «Крик», пьеса и постановка И. Подкопаевой (традиционная тема трагической судьбы русской женщины, но на современном материале); «Воительница» по Н. С. Лескову (инсценировка и режиссура И. Подкопаевой), «Русь моя...» (либретто и постановка И. Подкопаевой по произведениям Достоевского, Куприна, Лескова).

На гастроли едут пять-шесть человек. Оформление — в багаже и кофрах. В спектаклях заняты актеры московских театров. Площадка нужна оборудованная, но свободной планировки (возможна и обычная малая сцена).

Телефон: 299-14-64.

Театр «На Крылатских холмах», Москва

Детско-юношеская театральная студия. Индивидуальное частное предприятие. Организатор, худрук и директор — актер и режиссер Никита Романенко.

Театр возник в 1983 году. В нынешнем качестве учрежден в июле 1993 года.

Муниципальное управление округа «Крылатское» предоставляет помещение для репетиций. Театр показывает спектакли в ДК «Медик».

Творческую поддержку коллективу оказывает Гильдия актеров российского кино.

Театр сотрудничает с Венгерским культурным центром.

Спонсоры: АО «Балчуг», студия «Форафильм», фирма «Сюрприз».

Поддержку творческой программе театра оказывают также Российская финансово-промышленная группа и частный ресторан А. Федорова.

Административная группа и творческо-педагогический состав — на договорах. Взрослые актеры и режиссеры сотрудничают на разовых контрактах. В программах театра участвуют и оказывают помощь «Московский художественный балет» под управлением Ю. Кузакова и хор «Возрождение» под управлением А. Бережного и Н. Киреева. В «Гостиной» выступает солист Большого театра Н. Васильев.

Цель театра «На Крылатских холмах» — эстетическое образование детей и подростков с помощью спектаклей, кинофильмов, творческих встреч. Собственно театральная программа осуществляется объединением любителей драматической игры. В его рамках готовят спектакли известные актеры и режиссеры. В собственно детской студии участвуют постоянно двадцать пять — сорок человек.

Репертуар: сказка «И коварство, и любовь» (либретто, сочинено вместе с детьми); венгерская народная сказка «Витязь Януш»; «Чаплиниана» (представление на музыку из фильмов Ч. Чаплина).

В спектаклях соединены слово, танец, музыка, пластика, куклы.

Телефон: 149-63-17.

Студия «Театр», Москва

Начало положено пятнадцать лет назад. В нынешнем качестве театр существует с 1987 года.

Организатор и художественный руководитель — Алексей Левинский.

Директор — Анна Короткова.

Студия «Театр» это такая компания, в которой вместе сотрудничают профессионалы и любители, не привыкшие долго задерживаться на том, что они уже знают и умеют. И свои спектакли они играют до той поры, пока не исчерпается внутренняя энергия актеров и интерес к материалу, а затем выпускают новую работу. Впрочем, иногда несколько работ существуют одновременно.

Кредо: современно понимаемые принципы классической комедии дель арте, в органическом сплаве с широко понимаемыми принципами арлекинады, русского фольклора, биомеханики Мейерхольда. Театру интересны не реалистические психологические изыскания, а масочное действие. При этом худрук ставит своей целью то, что великий поэт обозначил словами: «Над вымыслом слезами обольюсь...»

Поставлено около двадцати спектаклей. Среди них: «Трехгрошовая опера» Брехта, русская народная драма «Лодка», «Дон Жуан» Мольера.

Театр участвовал в фестивалях в Глазове и Екатеринбурге и в фестивальных днях на открытии Центра имени Вс. Мейерхольда в Москве.

В театре сейчас пятнадцать человек. Это же количество выезжает на гастроли.

Декорации перевозятся в кофрах. Необходима оборудованная светом и звуком площадка свободной конфигурации высотой 6—7 м. Соотношение зала и игрового пространства — в зависимости от спектакля.

Театр работает на Свободной сцене Театрального центра имени М. Н. Ермоловой. В этом же театре А. Левинский поставил два спектакля. Центр имени Вс. Мейерхольда (ВОТМ) финансировал постановку «Клоуны».

Телефоны: 196-26-55, 289-72-70.

«Романтический театр», Москва

Создан в 1989 году, учредитель — Московская областная филармония.

Организатор и художественный руководитель — Софья Прохорова.

Спонсор: объединение «АПЕКС» (генеральный директор С. Маврин).

В штате — двенадцать человек. По мере надобности привлекаются сотрудники на разовые договорные работы.

«Романтический театр» воодушевлен идеей актерского, психологического театра, стоящего вне политики и рассказывающего ярко и броско о сокровенных душевных переживаниях, о любви, смерти, надежде, верности, измене, дружбе, жертвенности.

Театр мыслит себя как социокультурный центр с ориентацией на детского и семейного зрителя. В этом качестве проводил благотворительные праздники для детей-сирот и инвалидов в Международный день защиты детей и на Рождество, участвовал в празднике-презентации Международной Ассоциации сказочников, учрежденной благотворительной организацией «Оазис», показывал благотворительные спектакли в интернатах для инвалидов, для детей-сирот, для детей-инвалидов. Сотрудничает с Обществом многодетных семей и Обществом инвалидов Краснопресненского муниципалитета Москвы.

Участвовал в фестивале «Осенний балаганчик» гуманитарного центра «Театр» в Екатеринбурге, побывал на гастролях в Риге.

В репертуаре: спектакли для детей — «Золотой цыпленок» В. Орлова, «Страшные ведьмы» Я. Макариуса, «Призрак «Плуфт» М.-К. Машаду, «Волшебное время» Б. Федотова.

Спектакли для взрослых — «Двое на качелях» У. Гибсона; «Куплю любовника» М. Задорнова.

Все спектакли поставлены С. Прохоровой. На гастроли выезжают от пяти до девяти человек. Декорации и костюмы — в багаже и кофрах. Подходит обычная оборудованная сцена, а для «Золотого цыпленка» — любая площадка.

В Москве театр выступает в ДК «Металлург».

Телефоны: 111-76-61, 361-32-39.

Театр «Ученая обезьяна», Москва

Учрежден осенью 1992 года на базе четвертого курса Училища имени Б. В. Щукина. Специально на переходное время от студенческого коллектива к профессиональному театру Министерство культуры России добавило еще один учебный год — «пятый аспирантский курс».

Художественный руководитель — Юрий Авшаров.

Учредители — Высшее театральное училище имени Б. В. Щукина, Типография № 2 издательства «Наука», малое предприятие «Инфалюкс».

«Инфалюкс» выделило начальный капитал. В дальнейшем Министерство культуры России дало средства на постановку русской классики. Сейчас театр бесплатно пользуется малой сценой Дворца молодежи на Комсомольском проспекте (станция метро «Фрунзенская»).

Сейчас в театре десять актеров, административная группа и два осветителя. Планируется иметь в труппе не более двадцати актеров.

Ю. Авшаров не хотел бы ограничивать театр рамками одной творческой воли. Название театра взято из творческой лексики Е. Вахтангова и М. Чехова с их принципами игровой стихии. Театр стремится играть все — от водевиля и фарса до трагедии, от циркового зрелища до романтической пьесы. Старается быть как можно более разнообразным, соединяя музыку, слово, пластику, танец, трюк.

Всего поставлено восемь спектаклей. Сейчас в репертуаре: музыкально-пластическая компо-

зиция «Город мышей», «Ромео и Джульетта» У. Шекспира — постановка А. Фурманчука в традициях елизаветинского театра (в спектакле заняты одни мужчины).

Театр побывал на обменных гастролях и фестивалях в Германии, Испании, на Украине, удостоен первого приза на фестивале «Театр музыкального актера» имени А. Миронова.

На гастроли выезжает двадцать пять человек. Декорации — в кофрах. Площадка оборудованная — 10×12×5 м. Зал — до 1300 мест.

Телефон: 211-03-98.

Учебный театр «Класс» при муниципальной школе «Театр», Краснокамск Пермской области

Создан в 1992 году на базе театрального отделения Краснокамской школы искусств, которое работало по программе, разработанной Н. Белослудцевой и Е. Даровских.

Организатор и художественный руководитель — Наталья Белослудцева.

Исполнительный директор — В. Крыласов.

Программа школы — эстетическое воспитание детей и подростков, а также подготовка наиболее одаренных в театральные учебные заведения.

В основе учебы и постановки спектаклей — методика русской реалистической школы. После школы выпускники становятся участниками театральной студии.

Выпускники школы учатся в театральных вузах Перми, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, работают в театрах Самары и Москвы.

Всего студийцев около тридцати человек в возрасте от десяти до двадцати двух лет.

Последняя серьезная работа — «Повелитель мух» по роману У. Голдинга в постановке Натальи Белослудцевой.

Школа и студия мыслят себя как социокультурный центр города. При их активном участии, по их инициативе и на их площадке прошел театрально-музыкальный фестиваль детей и юношества Пермской области.

Театральная студия «Диалог», Губаха

Студия учреждена при городском Центре детского и юношеского творчества около шести лет назад.

Организатор и художественный руководитель — Любовь Зайцева.

Это любительский коллектив, но явно выходящий за рамки замкнутого в себе клубно-кружкового общения. Руководитель студии считает, что тот поиск, который ведут студийцы, знание о мире и о себе, которое открывается им через сценическую практику, достойно того, чтобы стать предметом общения и эстетического совместного переживания со зрителем.

В стилистике спектаклей студии соединены реалистическая школа достоверного психологического переживания, открытое игровое начало и условно-поэтическая сценография.

В студии — несколько групп разных возрастов.

Спектакли поставлены и для маленьких, и для взрослых зрителей.

Одна из последних работ — «Червовый валет» М. Цветаевой в постановке Л. Зайцевой.

Театр-студия «Человек», Москва

Организован актрисой и режиссером Людмилой Рошкован как любительская студия в 1974 году. С той поры из этого коллектива вышли такие молодые режиссеры, как Р. Козак, Д. Брусникин, С. Женовач. В нынешнем качестве учрежден в 1987 году.

Дотация от города.

Состав — двенадцать-тринадцать человек. Все на контракте.

Художественный руководитель Л. Рошкован.

Директор — В. Миллер.

Определение в названии — «студия» — принципиально. Студия — это вечная проба, поиск в неизвестном пространстве, попытка что-то для себя выяснить — и выяснить в себе. Взаимодействие с тем, что еще не сложилось в традицию. Вместе с тем театр не считает себя авангардным и лабораторным. Главное здесь — актер. Актер одушевляет и осваивает любую среду. Однако среду все же надо создать. Актер — инструмент познания того, что существует как атмосфера и настроение среды, того, что за словом. Но слово для Л. Рошкован есть некая реальная сущность, хотя и не всегда выявляющая истину. В спектакле важны как текст, так и внетекстовая жизнь актеров.

Несмотря на запрещение в былые годы иных постановок студии, тут осуществлено около двадцати спектаклей, в том числе поставлена Л. Рошкован впервые в России «Картотека» Т. Ружевича, а также «Эмигранты» С. Мрожека — спектакль, с которого началась известность режиссера М. Мокеева.

В 1990 году театр участвовал спектаклем Л. Рошкован по пьесе «Стриптиз» С. Мрожека в Международном фестивале в Кракове в честь 60-летия драматурга, и автор отметил постановку Л. Рошкован как одну из самых лучших. Театр участвовал в фестивалях «Игры в Лефортово» в Москве, в Польше, Германии, Англии, Аргентине, Венесуэле, Италии... Гастроли — Киев, Каунас, Санкт-Петербург.

В репертуаре: «Летний день» С. Мрожека (режиссер Л. Рошкован); «Стриптиз» С. Мрожека (режиссер Л. Рошкован); сказка «Были-небылицы» (автор и постановщик Л. Савчук); программа музыкального ансамбля «Хомо люденс»; «Молитва» Ф. Аррабаля (режиссер Л. Рошкован).

На гастроли выезжают двенадцать-тринадцать человек, декорации — в одном контейнере. Площадка требуется оборудованная, но не очень большая, высотой 4—6 м.; допустима свободная планировка. Спектакли мобильные. Зал — от 50 до 250 мест.

В Москве театр играет в помещении, где соотношение игровой площади и зрительного зала меняется в зависимости от конкретного спектакля. Высота — 3,5 м., общая площадь — 70 кв. м., зрительских мест — от 50 до 70.

Адрес: 121069 Москва, Скатертный пер., д. 23.

Телефоны: 291-16-56, 291-26-68.

Международный театр Сергея Мелконяна «Арлекин», Москва — Лос-Анджелес

Создан 20 лет назад. После успешных гастролей в США в 1991 году учрежден как Международная театральная корпорация.

Организатор театра, президент корпорации и художественный руководитель — Сергей Мелконян.

Генеральный директор Роман Субботин.

Кредо главного режиссера и худрука театра: «Творить сообща, творить от себя, творить безостановочно, с захватом в свое «поле» всей публики».

Спектакли театра — соединение слова и пластики, в основе которого — искусство комедии дель арте. Некоторые из них называются «драмбалетами». В чем-то они близки бродвейским музыкально-драматическим постановкам. Спектакли идут и на русском и на английском языках.

В составе театра три оркестра с самостоятельными программами: струнный, инструментальный и народных инструментов. Они исполняют джазовые композиции, русские народные песни, зонги, рок-музыку.

«Арлекин» с осени 1993 года издает международную газету на русском и английском языках «Арт энд Бизнес» (Искусство и Бизнес) — для России, Украины, Венгрии, Армении, США, Казахстана, Израиля.

Принцип сотрудничества с театром и корпорацией — контрактный.

Учредители корпорации С. Мелконяна — театр «Арлекин», Американская корпорация J. A. T., Союз независимых театров, Фонд театрального искусства Сергея Мелконяна, Американо-российский коммерческий фонд.

В репертуаре спектакли, поставленные С. Мелкояном: «Шут на троне», музыкальная импровизация по пьесе Р. Лотара. «Гамлет» У. Шекспира (драмбалет); «Франсуа Вийон» — рок-мюзикл по поэме П. Антокольского; «Эй, кто-нибудь!» и «Голодные» — драматическая сюита по одноактным пьесам У. Сарояна (на английском языке) при участии струнного оркестра; «Театр—1» по С. Беккету (на английском языке) — авангардистское театральное действо при участии струнного оркестра. «Взятки, или Благодарность» по А. Н. Островскому — мюзикл в сопровождении оркестра народных инструментов; «Стена» Л. Андреева.

В театре две труппы: постоянное ядро и актеры, нанимаемые на конкретные программы.

В Лос-Анджелесе открыт магазин «Русская театральная галерея» (книги, газеты, произведения изобразительного искусства).

На TV Лос-Анджелеса театр имеет ежедневные два часа вещания. Принимает заявки на использование и размещение телереклам.

В Москве работает на площадке ДК МЭЛЗ, стандартной, оборудованной клубно-театральной сцене.

При выезде на гастроли требуется стандартная оборудованная сцена.

Адрес: Москва, пл. Журавлева, дом 1.
Телефон: 963-64-24.
Факс (095) 476-38-41.

Студенческий театр МГУ, Москва

Возник в 1756 году, через год после основания Университета. Положил начало Большому и Малому театрам. На его сцену выходили великие Мочалов и Щепкин.

В 1958 году фактически возрожден Роланом Быковым, который ввел частичную самоокупаемость (шестнадцать человек на ставках). В этом театре начинали М. Розовский, Р. Виктюк, С. Фарада, А. Филиппенко, И. Саввина и другие известнейшие режиссеры и актеры.

В ноябре 1989 года учрежден как государственный хозрасчетный театр.

Учредители театра — ректорат, профком и клубная система МГУ.

Художественный руководитель и директор Ирина Большакова.

Главный режиссер Евгений Славутин.

Административная и обслуживающая группы — на ставках.

Актеры — любители и профессионалы — получают вознаграждение только за выход в спектаклях.

Театр не ограничивает себя стилистическим и эстетическим направлением, жанры и стили могут быть любые, главное, чтобы спектакль был «живой». Зритель мыслится как соавтор зрелища.

Театр считает себя социокультурным центром, работающим как для университета, так и для интеллектуального зрителя вообще. С театром сотрудничают, для него пишут, в его программах выступают поэты «новой волны»: В. Коркия, Е. Бунимович, Д. Пригов, М. Шатуновский, В. Друк, И. Иртеньев.

В составе театра работает (как самостоятельно, так и в спектаклях) известный рок-ансамбль А. Кортнева «Несчастный случай», А. Кортнев сыграл одну из ролей в фильме режиссера «нового российского кино» И. Дыховичного «Прорва» (весь ансамбль также снимался в этом фильме). Солистка ансамбля Ирина Богушевская завоевала первое место на конкурсе поющих артистов имени А. Миронова в 1993 году.

Студенческий театр МГУ учредил первый в России Международный фестиваль студенческих театров. Второй студенческий театральный сбор прошел весной 1994 года. На площадке Студенческого театра проходили рок-фестивали, театральная программа Международного фестиваля авангардного искусства, театральная акция-фестиваль «Итальянцы в России».

Студенческий театр является соучредителем религиозно-просветительского общества «Логос» и представителем в России Международной ассоциации студенческих театров (ИСТА).

За десять последних лет поставлено около двадцати спектаклей. Это работы двух направлений: драматического и музыкального (мюзиклы и музыкальные программы).

В текущем репертуаре: постоянно обновляемая программа «Кабаре «Синие ночи»; обновляемый шоу-вечер ансамбля «Несчастный случай»; концерт-бенефис И. Богушевской; спектакли: «Любовь со скелетом» А. Яхонтова, выездной вариант спектакля «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» В. Ерофеева, «Траектория улитки» М. Шатуновского.

Спектакли поставлены Е. Славутиным.

На гастроли выезжают от десяти до двадцати человек. Декорации — в кофрах и багаже. Подходит любая оборудованная площадка. Группа «Несчаст-

ный случай» имеет специальную программу для работы на улице. «Кабаре» может быть предоставлено на любой площадке 8×4 м. и высотой 4 м. Зал от 100 до 1000 мест.

В Москве у театра зал 416 мест, сцена 9,5×8 м., высотой 8 м.

Театр дважды участвовал во «Фринч-неделе» Эдинбургского фестиваля. Гастролировал и участвовал в фестивалях в США, Чехо-Словакии, Германии, Финляндии и в городах бывшего СССР.

Телефоны: 203-68-76, 203-34-07; 338-62-01.

НА СЦЕНАХ ТЕАТРОВ

Москва

«Скупой рыцарь»
С. Рахманинов
(опера в одном действии на текст трагедии
А. С. Пушкина)
«Алеко»
С. Рахманинов
(опера в одном действии на либретто
Вл. И. Немировича-Данченко)
Большой театр России
Дирижер-постановщик
А. Лазарев.
Режиссер-постановщик
Н. Кузнецов.
Художник-постановщик
В. Левенталь.
Хормейстеры С. Лыков,
Н. Садиков, Л. Степанов.
Балетмейстер
Л. Трембовельская.
Режиссеры Н. Красноярская,
Г. Панков. Балетмейстеры-репетиторы И. Лазарева,
И. Чуб, В. Антонов.
Концертмейстеры
И. Виннер, А. Басаргина,
К. Костырев, Л. Могилевская,
Е. Остроухова, Н. Рассудова,
Е. Чеглакова. Художник
по свету М. Соколов.
В спектакле заняты артисты:
Б. Бежко, В. Маторин,
М. Михайлов, В. Почапский,
В. Шость, Н. Васильев,
В. Кудряшов, Л. Кузнецов,
Н. Майборода, В. Таращенко,
П. Татаров, В. Букин,
Ю. Веденеев, В. Редькин,
Н. Решетняк, О. Биктимиров,
А. Зайченко, А. Сальников,
А. Бабыкин, А. Науменко,
Ю. Статник, Е. Нестеренко,
Ю. Нечаев, М. Агафонов,
М. Давыдов, О. Кулько,
А. Ломоносов, В. Кирнос,
Н. Низиенко, Г. Никольский,
М. Гаврилова, М. Лапина,
Л. Разина, И. Рубцова,
Г. Черноба, Л. Коржавина,
Г. Печура. В танцах заняты артисты: О. Кулько,
А. Бердюгин, Е. Жукова,
В. Гончаров.

«Волки и овцы»
А. Н. Островский
Малый театр России
Режиссер-постановщик
В. Иванов. Художник-постановщик А. Глазунов.
Музыкальное оформление
Саши Иванова
и Д. Гнутова.
Режиссер З. Андреева.
Художник по костюмам
Т. Титова.
Постановка танцев
П. Гродницкого.
Художник по свету
А. Ремизов.
В спектакле заняты артисты:
Л. Полякова, Л. Титова,
О. Кузнецова, И. Муравьева,
Т. Панкова,
Г. Скоробогатова,
А. Коршунов, В. Коршунов,
В. Борцов, Э. Марцевич,
Я. Барышев, Н. Верещенко,
В. Езепов, А. Овчинников,
А. Вершинин, Д. Назаров,
А. Манке.

«Милый лжец»
Дж. Килти
Перевод с английского
Е. Голышевой и Б. Изакова
Театр имени Евг. Вахтангова
(малая сцена)
Постановка А. Шапиро.
Сценография Т. Сельвинской.
Музыкальное оформление
З. Легкой. Художник
по свету В. Амелин.
Звукорежиссер А. Рыбников.
В спектакле заняты артисты
Ю. Борисова и В. Лановой.

«Я тебя больше не знаю, милый»
А. де Бенедетти
Перевод с итальянского
Т. Скуй
Сценический вариант
Р. Виктюка
Театр имени Евг. Вахтангова
Постановка и музыкальное оформление Р. Виктюка.
Режиссер Г. Шапошников.
Сценография В. Боера.
Художник по костюмам
И. Каллагова.
Хореограф С. Козлов.
В спектакле заняты артисты:
Л. Максакова, Ю. Рутберг,
Е. Сотникова, М. Аронова,
Е. Ивочкина, Е. Мельникова,
Е. Шифрин, Ю. Красков,
С. Маковецкий, Г. Сиятвинда,
А. Дубровская.

«Урок мужьям»
Ж.-Б. Мольер
МХАТ имени А. П. Чехова
(новая сцена)
Постановка М. Ефремова.
Сценограф А. Ладнов.
Балетмейстер М. Остапенко.
Режиссер по пластике
С. Векслер. Художник
по костюмам В. Брагина.
Художник по свету
Д. Исмагилов. Музыкальное оформление В. Немировича-Данченко. В спектакле
звучит музыка
из произведений
И.-С. Баха, а также песенка
Герцога из оперы
Дж. Верди «Риголетто»
в исполнении П. Доминго.
Костюмы выполнены при
содействии «Дягилевъ-центра». Спектакль создан
при содействии
г-жи К. Фрейманис.
В спектакле заняты артисты:
Е. Добровольская,
Е. Гольянова, А. Алексеев,
М. Бескоровайный,
А. Васютинский, А. Давыдов,
С. Шеховцов, С. Шнырев,
К. Чепурин.

«Школа жен»
Ж.-Б. Мольер
Перевод с французского
В. Гиппиуса
Театр имени Моссовета
(сцена под крышей)
Режиссер Б. Мильграм.
Художник А. Коженкова.
Музыкальное оформление
А. Чевского.
В спектакле заняты артисты:
Е. Глядинский, В. Яременко,
Ю. Черкасов, М. Шубина,
Е. Крюкова, Л. Кузнецова,
Д. Фекленко, А. Межулис,
Л. Евтифьев, А. Леньков,
Г. Лапиков.
На фото: Е. Глядинский (Арнольф) и Д. Фекленко (Агнесса).

«Когда пройдет пять лет»
Ф. Гарсиа Лорка
Перевод с испанского
и сценическая редакция
Н. Малиновской
и А. Гелескула
Театр имени Моссовета
(сцена под крышей)
Постановка М. Тереховой.
Художник Э. Стенберг.
Музыкальное оформление
Г. Герасименко
и А. Альперовича.
Балетмейстеры Д. Накипова
и В. Устинова. Художник
по костюмам Н. Поваго.
Художник по свету
Г. Кирюшин. Звукорежиссер
А. Альперович. В спектакле
звучит музыка Мануэля
де Фальи и подлинные записи
испанских народных песен
в исполнении Архениты
(аккомпаниатор —
Федерико Гарсиа Лорка),
Пасторы Павон,
Хасинто Альмадена
и Пепе де ла Матрона.
В спектакле заняты артисты:
М. Терехова, Д. Бозин,
Е. Данчевский, Е. Редникова,
Э. Рохл, О. Останин,
И. Васина, М. Кондратьева,





НА СЦЕНАХ ТЕАТРОВ

Д. Накипова, Саша Терехов, Женя Панфилова.
На фото: Д. Бозин (Юноша) и Э. Рохл (Друг).

«Адский сад»
Р. Майнарди
Перевод с итальянского Т. Скуй
Театр «Современник»
Постановка Р. Виктюка.
Сценография В. Боера.
Режиссер-ассистент Г. Шапошников.
Художник по костюмам Е. Предводителева.
Спектакль осуществлен при содействии Центра европейской драматургии (Италия).
В спектакле заняты артисты: М. Неёлова, Е. Яковлева, Г. Соколова, Л. Ахеджакова, М. Хазова, А. Берда, М. Селянская.

«Мое загляденье»
А. Арбузов
Драматический театр на Малой Бронной
Режиссер-постановщик А. Хряков. Художник И. Акимова. Художник по свету А. Лобанов.
Звукорежиссер И. Алексеев.
В спектакле заняты артисты: В. Яворский, О. Сирина, И. Шабалтас, Т. Ошуркова, К. Кравинский, А. Макаров, Н. Серебрянников, А. Дмитриева, К. Глазунов, Л. Тужаева.

«Женитьба»
Н. В. Гоголь
Драматический театр имени К. С. Станиславского
Режиссер-постановщик В. Мирзоев. Сценограф Д. Алексеев. Художник по костюмам П. Каплевич.
Вокальный тренинг В. Богородской.
Музыкальное оформление Ю. Лаптенко. Художник по свету А. Кайе.
В спектакле использована музыка А. Шнитке и В. Беллини.
В спектакле заняты артисты: Е. Никищихина, А. Исайкина, Н. Орлова, Н. Антонова, Н. Каширина, Т. Майст, В. Симонов, А. Феклистов, В. Сажин, А. Пантелеев, С. Варчук, М. Янушкевич, А. Гусев, Л. Корюшкина, Т. Ухарова.



На фото: В. Симонов (Подколесин) и А. Феклистов (Кочкарев).

«Сумасшедшие поневоле»
Л. Пиранделло
Перевод с итальянского Г. Рубцовой
Драматический театр имени К. С. Станиславского
Режиссер-постановщик В. Бейлис. Художник И. Сумбаташвили.
Художник по костюмам А. Глазунов. Композитор Г. Гоберник. Ассистент режиссера В. Сажин.
Режиссер по движению А. Гиль. Звукорежиссер Ю. Лаптенко.
Художник по свету А. Кайе.
В спектакле заняты артисты: Е. Никищихина, Г. Рыжкова, М. Менглет, Б. Невзоров, В. Коренев, А. Гобатов, В. Сажин, А. Пантелеев, С. Варчук, Л. Лушина, И. Коренева, М. Янушкевич, Е. Гольтяпина, Е. Проданова, А. Константинова, Т. Назарова, В. Кутаков, Д. Гаврилов, О. Станицына, Н. Мейер, Л. Розанова, Н. Антонова, С. Ачкинадзе.
На фото: сцена из спектакля.



«Пария»
А. Стриндберг
Перевод со шведского М. Сомова
Драматический театр имени К. С. Станиславского (малая сцена)
Режиссер-постановщик и художник В. Мирзоев.
Музыкальное оформление Ю. Лаптенко.
В спектакле заняты артисты: В. Симонов и А. Пантелеев.

«Великолепный рогоносец» («Тот, кого она любит»)
Ф. Кроммелинк
Перевод с французского Р. Линцер (сценическая редакция театра)
Театр «Сатирикон» имени А. И. Райкина (малая сцена)
Постановка П. Фоменко.
Режиссер А. Корженков.
Художник-постановщик С. Морозов. Художник по костюмам М. Данилова.
Музыкальное оформление Г. Покровской.
Художник по свету А. Ребров.
Звукорежиссер Т. Никитина.
В спектакле заняты артисты: К. Райкин, Н. Вдовина, Ф. Добронравов, А. Корженков, А. Журман, В. Кинах, Л. Тимцуник, А. Резник, Г. Данилова, М. Вандышев, С. Дорогов.

«Комната смеха»
А. Аверченко
Драматический театр имени А. С. Пушкина
Пьеса Н. Бородиной и Д. Филимонова по мотивам повести А. Аверченко «Подходцев и двое других».
Постановка Ю. Еремина.
Режиссер А. Покровская.
Сценография В. Фомина.
Костюмы О. Кулагиной.
Балетмейстеры Т. Борисова, С. Цветков. Музыкальное оформление Д. Скрипченко.
Режиссер-ассистент А. Ширяев.
Концертмейстер В. Спичак.
Звукорежиссер А. Лебедев.
В спектакле заняты артисты: Е. Писарев, Д. Филимонов, А. Сухов, К. Похмелов, Е. Новикова, Е. Сибирякова, В. Кулаков, А. Баринов.

«Знак батареи «Красного Дьявола»
Теннесси Уильямс
Перевод с английского В. Вульфа и А. Чеботаря
Драматический театр имени Н. В. Гоголя
Постановка С. Яшина.
Декорации и костюмы Е. Качелаевой.
Музыка и музыкальное оформление Ю. Прялкина.
Режиссер А. Швецов.
Художник по свету Д. Козлов.
Хореография А. Пепеляева.
Режиссер-стажер Г. Гаданов.
Звукорежиссер А. Нельзин.
В спектакле заняты артисты: Л. Борушко, А. Гоманюк, О. Забара, А. Арзяев, И. Волков, Т. Погоржельская, И. Рудницкая, Д. Чопенко, А. Андреев, А. Демидов, А. Рыклин, Е. Жабаров, А. Алексеев, О. Гущин, Г. Щепетнова, И. Рябцева, А. Болсунов, Е. Красницкий.

«Эдуард II»
К. Марло
Перевод с английского А. Радловой
Новый драматический театр
Постановка С. Рыбкина.
Оформление А. Сергеева.
Костюмы Н. Закурдаевой.
Художник по гриму и парикам Л. Мейерхольд.
Звукорежиссер Л. Лоевский.
Художник по свету Д. Исмагилов.
В спектакле заняты артисты: В. Баландин, П. Васильев, И. Иванов, С. Казаков, Т. Кондукторова, В. Левашов, А. Михайлов, А. Мотасов, Л. Новак, Ю. Платонов, М. Ремизов, А. Топурия, А. Шелудько, В. Шихов, В. Шохин.

«Кругом возможно Бог»
А. Введенский
Театр «Эрмитаж»
Постановка М. Левитина.
Режиссер и педагог по сценической речи Л. Алферьев. Сценография Г. Гуммеля. Художник по костюмам С. Калинина.
Композитор и музыкальный руководитель А. Семенов.
Звукорежиссер Э. Мельников.
Балетмейстеры Т. Борисова, С. Цветков.
В спектакле заняты артисты театра «Эрмитаж» и студенты РАТИ (курс М. Левитина): С. Щепачев, И. Письменный, И. Богданова, М. Гаранина, И. Качуро, Ж. Шиманская,

НА СЦЕНАХ ТЕАТРОВ

В. Марьянчик, А. Соколов, А. Прощенко, А. Поляков, А. Бархударов, А. Семенов.

«Два Набокова»
(рассказы В. Набокова «Хват» и «Картофельный эльф»)
Театр «У Никитских ворот»
Инсценировка рассказа «Хват» М. Розовского. Инсценировка рассказа «Картофельный эльф» К. Нерсисяна. Режиссер-постановщик К. Нерсисян. Сценография и костюмы Е. Гурашвили. Балетмейстер В. Шкилько. Художник-декоратор И. Кудина. Художник по свету Т. Глушкова. Звукорежиссер В. Шумов. В спектакле заняты артисты: А. Лукаш, В. Юматов, Н. Баронина, Г. Борисова, И. Майданов, М. Медведовский, В. Янаев, А. Карпов, В. Федоров, Э. Марчуков, В. Пискунов, Ю. Бружайте, Н. Седых, П. Колюзин, Т. Кузнецова, О. Лебедева, О. Списков, С. Десницкий.

«Игра в джин»
Д. Кобурн
Театр «У Никитских ворот»
Режиссер-постановщик А. Кац. Сценография Г. Швец. Музыкальный руководитель спектакля Т. Ревзина. Звукорежиссер В. Шумов. Художник по свету А. Триандафилиди. В спектакле заняты артисты Р. Праудина и Б. Левинсон.

«Гамлет» (версия)
У. Шекспир
Перевод с английского Б. Пастернака
Театр Антона Чехова
АО Международный коммерческий союз
Режиссер-постановщик Л. Трушкин. Художник Б. Валуев. Композитор В. Давыденко.
Спонсоры спектакля: АО «Норд», АО «Петра», префектура Южного административного округа Москвы.
В спектакле заняты артисты: С. Шакуров, А. Болтнев, С. Гинзбург, А. Винокуров, Н. Дробышева, Н. Денисов, Л. Дуров, В. Захаров, В. Проскурин, А. Самойленко, А. Стариков, А. Стриженов, Е. Стриженова.

«Без вины виноватые»
А. Н. Островский
Драматический театр имени А. Н. Островского
Режиссер Ю. Григорьян. Декорации и костюмы Е. Иванова. Художник-модельер Н. Дымова. Художник по свету Е. Удлер. Музыкальное оформление В. Афанасенко.
В спектакле заняты артисты: Т. Хрулева, С. Коркошко, Л. Менчинская, С. Пархомчик, Т. Акульшина, Т. Шутова, М. Рогов, В. Шутов, Ю. Морозов, А. Самойлов, А. Астраханцев, Г. Фирсов, А. Дубина, В. Пиунов, В. Старостин, В. Балдов, Г. Христенко.



На фото: А. Самойлов (Миловзоров) и С. Коркошко (Коринкина).

«Исповедь сына века»
Трилогия по произведениям А. де Мюссе
«Подсвечник»
«Любовью не шутят»
«Венецианская ночь»
(спектакль идет три вечера)
Драматический театр имени А. Н. Островского
Автор проекта Клим. Сценография Л. Ломакиной. Костюмы Е. Корольковой. Ассистент режиссера А. Янковский. Консультант по свету И. Даничев. Концертмейстеры Н. Либерман, Т. Салимова. Музыка из произведений Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Вагнера, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Б. Сметаны, И. Брамса, М. Равеля, Н. Паганини, Э. Брукнера, Дж. Гершвина.
В спектакле заняты артисты: М. Рогов, М. Катаева, Ю. Морозов, А. Астраханцев, Ю. Финякин, Г. Христенко, Т. Волошина, Г. Фирсов, А. Ковалев, И. Шуть, Ю. Капустьян.



На фото: Г. Христенко (Гильом) и Т. Волошина (Мадлон) (спектакль «Подсвечник»).

«Колесо фортуны, или Круг житейский-с»
Музыка В. Фридмана
Либретто В. Ивановой и В. Миляева по мотивам комедии А. Н. Островского «Доходное место»
Детский музыкальный театр «Экспромт»
Режиссер-постановщик Ж. Тертерян. Балетмейстер-постановщик В. Ширяев. Художник-постановщик Е. Шахотько. Музыкальный руководитель М. Гуткин. Режиссер Н. Тимофеева. Балетмейстер-репетитор И. Левакова.
В спектакле заняты артисты: А. Богданов, Д. Жарков, Р. Незаметдинов, В. Стуканов, Г. Тимошин, Л. Зализняк, Э. Меркулова, И. Разумихина, А. Зацепилова, Е. Степанова, К. Месропян, С. Бондырева, Г. Потапова, О. Олейникова, И. Окнина, И. Спелова, М. Абдрахимов, А. Елян, О. Чазов.

Новосибирск

«Осенняя соната»
Л. Дмитриева
Молодежный театр «Глобус»
Режиссер Г. Гоберник. Художник Е. Карев. Композитор Э. Глейзер. Режиссер по пластике Г. Ерасек. Хореограф Н. Ерасек. В оформлении спектакля использованы живописные полотна И. Гансовской.
В спектакле заняты артисты: Т. Насташевская, П. Харин, С. Михайлова, Н. Орлова, Е. Калашник, И. Лыткин, С. Потемкина, С. Сук.



На фото: Т. Насташевская (Валентина Дмитриевна).

«Забыть Герострата!»
Гр. Горин
Молодежный театр «Глобус»
(малая сцена)
Руководитель постановки Г. Гоберник. Режиссер Е. Калашник. Художник Е. Карев. Композитор Г. Гоберник. Режиссер по пластике Г. Ерасек.
В спектакле заняты артисты: Д. Готсдинер, А. Варавин, С. Прутис, Е. Калашник, П. Харин, Ю. Соломеин, О. Цинк, А. Польков, И. Лыткин, Н. Александров, В. Елагин.



На фото: Д. Готсдинер (Человек театра).

«Призвание — убийца»
С. Кинг
(пьеса И. Муренко по мотивам повести С. Кинга «Способный ученик»)
Молодежный театр «Глобус»
Режиссер Г. Гоберник. Художник Е. Карев.

НА СЦЕНАХ ТЕАТРОВ

Композиторы Э. Глейзер, Г. Гоберник. В спектакле звучит музыка из произведений А. Сальери и И. Гайдна.
В спектакле заняты артисты: А. Кузнецов, В. Ковалев, Л. Курышев, Ю. Соломеин.



На фото: А. Кузнецов (Курт Дюссандер) и Д. Курышев (Тодд Боуден).

«Вторая смерть Жанны Д'Арк»
С. Цанев
Перевод с болгарского Е. Фалькович
Молодежный театр «Глобус» (малая сцена)
Режиссер Д. Масленников.
Художник В. Авдеев.
Композитор Э. Глейзер.
В спектакле заняты артисты: О. Стебунова, А. Варавин, Ю. Соломеин.

Екатеринбург

«Не гасите свечу...»
Авторский поэтический спектакль актера и драматурга Владимира Балашова.
Сценография и режиссура В. Сизова. В спектакле звучат сонеты и песни, отрывок из поэмы, баллады о музыкантах, монологи из стихотворных пьес «Преображенцы», «Легенда о Паганини», «Томас Чаттертон», «Венок Рафаэля», «Адриенна». Музыка из произведений В.-А. Моцарта, В. Керубини, Л. ван Бетховена, Н. Паганини, П. И. Чайковского.
Аранжировка авторских песен выполнена С. Сидельниковым.

Оренбург

«Золотая шашка»
В. Дружинин, Г. Георгиев
Театр музыкальной комедии
Режиссер-постановщик Л. Халифман. Дирижер-постановщик В. Брук.
Художник-постановщик П. Плотников.
Балетмейстер-постановщик Ю. Кислюк. Хормейстер М. Капланский.
Консультант по вопросам истории и быта оренбургского казачества В. Семенов.
Режиссер И. Гаспарян.
Ассистент балетмейстера Р. Лебедева.
Концертмейстеры В. Зырянова, О. Миронова, Л. Питецкая, Н. Сичкарева.
В спектакле заняты артисты: А. Пащенко, В. Левашов, Л. Михалевская, К. Густырь, Э. Беткин, В. Русанова, Н. Черняева, Г. Чеблаков, А. Васильев, Л. Половинкина, А. Дикарева, О. Шехурдина, В. Липкин, С. Кульга, В. Городецкий, А. Козуб, В. Сашко, Е. Киприянова, А. Суханов, А. Низамов, О. Ткалич, Н. Ященко.

Тольятти

«Плутни Скапена»
Ж.-Б. Мольер.
Театр «Колесо»
Постановка Г. Дроздова.
Режиссер В. Логутенко.
Художник-постановщик Н. Эпов. Художник по костюмам — С. Ставцева.
Музыкальное оформление Г. Ауэрбаха. В спектакле использованы фрагменты «Классической симфонии» С. Прокофьева и «Цыганка» М. Равеля. Текст песен Э. Пашнева. Балетмейстер В. Ананьев.
В спектакле заняты артисты: В. Дмитриев, И. Воробьев, В. Коренной, А. Армер, А. Зиновьев, О. Окунева, Е. Минулина, И. Касилов, А. Колотенко, Е. Кожевников, В. Репина, М. Важов.



На фото: И. Касилов (Скапен).

Сызрань

«Жертва»
М. Фрагги
Муниципальный театр
Режиссер-постановщик А. Ермолин. Художник В. Печеневский.
В спектакле заняты артисты: Т. Дымова, С. Баканов, А. Лавренов.



На фото: Т. Дымова (Диана) и А. Лавренов (Кирк Стиллер).

«Танго»
С. Мрожек
Муниципальный театр
Режиссер А. Ермолин.
Художник В. Ковалев.
В спектакле заняты артисты: Л. Дымова, Ю. Андрухович, Б. Карыгин, Н. Дудникова, А. Лавренов.



На фото: Л. Дымова (Элеонора) и Б. Карыгин (Столин).

Березники

«Папа в «шкапе» Шахразады» («Папа, папа, бедный папа!.. Ты не вылезешь из шкапа... Ты повешен нашей мамой между платьем и пижамой»)
А. Копит
Перевод с английского Е. Вишневского и Т. Голенпольского.
Муниципальный драматический театр
Постановка В. Тихонравова.
Художники Ж. Заграбова, Н. Заграбов.
В спектакле заняты артисты: Л. Васильева, Е. Зебзеева, А. Тюриков, Д. Фадейчев, И. Шилов, И. Шумова и студенты актерского отделения Березниковского музыкального училища: Н. Гагаркина, Л. Даскал, Ю. Курочкина, Е. Сергеева, Е. Столярова.

Воспоминания

К проблеме «ближнего зарубежья».
Литературные, театральные, житейские и прочие впечатления юности уроженки Украины, нынешней москвички.

Елена Фалькович

Как это было...

Зачем я все это пишу? Имею ли право я, скромный театровед, занимать внимание читателя своими воспоминаниями о столь давно прошедшем, ушедшем, невозвратном? Но если согласиться с тем, что каждая человеческая жизнь заключает в себе нечто бесценное и важное, то...

Нет, не в этом дело.

Счастливая пора киевского детства, яркий романтический театр тех времен, впечатанный навсегда в чувственную память, город, которому равных нет на Земле...

Да, конечно. Нас мало осталось, тех, кто помнит. Но не только в этом дело.

Родная Украина, ставшая родной Россия, в которой живу сорок с лишним лет, призрачная условная граница, которую столько раз пересекала в праздничном фирменном поезде «Москва — Киев» (билет в купейный вагон — 15 р., постель 1 р., улыбчивая красавица проводница, чай — 5 коп., занавесочки в подсолнухах)... Разорваны, разведены на концы магнитной подковы, на края вольтовой дуги, а посредине — вшивые пятна таможен? А могилы родителей — в чужой стране?!...

Вот. Вот это. Саднит, кровоточит, не утихает боль. Разум и сердце отказываются понять, принять, примириться. Все, все признаю — право на самость, на свой путь, на уважение к различию, право быть строго равными, но — разрыв? Раздел? Передел? Настороженный недобрый взгляд из-за «кордона»?

Нет, тысячу раз — нет! Равные и родные. Несмотря ни на что. Как это было всегда. Как это было среди обыкновенных киевлян, харьковчан, одесситов, которых матери рожали в одних роддомах, водили в одни садики, учили в одних школах и институтах, женили и выдавали замуж, не заглядывая в паспортный «пятый пункт»....

Как это было...

О моем очень раннем детстве в семье ходили легенды. Мама рассказывала: когда мне было два года, она повезла меня в белорусскую деревню, на родину отца. И хотя это были страшные годы «великого перелома», в моем пробуждающемся сознании не отложились ни драмы, ни печаль, ни чьи-то тяжелые переживания. И дело тут не в неразумном возрасте — смею утверждать вслед за корифеями литературы и философии, что ребенок в любом возрасте сверхчутко реагирует на несогласие и дисгармонию среди взрослых. Просто эти мои взрослые жили в мире и уважении друг к другу. А мне деревня запомнилась, вернее, запечатлелась в чувственном ряде жарким пыльным маревом, огромным полем, на котором росло что-то зеленое и высокое,— туда страшновато было заходить, зеленое шумело, посвистывало, стрекотало, внизу копошилось живое... и душно пахло... Хотя я совсем не была трусихой — увязывалась за мальчишками постарше, смело гладила чужих собак и кошек, чем приводила родных в ужас — тогда всеобщим пугалом был «стригущий лишай», который мне представлялся в виде гигантских ножниц и машинки для стрижки,— если бы я была самонадеянной, могла бы вывести некое заключение по поводу того, что уже в два года ощущала образную суть, семантику слов «стригущий», «стрижка»...

Особой моей любовью были утиные выводки и стадо гусей, спокойно пересекающих пыльную деревенскую улицу. Мне все кажется, что тогда единственное, чего хотелось,— это сесть верхом на плоскую спину большого гордого гуся и «поехать» на нем. Но гусь не давался, и гагаканье вокруг было таким громким, что могло отпугнуть и не ребенка. И вот однажды дружки-мальчишки погнались за стадом, бедные гуси, хлопая крыльями, пытаясь взлететь, рассыпались в разные стороны, а я (по рассказу мамы) выскочила на середину улицы и, подняв прутик, закричала громко и отчетливо с отменным украинско-белорусским акцентом:

— Чого вы... онитэ.. усэй? Я вам дам... нать усэй!

Агрессия? Самоутверждение? Или любовь и жалость к братьям меньшим? Готовность защитить гонимых? Не знаю. Но героиней в масштабе деревни я была до конца лета.

А еще очень любила вертеться перед большим зеркалом в комнате богатой киевской соседки. Нравился блеск натертого паркета и огромная поверхность странного стекла, в котором малюсенькая девочка (год с небольшим) поворачивалась то влево, то вправо и при этом повторяла какую-то бессмыслицу, только ей и понятную, что-то вроде «пойди а, лёли а, сёли а, толи а», во всяком случае укладывающееся в четкий четырехдольный ритм — две восьмых и четверть...

Склонность к музыке? К поэзии? К театральному лицедейству? Кто знает... Яркая прелесть южного города, окружавшая ребенка с колыбели, тепло, свет и радость, которыми был напоен каждый атом киевского воздуха,— это и есть та питательная среда, в которой рождались и зрели романтические мечты и тяга к искусству. Не просто мода на занятия музыкой, например, но жизнь города, сама звучавшая как музыка.

Мне было года три, когда мы переехали с Пушкинской улицы на бывшую Костельную — после челюскинской эпопеи она стала называться улицей Челюскинцев, но старое — старинное — название больше шло этой маленькой гористой улочке, упирающейся в знаменитую Владимирскую горку, гораздо больше, потому что главным на ней был и оставался костел с огромным куполом и пятью маршами гранитных лестниц, разделенных маленькими голубыми елочками. Марши подымались к мощным металлическим вратам — именно не двери это были, а врата, украшенные какими-то барельефами. Разумеется, мы, дети, воспринимали не сюжетику, в которой пока не разбирались, а пышную нарядность, грандиозную праздничность великолепной архитектуры, мистическую витражную световую партитуру центрального нефа, всегда распахнутого миру, дивную музыку органа и хора, от которых замирала и летела душа. До 1937 года мы росли, как я всегда говорила, «на паперти костела». Мы играли на лестницах, катаясь на них или изображая торжественный королевский спуск (это зависело от последней прочитанной книги), мы почти с завистью смотрели на польских девочек — конфирманток в белых платьях и фатах, с флердоранжем в руке, идущих в процессии вокруг костела под предводительством красавца-ксендза и мальчишек-служек, гордо размахивающих кадилами, в окружении растроганных близких. Надо сказать, что польки-католички никогда не прогоняли детей с паперти, совсем напротив,— иная пожилая пани подхватит тебя под ручку и скажет: «ходьмо разом» (пойдем вместе), подведет к изящному фигурному распятию у самых врат, опустит руку в «святую воду», быстро перекрестится и поведет тебя, обняв за плечики, вовнутрь, в напряженно-радостное цветовое царство высоты, света, звука. У каждой из них было свое место, своя скамеечка и подушечка, чтобы стать на колени во время молитвы — она и тебя тихонько, ласково так поставит рядом, и ты стоишь, слушаешь, как вслед за ксендзом все хором тихо повторяют слова молитвы — «Pater nostrum» или «Ave Maria». А на Пасху «твоя» пани подведет тебя к низкой резной решетке, за которой раскрыт неописуемой красоты и пышности алтарь с фигурами Христа и Мадонны, станет вместе с тобой на колени на ступеньку, укрытую красной бархатной дорожкой, справа выйдет молодой ксендз в белом серебристом облачении, похожий на самых красивых киногероев, за ним мальчик, одетый в белое с золотом, понесет серебряное блюдо с чем-то, напоминающим круглые конфетки из постного сахара — «киевские помадки», тебе объяснят: открой, детка, ротик и высунь язычок, и ты, как галчонок, открываешь рот, и тебе на язык ксендз с улыбкой кладет облатку — «тело Христово», как выяснилось после,— да еще погладит тебя по головке или потреплет по щечке...

Потом, много-много позже я узнала, что поляки бывали антисемитами, а католики — фанатиками, ненавидящими всех иноверцев. Но все это потом. А тогда, в моем киевском праздничном детстве, был костел и приподнимающее романтическое чувство пространства, дивная красота его интерьера, были добрые пани, девочки в белых платьях и ксендз, снившийся ночами. Что там Тайрон Пауэр, Жан Марэ, Ален Делон...

В 1937-м ксендза арестовали, костел закрыли. Сначала хотели сделать из него планетарий — купол-то, купол со светом из окон по барабану... Потом устроили в нем какое-то учреждение. Тоска... Да и до 1937-го ходить туда уже не велели — как же, как же: октябрята, пионеры — всем детям примеры, а тут религия, молитвы, кресты. Мы бегали тайно. И в глазах наших «пань» были настороженность и жалость, да-да, жалость. Они нас жалели, не отторгали, а жалели — обойденных, обокраденных. Конечно, мы не становились религиозными, нет. Но грандиозная праздничная красота костела и обряда наполняла и воспитывала в детских душах чувство прекрасного, а хор, поющий под орган «Ave Maria», я слышу всю жизнь...

Дом, в котором мы поселились, был типичный доходный дом конца прошлого века, таких много строили на юге — с выступающими эркерами, итальянскими пятистворчатыми окнами, балконами и балкончиками и даже скульптурным декором между этажами. Дом был большой, в шесть этажей и несколько подъездов, на большую квадратную площадку каждо-

го этажа — отличное место для игр — выходило четыре квартиры, а в середине — еще одна комната без удобств, обитатели которой ходили готовить в одну из квартир, чем порой вызывали недовольное брюзжание «коренного населения». Многоквартирный дом буквально кишел детьми, мальчишки и девчонки разных возрастов росли вместе, дружили, ходили друг к другу (как говорили со смехом родители — «від нас до вас») на дни рождения или в гости почитать вместе, посмотреть книжки с картинками, просто посекретничать. Но это в ненастные дни. А весной, летом и теплой осенью все дети высыпали на «поляну» перед домом, высокую плоскую площадку, поросшую травой, и шла бесконечная игра — в мяч, в дьяболо (большая катушка, которую катали на веревочке, подвязанной к двум палочкам, катушку подбрасывали вверх и снова ловили на растянутую веревку), в «жмурки», считалочки, в «третий лишний» и, увы, чуть старше, в военную игру. Фактически это были те же пряталки и пятнашки, но соль заключалась в том, что одна группа должна была куда-то, скажем, в черный двор спрятать «пакет» и защищать его, а другая — искать этот «пакет», найти его и победить таким образом «противников». Мы гоняли по всей улице вверх и вниз, носились как угорелые друг за дружкой, падали и в кровь разбивали колени и локти, залезали в зеленые дворы с шелковицей и липами, прятались под пожарными лестницами, но драки возникали чрезвычайно редко, я их просто не помню, мы были веселы, динамичны — но совсем не агрессивны. Любимое присловье, после того как на мгновенье кошка пробежит меж подругами: «мири-мири навсегда (именно так — не в мире, а «мири»), сори-сори никогда», и мизинчики цепляются друг за дружку, и руки ходят вверх и вниз, и снова вместе, водой не разлей...

С тех пор прошел не один десяток лет, но я помню и бегунью-непоседу Нару (бедной девочке дали имя Коммунара, но нас это не касалось), Нару Дарменко — была она лидером всех «военных» игр; и худенькую интеллигентную Милу Трамбовлер с вечными огромными бантами в черных волосах и под воротничком (нам казалось, что она и спит с бантами); кругленькую светленькую Нату Старосельскую; и мою главную подругу детства, соперницу и гордячку сероглазую Лару Полонскую... Мальчишки играли с нами тоже, но они были не так интересны и запомнились меньше. Да и дрались они чаще, а этого мы не любили — отнюдь не из страха, а скорее от брезгливости, что ли, неэстетичности расквашенных носов, рассеченных скул, разорванной одежды. И когда мама одного мальчика — толстая усатая тетя — звала его домой в нос: «Аля! Аля! Обедать!» — мы добродушно копировали ее и тоже звали Алика в нос «Аля! Аля! Домой!», за что иногда получали от Алика по зубам. Потом собиралася весь дом, и пока родители шумно комментировали случай и излагали свои педагогические взгляды на воспитание, мы вместе с Аликом уже сидели под шелковицей в соседнем тенистом дворе и рассказывали друг другу страшные истории про ходячих скелетов, воров в масках и смелых сыщиков, раскрывающих любые преступления.

Видимо, это был отголосок родительских увлечений Натом Пинкертоном и шпиономании, пышным цветом расцветавшей в 30-е годы. Однако в наших страшных рассказах ничто каким-то образом не леденило кровь, потому что главным в них был прежде всего захватывающий сюжет. Надо ли удивляться, что все киевские дети, подрастая, повально зачитывались Жюлем Верном, Фенимором Купером, Майн Ридом и Вальтером Скоттом и уже почти взрослыми — в десять-двенадцать лет — играли в капитана Немо и Дика Сенда. Как сегодня, вижу себя и своих школьных подруг Веру Лаврову, Нэту Слепян и Галочку Либерман на крутых, заросших каштанами киевских улицах, сбегавших к Крещатику от Липок; мы на ходу готовимся к экзамену, пятый класс, нам по двенадцать лет, и чтобы дать уставшим головам отдохнуть, я рассказываю только что прочитанного «Пятнадцатилетнего капитана». В какой-то момент я останавливаюсь посреди улицы, взмахиваю рукой и патетически восклицаю: «Африка! Африка! Страна работорговцев и невольников!» Люди вокруг тоже останавливаются, одобрительно улыбаются, а кое-кто даже аплодирует. Киев город театральный, романтическую приподнятость над бытом, который, впрочем, тоже не оскорбителен, а по-своему красив и обряден, здесь понимают и ценят...

В театр меня впервые повели, когда мне было четыре года. У папы был приятель, нервный очкарик с напряженным острым взглядом, главный администратор Киевского оперного театра Рахмил Абрамович Униговский. Он никогда никому не улыбался, и я боялась его, пока не поняла, что внешность и нерасполагающая манера ровно ни о чем не говорят — Рахмил Абрамович был добрейшей души человек, нежно любивший свой театр и всегда готовый усадить девочку из небогатой семьи на хорошее место, чтобы она могла послушать хорошую оперу или посмотреть красивый балет.

До школы и в первых классах я, разумеется, ходила в театр с мамой. И первой оперой, которую я увидела и услышала, был почему-то «Князь Игорь». Спектакль помню очень смутно, меня удивило только то, что и один «дядя», в шароварах и меховой острой шапочке (конечно же, Кончак), и другой, в са-

погах и длинной белой рубахе (разумеется, князь Игорь),— оба были ужасно толстые, и мне казалось, что петь им очень трудно, поэтому поют они слишком громко. Зато «Евгений Онегин», который я «посетила» в пятилетнем возрасте, мне страшно понравился, особенно две молодые «тетеньки», выбежавшие на сцену в тапочках и открытых платьицах — одна со светлыми локонами, в розовом, другая, черненькая, в голубом... До сих пор будто вижу их, сидящих на авансцене на белой скамейке, прижавшихся друг к другу, слышу их дуэт, по грустной нежности, чистоте и душевности не имеющий себе равных.

Не обошлось на том спектакле и без конфуза. У меня болели ушки, мама не сняла с меня мягкого платочка, в котором я и просидела весь спектакль (сейчас, мне кажется, можно было не рисковать и отложить посещение театра, но мама, любившая музыку до самозабвения, была убеждена — нельзя лишать малышку радости и удовольствия, раз есть такая возможность). И вот в сцене дуэли выстрел показался мне столь громким, так резко разорвал пространство и ударил по больным, чересчур чувствительным ушкам, что я вдруг громко заплакала. Да и жаль было упавшего красивого Ленского... Мама тихонько вывела меня из ложи, успокоила, вытерла мои слезы, потуже перевязала «хусточку» и повела в буфет, где всегда продавались любимые пирожные «наполеон». И сцену бала я уже слушала и смотрела с восторгом перед «малиновым беретом», пенным роскошным платьем Татьяны, распахнутостью золотом и зеркалами сверкавшего зала... И еще один забавный штрих — упитанный торжественный Гремин в блестящем мундире почему-то показался мне похожим, я это очень хорошо помню, на «дядей», стоявших на киевской трибуне на Крещатике в праздники и солидно, дозированно улыбавшихся шумной толпе...

Вслед за «Онегиным» пошли «Наталка-Полтавка» и «Запорожец за Дунаем», там все было знакомое, родное, любимое — и глечики на заборах, и белые хатки среди зелени, и парубки и девчата в украинских костюмах, которые все мы, школьники, надевали на праздничных утренниках. Едва наступала весна, киевляне раскрывали окна, и отовсюду звучал дуэт Одарки и Карася из «Запорожца», мощные яркие голоса Марии Ивановны Литвиненко-Вольгемут и Ивана Сергеевича Паторжинского — как музыкальный код города, радовали и бодрили душу. Так мы и росли под это:

Відкіля це ти узявся?
Деж ти досі пропадав?
Хоч би бога побоявся!
Хоч би трохи сором мав!

Кажется, в довоенном Киеве не было среди детей и взрослых никого, кто бы не знал этого дуэта, музыки и слов его, которые я помню от начала до конца до сих пор. И я доподлинно знаю, что во многих семьях для людей, даже не связанных профессионально с музыкой, звезды киевской оперы были своими, почти родными, и говорили о них не просто с теплотой, но с любовью и нежностью — как о дорогих, близких людях. То и дело мелькали в разговорах дома за столом, в гостях, с друзьями и знакомыми имена Оксаны Петрусенко, Зои Гайдай, Андрия Иванова. И когда молодая красивая Оксана, гордость театра и города, умерла после родов, горе и боль испытали все киевляне, огромной толпой провожавшие любимую певицу в последний путь.

Много раз я слушала и смотрела «Евгения Онегина» в разных театрах с разными исполнителями, но Татьяна Зои Гайдай навсегда осталась для меня эталоном, она поразила мое детское воображение печальной нежностью, душевной чистотой и силой характера, особенно в последней сцене. Прочтя, вернее проглотив, в шестом классе «Войну и мир» (а было это на зимних каникулах, почему-то топили плохо, и я с утра усаживалась на чемодан впритык к едва теплым батареям, с нетерпением дожидалась, когда родители уйдут на работу, и погружалась на целый день в открывающийся волшебный мир), я представляла себе Наташу похожей на героиню Зои Гайдай — с длинной темной косой, в легком светлом платье — а голос, голос так дивно звучал...

Впервые услышав «Онегина» в пять лет, я каждый сезон бывала на этом спектакле и даже по нескольку раз в сезон. В результате музыка Чайковского входила буквально в каждую клеточку, в каждый нерв, поселялась там и начинала жить, звучать неотторжимо, навечно — навсегда. А пушкинского Онегина я восприняла сквозь Чайковского и оперные сцены, и до сих пор внешний облик Татьяны и Ольги, Онегина и Ленского, не говоря уж о мамаше Лариной, Трике и Гремине, не могу себе представить иным, нежели тот, который был впервые увиден в киевской опере и впечатался в зрительную и эмоциональную память.

Опера, а потом и роман Пушкина стали «своими», окрасили детство в романтические, светлые тона; музыка, театр и поэзия на всю жизнь определили круг увлечений, тяготений, душевных пристрастий и, в конце концов,— профессию.

Напротив нашего дома когда-то был католический монастырь, от него остался большой сад за каменным забором и двухэтажный изящный домик, выходящий фасадом на улицу. Не знаю, кому он принадлежал прежде,

в мое время там жил-профессор Константин Николаевич Михайлов, имевший лучший фортепианный класс в консерватории, и еще какие-то люди. Вход в домик был оформлен в виде портика с двумя невысокими колоннами, поддерживающими фронтон, а между ними несколько ступенек. Как чудесно было на этих ступеньках с подружкой Юлей воображать себя Татьяной и Ольгой (я неизменно была Татьяной, благо имелась тяжелая темная коса), читать на память целые куски пушкинского текста и проживать особенно полюбившиеся и запомнившиеся странички оперы («Нет, все не то... Начну сначала... Ах! Что со мной? Я вся горю... Не знаю как начать...» Или: «Тогда, не правда ли? в пустыне, вдали от суетной молвы...» Ну и так далее).

Может быть, именно эта нежно любимая опера пробудила интерес к жанру, но уже в пятом-шестом классах средней музыкальной школы при Киевской консерватории, где я училась до начала войны, мы с моей подругой Валей Барбер проигрывали и пропевали клавиры довольно сложных для такого возраста произведений, но Валя была талантливый музыкант, не только одаренный исполнитель, но и тонкий оригинальный интерпретатор — и это в одиннадцать-двенадцать лет! По сей день я слышу, как она поет арию Марфы из «Царской невесты», такую сложную для исполнения и вокально, и актерски,— «Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем?... Я побегу вот прямо по дорожке...»

У Вали было великолепное крепкое сопрано, от природы поставленное, и органическое, от природы же, чувство музыкальной фразы. У этой девочки не возникала, естественно, проблема, что в опере первично, а что «над» или рядом,— разумеется, первичной, непреложно главной была музыка, которой Валя наслаждалась, выпевая каждую ноту легко и тщательно. К тому же она блестяще играла на рояле (вернее, на пианино, занимавшем главенствующее место в тесной квартирке ее семьи) и справлялась с клавиром «играючи», прошу прощения за тавтологию. Это был домашний театр, пожалуй, без кавычек, озарявший наши детские души простой и яркой радостью приобщения к истинному и вечному. Как-то так вышло, что мы пели только русские оперы — «Онегина», «Царскую невесту», «Пиковую даму», но это целиком, а отдельные фрагменты «Мадам Баттерфляй», «Тоски», «Паяцев» шли рядом и с тех пор запомнились тоже на всю жизнь. Правда, тут восхищала, в основном, виртуозность, контрасты и темпераментная напряженность: когда Валя в конце арии Чио-Чио-Сан взлетала вверх на сексту — «Я зна-а-аю!» — у меня мурашки по коже бежали, так это было восхитительно, именно исполнительски прекрасно. Но такого сердечного сопричастия и сопереживания, как в любимых «Онегине» и «Царской», там не было.

До войны в Киевском оперном театре был отличный балет — так, во всяком случае, мне казалось и кажется до сих пор. Балет в городе любили, стремились попасть на «Лебединое озеро», «Спящую красавицу». Балетные спектакли, праздничные и яркие, были удивительным образом созвучны общему настрою жизни этого неповторимо прекрасного города, равного которому не было и нет на земле (и, увы, не будет — несчастный мой красавец Киев, осквернený чернобыльским адом...). В Киеве все было праздник: яркое небо во все времена года, высокое, дышащее, благодатное; непалящее теплое солнце, поистине ласковое, ровно греющее опять-таки в любое время года; четыре ковра цветов, без которых город просто представить себе невозможно, от нежных весенних маргариток до королевски пышных разноцветных георгинов; гористые улицы, как волны катящиеся к Крещатику; и музыка из окон — опера, песни украинские, русские, неаполитанские и сплошь фортепианные экзерсисы. (В семьях киевлян любого достатка считалось почти обязательным учить детей музыке — как сейчас учат языкам; и было совершенно не важно, станут музыкантами девочка или мальчик; просто хорошим тоном было «понимать» музыку и уметь в компании присесть к пианино и сыграть «что-нибудь»; а так как киевляне, народ южный, были, как правило, музыкальны, то эта «обязаловка» не мучила, дети легко с ней мирились. В самом киевском воздухе разлито было чувство радости жизни, романтического ожидания счастья, которое не может обойти тебя стороной. Так я ощущала в детстве мой город и много-много лет спустя прочла у Эренбурга: «Тот, кто родился в Киеве, не может быть счастлив в другом городе...»

Увы. В июне 1941 года мне было тринадцать лет, и был суровый гостеприимный Урал, потом Москва, которую я, приехав учиться в ГИТИС, беззаветно и нежно полюбила, потом заштатный, но очень колоритный Тамбов, а потом и Москва, и Киев стали другими, мало похожими на себя прежних...

Так вот, сидя шестилетней девочкой в Киевском оперном театре на «Спящей красавице», я почти физически чувствовала, как прекрасны эта музыка и декорации — может быть, избыточно «красивые» (это я сейчас понимаю), но тогда казавшиеся волшебным миром, сказкой, в которой и должны обретаться «феи» и «принцессы». Впрочем, фея Сирени, которую танцевала моя любимая балерина Герасимчук, отнюдь не была бесплотной нимфой — высокая (как мне казалось), статная,

очень красивая, с торжественной, вальяжной пластикой, она скорее напоминала античную героиню (картинки из альбомов с изображением греческих скульптур я уже к тому времени увидела у одной из своих подруг), нежели нервически худых звезд более позднего балета. Интересно, в те времена я никак не соотносила имя героини Герасимчук с цветком, хотя танцевала она в сиреневой тунике, я была уверена, что ее так зовут на итальянский лад плюс киевское произношение — «Сирэни», и это создавало вокруг нее в моих глазах еще более романтический ореол.

В общем, пойти в «оперу» на классический балет — это награда за хорошее поведение, высокую оценку в первых классах школы, желание любящих родителей доставить удовольствие дочке, да и себе. (Мама была, как и теперь говорят на юге, «страстной театралкой», обладала великолепным слухом, знала наперечет всех певцов и артистов балета и, работая на скромнейшей должности контролера в сберкассе, в театре и музыке проживала вторую, более возвышенную, жизнь. Впрочем, в Киеве не было скучных тягостных будней — не помню мрачных лиц, тоскливых глаз, правда, наш круг миновали ужасы 1937 года, и голод 1933-го в городе был не так страшно ощутим, как в деревне.)

А в году 1935-м и 1936-м весь Киев охватило повальное увлечение новым балетом «Ференджи». Не помню ни автора музыки, ни постановщика, да и содержание не сохранилось в памяти, врезались только два фрагмента: какая-то великосветская толпа, все указывают пальцами на стоящего в стороне юношу и хором (это в балете!) произносят: «Він індус!» (то бишь, «он — индус»; видимо, речь шла о позорной национальной дискриминации), а в одной из картин кордебалет под звуки то ли медленного фокса, то ли танго выстраивается в виде змеи, в руках у каждой танцовщицы лампочка, и на темной сцене они цепью лампочек проделывают змеиные волнообразные движения! Эффект колоссальный (чисто эстрадно-мюзик-холльный), театр взрывается бурей аплодисментов, все счастливы и довольны! А потом при встрече со знакомыми: «Вы видели танец с лампочками?! Из-з-умительно!»

Мне тоже нравилось, но скорее как фокус — что-то вроде водяной пантомимы «Черный пират» в цирке на Карла Маркса, бывшей Николаевской, куда тоже валом валил народ. И когда в один из последующих выходных мама спрашивала: пойдем еще раз на «Ференджи» или на «Лебединое» (так и говорили в Киеве — «Лебединое», «Спящая», «Царская», «Онегин», отнюдь не из лени, а скорее подчеркивая любовно-интимное отношение к этим спектаклям, да и жанрам в целом),— я без тени колебания вскрикивала: «Конечно, на «Лебединое»! — и потом с пристрастием выясняла: а кто танцует?

Увлечение оперой привело нас с Валей Барбер в Оперную студию при консерватории. Мы ведь учились рядом — тут же в Музыкальном переулке стояло новое четырехэтажное здание нашей средней музыкальной школы, куда мы пошли во второй класс. Перебежать маленькую площадь можно было даже без пальто — благо зимы мягкие и солнечные, а вёсны и осени — светлые и теплые. Студия помещалась в самой консерватории, зал был небольшой, уютный, голоса звучали прекрасно. У нас вскоре появились и свои кумиры — Евгения Беспалова, дивная Церлина в «Дон Жуане» Моцарта с ее легким серебристо-прозрачным высоким сопрано, и два тенора — Фокин и Кобержицкий, соперничавшие в партии Ленского.

В те довоенные годы Москва молилась на Лемешева и Козловского, поклонницы остервенело осаждали своих любимцев, устраивали овации и обструкции, противостояние двух кланов «прославилось» на всю страну и порой приобретало весьма далекий от искусства характер. Совсем не то было «у нас» в Оперной студии. Достоинства и недостатки каждого певца серьезно обсуждались на переменках, в пятом и шестом классах мы уже умели аргументировать свои предпочтения и склонности: Фокин нравился тем, кто тяготел к чистой лирике, голос его и трактовка партии-роли Ленского были светлы и романтичны; у Кобержицкого был скорее драматический тенор, и Ленский его звучал и жил на сцене более темпераментно, страстно и динамично. После войны мы узнали о том, что наша любимица Женя Беспалова при немцах пела в опере всего Вагнера, а потом уехала в Германию — и будто канула в небытие. Мы были всем этим очень опечалены.

В наши киевские школьные годы посещение театров никогда не было будничным, ходили мы в театр, как правило, в выходные дни, а чаще всего в каникулы. Вот почему до сих пор солнечные зимние дни и запах елки вызывают в памяти трепетное ожидание завтрашнего «культпохода», толпу возле театра, нарядных девочек с бантами в косах, мальчиков в чистых рубашечках, а кто и в ярких пуловерах — на «заграничный» манер. (Конечно же, и тогда разные семьи жили кто побогаче, кто победнее, однако по негласным правилам и те и другие одевали детей примерно одинаково, но обязательно чисто и аккуратно, и лучшим украшением девчонок были выглаженные ленты и белые воротнички поверх шерстяных свитерков, а мальчишки никогда не приходили в класс в замызганных

кофтах и куртках — их бы просто облили всеобщим презрением).

Драматические театры пользовались у взрослых огромным успехом, спектакли Русской драмы (теперь Театр имени Леси Украинки) с восторгом обсуждались в гостях, по телефону, при встречах на улице, и мы, дети, очень редко попадавшие в этот театр, жили в атмосфере этой любви и преклонения, постоянно слыша: «А вы видели «Коварство и любовь»? Ах, какая там Драга!.. А Опалова!.. А Стрелкова!.. А Белоусов!.. Ах, как красив,— просто Рудольф Валентино!.. Неподражаемо!..»

Должна сказать, что эмоциональные киевляне всегда склонны были выражать свои восторги — ну если не как итальянцы, то все равно достаточно темпераментно, от всей души награждая своих кумиров превосходными степенями прилагательных и наречий. Кстати, на «Коварство», несмотря на мой весьма еще детский возраст (мне было лет десять), я попала: просто родителям не на кого было оставить меня вечером, а я была довольно рослой и крепкой девочкой,— в общем, меня пропустили. Любопытно, что на этот раз сюжет меня нимало не заинтересовал, зато я вся трепетала от низкого вибрирующего голоса Драги — Миледи, нежных рук Луизы — Смирновой, страшного взгляда Вурма — Лаврова... Может быть, воспитанная на опере и балете, я привыкла воспринимать театр прежде всего как торжество выразительной пластики — и музыки голоса.

Еще несколько любопытных деталей. Я уже говорила о том, что выросла «на паперти костела» и в детстве прилично знала польский язык. В Киеве довольно успешно существовал польский театр, туда ходили отнюдь не только поляки, коих, кстати, было в довоенном Киеве множество. Детских спектаклей там не давали, на взрослые нас не брали — они были, по свидетельству мамы, «чересчур игривые», но на «Мораль пани Дульской» я, не помню уж каким образом, попала (скорее всего, с родителями одной из подруг, у которой жила, когда мама лежала в больнице в тифу, а папа, по тогдашним правилам, был занят на заводе «Большевик» до ночи). Так вот, в этом театре меня поразила прежде всего речь актеров, их голоса, само произнесение текста — резковатое, ударное, с упругой мелодикой, очень своеобразной, непохожей на привычную украинскую вальяжность или плавную широту и романтическую приподнятость речи русских актеров. Поляки на сцене говорили так же, как в жизни, это была их острая бытовая речь, лишенная вульгарности, достаточно изящная и точная, чтобы иметь право быть фактом искусства. И двигались они быстро, легко, будто танцуя на острых каблучках, в спектакле было много музыки, и смотреть его, независимо опять-таки от сюжета, было интересно.

А вот в еврейский театр, тоже весьма известный, ни родители, ни, естественно, я почему-то не ходили. Папа очень хорошо пел еврейские песни, мне казалось — не хуже модного тогда Зиновия Шульмана; родители иногда говорили меж собой по-еврейски — конечно же, чтобы я ничего не поняла, но потом бросили это дело, потому что до школы я четыре года ходила в группу к немке-«фребеличке» (много-много позже я узнала о существовании педагогической системы Фребеля, тогда же смысл этого слова, кажется, никому не был понятен), и наша добрая, нежная красавица Терези Юльевна Пиотровски, успевшая в юности поблистать на киевских балах, научила нас читать, писать и считать сначала по-немецки, а потом, поближе к школе, по-русски, так что добрые три четверти родительских «тайн» были мне понятны. Но языком родители пользовались исключительно разговорным, ни писать, ни читать по-еврейски не умели, зато и мама, отлично закончившая гимназию, и отец после реального училища говорили и писали по-русски идеально грамотно, поражая этим окружающих даже в преклонном возрасте, и любимыми книгами в доме были неизменный «полный» Пушкин, Лермонтов (почему-то именно «Маскарад», который я прочла в десять лет), Некрасов (папа читал мне «Железную дорогу» и сам «пускал слезу»), «весь» Толстой и украинские писатели, которых помню хорошо, хотя читать их стала позже — например, в те довоенные годы были очень модны романы Ивана Ле и особенно «Міжгірья», который затрепывали до дыр и с тремоло в голосе делились впечатлениями от романтических сцен в душещипательном романе...

По всему поэтому родители кроме оперы, которая главенствовала в пристрастиях, стремились исключительно в Русскую драму и Украинскую драму, то есть «Театр Франка», как его называли киевляне. И, кстати, в этот театр ходили даже чаще, чем в русский, потому что знали и любили «рідну українську мову» не меньше, чем русский язык. Тем более что Театр имени Ив. Франко и расположен в одном из самых живописных, самых красивых мест города; пройтись туда в нарядных платьях по Николаевской, мимо кафе «Красный мак», где был такой вкусный кофе и такие пирожные, аромат от них несся по всей полого восходящей вверх улице; оказаться на круглой площадке возле театра, среди цветов и зелени, а если есть еще время, подняться к знаменитому дому Городецкого «Морское дно» с тритонами и нимфами на декорированных стенах... Поистине поход, вернее, уже подход к театру был

праздником. Праздником, который всегда с тобой, как вечным праздником был и сам довоенный Киев...

В Театре имени Франко я пересмотрела всю классику: «Украденное счастье», «Дай серцю волю — заведе в неволю», «Сватання на Гончарівці»; хорошо помню прозрачные глаза и завораживающий голос еще молодой Ужвий, сокрушительную силу темперамента и добрый прищур Бучмы и роли Шумского, и только начинавшего юного Добровольского, и острого, всего из граней, Милютенко, который мне лично не нравился из-за худого лица и длинного носа, а мне было подавай романтических красавцев...

Два спектакля особенно нравились мне — «Дівчата нашої країни» («Девушки нашей страны») и «Платон Кречет». Может быть, потому что они были очень «украинские», в них было много света, красок, ярких цветов, смеха и чувствительных, «щирих» монологов и сцен, и, конечно же, я не всегда запоминала авторов и тем более режиссеров, ставивших эти пьесы (хотя Ивана Микитенко и Корнейчука запомнила), но любимый язык, яркая, почти объемно-осязаемая речь, декорации, изображающие до боли родные украинские пейзажи,— все это тянуло к себе, радовало узнаваемостью.

«Україно моя, Україна!
Моя мила, співуча, ясна...
Моіх дум і пісень батьківщина,
Нездоланна стійка сторона...»

Это стихи Володимира Сосюры, которые мы тогда учили в школе, и это был не просто обязательный для запоминания урок, так чувствовала, звучала и пела наша душа, душа десятилетних киевских школьников, родившихся и растущих здесь, до беспамятства любивших свой город и свою Украину, любивших органично, без объяснений, уверений, как нечто само собой разумеющееся, дыхание, без которого просто нет жизни...

«Читайте далі...» («читайте дальше») — так кончался «Платон Кречет», репликой Лиды, согласившейся выйти замуж за Платона, бросить все и ехать с ним за границу — и весь театр катарсисно вытирал слезы, шумно вздыхал и радостно аплодировал благополучному завершению мелодрамы. Теперь бы сказали — дурной вкус, сантимент, чувствительность вместо истинной трагедии и тому подобное. Может быть, может быть. Но киевлян извиняет искренняя, почти детская доверчивость, с которой они принимали перипетии пьесы, всегдашняя готовность сопереживать, радоваться и огорчаться вместе с героями, не взвешивая и не отделяя плевел от зерна, спасаясь своей внутренней чистотой и душевной открытостью от заданности и некоторой доли фальши в пьесах такого типа. И еще. Послевоенный украинский театр, насколько мне известно, со всех ног бежал от «шароварных» пьес и спектаклей, успешно становясь в общеевропейский театральный ряд. Это закономерно и, в общем, понятно. Но тогда, в далекие 30-е годы, наше детское восприятие жаждало украинских реалий, так сказать, «местного колорита», который был дорог и мил, и не было большей радости для девочки и мальчика, чем в школьном представлении надеть украинский костюм и пофорсить в красных сапожках, расшитых сорочках и венке из огромных ярко-розовых бумажных цветов...

Кстати, здесь бы надо сделать небольшое отступление и объяснить, сколь проникнута была духом театра, тягой к публичности вся наша киевская школьная жизнь. Не успели мы поступить во второй класс вновь открывшейся средней музыкальной школы, как уже на ноябрьские праздники наш педагог по музвоспитанию неутомимая, бурно энергичная Клара Осиповна затеяла ставить с нами «представление» с пеньем, стихами и танцами, и пошло — ни одного праздника, ни одной даты без спектакля-представления, для которого мамы и школа общими усилиями шили костюмы, писали декорации, доставали обувь и аксессуары. В одном из спектаклей я изображала приснопамятную Мамлакат, для чего папа попросил у того же приятеля-администратора оперного театра халатик, шароварчики, тюбетейку, мягкие туфельки; а множество косичек легко было сплести из моей собственной, толстенной, до пояса... А в другом — мартовском — мне доверили самую главную роль Весны, и тут случился эпизод, о котором смеха ради можно и рассказать. Всем нам было известно, что у некоторых девочек будут роскошные костюмы, сшитые специально портнихами или взятые из художественных мастерских. Например, была у нас такая Светлана Качанова, в классе чуть постарше, голубоглазая красавица с длинными белокурыми волосами, долженствовавшая быть Солнцем, для чего у нее появился желтый хитон с крыльями и на распущенной светлой гриве — диадема из желтых камней с блестящими острыми стрелами-лучами... Ясно, что такому Солнцу Весна тоже должна как-то соответствовать. Мама с помощью соседей соорудила мне из двойной марли платьице со множеством пышных оборок, выкрасила его в ярко-зеленый цвет, расшила какими-то блестками, после этого его надо было окунуть в крахмал и влажным выгладить, чтобы все это «торчало», надеть салатного цвета носочки, зеленые тапочки, тоже специально сооруженные, яркий цветочный венок — и на

сцену, читать стихи, вести диалог с Солнцем и цветами, танцевать с ними и петь, но... Перед самым представлением мама где-то в очереди заразилась сыпным тифом и попала в больницу. Я осталась с папой, весьма мало приспособленным для обихаживания девятилетней девицы. Мои подруги и их родители наперебой зазывали к себе — ночевать, уроки готовить, кормили-поили. Но вот приблизился этот долгожданный и вместе с тем роковой день представления, и папа, предупредив на заводе, что чуть опоздает, заткнул в кошелку тапочки, носки, венок и смятое жеваное платье, отвел меня в школу, а сам уехал на работу. А в школе и за кулисами консерваторского зала, где должно было происходить «действо», шла уже суета, неугомонная Клара Осиповна бегала, прыгала, летала от одной группы детей и взрослых к другой, участники уже надевали костюмы, мамы одергивали и поправляли платьица, завязывали ленточки «колокольчикам», «ландышам», «белочкам», а я, полураздетая, стояла посреди закулисной суеты, держа в руках свое зеленое измятое уродство... «Ах, ах, какой ужас! Что же ты, Леночка, не одеваешься? Ах боже, какой кошмар! Это же нельзя надеть! Ах, ах, катастрофа!» — бегала вокруг меня и всплескивала руками Клара Осиповна, и казалось, она сейчас заплачет. Но я не плакала, я села в угол, сложила руки на груди, насупилась — и замолчала. Ни движения, ни звука, ни взгляда — сижу. Меня бестолково тормошат — бесполезно. Я сижу. И молчу. Приближается действительно «час роковой», кто-то встряхивает платье, кто-то старается вытянуть поперек оборки — бесполезно. Я сижу. И тут в закулисную входят две очаровательные женщины, постарше и помоложе, поразившие меня своей элегантной одеждой и мягкими манерами. Мы знали их — это были жена и дочь замечательного украинского композитора Косенко, семья которого жила в большой, красиво обставленной квартире при консерватории. Наша бедная Клара кинулась к ним: «Вот девочка... мама в больнице... костюм неготов... Катастрофа!..» Милые женщины переглянулись и, чуть улыбнувшись, взяли мою хламиду, ушли к себе и буквально через несколько минут принесли накрахмаленное, тщательно выглаженное очарованье с торчащими, как балетная пачка оборками, крылышками на плечиках, сияющими блестками... Меня быстро одели, и жена Косенко украсила мой костюм ожерельем из желтого витого металла в виде не то лютиков, не то маленьких подсолнухов, не то одуванчиков. В общем, все прошло прекрасно, успех был полный, и я сохранила в душе благодарность этим милым интеллигентным женщинам. Тогда я, быть может, не могла дать именно такого определения тому, что меня в них так радостно поражало. Но года через два или три я еще раз убедилась в верности внутренней характеристики, которую дала моим спасительницам.

К тому времени уже был выстроен Большой зал консерватории, и выйдя однажды из школы после уроков, мы услышали траурную музыку, доносившуюся оттуда. Хоронили Косенко. Дети в Киеве не были большими любителями печальных ритуалов, не по черствости душевной и не из-за отсутствия любопытства, отнюдь — и любопытны были, и сердечны, и отзывчивы, порой даже не в меру. Скорее — из страха, что потом, вечером, ночью обязательно приснится покойник, могила, какой-нибудь Вий, о котором мы знали с раннего детства, наполненного страшными рассказами, пугающими историями про скелеты, мертвецов, черепа с глазницами... Но я, преодолев, нет, не страх, я была довольно смелой девчонкой, дралась с мальчишками, защищала подружек и получила прозвище «гроза морей и океанов»,— не страх меня беспокоил, а какой-то внутренний, как теперь говорят, дискомфорт, неумение преодолеть знанием и чувством преграду между жизнью и смертью, непонимание и неприятие того, что не есть жизнь, движение, дыхание, открытые на мир глаза, а есть неподвижность, прикованность, закрытые тяжелые веки, странная желтизна лица... Но я пошла в Большой зал. У высокого постамента с гробом стояли «мои» женщины в черном, они тихо прижимали к губам платочки, и скорбные позы их, и склоненные головы были так изящны, так полны безысходной нежной печали. Меня будто в сердце ударило — я поняла, почувствовала, что они глубоко страдают, но страдание их *красиво*, в пластике их, в тихом, подавляемом рыдании сквозила скромность интеллигентных, воспитанных людей, не выставляющих на всеобщее обозрение свою скорбь. Как все это отличалось от того, что я порой видела в среде городских обывателей среднего класса (говорю о них отнюдь не со знаком минус, а просто констатирую факт).

Много лет спустя, пристально изучая изобразительное искусство в ГИТИСе, я не однажды вспоминала этих женщин при взгляде на юношескую Пьету Микеланджело, надгробья Козловского и Шубина.

Примерно года за два до войны мои театральные пристрастия несколько изменились, я реже стала ходить на оперные и балетные спектакли, зато появился и занял прочное место в душе новый кумир — Детский театр. Казалось бы, странно — я росла, взрослела, а вместо взрослых театров мое театральное пространство заполнилось до отказа театром «для детей». На самом деле ничего странного в этом не было. В Киевском детском

театре, конечно же, шли спектакли для самых маленьких —разные там «Репки» и другие сказки, но основной репертуар был рассчитан на вкусы, тяготения и интересы школьников средних и старших классов, он был разнообразен по жанрам, Мольер прекрасно соседствовал со Светловым и украинскими авторами, никакой назойливой дидактики в спектаклях не ощущалось, они были приподнято-романтическими, ярко темпераментными, они заражали жизненной энергией, счастливой верой в прекрасное будущее. Словом, они были идеальным питанием — и нравственным и эстетическим — для поколения, стоящего на пороге юности и взрослой жизни. К тому же в те годы в Детском собралась такая труппа, которая сделала бы честь самому именитому театру. И, несмотря на то, что с тех пор целая жизнь прошла, я помню их так любовно и так отчетливо, будто это было совсем недавно...

Самым любимым, поистине кумиром девчонок двенадцати-пятнадцати лет был Алексей (или, как его звали по-украински, Олэкса) Омельчук. С чем бы сравнить то трепетное чувство обожания и почитания, которое вызывали эти звуки — «О-мель-чук» — в душе киевских девчонок той поры? Пожалуй, с тем, как произносят по сей день девушки и женщины Москвы и Софии, Варшавы и Берлина заветное имя «Андрей Миронов»... Впервые я увидела Омельчука в «Проделках Скапена». Это была сверкающая феерия прыжков с высокой стены на планшет сцены, при этом его белая рубашка и короткий плащ будто надувались от ветра, было общее ощущение романтического полета, постоянного движения — так он пересекал сцену от кулисы к кулисе по динамичной диагонали и вел за собой события пьесы. Любопытно то, что комические эпизоды запомнились меньше, а образ Скапена — Омельчука, веселого выдумщика, враля и честного малого, становился предтечей Фигаро и воспринимался скорее как образ романтического героя — умнее и краше всех прочих. Кстати, Омельчук обладал крепкой ладной фигурой с широкой развернутой грудью и при сравнительно небольшом росте был, если требовалось, внушительно монолитен, или по-юношески хрупок, или — как в Скапене — летяще легок и спортивен.

Одной из лучших его ролей была роль Марка́ Бубыря в спектакле «Десятиклассники» по роману Копиленко (все киевские девчонки сходили с ума при виде его в этой роли и смотрели спектакль десятки раз). Надо сказать, что и книжка эта вместе с первой частью, которая называлась «Дуже добре» («Очень хорошо» — тогдашнее «отлично») пользовалась огромной популярностью среди школьников. Герои обеих книг (в первой они учатся в седьмом классе) были предметом обожания, мы воспринимали их не как литературных персонажей, они были для нас живыми реальными девочками и мальчиками, им подражали, о них постоянно говорили, цитировали их, обсуждали поступки и даже пытались одеваться так, как описано в романах. А уж когда пошел спектакль и мы воочию увидели своих любимцев на сцене, весь город просто заболел Детским театром и «Десятиклассниками», билеты раскупались за много дней вперед, зал со счастливым волнением предвкушал встречу со своими кумирами — персонажами и актерами, их воплотившими. Хорошо помню — я не спала всю ночь накануне первого посещения спектакля; переступая порог театра, в котором уже не раз бывала, я буквально трепетала, ожидая «чуда». И оно произошло: Марко Бубыр, мальчик со сложной судьбой, индивидуалист, байронически мятущаяся личность, отвергнутый и вновь включенный в круг преданных друзей,— вот он, в той же белой рубашке с открытым воротом, темные волосы волной отброшены со лба, сверкающие глаза и лихорадочно бледное от волнения лицо, и в довершение ко всему: «Нет, я не Байрон, я другой...»,— как самопризнание, как исповедь на пустой сцене нам всем, мне, боящейся дышать и сделать лишнее движение, и всем моим друзьям и подругам рядом...

В этом театре — так, во всяком случае, казалось нам — все актеры были красивы и талантливы, всех мы любили, всеми восхищались. Высокий добродушный красавец Макаренко, игравший, как правило, героев без малейшей ходульности и чванства, благороднейший Рост с его глуховатым глубоким голосом и покоряющим обаянием, смешной и наивный Грипак, великолепный исполнитель комических ролей. В спектакле по пьесе Александры Бруштейн «Осторонь» («В стороне») он играл беднягу Миколку, безнадежно влюбленного в героиню и распевавшего куплеты с фиоритурами:

Пропав, пропав Миколка,
Тяжкі його страждання,
А в серці у Миколки
Жорстокий біль (и тут делались такие забавные мелодические фокусы — под стать душке-тенору) *кохання...*

В некоторых ролях Омельчука дублировал Губатенко, а иногда и играл с ним в паре — как в спектакле «Двадцать лет спустя» Светлова, где они были Налево и Направо. Губатенко был серьезный, слегка сумрачный актер, который по-настоящему раскрылся в педагогике — у него была театральная студия при Дворце пионеров, и занятия там шли открытые, при публике — никогда не забу-

ду их «игру с воображаемыми предметами», их «иголку и нитку» под бурные аплодисменты (о Станиславском и его системе я тогда еще ничего не знала, но это первое впечатление от элемента ее было столь поразительным и ошеломляющим, что я, конечно же, дома тут же попыталась проделать то же самое...). А весной, когда студия заканчивала занятия, шли ее спектакли, и мы с восторгом, не меньшим, чем в профессиональном театре, принимали «Гимназистов» Тренева в темпераментном исполнении наших сверстников.

А какие женщины играли в Детском театре!... Анна Лисянская не была героиней в чистом понятии, порой в ее исполнении проскальзывали даже характерные нотки и черточки, и не так уж она была красива, но ее вдумчивый покой, сердечность, глубина чувств и мягкая женственная пластика делали ее неотразимой... Я не видела ее в Ленинградском театре оперетты, где она играла через много лет, но могу себе представить, сколь обаятельна и человечна она может быть в каскаде и ролях гранд-дам.

А легкая вострушка Скибинская, иногда — субретка Зербинетта в «Скапене», иногда — одна из девушек в «Двадцать лет спустя», романтичная и сдержанная, без малейшего налета чувствительности, одна сцена в ее исполнении буквально впечаталась в память: белые наступают, все отправлены из города, она быстро, но без мельтешни, рвет и сжигает документы райкома комсомола, уже слышен грохот разрывов, и вдруг в ее руках оказывается листочек с репликой из пьесы, которую она и ее друзья-подпольщики должны были разыграть для вида, она подносит его ближе к глазам: «коли тобі доведеться (дальше буду цитировать по-русски) огорчить кого-то своей смертью, сделай так, чтобы в ту же минуту дали занавес...» Скибинская поднимает глаза, смотрит в зал, секундная пауза — и тихая реплика: «занавес». Никакого пафоса, никакого видимого напряжения — все внутри, а сколько вкуса и чувства меры, как выразительны пауза и голос, произносящий это единственное емкое слово...

Украшала труппу и смуглолицая красавица Савускан с ее неизменной черной челкой; какая чудесная она была цыганка в «Скапене», как танцевала, ворожила и покоряла и героев и зрителей, легко ступая по сцене, позванивая монистами, в огромном пестром платке, завязанном через плечо — королевский подарок всем нам, наслаждение глазу и слуху!..

21 июня у нас в седьмом классе кончились экзамены; как всегда — «Грамота за отличные успехи и поведение», завтра утром отец отвезет меня в Ворзель, в лагерь, в который я уже ездила прошлым летом. Последний вечер, и мы с подругой идем в любимый Детский, после спектакля выходим на сияющую огнями Николаевскую улицу, пахнет кофе и пирожными из «Красного мака», горит анонс у дверей цирка напротив, прошел легкий теплый дождик, и непередаваемый запах летнего Киева — пастернаковский «полночный запах метиол» (это я прочла позже), воздух свежий и чистый, лапчатая тень от каштанов мягко ложится на влажный асфальт, на углу Крещатика нас встречает папа, он вышел прогуляться и встретить дочку с подружкой, пройтись вместе через Думскую площадь (старые названия были более популярны, нежели «Площадь Калинина», «Улица Карла Маркса», которую папа с его грубоватым юмором, выдававшим сельское происхождение, неизменно называл — конечно, в тесном кругу — «Марла Какса»...), на гористую Михайловскую, проводить подружку, спуститься неспешным шагом и вновь подняться на свою родную любимую Костельную, где на поляне перед домом еще играют дети, открыты окна, из них льется «Риорита», «Брызги шампанского», «Утомленное солнце»...

Дивный город, любимый театр, мечты, счастье...

Через две недели мы под бомбежками уезжали в эвакуацию. Высокий мощный тополь, на который я смотрела из окна нашей квартиры десять лет и который любила как живое существо — заснеженную белую сказку зимой, покрытый пушистой клейкой светлой зеленью весной, торжественную ржаво-желтую свечку осенью — стоял весь расцветший, опушенный богатой лиственной густотой. А рядом — то самое крыльцо с колонками, где мы играли в «Онегина».

Это последнее киевское видение, на котором кончилось мое довоенное отрочество.

Впервые после войны я приехала в Киев в 1950-м, побежала на свою улицу, к своему тополю. Он уцелел и был по-прежнему невыразимо прекрасен.

Остальное все переменилось... Но это уже о другом.

Книги

Театральная литература нынче в загоне. Нет средств. Хорошие серьезные труды томятся в ожидании своей судьбы в редакторских столах издательств, еще недавно мощных и престижных — теперь обнищавших и практически остановившихся. И все же, трудом энтузиастов, театроведение живет, книжное дело продолжается — пробиваются к читателю мемуары и исследования, способные поддержать прошлую и настоящую славу нашего отечественного искусства.

Е. Суриц

Книги по балету в издательстве «АРТ»

В недавнем прошлом книги по балету регулярно печатало одно из крупнейших издательств страны — «Искусство». «Искусству» мы обязаны выходом в свет всех исследований Ю. И. Слонимского, четырехтомника В. М. Красовской по истории русского балета и трех томов ее очерков истории балета в Западной Европе. Здесь вышел «Дивертисмент» В. М. Гаевского, труд Л. Д. Блок по истории классического танца, большое число книг из серии «Солисты балета». Здесь начали публикацию серии «Шедевры балета», но издательство вынуждено было приостановить выпуск, одновременно положив на полку и многие другие рукописи. Последние, по крайней мере, три года по причине непреодолимых финансовых трудностей издательство балетных книг не печатало. А между тем потребность в них сохраняется. Книги по балету всегда шли нарасхват, интерес к ним не угас и ныне, когда проблема рынка, рентабельности становится во главу угла. За издание книг по балету взялись люди, которые еще в недавние годы занимались этим как раз в «Искусстве»: С. К. Никулин, по чьей инициативе были предприняты издания «Дивертисмента» и обеих упомянутых выше серий, работавшая вместе с ним Л. А. Пичхадзе.

Издательство, возглавляемое ими, называется «АРТ» (Артист — Режиссер — Театр), и занимается оно, конечно, не одним балетом. Тем не менее, начиная с 1992 года, выпустило по балету семь книг, о которых стоит рассказать.

Три из них входят в серию «Ballets Russes» («Русский балет» — так называлась труппа С. П. Дягилева), и включает она мемуары русских балетных артистов, живших за рубежом.

Первой в серии появилась на свет книга воспоминаний Нины Александровны Тихоновой «Девушка в синем». Имя этой артистки до выхода ее книги было менее известно в широких кругах читателей, чем имена прославленных звезд русского балета. Специалисты знали ее как работавшего многие годы в Париже (под фамилией Тиканова) педагога и как сестру известного литератора А. А. Шайкевича. Тем из нас, кто оказывался в разные годы во Франции, довелось побывать у Нины Александровны на Университетской улице в ее квартире, прекрасно описанной В. В. Чистяковой в послесловии к русскому изданию книги. Здесь же познакомился с Тихоновой и узнал о существовании ее воспоминаний директор «АРТ» С. К. Никулин. И сразу решил, что книга эта должна выйти в России на русском языке, как и была написана. (В 1991 году в Париже был опубликован и французский вариант книги.) Помимо интересных фактов, богатства мысли, редкой искренности и чувства такта, в книге пленяет ее слог — легкий, изящный язык, которым Тихонова изъясняется.

Нина Александровна Тихонова рассказывает, главным образом, о своей «жизни в танце». Она сразу предупреждает, что тема книги не ее личная жизнь, а «моя незаурядная семья, артисты, потрясавшие мою душу, и танец, без которого моя жизнь была бы слишком трудна». Эти слова издатель вынес на обложку, потому что они необычайно точно характеризуют мемуары Тихоновой.

Ее семья — это отец А. Н. Тихонов, известный литератор и издатель, оставшийся

в России, когда мать Нины Александровны, взяв маленькую дочь, уехала за границу с А. М. Горьким; это оказавшаяся в эмиграции бабушка; это Шайкевичи — Александр Ефимович, первый муж матери, и его сын Андрей, оба историки балета и критики. Все люди незаурядного таланта, истинные русские интеллигенты, которых революция забросила во Францию. Об их жизни, о жизни русской эмиграции и рассказывает Нина Александровна; сначала о жизни в период между двумя войнами, относительно спокойной, хоть и требующей постоянного напряжения сил, затем о кошмаре немецкой оккупации.

Ее любимые артисты — это хореографы и танцовщики постдягилевских трупп, о которых у нас раньше было мало известно: Русского Романтического Театра, созданного Борисом Романовым, труппы Иды Рубинштейн, где балеты ставили Бронислава Нижинская и Леонид Мясин, а в конце 30-х годов — труппы Новый Балет «Монте-Карло». Тихонова танцует рядом с Вильтзаком и Шоллар, с Верой Немчиновой, Лифарем и Зверевым, у которых за плечами опыт работы у Дягилева, на ее глазах расцветают таланты и тех молодых русских и французов, которые учились во Франции у русских педагогов, в том числе у Ольги Преображенской, у которой занималась и сама Тихонова. Обо всех них она рассказывает увлеченно и увлекательно, открывая читателям новые страницы истории балета.

В том же 1992 году в издательстве «АРТ» вышли и «Воспоминания» Матильды Феликсовны Кшесинской. Книга издана на русском языке впервые, хотя и печаталась ранее за границей, но только в переводах. Однако писала Кшесинская ее по-русски и помогал ей при этом ее муж — Великий князь Андрей Владимирович, кузен Николая II. Случилось так, что в Библиотеке имени В. И. Ленина был обнаружен экземпляр этих воспоминаний с правкой и вставками, сделанными самой балериной. Он был предназначен автором для музея П. И. Чайковского в Клину, с которым Кшесинская вела переписку, но не дошел до адресата и в 1973 году попал, как водилось в те годы, в спецхран. Спустя почти двадцать лет книга эта вышла в свет. Подготовка текста, комментарии и подбор иллюстраций осуществлены И. Е. Клягиной.

В отличие от книги Тихоновой, из мемуаров Кшесинской читатель узнает мало новых фактов, касающихся балета. Не содержит она и интересных описаний спектаклей Мариинского театра, которые ставились при ней и даже для нее. Нет здесь и рассказов о русских труппах за границей, для которых Кшесинская готовила в своей студии балерин. Да и учеников своих, среди которых были Татьяна Рябушинская, Андре Эглевский, а также наезжавшая к ней из Лондона Марго Фонтейн, Кшесинская, если и упоминает, то вскользь и не давая никаких оценок. От всей книги остается ощущение, что, несмотря на то, что мемуаристка была, несомненно, великой балериной (на чем настаивает в своем кратком, но содержательном предисловии В. М. Гаевский), главным в ее жизни был не Танец, а сама жизнь. Жизнь светская прежде всего, жизнь закулисная тоже и только потом жизнь на театре. И это при том, что вкладывала она в исполнение роли все свое недюжинное дарование, актерские способности, блистательную технику, женский шарм и даже душу, так как сценические успехи никогда не оставляли ее безразличной. Зато бытовые зарисовки, в особенности относящиеся к придворным петербургским кругам, живы и выразительны. Книга густо населена лицами, связанными родственными узами с царской фамилией, с которой сама Кшесинская породнилась окончательно, когда ее брак официально был оформлен в Париже. Всех их она упоминает обязательно с полными титулами, а титул пишет с заглавных букв. В книге описаны сложные взаимоотношения всех этих великокняжеских особ, их отношение к балету, в чьи дела они вмешивались подчас с усердием, достойным лучшего применения. Достаточно вспомнить вынужденную отставку с поста директора императорских театров князя С. М. Волконского после того, как он оштрафовал ту же Кшесинскую за самовольное изменение костюма в балете «Камарго».

Рассказ Кшесинской открывает нам одну из важных сторон петербургского балета как балета императорского, генетически связанного со двором и отразившего на своей сцене его великолепие, его особый упорядоченный мир, его торжественный церемониал и традиционную иерархичность. О жизни императорского балета и императорского двора Кшесинская рассказывает любовно и одновременно с какой-то обаятельной легкостью и живостью, соответствующими ее собственному характеру. Она не высказывает при этом ни обид на судьбу, ни гнева по адресу тех, кто лишил ее всего дорогого и обрек на изгнание. Удивительно и то, с каким достоинством эта женщина перенесла все тяготы существования на чужбине, сохранив верность старым привязанностям и способность радоваться жизни.

Мемуары М. Ф. Кшесинской — любопытнейший документ эпохи, не той эпохи, конечно, когда они писались (писались же они в послевоенном Париже, когда артистке было уже за восемьдесят), а эпохи заката династии Романовых.

Год спустя, в 1993 году, в издательстве «АРТ» вышли мемуары Сергея Леонидовича Григорьева «Балет Дягилева», впервые изданные на английском языке в 1953 году. Эта книга, пользующаяся широкой известностью в среде исследователей балета,— своего рода летопись «сезонов», организованных С. П. Дягилевым начиная с первого балетного сезона в 1909 году до смерти Дягилева в 1929-м. Григорьев был все это время режиссером балета, сначала во время гастролей артистов императорских театров под эгидой Дягилева, затем в его «Русском балете». Он был в курсе всех прожектов, всех событий, происходящих в труппе и вокруг нее, он сохранил все программы, записи и отчеты и, обладая к тому же блестящей памятью, на склоне лет изложил все это на бумаге. Появилась история дягилевской труппы, суховато написанная, не претендующая на глубокий анализ, но почти всегда точная с точки зрения фактологии. В центре повествования, естественно, гигантская фигура Дягилева-творца. Она слагается из многих мелких фактов, сохранившихся в памяти рассказчика, и, как и все в этих мемуарах, жизненно достоверна, обрисована со свойственными Григорьеву искренностью и простодушием.

«Балет Дягилева» С. Л. Григорьева не содержит прозрений, которые помогли бы проникнуть в глубь явления, едва ли книгу можно назвать «увлекательным чтением», но она необходима каждому, кто занимается историей балета. Поэтому ценно, что она наконец появилась на русском языке.

Серия мемуаров «Ballets Russes», публикация которых начата в 1992 году издательством «АРТ», представляет огромный интерес для исследователей и любителей балета. Эти мемуары открывают нам дотоле мало известный мир русского балета за границей, мир, который был скрыт от нас «железным занавесом» и как бы даже не существовал. Между тем он не только существовал, но является важнейшей частью истории балета, как русского, так и мирового. Русские труппы за рубежом, причем не только дягилевская, распавшаяся в 1929 году, но и те, что пришли вслед за ней — Русский Балет «Монте-Карло», Русский балет полковника де Базиля, и многие другие, возглавляемые русскими артистами, были действительно «русскими», хотя одновременно принадлежали и хореографическому театру Западной Европы или Америки. Они сохраняли репертуар, главным образом, дягилевский, но отчасти и относящийся к эпохе Петипа, и одновременно силами русских же балетмейстеров обогащали его. Они сохраняли русскую школу танца и в этом смысле делали одно дело с теми русскими балеринами и танцовщиками, что открыли повсеместно студии и классы балета. Любопытная и по-своему знаменательная деталь: в той же труппе де Базиля в конце 40-х годов продолжали пользоваться русским языком во время занятий и репетиций. Автор этих строк, бывавший в классе С. Л. Григорьева, является тому свидетелем.

Серия далеко не закончена. Нам обещают в скором времени мемуары С. М. Лифаря, Л. Ф. Мясина, дневник В. Ф. Нижинского, возможно, воспоминания его сестры. Но эту серию можно было бы еще продолжить. Во-первых, есть смысл переиздать воспоминания Т. П. Карсавиной, которые были опубликованы у нас с немалыми купюрами: в частности, выброшена вся последняя глава, посвященная ее отъезду из России. Кроме того, существуют мемуары уехавших одновременно с Баланчиным в 1924 году Т. Л. Жевержеевой и А. Д. Даниловой. Можно было бы собрать по журналам и сборникам воспоминания русских балетных артистов, не вышедшие отдельными книгами. И наконец, хочется особо указать на еще одни мемуары, автор которых англичанка по происхождению, но многие годы работавшая в дягилевской труппе под русской фамилией (Лидия Соколова) и написавшая действительно увлекательную книгу, едва ли не лучшую, посвященную годам, когда здесь ставили балеты Мясин, Баланчин и Нижинская.

Наряду с серией мемуаров, издательство «АРТ» выпустило еще несколько книг по балету.

Важным событием является переиздание в 1992 году «Книги ликований» А. Л. Волынского. Это один из самых значительных трудов в литературе о балете: гимн классическому танцу, философский трактат, посвященный ему, и одновременно исчерпывающий анализ его системы. Давно назрела необходимость эту книгу, изданную в 1925 году тиражом всего в три тысячи экземпляров, сделать достоянием широкой читающей публики. Издательство и В. М. Гаевский, подготовивший «Книгу ликований» к переизданию, относя ее, как сказано во вступительной статье, «к категории книжных раритетов», проявили особую тщательность. Текст сохранен в неприкосновенности, шрифты выбраны максимально приближенные к тем, что были в первом издании, воспроизведены такие детали, как полоска, окаймляющая страницу поверх, и заштрихованные буквицы в начале каждой главы. Фотографии танцовщиц, поясняющие тексты, были сделаны заново, но в точности соблюдены были все позировки, каждый жест и поворот головы и даже форма тюников, отличающаяся от

современной, а сами изображения помещены строго на тех местах, где были раньше. Предприняв переиздание «Книги ликований», в «АРТ» исходили из того, что облик книги, выпущенной при жизни Волынского, был отнюдь не случайным и, возможно, продиктован автором. Тип издания и тип типографского оформления, скорее всего, входили в замысел Волынского, который был, как известно, страстным библиофилом и наверняка искал полиграфическое решение, адекватное содержанию своего труда.

«АРТ» предлагает нам не факсимильное издание в полном смысле этого слова, но книгу, сохраняющую дух труда, обнародованного Волынским почти семьдесят лет назад. То, что добавилось, не менее ценно. Это статья Гаевского, где, вероятно, впервые точно сформулированы смысл и значение взглядов Волынского на балет, а также составленные им комментарии. Я считаю их образцовыми, потому что в них не дается информации «вообще» о том или ином персонаже (будь то Бенуа или Дункан, Мережковский или Карло Блазис), а сказано все главное, что должно быть сказано о контактах каждого из них с Волынским, об его отношении к Волынскому или отношении Волынского к нему, о том, как его позиция в искусстве соотносится с философией Волынского.

Еще одно издание, выпущенное «АРТ»,— сборник «Айседора. Гастроли в России» (1922). В него вошли статьи, а также отдельные отрывки из мемуаров, посвященные выступлениям Дункан в России, начиная с ее первого приезда в 1904 году и до некрологов 1927 года. Мысль собрать этот материал впервые возникла много лет назад у Н. П. Рославлевой, которая писала об этой танцовщице и ее студии для зарубежных изданий и поняла, сколь интересен сохранившийся в газетах, журналах и архивах материал. Рославлевой не удалось довести задуманное до конца. Сборник составлен и его материалы откомментированы Т. С. Касаткиной. Вступительная статья, написание которой издательство поручило автору настоящего отзыва, преследовала ограниченную цель: рассказать читателю, мало знающему о Дункан, о ее жизни и вкратце изложить ее взгляды на танец.

Сборник представляет большой интерес.

Прежде всего подбором имен. В пору ранних гастролей (в период с 1904-го по 1913 год) о Дункан писали выдающиеся поэты, историки, философы, критики: М. А. Волошин, А. Н. Бенуа, С. М. Соловьев, Андрей Белый, Ф. К. Сологуб, А. Р. Кугель, а также многие артисты балета. Позднее, в 1921 году, когда Айседора приехала в Россию, чтобы открыть в Москве школу и обучать новому «освобожденному» танцу детей русских рабочих, ее приезд и выступления вызвали к жизни отклики как людей искусства (А. А. Гвоздев, В. П. Ивинг), так и политических деятелей (А. В. Луначарский). Одни публиковали статьи в периодической печати или посвящали Дункан разделы в книгах (И. И. Соллертинский, А. А. Сидоров), другие уделили ей внимание в переписке или мемуарах. Издание включает и публикацию ряда архивных материалов: это воспоминания танцовщиков А. А. Румнева и И. С. Чернецкой, неопубликованная статья Д. И. Лешкова и др.

Но кроме того, сборник дает возможность через отзывы на выступления Дункан проследить, как изменялось ее искусство и она сама, и одновременно ощутить общественный климат, сдвиги в мировоззрении не только в момент резкого революционного слома, но и на каждом этапе гастролей танцовщицы в России. Собранные вместе, отзывы на танцы Дункан оказались, помимо всего, поразительным материалом культурологического свойства.

Еще две книги по балету, изданные «АРТ», ведут нас из прошлого в современность. Это книга-альбом, посвященный Н. Р. Макаровой (1993) и «Записки балетомана» Д. А. Черкасского (1994).

О Макаровой рассказывают помнящие ее еще со школьных лет — В. М. Красовская, оценившая выдающееся дарование Макаровой еще в 60-х годах; первый партнер артистки Н. А. Долгушин; балерина А. Е. Осипенко, давнишняя подруга Макаровой; режиссер и сценарист А. А. Белинский. Здесь же глава из автобиографии Макаровой, ряд интервью, а также подготовленные составителем сборника Н. Н. Зозулиной статья и, безусловно, полезный для пишущих о балете список ролей и постановок Макаровой. Этот сборник можно рассматривать как начало работы над темой, которая должна рано или поздно воплотиться в книгу: над историей творчества балерины, как в Ленинграде, так и позднее за границей.

Книга Д. А. Черкасского тоже по-своему примечательна. Ее подзаголовок «Пятьдесят лет в партере Кировского театра» поясняет, что мы имеем дело с впечатлениями человека, который день за днем, год за годом смотрел спектакли, а затем писал о них отнюдь не по профессиональной обязанности, а из любви к балету. В. М. Красовская в открывающем книгу очерке «Об авторе этой книги» рассказывает, что после смерти скончавшегося в 1989 году Черкасского (он был заведующим кафедрой электротехники в ленинградском военном училище и крупным специалистом в

этой области, но одновременно и композитором, и знатоком искусства) осталось обширное литературное наследие. Из написанного им были отобраны и опубликованы шесть статей, посвященные событиям и людям 50—60-х годов. Сам он во вступительной главке под названием «Почему я начал писать» объяснял это своей потребностью, во-первых, «осознать характер и направление пути, пройденного на моих глазах более чем за сорок лет ленинградским балетом», во-вторых (и это для него было еще важнее), «вернуть, воскресить, уберечь для себя» этот «театр, который всегда жил во мне, рядом со мной, который чуть не стал моей судьбой». Он писал: «Захотелось рассказать о моем театре, о том, каким его видел я, о том, каким его вижу сегодня». И Черкасский рассказал о нем прекрасно, заражая нас своим увлечением, заставляя задуматься над тем, что беспокоило его, умно и доказательно подводя к своим выводам, так что даже не вполне согласный с ним читатель не может не отнестись к ним с уважением. То, что издательство «АРТ» и все, кто помогал в публикации рукописи (они — люди и организации — перечислены на обороте титульного листа), сделали написанное Д. А. Черкасским достоянием читающей публики, это не только радостный факт, но и заслуживающий благодарности поступок.

Закончить отзыв хочется именно этим утверждением: почти каждая книга по балету, изданная издательством «АРТ»,— это прежде всего «поступок», то есть результат сознательного выбора, обусловленного отнюдь не только коммерческими соображениями. Хотя в наши дни без коммерческой смекалки не может прожить ни одно издательство. Но надо, чтобы коммерческие замыслы отвечали культурным потребностям, чтобы выход каждой книги в той или иной мере становился событием. Мемуары Кшесинской, обнаруженные на русском языке в спецхране,— сенсация; книга Тихоновой и она сама — подлинное открытие для всех нас; мемуары Григорьева, ранее известные лишь узкому кругу специалистов, теперь общее достояние; «Книга ликований» — библиографическая редкость, возвращенная читателю; это же можно сказать и о материале, собранном в книге о Дункан; книга Черкасского — безусловно, открытие; а сборник, посвященный Макаровой,— дань уважения прекрасной балерине.

И уж совсем напоследок. Не хочу ни в коем случае, чтобы в бочку меда попала хоть капля дегтя, но невозможно не посетовать на то, в каком нищенском положении оказались сейчас те издательства, которые хотят делать серьезное дело. Как хотелось бы видеть все упомянутые мемуары напечатанными на хорошей бумаге, переплетенными в твердые обложки, сброшюрованными так, чтобы не распадаться на части. А фотографии, любовно собранные теми, кто подготовил книги к изданию, многие из них несомненно редчайшие,— из коллекции Нины Тихоновой или потомков Кшесинской. Сознаешь их ценность. Но как тускло выглядят они здесь. Лучше других издан сборник, посвященный Макаровой,— по-видимому, удалось где-то добыть на него средства. Хорошо выглядит «Книга ликований», но и ей не помешало бы предстать в жестком переплете.

Вероятно, недостатком средств объясняется в отдельных случаях и недостаточно тщательная работа корректора и наборщиков. Больше всего претензий можно предъявить к сборнику, посвященному Дункан, где, к сожалению, спутаны подписи под иллюстрациями, много опечаток, особенно в иностранных словах, которые вообще плохо даются нашим типографиям.

Но все это не может поколебать нашего чувства признательности к «АРТ», который единственный издает книги по балету, в других издательствах лежащие без движения.

Год Мейерхольда

Сценографические решения Мейерхольда и все линии его взаимоотношений с миром сценографии продолжают оставаться среди самых притягательных проблем для исследователей и практиков театра.

«...когда декоратор мне сродни, когда он из поля одного со мной мироощущения...»



Черновые заметки В. Э. Мейерхольда «О слиянии режиссера и художника», датируемые 1908 годом (опубликованы: «Театр», 1974, № 2, с. 29), формулировали — уже в названии — одну из ключевых проблем, выдвинутых режиссерской революцией начала XX века и с неизбежностью остававшуюся в центре внимания Мейерхольда. Уже тогда он видел необходимость «спеться с художником» — «чтобы как будто было одно лицо».

Взаимоотношения Мейерхольда с крупнейшими сценографами, длившиеся нередко в течение десятилетий, всегда несли в себе острейший психологический и творческий сюжет. Его суть и природу Мейерхольд определил в 1908 году словами: «Режиссер и его *сорежиссеры-художники*». Едва ли не точнее других драматургию — и драматизм — этого сюжета изложил Владимир Дмитриев, ученик и сотрудник Мейерхольда, отринутый учителем и всегда жаждавший работать с ним: Мейерхольд «сочиняет спектакль как автор, и художник тогда растворяется в этом авторском замысле, отдавая спектаклю лучшие свои силы, но не вымирая сам».

Бывало, в счастливом сотрудничестве с Мастером расцветали и умножались все таланты, втянутые в орбиту его мастерской, на глазах преображался каждый. Бывало, воля руководителя порабощала и поглощала без остатка волю подмастерий, и сценографы оказывались в этом ряду. Критика порой преувеличивала частности, подменяла существенные звенья второстепенными. Да и Мастер в задоре полемики акцентировал подчас случайные детали, смещал подлинное соотношение элементов.

Мейерхольд и пути сценографии, Мейерхольд в динамике его сценографических открытий, Мейерхольд в союзах с художниками, Мейерхольд глазами художников и в непосредственном общении с ними — это грани единой темы «слияния режиссера и художника», влекущей за собой едва ли не все проблемы мейерхольдовского творчества.

Галина Титова

Мейерхольд и художник

Проблема Мейерхольд и художник в современной научной литературе представлена скорее как тема Мейерхольд и художники. Ряд ценных методологических моментов, наличествующих как в трудах биографов художников, с которыми работал режиссер, так и в исследованиях творчества самого Мейерхольда, парадоксально способствует дискретности наших представлений на сей счет. Исторически формировавшаяся системность подхода Мейерхольда к функции художника в драматическом театре то растворяется в конкретике его работы с тем или иным художником, то слишком жестко детерминируется рамками сменявших друг друга эстетических направлений.

Кажется, будто прав был Абрам Эфрос, заявивший в свое время, что история театра Мейерхольда есть история вечно изменчивой режиссерской личности, но не системы[1]. Кажется, что восторженные слова Вахтангова: «Каждая его (Мейерхольда.— *Г. Т.*) постановка — это новый театр»[2],— отражают действительное положение дел.

Театральная система режиссера определяется, на наш взгляд, индивидуальным преломлением фундаментальных сценических категорий — пространства и времени. Режиссерский театр впервые стал рассматривать мизансцену в хронотопе не как простую группировку актеров, а как процесс воздействия сценического времени на сценическое пространство, соединяя пластическое начало с временным (ритмическим и музыкальным). Пространству жизни (Станиславский) Мейерхольд противопоставил пространство игры. Потом возникли еще и другие «пространства», пространство эмоции у Таирова, например. Во всех случаях в рамках специфического понимания

пространства складывались структурообразующие начала методологии актерских школ режиссерского театра. «Пространство» театра Мейерхольда — одно из самых стройных, теоретически выверенных, укрепленных в театральной традиции и отвечающих духу и формам искусства XX века.

1

Проблема художника впервые встала перед Мейерхольдом в студии на Поварской. Он встретился здесь с незнакомыми ему прежде претензиями художника на самодостаточность своего участия в драматическом спектакле.

Постановочный канон раннего МХТ, повторенный Мейерхольдом в первый сезон самостоятельной работы (1902/03, Херсон), отводил художнику строго функциональную роль. «Не раз,— свидетельствует В. А. Симов,— мне хотелось поярче блеснуть колоритом, но я сознательно подчинял свою живопись точным директивам режиссера»[3]. И хотя внимание Мейерхольда фиксировало как раз колористические удачи Симова («старый «жидовский квартал», грязный, мрачный, с одной стороны, и полная поэзии и красоты площадь перед дворцом Порции с видом на ласкающее глаз море — с другой»[4],— в «Венецианском купце», он взял на вооружение принцип «выдержанной декорации», определяемый единством режиссерского замысла.

Этот принцип подвергся в студии на Поварской серьезному испытанию. Вот пример, наглядно показывающий остроту ситуации. Начав сезон в театре на Офицерской, Мейерхольд в декабре 1906 года обратился к Н. П. Ульянову с просьбой прислать набросок разработанного им еще в студии постановочного плана «Пелеаса и Мелисанды». «Когда мы беседовали с тобой по поводу постановки «Пелеаса», я диктовал тебе «архитектурные» планы картин, [...] и ты заносил их карандашом в карманный блокнот свой»[5]. Ответ Ульянова поражает тем, что художник искренне не понимает, о чем его просит режиссер. «При всем желании я не могу, однако, исполнить твою просьбу. Так как над «Пелеасом» я много работал и продолжаю работать до сих пор, то от прошлогодних замыслов, в сущности, ничего не осталось. Рисованные мною тогда наброски сами по себе ничего не представляют, в особенности без собранного материала к ним. Я совершенно не могу в сложившемся процессе этой работы выделить в настоящее время *то немногое, что ты называешь «архитектурными планами картин».* «Пелеаса» я делаю *для своих целей,* и все, продуманное мной в этом отношении, я применяю в своих работах»[6] (курсив мой.— *Г. Т.*).

Сегодня кажется непонятным, для каких таких «своих» целей может работать театральный художник. Но во времена первых шагов Условного театра возникшая дилемма дисгармонии творцов была для Мейерхольда мучительной — он понял, что слиться до конца ни с художником, ни с композитором нельзя, потому что «каждый из них, естественно, тянул в свою сторону, каждый старался инстинктивно отмежеваться»[7].

Слияние, достигнутое Художественным театром, перестало устраивать Мейерхольда не только потому, что он порывал с жизнеподобием на сцене. Художник, беспрекословно выполняющий волю режиссера, уже не казался ему образцом для подражания. Он предлагал художнику равное партнерство в сценическом синтезе, считаясь с его правом на творческое самовыражение.

Однако, молодые художники студии инстинктивно хотели большего — признания своей исключительности в создании общего строя спектакля. Реализовать это стремление художникам не удалось. Мейерхольд констатировал: «Смерть Тентажиля» «репетировалась на фоне простого холста и производила очень сильное впечатление [...]. Когда же актеры были перенесены в декорации, где было пространство и воздух, пьеса проиграла»[8].

По-настоящему новым в работе художников студии было то, что они хотели передать через свои сценические «картины» собственное — художественно образное — ощущение автора, увидеть пьесу в «цвете», найти ей и ее героям живописный эквивалент. Художники студии были равно далеки как от жизненной теплоты, «обжитости» декорации В. А. Симова, так и от «эпошистости» и самодовлеющей красочной полнозвучности мирискусников. Декоративность «Смерти Тентажиля» (С. Ю. Судейкин и Н. Н. Сапунов), импрессионизм «Коллеги Крамптона» (В. И. Денисов) и стилизация «Шлюка и Яу» (Н. П. Ульянов) сближались в одном — художник отстаивал право творчески субъективной трактовки пьесы, отказываясь от обязательного для Симова и МХТ соблюдения авторской ремарки.

Режиссер также стремился к субъективной творческой свободе, но ему, в отличие от художников, приходилось считаться с двумя объективными слагаемыми театра — актером и зрителем.

Вот почему декоративные решения художников невозможно оценить вне режиссерской концепции. Сколь ни была сама по себе красива декорация Ульянова к пьесе Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», стилизованная, подобно «перламутровым симфониям» К. А. Со-

мова, в духе «века пудры», она не могла стать самодостаточной как, может быть, хотелось художнику. Ведь на благоуханной кровати под роскошным балдахином должна была валяться грязная туша пьяного Яу.

Думается, откройся студия на Поварской, Мейерхольду удалось бы «скорректировать» художника, сделать видимой для зрителя парадоксальную связь оформления с разработанной им партитурой сценических движений актера. И все-таки примат художника в студии был очевиден, хотя бы потому, что художник не организовывал пространство для игры, а просто о ней не думал, заполняя пространство собой, предлагая актеру проецироваться на живописное панно в качестве дополняющей краски.

Судейкин и Сапунов, устроившие бунт против макета, провозгласившие принцип живописного панно, были влюблены в пьесу Метерлинка, но театра не знали совсем. Бунт против макета, представлявшего тогда игрушечную модель жизнеподобной обстановки, воодушевил и Мейерхольда, захваченного возможностью разом покончить с ненавистным «натурализмом». «Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже близились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы Натуралистического театра»[9]. Но бунт не был театральной революцией, как казалось устроившим его Сапунову и Судейкину. «На самом деле,— верно замечал Н. Д. Волков,— это означало, что молодым живописцам, не владевшим техникой заполнения сценического трехмерного пространства, было гораздо легче представить декорацию сначала как картину и потом, написав эскиз, указать расположение полотен и планировочных мест»[10].

Пиррова победа художника заключалась в нетеатральности принципа «панно». Но сами по себе панно отличались декоративной театральностью. Живопись художников была новым словом на сценической площадке, чего не скажешь о технике актерской игры.

Как известно, Мейерхольд пришел в студию специально для подтягивания наличной техники актера к достижениям новейшего искусства. Но он недооценил глубины разрыва между реалистической школой Станиславского и принципиально новым живописным языком.

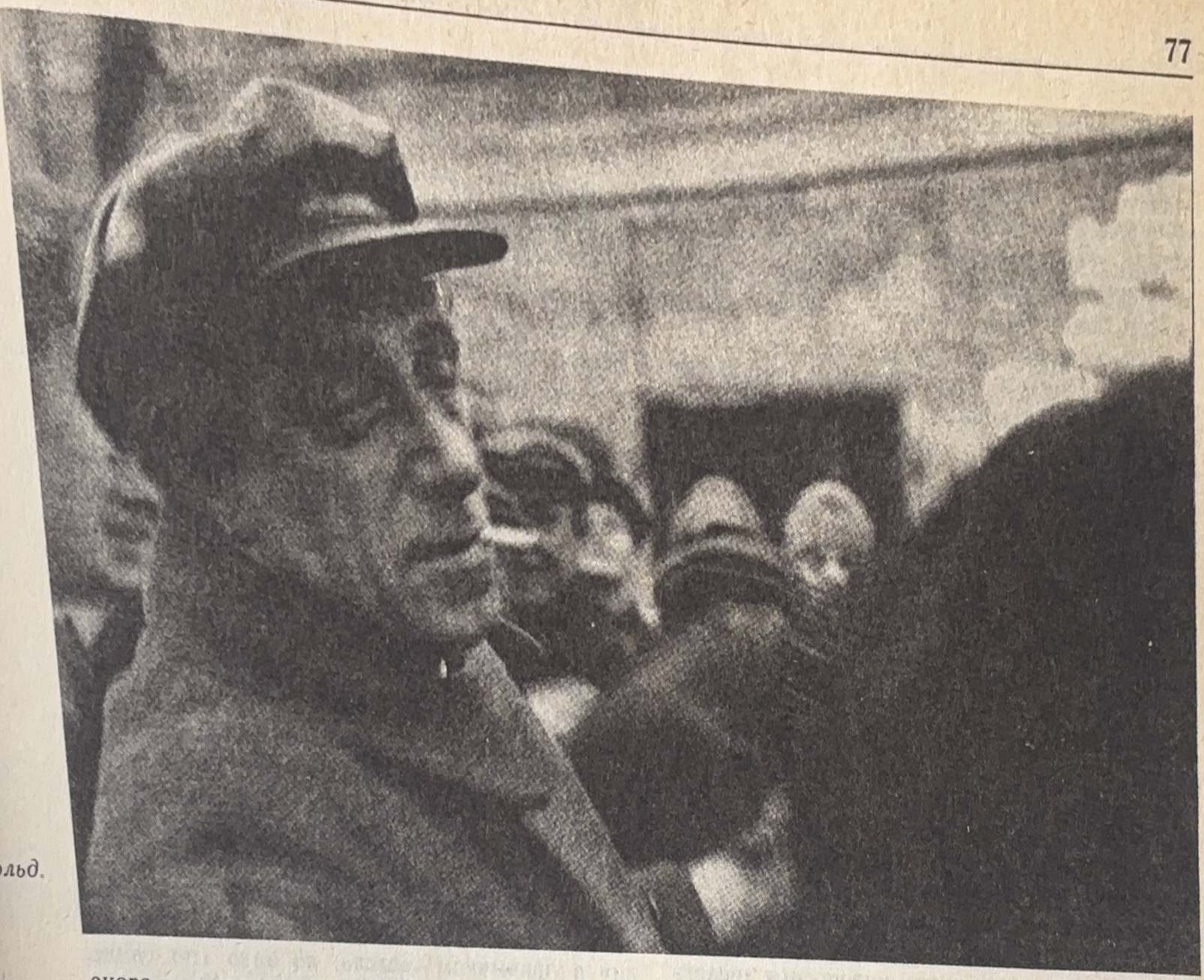
«Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты,— свидетельствовал В. Я. Брюсов,— в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсти и волнения, как они выражаются в жизни»[11]. Иными словами, актеру было легче достичь новизны пластического рисунка роли, чем преодолеть бытовой подход к ней «от себя». «Мне не нужны эти их (актеров) темпераменты, эти их голоса. В монтировочной книге я даю ряд бликов, но никто не хочет их осуществлять»[12]. Выкрикнуто про провинцию, куда Мейерхольд снова погрузился в 1906 году, но характеризует общую ситуацию актера в столкновении с новым (в широком смысле слова) театром. Техника актера, организующая весь состав его биофизической субстанции, не обладает универсальностью лексики, обеспечивающей беспрепятственный переход из одной эстетической системы в другую. Счастливые исключения не отменяют правил конкретной актерской школы. Мейерхольд сразу оценил проблему («школа должна быть поставлена так, чтобы из нее родился театр»[13]), но создать такую школу ему удалось только много лет спустя.

Оставалось соперничать с художником в овладении новым театральным языком. Уже в студии Мейерхольд обнаружил замечательную способность рисовать актером. «В движениях,— писал Брюсов,— было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине»[14]. В выразительной характеристике Брюсова неточное слово «воспроизведенными» позволило впоследствии противникам Условного театра искажать суть его методологии. Так, А. Я. Таиров, отрицая «изобразительный» подход Условного театра, находил подкрепление своим филиппикам в указанном пассаже Брюсова, курсивом прописывая слово «воспроизведенными»[15]. Между тем участница опытов Мейерхольда в студии на Поварской В. П. Веригина утверждала, что режиссер «никогда не брал поз и группировок» прямо «с картин», он всего лишь «насыщал ими свое воображение и, обладая большой фантазией, давал изумительный рисунок в том стиле, из которого исходил и который считал подходящим для данного автора»[16].

Иными словами, Мейерхольд занимался тем же, что и художники — стилизацией, которая, по его мнению, является «не точным воспроизведением стиля данной эпохи или данного явления», а методом, способным «выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»[17]. По мнению Мейерхольда, со стилизацией «неразрывно связана идея условности, обобщения и символа»[18].

Стройность определений, сделанных в 1907 году, связана с практическим опытом режиссера, умевшего еще до студии на Поварской работать без художника.

Рецензенты первой условной постановки Мейерхольда — «Снега» С. Пшибышев-



ольд.

ского — ничего не говорили о его художнике. И «ультрафиолетовый снег» и погружение сцены в «египетскую тьму»[19] справедливо были поставлены «в вину» режиссеру, а не художнику М. А. Михайлову. Именно по адресу Мейерхольда в зале раздавались свист и насмешливые возгласы: «Чего ж ты не выходишь? Испугался, небось, совестно! Ну, ну же, выходи!»[20] Судя по описанию А. М. Ремизовым «Снега», поставленного в Херсоне, Мейерхольд уже здесь сочетал «в тоне, красках и пластике символику драмы с ее реальным сюжетом»[21]. Но «публика недоумевала, делала вид, что все понимает, или тупо, гадливо морщила узкий лоб; после долго смеялась»[22]. И в Херсоне (декабрь 1903 года), и в следующем году — в Тифлисе — «Снег» был единственным спектаклем Товарищества, принятым публикой в штыки. Неприемлемым для зрителя оказалось стремление режиссера вызвать у него «то или иное настроение, не связанное с бытовыми и житейскими впечатлениями»[23]. Это выводило публику из привычного созерцательного равновесия, ей не нравилось, что шаблонный набор сценических тривиальностей (любовный треугольник, «роковая» героиня и т. д.) подавался автором и режиссером необычно и требовал *другого* восприятия.

Обдумывая законы этого восприятия в системе условных взаимоотношений «двух главных основ театра — лицедея и зрителя»[24], отчасти опробованную в студии, Мейерхольд летом 1906 года познакомился с книгой Г. Фукса «Театр будущего». Волков верно заметил, что Фукс «помог своими стройными тезисами оформить собственные мысли Мейерхольда и дал ему возможность осознать все те шаги, которые Мейерхольд делал отчасти бессознательно в своих исканиях новых режиссерских путей»[25].

Фукс впервые повернул мысль Мейерхольда от задач оформления к проблеме самой сценической площадки. «Самое большее, что можно было дать на сцене в панорамном ящике,— писал Фукс,— было дано мейнингенцами»; [...] Нынешнее высшее развитие театральной техники и идущий наряду с нею последовательный натурализм довели до абсурда современную сцену [...]. Вся сцена в виде панорамного ящика, с ее кулисами и софитами, с горизонтами и заставками, с ее рамповым светом и натяжным потолком, вся она ни к чему. [...] Мы возимся с аппаратом, который исключает всякое развитие настоящего современного искусства. А потому долой этот натяжной потолок, освещение рампы, долой заставки, горизонты, софиты, кулисы и ватное трико! Долой эти ложи и всю панорамную сцену! Весь этот мишурный мир из парусины, проволок, картона и фольги давно уже созрел для гибели»[26].

Но если Фукс утверждал, что сценическое зрелище должно представляться зрителю «как замкнутое в себе целое, закон-

ченное красочно и ритмически довлеющее себе»[27], то Мейерхольд, незамедлительно — летом 1906 года — реализовавший в Полтаве идею просцениума, добился противоположного эффекта. «Отсутствие занавеса в некоторых пьесах, например, «Каин» (драма О. Дымова.— *Г. Т.*),— писал полтавский рецензент,— делает из сцены какую-то трибуну»[28].

Глубоко своеобразно истолковывал Мейерхольд и многие другие идеи Фукса — о господствующем колорите, создающем настроение всей пьесы или отдельной картины; об ориентации на античные рельефы и великих тречентистов, вообще на старых мастеров, избегавших иллюзии перспективной глубины; о непревзойденном умении японского театра давать ритмическую колоритность, красочный аккомпанемент психологическому развитию пьесы; об актере, которому следует не забывать танцевальные, то есть пластико-музыкальные, истоки своего искусства.

Книга Фукса дала Мейерхольду толчок к внутренней перестройке структуры театрального зрелища, которая становилась у него осознанно архитектонической. «Если раньше,— справедливо замечал Волков,— Мейерхольд добивался настроения путем погашенного света («Снег») или путем чисто живописных средств («Смерть Тентажиля», «Шлюк и Яу», «Комедия любви»), то теперь его внимание было обращено к вопросам архитектоники, танцевального ритма, новой организации сценического пространства»[29].

Малоизученный полтавский период деятельности Товарищества новой драмы (лето 1906) характерен активной творческой проверкой названных принципов. Подмостки полтавского театра оказались удобны для реализации идеи просцениума, ставшей основополагающей в театропонимании Мейерхольда. Просцениум, по мнению очевидца, обеспечивал актерам «более тесное общение со зрителями, которые психологически становились как бы участниками спектаклей. Труппа играла без декораций (некоторые сцены шли «в сукнах»), а иногда без занавеса, и такое приближение исполнителей к зрителям не вызывало технологических затруднений»[30].

Художником полтавских спектаклей был К. К. Костин, который (так же, как и М. А. Михайлов, ранее оформлявший спектакли Товарищества) никак не отмечен прессой, обращавшей тем не менее пристальное внимание на внешний образ спектакля,— провинциальная критика расценивала его как плод именно режиссерских усилий. Так, «Привидения» Г. Ибсена, ставившиеся Мейерхольдом не в первый раз, выглядели в Полтаве неожиданно: декорацией служил колонный зал, а «на просцениуме стоял рояль, сидя за которым Мейерхольд—Освальд вел последнюю сцену»[31]. Трактуя пьесу в символическом ключе, Мейерхольд впервые применил здесь колористический подход к характеристике героев, использованный потом в «Гедде Габлер». «Освальд все три действия был одет во все черное», а платье Регины «горело ярко-красным цветом» — только «маленький фартучек подчеркивал ее положение прислуги»[32].

При постановке «Чуда святого Антония» М. Метерлинка, шедшего под названием «Сумасшедший», был использован гротескный подход, повторенный Вахтанговым в 1921 году, хотя последний, скорее всего, не знал о спектакле Мейерхольда. Была подчеркнута гротескная марионеточность «неживых людей», проведенная в мизансценах, позах и движении актеров. И хотя актеры по-прежнему отставали, сбиваясь на водевильность тона и шаржированную прямолинейность вместо гротескной двойственности, Мейерхольду, по мнению рецензента, удалось оттенить «правду святого Антония и непосредственность Виржини» «окаменелыми выступами мертвых очертаний других действующих лиц»[33].

В «Каине» О. Дымова, о котором уже упоминалось, вообще «не было обстановки» в привычном смысле, но зато (по свидетельству актрисы, служившей в Полтаве) «ярко развертывалась трагедия человеческих душ»[34].

Постановочный план «Крика жизни» А. Шницлера сам Мейерхольд позднее комментировал так: «Был сделан опыт дать преувеличенные масштабы сценической обстановки. Громадный диван, тянувшийся (параллельно рампе) через всю сцену, слегка, конечно, сокращенную, должен был своей тяжеловесностью, массивом своих давящих форм изобразить intérieur, в котором всякий вошедший мог показаться как бы стиснутым и уничтоженным чрезмерной властью вещей»[35]. (Принцип «дивана» был потом повторен — удачно — Н. Н. Сапуновым в «Гедде Габлер» и — неудачно — В. Е. Егоровым во мхатовском «Росмерсхольме», режиссер Вл. И. Немирович-Данченко.) В постановке «Крика жизни» так же, как в «Чуде святого Антония», действие строилось на ритмическом контрапункте запланированных контрастов исполнения. «Приемы гротеска во всем, где страсти достигают высшего напряжения. Опыт эпически-холодного рассказа со сцены, почти бесстрастного, без подчеркивания в нем отдельных деталей для усиления соседних с ним страстных сцен. Так называемые на языке сцены «переходы» или предшествуют речам актеров, или их завершают»[36].

В спектаклях, поставленных за два летних месяца, поражает смелость режиссера в поисках нового сценического языка, целенаправленное экспериментаторство. Местная прес-

са по достоинству оценила изменившееся художественное лицо Товарищества: «В. Э. Мейерхольд не копирует. Он ищет новых путей и стремится создать новую школу театрального искусства. В Художественном театре стремились к изумительно фотографической передаче всех деталей, стремились воплотить реальную правду на сцене. В. Э. Мейерхольд стремится достигнуть художественной правды. Эта художественная правда достигается не тщательным воспроизведением всех деталей, а *несколькими смелыми мазками,* чем подчеркивается и усиливается то впечатление, которое, по замыслу художника, должно всецело захватить зрителей. Мейерхольд *принцип импрессионизма воплощает на сцене* (курсив мой.— *Г. Т.*)»[37]. Конкретная характеристика методологии МХТ («фотографическая передача») и сведение сценической лексики Мейерхольда к «импрессионизму» требуют уточнения, но попытка определить своеобразие поисков Мейерхольда через аналогию с новейшей живописью свидетельствует о том, что критик, скрывшийся под псевдонимом «Профан», был излишне скромен в оценке своего профессионального уровня.

2

Сезон с небольшим на Офицерской принято считать реализацией концепции театрального символизма, начатой на Поварской. Или — Неподвижным театром, изобразительным аналогом которого является живописное панно, взывающее к «двухмерности» актера.

Между тем принцип декоративного панно был (и то с оговорками) применен на Офицерской дважды — в «Гедде Габлер», стилизованной Сапуновым в духе символистских представлений о Красоте, и в «Сестре Беатрисе», оформленной Судейкиным. Только в этих спектаклях сознательно проводилась идея живописного созвучия драматургии, перенесенная из студии на Поварской.

Но и в них «чистого» символизма не было. Стиль модерн, в котором была выполнена декорация «Гедды Габлер», придавал жилищу Красоты характер гротесковой двусмысленности, противопоказанной самодостаточным духовным ценностям символизма. В стилизованной (под мастеров раннего Возрождения) живописи Судейкина к «Сестре Беатрисе» неожиданно появились черты, предвосхитившие некоторые подходы художественного авангарда, чуждого туманам символизма — «декорация больше походила на внутренний вид готического собора», но в нее «введены были контрфорсы, типичные для наружного вида собора»[38].

Мейерхольд был связан с символизмом генетически — существом «мечтательной жизни» (выражение из его юношеского дневника), которая была плодоносящей почвой его творчества. Отблески символизма мерцают на «Маскараде», «Зорях», «Ревизоре», «Пиковой даме»...

Но конкретное воплощение символизма на сцене оказалось затрудняющим неумолимый ход режиссера к собственно театральной субстанции. Символизм не предлагал театру новой методологии, зритель больше не приглашался «в гости к сестрам Прозоровым», но он «должен был воспринять как реальность сказочный замок или подводное царство»[39]. Инстинктивно чувствуя это, Мейерхольд стремится к другому подходу, методологически символизму чуждому («прием выражения должен быть зодческий в противовес прежнему, живописному»[40]). Связь с символизмом просматривается только на уровне общих мировоззренческих постулатов. Точнее — постановочные подходы ищутся разные, но одинаково уводящие от сугубой живописности.

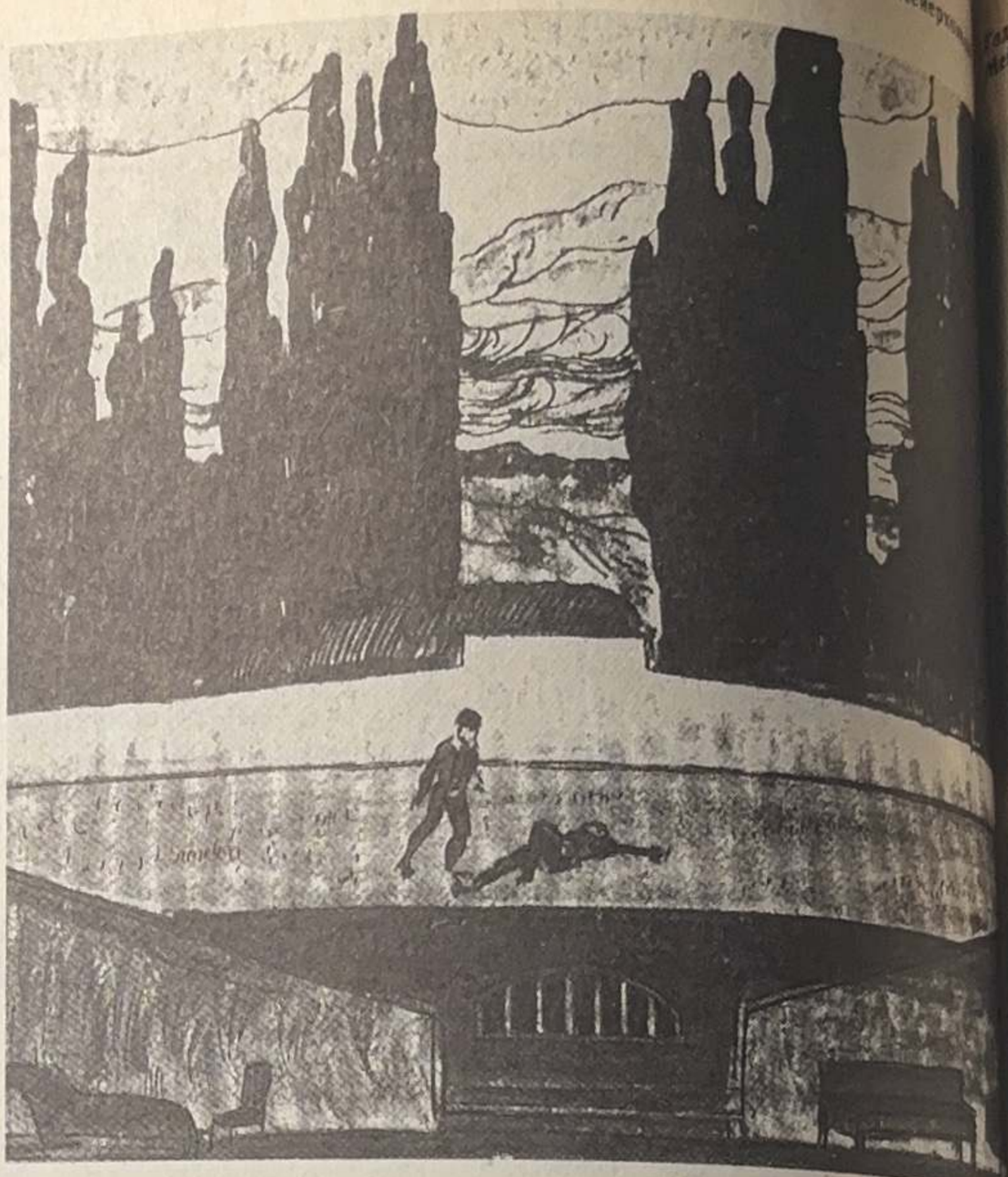
«Строительное» начало отчетливо просматривается в оформлении В. И. Денисовым «Вечной сказки» С. Пшибышевского. «План, который был нарисован режиссером,— пояснял Мейерхольд в 1912 году,— вылился из приемов детского театра. На стол высыпается груда кубиков разных размеров, лесенок, колонн четырехугольных и круглых. Надо построить из этого материала сказочный дворец»[41]. По мысли режиссера, «чудна́я» архитектура «Вечной сказки» (позади двух тронов, установленных на специальной площадке в анфас к зрителю, и двух узких крыльев лестниц, уходящих от боков площадки вверх, рисованные на холсте четырехгранные колонны образовывали ряд узких длинных окон и большую входную дверь во дворец) — как бы создавалась «нервной торопливостью ловких рук ребенка-строителя»[42]. Новаторское соединение в одной декорации интерьера и экстерьера было настолько необычным, что потребовало, как видим, позднейшего разъяснения.

В «Балаганчике» Мейерхольд с Сапуновым отказываются от неглубокой полосы сцены, на которой организовывалось действие предыдущих спектаклей, открывают в глубину всю коробку, превращая ее в бездонное синее пространство, посреди ставят легкое зданьице маленького театра, оставляя перед ним свободную площадку-просцениум, где появляется автор, «как бы служа посредником между публикой и тем, что происходит на маленькой сцене»[43].

«Театрик»,— комментировал свой замысел Мейерхольд,— имеет свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои

порталы и падуги. Верхняя часть «театрика» не прикрыта традиционным «арлекином», колосники со всеми веревками и проволоками у публики на виду; когда на маленьком «театрике» декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение»[44].

Сценически претворяя древний прием «театра в театре», Мейерхольд не только оттеняет его присущей поэтике Блока романтической иронией, но и начинает «Балаганчиком» ту линию публичного «раздевания» театра, разрушения сценической иллюзии, обнажения приема, которая уводила его от символизма и вела к конструктивизму. Прав был Н. Д. Волков, утверждавший, что «когда впоследствии уже в 1920-х годах Мейерхольд стал безжалостно обнажать сценическую коробку, он, в сущности, только более резко и жестоко использовал тот прием, который впервые показал в «Балаганчике», правда, в смягченном сапуновскими декорациями виде»[45]. Такие демонстративные приемы спектакля, как оттаскивание автора с просцениума за кулисы с помощью привязанной к нему веревки или показ зрителю рук бутафоров, держащих железки с пылающим бенгальским огнем, подчеркивали теат-



«Пробуждение весны». Зарисовка А. Любимова

«Озеро Ло... Сцена из спектакл...

ральность представления, были сознательно направлены на выведение зрительского восприятия из привычного плена иллюзорности. Единственной реальностью «Балаганчика» становились Поэзия и Театр, образуя тем самым первоначальную формулу мейерхольдовского спектакля.

Не менее радикальны и новы были постановочные подходы Мейерхольда в других спектаклях театра на Офицерской. В «Жизни человека» режиссер, самостоятельно оформивший спектакль, использовал «архитектуру света» (первая попытка имела место в херсонском «Снеге»). «Затянув всю сцену серой мглой,— писал он Л. Н. Андрееву,— и освещая лишь отдельные углы сцены и только из *одного* источника света (угловая лампа за диваном, лампа под зеленым абажуром над круглым столом, люстры, лампы в сцене пьяниц, как над биллиардами), нам удалось создать резкий контраст между темнотою, чернотою вокруг (в каких-то больших комнатах, которые лишь в фантазии зрителей, где рисуются, конечно, и окна, и потолки, и двери, но лишь в фантазии зрителя), с одной стороны, и освещенными углами комнат, с другой стороны. Освещены лишь аксессуары ([вещи] на сцене показаны лишь крупные и в несколько уродливо-увеличенном масштабе): диваны, круглые столы, колонны, золотые кресла, книжный шкаф, буфет и т. п.»[46].

«Понятно,— пояснял Мейерхольд в «Примечаниях к списку режиссерских работ»,— облики людей нужно было лепить четко, как скульптуру, и гримы давать резко очерченными; актерам невольно пришлось повторять в фигурах ими представляемых людей то, что любили подчеркивать в портретах Леонардо да Винчи и Ф. Гойя»[47].

Смелой новизной отличался постановочный план «Пробуждения весны» (художник В. И. Денисов). Декорация была выстроена по вертикали и поделена на «этажи». «Действие,— писал рецензент,— попеременно происходило то на самих подмостках [...], то — под подмостками, так что головы актеров оказывались в уровень с полом, то [...] в бельэтаже сцены, в какой-то неудобоопределимой геометрической фигуре с лестницами направо и налево [...], то, наконец, на самом верху сцены»[48]. Для многоэпизодной пьесы (восемнадцать картин) ставилась одна установка. Эта поразительная по тем временам находка впоследствии стала незаменимой в



«Озеро Люль».
Рисунок
Н. Галаджева

оформлении пьес экспрессионистского толка, Мейерхольд использовал ее в спектакле «Озеро Люль». Переключение зрительского внимания к той или иной части установки «Пробуждения весны» производилось с помощью света. «Среди полнейшего мрака,— писал С. Ауслендер,— открывается освещенный уголок: кровать, стул. Короткий диалог окончен. Снова минутный мрак — лесная поляна наверху сцены, так все восемнадцать картин как световые тени на темной стене»[49].

Некоторые из постановочных новаций Мейерхольда в театре на Офицерской встретили сопротивление «властей предержащих»[50]. Как явствует из письма к Мейерхольду Ф. Ф. Комиссаржевского (апрель 1907 года), идея «круглого театра», которую режиссер хотел испробовать при постановке пьесы Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел», оказалась нереализованной потому, что «устройство сценического представления в середине зала», а следовательно, размещение части зрителей на сцене,— «запрещено»[51].Не решился Мейерхольд выплеснуть сценическое действие в зрительный зал и при постановке другой пьесы Ф. Сологуба «Победа смерти» (последний спектакль Мейерхольда в театре на Офицерской). «Сцена — писал режиссер, опять самостоятельно оформивший спектакль,— была во всю ширину покрыта ступенями, параллельными линии рампы. Оставалось только спустить их вниз, в партер. Театр испугался этого, оставшись на полпути в стремлении своем перешагнуть черту рампы»[52]. Адепт «соборного» театра Г. И. Чулков сожалел, что «условия наших дней, данной культуры» не позволили Мейерхольду продолжить «лестницу до зрительного зала, завершив трагическую игру в круге зрителей»[53].



Особое место в закреплении новой техники сценической композиции заняла проблема, которую Мейерхольд позднее назвал одним из основных свойств гротеска, а именно — «преодоление быта в быте»[54]. Она встала перед режиссером уже в первом спектакле на Офицерской, в «Гедде Габлер». Игнорируя бытовые ремарки пьесы, Мейерхольд с Сапуновым отказались от изображения зафиксированного в них интерьера. Это впечатляюще описал А. Р. Кугель.

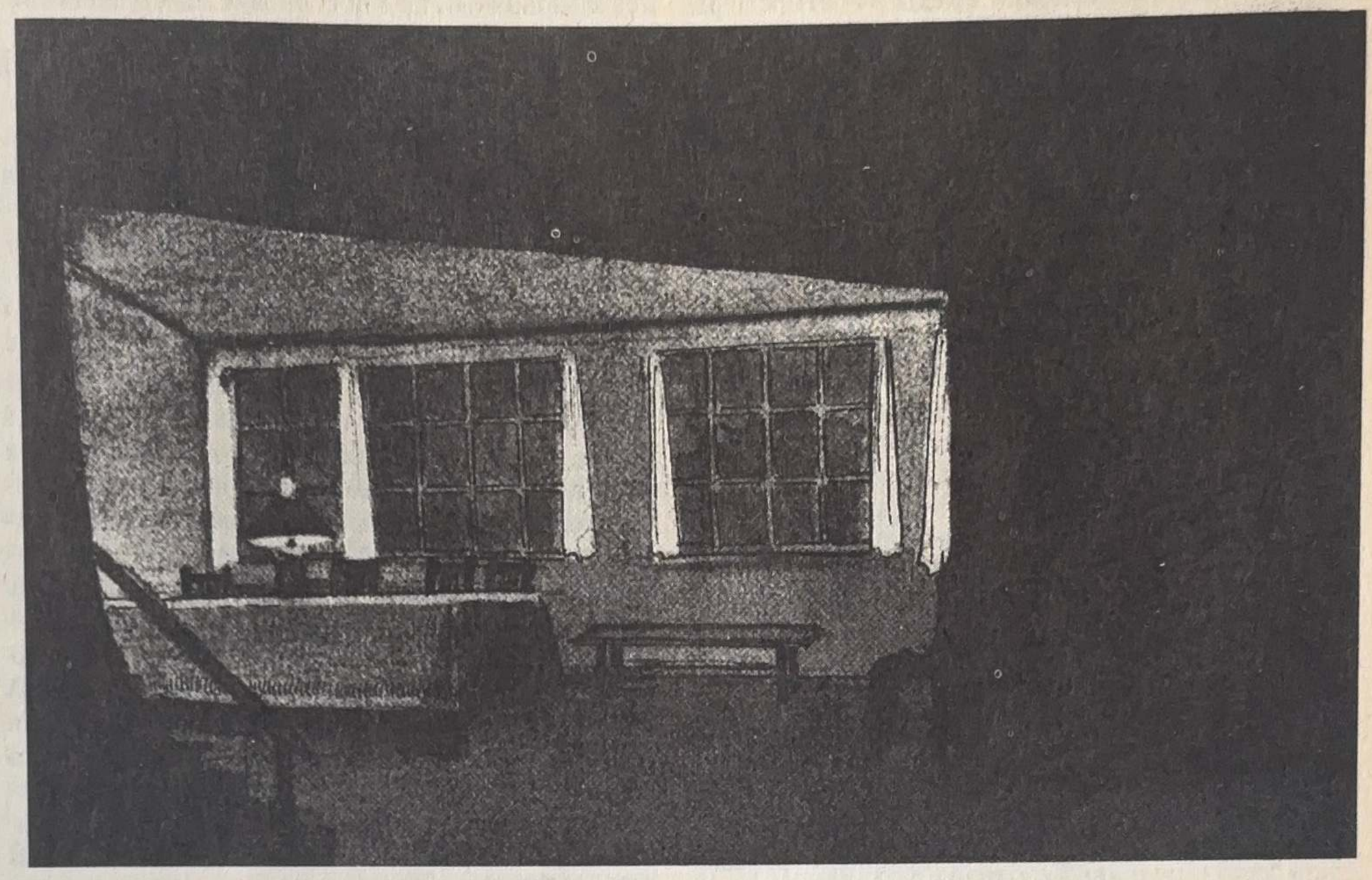
«Фон, на котором происходит драма,— утверждал он,— должен быть мещански-душный. Может быть, откуда-нибудь, из-за второго или третьего плана, сверкает край свободной, сказочно-прекрасной красоты, как молния, как золотой луч идеала. Мейерхольд же, повесив гобелены à la Сомов, поставив диваны, покрытые белоснежной шкурой, сделав многостворчатое, как в великолепной оранжерее, окно с вьющимися тропическими растениями, стилизовал не ту обстановку, в которой Габлер живет, а ту, которой она в мечтах якобы достигла. Пьеса стала поэтому совершенно непонятной, перевернутой; идеал стал действительностью. Вышло *броско* и крикливо, а смысл-то улетучился. Вот образчик правильной художественной идеи, поставленной вверх ногами»[55].

Под «правильной» художественной идеей Кугель понимал чуть сгущенный, но обязательно бытовой подход, игнорируя символистскую ауру пьесы Ибсена. Мейерхольд против бытового подхода к «Гедде Габлер» протестовал еще в Художественном театре, когда Станиславский говорил: «После этой пьесы все светские дамы будут носить платья и прическу, как у М[арии] Ф[едровны]»[56]. «Если светские дамы, присутствующие на представлении,— писал тогда Мейерхольд,— не ужаснутся, а напротив, станут подражать ей, нас не поблагодарит за это Ибсен»[57].

Теперь, глядя на Гедду—Комиссаржевскую, можно было, подобно Ю. Д. Беляеву, вскрикнуть: «Зеленая! зеленая!» — но подражать ей, «загадочной, как глубина оникса»[58], дамам из зала, одетым в роскошные туалеты, которым могла бы позавидовать Гедда М. Ф. Андреевой, вряд ли могло прийти в голову. Они не захотели бы поменять свои туалеты (белый суконный «с entre-deux из белых кружев», черный муслиновый «от Дусе, отделанный перламутровыми пальетками и кружевами «блонд» на голубом фоне»[59] и т. д.) на стилизованный наряд героини спектакля.

Не говоря о том, что трактовка Кугелем пьесы Ибсена отнюдь не бесспорна (критик, на наш взгляд, в отличие от режиссера, не чувствовал, что тоска Гедды о прекрасном вовсе не идеальна), подчеркнем, что погру-

В. Комиссаржевская — Гедда. Шарж А. Любимова



«В городе». Зарисовка

жение Гедды в обстановку, уже достигнутую ею «в своих мечтах», могло и не «переворачивать» содержание пьесы, а универсализировать ее смысл путем остранения. Признав в той же поздней статье о Мейерхольде его «Ревизора» глубоко соответствующим гоголевской поэтике и справедливо акцентируя неизменность основ художественного мировоззрения Мейерхольда, Кугель мог бы задуматься над тем, что перевод действия «Ревизора» в «столичный» масштаб и показ «скотинства в изящном облике» есть метод, впервые использованный в «Гедде Габлер».

«Мандат». Сцена из спектакля



В этом смысле наиболее проницательным оказался, на наш взгляд, Ю. Д. Беляев. «Опыт с «Геддой Габлер»,— писал он,— поразил своей смелостью. Режиссер совершенно выбросил из пьесы быт и символически стилизовал Ибсена. За такое обращение ему больше всего и досталось. Но идеи не могли умертвить ни холодное равнодушие публики, ни горячие отповеди рецензентов. Идея, однажды пущенная в мир, зажила таинственной жизнью флюида и так или иначе беспокоила воображение. Спрашивали: «Этак, пожалуй, скоро Островского и Гоголя будут символизировать?» Но отчего же, в самом деле, не попробовать символизировать «Грозу» или «Ревизора»?!»[60]. Символизировать, в логике процитированного отрывка, означает... остранить бытовой ряд.

Особенно наглядно новизна методологии Условного театра была явлена при постановке сугубо бытовой пьесы С. С. Юшкевича «В городе». Мейерхольд сам вряд ли выбрал бы ее, она досталась театру на Офицерской из репертуара социально ориентированного театра В. Ф. Комиссаржевской в «Пассаже».

«Автор,— писал П. М. Ярцев, в самом названии своей статьи[61] зафиксировавший проблему,— ставил во главу угла, как он выражался, «щупальцы большого города», неумолимо, неуклонно удушающие им изображенную еврейскую семью»[62]. Но наметив — в духе новой драмы — трагический конфликт человека и мира, Юшкевич задавил его бытом.

Бытовое воспроизведение среды — атмосферы городской улицы, местечкового колорита в изображении персонажей — поглотило все внимание драматурга. Мейерхольд, переведя пьесу в «трагическую плоскость», стремился превратить «город» в то страшное чудовище, на безжалостные щупальца которого автор лишь намекал. Город становился символом зла, своего рода трагическим «фатумом». «Для этого,— писал Ярцев,— он предположил город в публике, создал примитивную, условную обстановку жилья (эскиз комнаты), выдвинул часть картины за раму, направлением блестящих досок пола, уходящих на публику, создал тот путь, по которому город неумолимо увлекает всех этих людей на страдания и преступления, и за условным сукном первой кулисы дал почувствовать страшный порог, за которым город»[63].

Режиссер последовательно отказывался от мелочных бытовых аксессуаров, превращавших пьесу Юшкевича в этнографические зарисовки. Так, чаепитие второго акта шло без самовара. «Вместить самовар,— язвительно иронизировал А. Р. Кугель,— идеалистическое воображение господина Мейерхольда отказывается, но чашки принимает. Эта классификация посудин до чашки и блюдечка (театр идеалистический) и до самовара (театр реалистический) представляется мне — не осудите — символом всего режиссерского дерзания»[64]. Однако позиция здравого смысла, которой придерживался Кугель в этой оценке, мало годилась для понимания перемен, происходивших не только в театре на Офицерской, но и во всем новейшем искусстве. Критик не хотел задуматься над тем, что режиссер искал способ сценически выразить абсурдность современного бытия. Чаепитие с чашками, но без самовара — прием остранения быта, частная, но проницательная находка.

Позднее Кугель смягчил интонацию в оценке этого спектакля, но суть претензии сохранил. «В пьесе Юшкевича душа тяготеет к мещанскому уюту, к дешевому «ситцевому» благополучию, ко всем этим ничтожным вещам, которые закладывать героиня пьесы считает величайшим для себя оскорблением. Мейерхольд же показал голые стены, то есть как раз не то, что есть, а то — что могло бы быть, если бы не было того, что есть»[65]. Внешне логичное рассуждение критика, охраняющего права драматурга, вызывает странное чувство. Что защищал Кугель? «Ситцевое» благополучие героини пьесы? Или он считал, что «голые стены» хуже характеризуют пустоту жизни, чем исчерпывающий мещанский ассортимент? Но ведь критик уже видел «Мандат» (1925), в котором метод изображения пугающей пустоты мещанской жизни, впервые использованный при постановке пьесы Юшкевича, достиг абсолютного совершенства.

В «Мандате» не было даже «голых стен», вообще не было никакого «помещения», куда мог бы укрыться от социального катаклизма человек, страшащийся жизни. Ни намека на павильон на сцене не было. Конструктивистская методология зрелого Мейерхольда позволила с помощью монтажа реальных вещей — сундуков, граммофонов и пр.— поставить намертво прикрепленного к ним несчастного «собственника» посреди оголенной сцены как посреди пустого мира. Даже пол уходил из-под ног — движение двух кольцеобразных кругов-тротуаров, положенных на планшет, выносило на сцену персонажей пьесы Н. Р. Эрдмана, представителей своеобразного люмпенбуржуазиата, судорожно вцепившихся в «свои» стулья и «свои» граммофоны. Говоря о «Мандате», Кугель проницательно акцентировал мистическую суть вещей, олицетворяющую «вечный обман и вечное свинство»[66], но не задумался над тем, что подобная трактовка могла быть достигнута только последовательным остранением быта, а не погружением в него. Остранением, которое и было намечено в спектакле «В городе».

Здесь так же, как спустя почти двадцать лет в «Мандате», персонажи появились на сцене из «ниоткуда» — «из неведомого коридора, задрапированного серым сукном и похожего на пропасть»[67]. Критикам казалось курьезным то, что сегодня воспринимается как привычная условность: неполный набор элементов бытового интерьера («комната с окнами, но без дверей»); стул, неожиданно вынесенный за пределы комнаты в «какое-то межпланетное пространство», а именно — на просцениум; и главное, выход актера за пределы интерьера («на этом стуле — одна, сидя на нем, а другая, опираясь на него,— ведут свою сцену Соня и Эва»[68]).

Высоко оценивая режиссерское новаторство Мейерхольда, проявленное при постановке этой пьесы, К. Л. Рудницкий полагал, что неуспех спектакля был обусловлен «вопиющим разладом между драмой и постановочными идеями Мейерхольда»[69]. Иными словами, склонялся к точке зрения Кугеля. Между тем сам автор, по свидетельству В. П. Веригиной, был польщен тем, что его пьесу пытались «вытянуть в трагический план»[70]. Неуспех спектакля был, на наш взгляд, предопределен неподготовленностью публики и большей части критики к новизне разрешения проблемы быта, к методам его остранения, которые использовались впервые.

Проблема качественного изменения восприятия стояла перед всем новым искусством. «Глаз» надо было изменить не только

художнику, но и зрителю, или, как сегодня говорят, «реципиенту». «Когда критик,— писал Роман Якобсон,— видя подобные картины (футуристов.— *Г. Т.*), недоумевает: что, мол, это значит, не понимаю (а что он, собственно, собирается понимать?), он уподобляется басенному метафизику: его хотят вытащить из ямы, а он вопрошает: веревка вещь какая? Коротко говоря: для него не существует самоценного восприятия. Он предпочитает золоту кредитки, как более литературные (осмысленные) произведения»[71].

Это показывает, какие сложные проблемы предстояло решить Мейерхольду в дальнейшем, как непросто было спаять автора, актера и зрителя,— тем более что работа режиссера в театре на Офицерской проходила при постоянных нападках критики «на новый режиссерский театр», от которого она стремилась лицемерно оградить то автора, то актера, то зрителя[72].

Только с художником в театре на Офицерской у Мейерхольда сложились принципиально новые отношения. Именно в этих отношениях образуется определенная системность. Все художники работают по планам Мейерхольда, никто уже не задается вопросом, что такое режиссерский план.

Противникам Мейерхольда, говорящим о засилье художника в театре на Офицерской, следовало бы переадресовать свои упреки режиссеру. Постановочный план режиссера теперь определяет все компоненты структуры сценического действия. Показателен фрагмент из переписки Мейерхольда с Ф. Ф. Комиссаржевским, который загодя (летом 1907 года) пошел в атаку на режиссера. «Нужно написать,— указывал он Мейерхольду,— новую декорацию для «Беатрисы» [...], судейкинские двери в фоне и за ней боскет, все это было крайне нелепо и безграмотно»[73]. Ответ Мейерхольда — это ответ режиссера, осознавшего функциональную роль художника: «Пусть декорация не задалась Судейкину, но ведь идея моей инсценировки родилась с движением линий и световых пятен именно вот такой декорации, хотя и не идеально выполненной. Вы описываете новую декорацию для «Беатрисы» в таком движении линий и световых пятен, каковое исключает возможность вместить в нее мои группировки, а главное, движение моих «сестер». [...] Если Вам кажется искусственным, на мой взгляд, самый живописный момент второго акта, Вы, очевидно, мыслите всю «Беатрису» в ином рисунке, в иной инсценировке. Мою инсценировку, которую я изменить не могу, вижу при условии такого движения декорации (далее приложен чертеж.— *Г. Т.*)»[74]. Иными словами, хотите другую декорацию, становитесь режиссером сами.

В некоторых случаях Мейерхольд сам реализует свои «планы», то есть выступает в качестве художника. Это принципиально, потому что, в отличие от провинции, на Офицерской Мейерхольд окружен группой профессиональных, по-новому мыслящих художников. Видимо, идея театра «без художника», понимаемая, разумеется, метафорически, уже посетила сознание Мейерхольда.

Проблема соответствия мастерства актера новизне постановочных принципов театра на Офицерской — это прежде всего проблема: Комиссаржевская и Условный театр. Она изучена, скорее, в более общем плане — Комиссаржевская и режиссерский театр.

Принято считать, что сезон с небольшим работы Мейерхольда у Комиссаржевской был как бы запрограммирован историей для открытого столкновения уходящего в прошлое актерского театра с набиравшим силы театром режиссерским, что, хотя, заключая творческий союз, и Комиссаржевская, и Мейерхольд искренне стремились к гармоническому содружеству,— исход показал, что конфликт режиссера и актрисы был прямым следствием иллюзорности их союза. По большому счету это, конечно, так.

Однако Мейерхольд заключал союз не с Ермоловой или Савиной, а с Комиссаржевской. Он высоко ценил новизну ее актерской индивидуальности, во многом отвечавшей духу его собственных поисков. В актерских созданиях Комиссаржевской была тяга к символистской обобщенности, в ее технике имелись основания для нового мастерства («дар естественной координации телесного аппарата», музыкальное строение роли, «разнообразие модуляций и интонировки» в голосоведении»)[75]. Но ее «индивидуальная», по словам Мейерхольда, техника была направлена на поглощение роли актерской личностью, она не играла, а пребывала на сцене. Это свойство Комиссаржевской, ее абсолютная самодостаточность, роднило актрису с каноном символизма, но отличало от Условного театра. Главное его требование к актеру — выполнение заранее обозначенной партитуры роли, игра и наслаждение игрой, передача этого наслаждения от игры зрителю — было абсолютно чуждо Комиссаржевской. Она не хотела быть «марионеткой», предпочитая быть «сомнамбулой», но ни марионетке, ни сомнамбуле не дано испытать «радость метаморфозы».

Выполнявшая поначалу все указания Мейерхольда как послушная ученица, Комиссаржевская мало-помалу впадала в растерянность. Она не имела успеха не только в спектаклях Мейерхольда (за исключением «Беатрисы»), но и в старых коронных своих ролях. Наиболее показательна здесь Нора («Кукольный дом»).

Возобновляя «Нору», Мейерхольд заботился лишь о том, чтобы несколько разрядить быт, дать актрисе сосредоточиться на передаче внутреннего мира героини. Но зал на представлении был «удручающе малолюден», и пресса, а потом и сама актриса обвинили в этом режиссера. В пространном письме к Мейерхольду (июль 1907 года), исполненном явного и скрытого недовольства итогами прошедшего сезона, она, в частности, писала: «Необходимо изменить колорит комнаты и сделать ее теплой и больше ничего [...]. Впечатление должно получиться очень теплого, уютного, мягкого гнездышка, изолированного от *настоящего* мира»[76]. Иными словами, актриса возвращалась на исходные позиции; снова привычный бытовой павильон и никаких отступлений от авторской ремарки. В письме об этом сказано прямо: «Помните, при постановке «Гедды Габлер» я говорила, что ее ремарки всегда должны точно выполняться. Теперь я совершенно определенно говорю, что правды в моих словах было тогда больше, чем я сама это предполагала. *Каждое слово ремарки* Ибсена есть яркий свет на пути понимания его вещи»[77] (курсив мой.— *Г. Т.*). Комментируя это высказывание, Н. Д. Волков справедливо замечал: «Защита артисткой ремарки у Ибсена была фактически ограничением свободы режиссерской интерпретации»[78]. Однако это не дает ответа на вопрос, зачем актрисе, практически никогда не обращавшей внимания на оформление сцены, живущей своей ролью вне быта, требуемый ею от Мейерхольда бытовой павильон? Ответ может быть таким. Привычное пренебрежение обстановкой ее, обстановку, подразумевало, а это — в необходимых случаях — давало поддержку и опору. Жить ролью вне быта и играть вне быта (как того требовала сценография указанного спектакля) — разные вещи. В условной сценографической среде жить было невозможно.

3

Творческие контакты Мейерхольда с художником в последующее десятилетие (1907—1917) кажутся на первый взгляд отходом от завоеванных позиций. Работа в императорских театрах с выдающимся живописцем А. Я. Головиным, зрелищная нарядность большинства спектаклей, как бы открывающих «потайные двери в страну Чудес»[79], кажутся далекими от строгой функциональности ряда прежних опытов. Еще более они непохожи на аскетическую целесообразность грядущего конструктивизма.

Это обстоятельство побудило М. Г. Эткинда переосмыслить сложившуюся точку зрения на гармоничность союза Мейерхольда с Головиным. По мнению Эткинда, только признав «тормозящий» характер этого содружества в движении Мейерхольда по пути новейшей художественной методологии, можно объяснить быстроту перехода режиссера на ультрасовременные позиции после Октября. «В противном случае,— утверждал М. Г. Эткинд,— режиссеру вряд ли хватило бы года, чтобы преодолеть немалое эстетическое расстояние, отделяющее головинские декорации к «Маскараду» (1917) от оформлявших «Мистерию-буфф» В. В. Маяковского и К. С. Малевича»[80].

Рецензируя книгу С. Онуфриевой о Головине, Эткинд отказывается признать содержательной формулу исследовательницы «театр Мейерхольда — Головина» и противопоставляет работе режиссера «на парадных сценах русского театра» студийные эксперименты Доктора Дапертутто, где царили, по его мнению, «лаконизм и строгая экономичность», где готовилась платформа для революционного взрыва живописной декоративности и куда Головин не допускался.

Это противопоставление двух сфер деятельности Мейерхольда искусственно. Конечно, в сопоставлении с постановочным арсеналом, доступным Головину (он мог для одного спектакля приготовить «дюжину занавесов», «любое количество бутафории, десяток костюмов для каждого героя»[81]), студийные опыты были строго экономичны. Но эстетически большинство из них было родственно спектаклям «большого стиля», их отличала та же красочная декоративность. Не случайно для студийных экспериментов Мейерхольд приглашает М. В. Добужинского («Петрушка» и «Последний из Уэшеров» в «Лукоморье», 1908), а из прежних своих художников продолжает сотрудничать только с Н. Н. Сапуновым и С. Ю. Судейкиным — то есть с наиболее талантливыми живописцами. Не случайна и эстетическая близость «Дон Жуана», оформленного Головиным, и «Шарфа Коломбины», оформленного Сапуновым. Двойственность художественной жизни режиссера не означала двойственности его художественного лица. «Многое,— утверждал Н. Д. Волков,— и в том числе «Дон Жуан», могло бы носить подпись Дапертутто. И часто в работах на императорской сцене сквозило новое театропонимание, нашедшее свое теоретическое выражение [...] в статье «Балаган»[82].

Трудно М. Г. Эткинду поколебать и утвердившееся представление о взаимодополнении и взаимодействии, характерных для содружества Головин — Мейерхольд. Из того, что факт их совместной работы был предопределен официальным положением художника (Мейерхольд был в императорских театрах всего лишь штатным режиссером, а Головин — глав-



А. Яковлев. Портрет А. Головина

ным декоратором, что означало — хозяином сцены), не вытекала, как кажется Эткинду, творческая зависимость режиссера от художника. Мейерхольд отнюдь не отбывал службу при Головине, стремясь убежать в студии. Кстати, двери в них для Головина закрыты не были. Правда, художник не оформил ни одного спектакля Доктора Дапертутто, но это может быть объяснено любыми причинами, кроме творческих, Головин был в курсе всех мейерхольдовских экспериментов, делал костюмы для студии на Бородинской, по его экскизу выполнена обложка журнала «Любовь к трем апельсинам». Сотрудничая с Головиным, Мейерхольд никак не занимался «сознательным торможением» «присущей ему инерции новаторства»[83]. Головин стремился к новому не меньше режиссера, он первый протянул руку Мейерхольду.

Союз Мейерхольда с Головиным — исторически неколебимый факт эпохи театрального традиционализма, повлекшего за собой стилизацию пышной зрелищности театра старинных эпох. Творческая индивидуальность Головина, совпавшая с эстетическими требованиями времени, сыграла немалую роль в своеобразном культе декоративности, на десятилетие определившем внешность мейерхольдовского спектакля. Отнюдь не всегда Головин понимал под оформлением «только сценическую живопись, хотя диапазон возможных решений уже в 1910-е годы был довольно широк — от Гордона Крэга до А. А. Экстер и В. Е. Татлина»[84]. Конечно, Головин не собирался становиться Крэгом или Татлиным, да и не смог бы этого сделать. Но что такое «Татлин», он понимал хорошо. Узнав о сотрудничестве Мейерхольда с Татлиным (начавшиеся съемки фильма по роману Ф. Сологуба «Навьи чары» летом 1917 года), он писал режиссеру: «[...] рад сочетанию Мейерхольд — Татлин: вероятно, оригинально вышло, хотелось бы посмотреть»[85]. Привести свою художественную индивидуальность в соответствие с требованиями новой театральной методологии Головин пожелал вполне сознательно.

Связь между мейерхольдовским традиционализмом и последовавшим за ним конструктивизмом скрыта мощной декоративной завесой; но она существует. Традиционалистский период Мейерхольда был не топтанием на месте с целью закрепления мастерства, не вынужденной остановкой, отвлекшей режиссера с его главного пути, а развитием конструктивных основ его режиссуры. «Живописность» Головина стала новым, сложным условием работы, в которой архитектонический подход к оформлению действия оставался определяющим.

История творческих взаимоотношений Головина с Мейерхольдом не знает ни одного конфликта. Художник не только с готовностью принимал все предложения режиссера,— он, видимо, потому и заключил с ним союз, что нуждался в театральной идее, то есть в конструктивном преломлении своей живописной стихии. Если тезис С. Онуфриевой о нерасчленимости «художественной и режиссерской сторон» всех спектаклей Головина — Мейерхольда излишне категоричен, то контраргумент М. Эткинда: «Головин как бы остановился на той стадии реформы декоративной структуры спектакля, с которой Мейерхольд начинает»[86],— просто ошибочен. Концепция сценического действия и роли в нем художника сложилась у Мейерхольда до контакта с Головиным и на Головина несомненно повлияла.

А. И. Бассехес в статье о Головине 1945 года по понятным соображениям не упоминал имени Мейерхольда, но охарактеризованные им принципы оформления сценического

действия у Головина могли сложиться только в контакте с Мейерхольдом. «Все богатство и разнообразие театральных картин Головина покоится на прочном основании простой и ясной планировки. Головин определяет пространство и архитектонику сценической среды *в полном соответствии с композицией спектакля.* Иногда он довольствуется только первым планом, в других случаях раскрывает сцену на всю глубину. Но каждый раз выбор приема подсказывается глубоким и трезвым расчетом. [...] Он один из первых «обыграл» пол сцены, придал ему рельеф, ввел новые «планировочные места», но пользовался этим средством обогащения мизансцен очень осторожно и всегда оправданно. Свободная, незатесненная сцена, минимум вещей, пратикаблей, строгое разграничение ее пространства на зрительные и игровые планы — вот те условия, в которых расцветает щедрая головинская красота. Так, неожиданно Головин предстает перед нами *как логик, как мастер сценической архитектоники*»[87] (курсив мой.— *Г. Т.*). Здесь все верно, кроме слова «неожиданно». Превращение театрального живописца Головина в мастера сценической архитектоники происходило под воздействием методологии Мейерхольда.

В содружестве с Головиным Мейерхольду удалось приблизиться к идеалу декоративного убранства трехмерного сценического пространства; художник, в свою очередь, приучился «мыслить не категориями живописи, а категориями театра, чувствовать театральный свет, сценические планы, связь театрального спектакля с зданием и т. д., и т. д.»[88].

Хотя на императорской сцене Мейерхольд по-прежнему не мог заниматься подготовкой своего актера и разработкой основ актерского мастерства, он вместе с Головиным отнюдь не забывал о главном «лице» театра: режиссура Мейерхольда и сценография Головина были поставлены подножием для игры актера. Этой цели служил выдвинутый вперед просцениум, который Головин использовал почти во всех спектаклях. Действуя в интересах актера, Головин обычно уводил живопись в глубь сцены. Архитектонический подход, подсказанный Мейерхольдом, проявился прежде всего в том, что постоянным масштабом оформления Головина стало «живое тело человека». Человеку-актеру подчинялись на александринской сцене и изготовляемые в мастерских театра по эскизам Головина предметы бутафории и реквизита. Игра актера с вещью, которую обычно считают следствием театрального конструктивизма, впервые развернулась в спектакле «Дон Жуан» и потом была продолжена в занятиях студии на Бородинской.

В то же время Головин сложился как *театральный* живописец еще до союза с Мейерхольдом. По глубокой мысли А. И. Бассехеса, заслуга Головина была в том, он он «*инсценировал* светлое письмо новых живописцев»[89] (курсив мой.— *Г. Т.*). Театральность живописи Головина — главное, что обеспечило прочность его союза с Мейерхольдом.

Открытые в постановке «Балаганчика» содержательные глубины театральности надолго предопределили поиски режиссером контакта сценической традиции с современностью. Отныне *театральность* ставится во главу угла методологии Мейерхольда. Он первым в русском театре стал толковать «театральность» по аналогии с «живописностью», «музыкальностью», «скульптурностью», «архитектурностью» и т. д. Его «стихийное, всеобъемлющее чувство Театра», свойственное ему, как «зоркость присуща орлу, а гончей нюх»[90], всегда умело укладываться в аналитическое русло, сообщая открытиям Мейерхольда характер эстетической закономерности.

Путь Мейерхольда от стилизации (символистский театр) к гротеску (традиционализм), включающему стилизацию в свой амбивалентный состав только в снятом виде,— это не просто исторически обусловленная смена театральных одежд, но неуклонное стремление к ядру театральности. Ибо, по убеждению Мейерхольда времен его программной статьи «Балаган» (1912), символистская стилизация неизбежно схематизировала реальность, обедняла ее, «сводя богатство эмпирии к типически единому», в то время как гротеск — «метод строго синтетический»,— «без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в «условном неправдоподобии», конечно) всю полноту жизни»[91]. В связи с последовательным движением к существу театральности декоративность стилизованного оформления, характерная для ряда прежних опытов Мейерхольда, превращается теперь из *живописной* в *театральную*, то есть в функциональную.

Театральность отныне проявляется во всех компонентах мейерхольдовского спектакля: в трактовке драматургического текста, композиции действия, принципах актерской игры и оформления. Не случайно А. А. Блок, относившийся в то время к Мейерхольду весьма скептически, а к театральности (которая, по его мнению, и замкнула режиссера на решение своих самоцельных задач) — крайне отрицательно, был так поражен спектаклем «Виновны-невиновны», посвященном памяти А. Стриндберга (Териоки, 1912 год, художник Ю. М. Бонди). Оказалось, что театральность вовсе не помеха проникновению в мощные духовные пласты драмы, что именно с помощью театральности в современном яснее означилось вечное. «Впервые услышав этот язык (Стриндберга.— *Г. Т.*) со сцены,— писал поэт матери,—

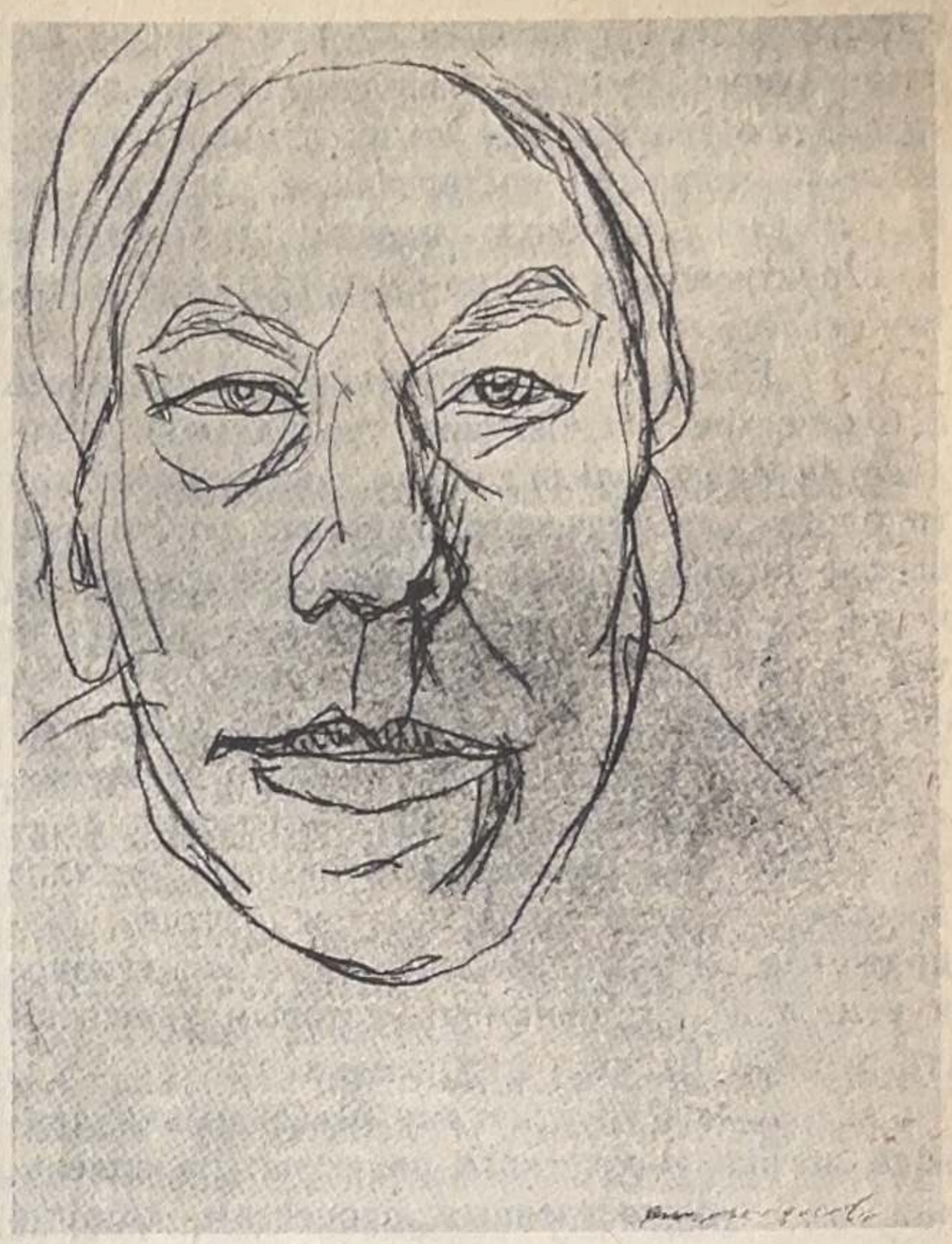
я поразился; простота доведена до размеров пугающих: жизнь души переведена на язык математических формул, а эти формулы, в свою очередь, написаны условными знаками, напоминающими зигзаги молний на очень черной туче». Признавая театральный язык спектакля адекватным авторскому («в те годы Стриндберг говорил исключительно языком молний»[92]), ошеломленный Блок не в силах поверить, что Мейерхольд (чья постановка «Дон Жуана» ему «страшно не понравилась»[93]) способен понять «молнию воли» Стриндберга. И тем не менее он констатирует: «Режиссер (Мейерхольд) и декораторы (с помощью режиссера), по-видимому, это если не поняли, то почувствовали, и потому — все восемь картин на сцене, не ярко освещенной,— задний фон — сине-черный занавес, сквозь который просвечивают беспорядочные огни. Иногда появится на нем красное пятно; все время мелькают на нем то бутылки с вином (парижское кафе), то лоснящийся цилиндр и узкий сюртук героя, которого математика Рока загоняет в ужасное; то битая морда сыщика или комиссара; то красное манто кокотки и отсвечивающий рубином крест у нее на груди; вдруг среди кафе, в сценическом положении, почти нелепом, проскальзывают черты софокловой трагедии; полицейский комиссар вдруг неожиданно и нелепо начинает напоминать вестника древней трагедии. Ничего, кроме сине-черного и красного. Таковы Софокл и Стриндберг»[94].

В этом описании показательно поразительное по глубине проникновение Блока в суть мейерхольдовской театральности. Поэт зримо передает гротеск спектакля, синтезирующий современную лексику, близкую экспрессинизму, с контурами классической трагедии; яркость со строгостью; изощренную выразительность (декоративность) детали с простотой (функциональностью) общей архитектоники действия.

4

«Родоначальником театрального конструктивизма» Мейерхольд считал художника Юрия Бонди, «еще задолго до того, как появилось это слово», ставившего с ним «Незнакомку» Блока в Тенишевском училище (1914)[95]. Конкретно имелся в виду мост во втором «видении» блоковской пьесы, который возводился на глазах у зрителя слугами просцениума из двух сдвигающихся половин «на свободной от театральных элементов площадке»[96].

Указанием на строительное начало сценографии «Незнакомки» Мейерхольд (как и его сотрудники по ТИМу) подтверждал куда более наглядную связь с конструктивизмом, чем А. Я. Таиров, прописавший по его адресу ку-



Попова. ортрет Татлина

бистку А. А. Экстер (руководитель Камерного театра находил «зародыш конструктивизма» в оформленном ею спектакле «Фамира Кифаред»[97], 1916). «Кубизм,— говорил Мейерхольд в 1936 году, отвечая на вопросы американского профессора Джиллетта,— был реакцией против натурализма, одним из тех средств, при помощи которых художники стремились порвать с натурализмом. Кубизм и конструктивизм не имеют общего между собой. Кубизм — течение в живописи, конструктивизм — в архитектуре и в театре. Однако конструктивизм в архитектуре — это не совсем то, конструктивизм в театре»[98].

Итоговое высказывание Мейерхольда демонстрирует исторически сложившуюся глубину его связи с конструктивизмом. Действительно, кубизм мог дать театру всего лишь новую оформительскую лексику, конструктивизм — органичную для сцены методологию. И все же Мейерхольд, на наш взгляд, напрасно искал начало театрального конструктивизма в каком-то конкретном своем спектакле дооктябрьских лет, даже таком подходящем по многим параметрам, как «Незнакомка», ибо главная, по определению Е. А. Зноско-Боровского, «теоретическая мысль» этого спектакля, ошеломившая современников «резкой необычностью», была для Мейерхольда открытием, давно состоявшимся. То, что «все в театре есть искусство», а потому «ничто не может происходить невидимо для зрителя»[99], было блестяще продемонстрировано еще в «Балаганчике» 1906 года. Другое дело, что ни в спектакле

1906 года, ни в спектакле 1914-го новизна постановочного решения, воплощающего новую концепцию театра, еще не преломилась в технологии актерского мастерства, а, следовательно, считать подобную новизну театральным конструктивизмом можно было только условно, так сказать, впрок.

Близким конструктивизму оказалось историческое становление театральной методологии Мейерхольда в целом, родственной была типология сценического действия, отстаивавшаяся в ходе подчас разнонаправленных исканий режиссера предшествующих десятилетий. К конструктивизму его привел не мост из «Незнакомки», а представление о любом мосте как конструкции запечатленного движения. «Когда вы смотрите на мост,— говорил он,— то видите как бы запечатленный в металле прыжок, то есть процесс, а не статику. Напряжение, выраженное в мосте,— это главное в нем, а не тот орнамент, которым украшены его перила. То же и мизансцена»[100].

К конструктивизму Мейерхольда привела логика творческого развития, параллельная тем художественным процессам, которые вызвали к жизни новый метод. В этом смысле и «возведение» моста в «Незнакомке» было, конечно, явлением неслучайным; ведь и вправду трудно не заметить знаменательного совпадения в том, что постройка моста (в ходе сценического действия!) состоялась одновременно с созданием В. Е. Татлиным первой серии «контррельефов».

Непосредственная работа с Татлиным над уже упоминавшимся фильмом «Навьи чары» выявила, однако, разнонаправленность целевой установки Мейерхольда и собственно конструктивизма. Сохранилось интересное воспоминание В. Е. Татлина о причине его размолвки с Мейерхольдом на съемках. «Вещь эта (роман Ф. Сологуба.— *Г. Т.*),— говорил художник корреспонденту газеты «Советское искусство» в 1934 году,— мрачная и насквозь мистическая, была уже тогда глубоко чужда мне. Результаты такого моего отношения к материалу не замедлили сказаться. Мейерхольд просил сделать для постановки мистическое «странное дерево». Я трактовал по-своему и построил огромную корабельную мачту со всеми подобающими морскими атрибутами — снастями и наблюдательными вышками. Карабкайся по мачтам, то есть по дереву, играй на здоровье. Но Мейерхольд, увидев дерево-мачту, пришел в ужас»[101].

Воспоминание о «мистических» склонностях Мейерхольда звучало в 1934 году не ко времени, тем более что вопрос, отчего пришел в «ужас» Мейерхольд, Татлин оставил открытым. Попытаться ответить на этот вопрос для нас важно потому, что судя по описанию художник предложил Мейерхольду конструктивистское решение в подлинном смысле слова, а режиссер, впервые столкнувшись с таким подходом к оформлению, по каким-то мотивам его отверг.

Интонация Татлина, намекающая на осторожную «старорежимность» Мейерхольда, должна быть отвергнута с порога. Никакие страхи, понятные в положении режиссера императорских театров, не могли остановить жгучего интереса Мейерхольда к новому, факт сотрудничества с Татлиным подтверждает это. Нелегко представить себе Мейерхольда, пришедшего «в ужас» от смелости художника. Гораздо легче представить другое: «корабельная мачта» вместо «странного дерева» противоречила не только «мистическому» роману Ф. Сологуба (что для конструктивиста Татлина было совершенно безразлично, а для Мейерхольда — нет), она противоречила изобразительной природе кино, сферой которого, по авторитетному мнению С. М. Эйзенштейна, является «неумолимая предметность»[102]. Мейерхольд, вероятно, тогда еще не подозревал, что в театре на такой мачте можно «играть на здоровье», актерской игрой как раз и придавая ее условной беспредметности необходимый по ходу действия предметный и образный смысл. Но он чувствовал неуместность архитектонического подхода в кино.

Актер в кино не может обыгрывать изобразительный ряд, так как сам является его зафиксированной на пленке частью, вписывается, врисовывается в кадр. «Безусловность» киноязыка превратила бы корабельную мачту в тождество себе самой, а актеров, карабкающихся по ней, в «моряков». Конечно, чем более кино становилось искусством, тем интенсивнее наращивалась образность его изобразительной природы. Тот же Эйзенштейн мог отснять «странное дерево» с расчетом на какие угодно ассоциации, в том числе, если это необходимо, и как «корабельную мачту». Но не игра актера придала бы дереву эффект «мачты», а изобразительное решение кадра и монтаж. Метафора в кино образуется монтажом зафиксированных изображений. В театре она рождается в непосредственном действии актера.

Сказанное позволяет понять, почему конструктивизм прижился в театре, а не в кино. Строительное начало конструктивизма, отвечающее способности творческого преображения предметного мира, издревле свойственного актерской игре, чуждо изобразительной природе кинематографа. Если в театре конструктивистская установка превращалась в беспредметную декорацию именно в тех случаях, когда не учитывалась природа сценического действия, то в кино она заведомо была мерт-



Попова

вым грузом, «беспредметным» предметом. Более того. Сама беспредметность конструктивизма парадоксальным образом соответствовала театру, единственным «предметом» которого является действующий человек. Он один безусловен в условной сценической среде, условной всегда — независимо от типологии и стилистики сценического оформления. Конструктивизм обнажает феномен драматического театра.

Мейерхольд до Октября, конечно, не знал о «подарке», который приготовит ему конструктивизм. Но становление его театральной методологии вело к освобождению актера. А. В. Смирнова-Искандер вспоминает, как на просмотре «Великодушного рогоносца» ей казалось, что она видит «что-то хорошо знакомое», а именно — зримую реализацию слов Мастера, сказанных в последний год существования студии на Бородинской: «Вот как хорошо, что нет никаких декораций. А надо бы попробовать совсем обнажить стены театра. Все, все убрать! Тогда актер сможет до конца показать себя в своем мастерстве. А зритель воображением будет дополнять происходящее на сцене и сам определять место действия. Вот какой эксперимент необходим»[103].

5

Любовь Попова пришла в театр Мейерхольда как правоверная «производственница». Она входила в группу художников ИНХУКа (Московский институт художественной культуры), которые в ноябре 1921 года объявили о своем намерении уйти в производство. Эта группа из двадцати пяти человек декларировала бесцельность станкового искусства в условиях сегодняшнего дня. Появление Л. С. Поповой в театре, среди «пыли кулис», вызвало протест ее собратьев по «производственничеству», Попову привлекли к товарищескому суду. Однако, как явствует из доклада «О вещественном оформлении «Рогоносца», прочитанного Поповой на дискуссии в ИНХУКе спустя два дня после премьеры, художница отнюдь не собиралась отказываться от принципов, декларируемых группой, рассматривая театр как производство. Но, по ее самокритичному признанию, полностью задуманное осуществить не удалось, ибо трудно было «сразу отрешиться от застарелых навыков и критериев»[104].

Иными словами, Попову «судили» не зря. Ее коллеги по конструктивизму считали своим долгом поддерживать Мейерхольда, но с очень существенными оговорками. Так, опубликовав протест против закрытия Театра РСФСР Первого, Первая рабочая группа конструктивистов не преминула заметить: «Объявив непримиримую войну искусству вообще, конструктивисты никогда не пленялись постановками Мейерхольда [...], так как понимали, что вся его работа строилась, с одной стороны, на реставрации отдельных мест театральной культуры прошлого, с другой — по эклектическому признаку современной эстетики. Заслуга же товарища Мейерхольда заключается в том, что он полнее показывает каноны театральной кухни, чем это делают другие, и не скрывает первоисточников сценического обмана. В этом смысле его деятельность революционна, и пока спекулятивное искусство является господствующим — она необходима. Отнять театральное помещение у Мейерхольда — это значит нанести удар делу абсолютного исчезновения театра»[105]. Воистину неповторимый ход мысли: нельзя-де отнимать у Мейерхольда сценическую площадку, на которой он в меру своих возможностей разрушает театр как таковой!

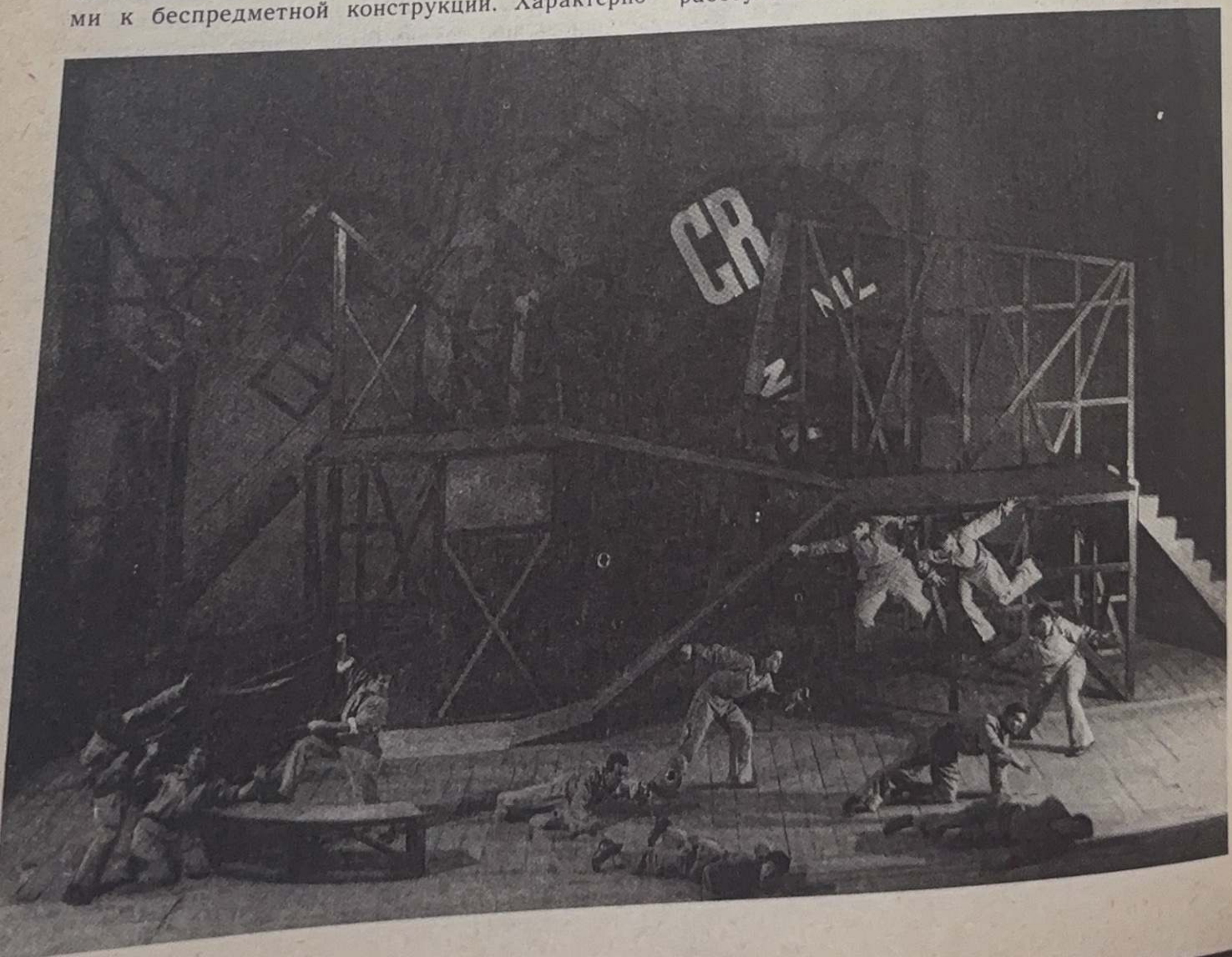
В отличие от Мейерхольда, Попову трудно было обвинить в «эклектическом» по-

нимании современной эстетики — она была конструктивистом вполне ортодоксальным. Но «проклятое прошлое» сидело в ней так же прочно, как и в Мейерхольде, что обусловило гармоничность их кратковременного союза, не в меньшей степени, чем присущая обоим тяга к новому.

Путь Поповой к конструктивизму типичен для художника ее поколения: импрессионизм, кубизм (учеба в Париже у А. Лефоконье и Ж. Метценже), влияние К. С. Малевича (супрематизм), работа с Татлиным. Типично для авангардизма и понимание Поповой архитектонической пластики как всеобщей меры вещей, действующей во всех видах искусства.

Противоречивость позиции Поповой в отношении к «производственничеству» изначально ясна. Подписав декларацию «25-ти», она той же осенью принимает участие в выставке «5×5=25». Пять московских конструктивистов — А. Родченко, Л. Попова, братья В. и Г. Стенберги и К. Медунецкий — представили на ней по пяти своих работ. Иными словами, с одной стороны — убежденность в ненужности станковой живописи, с другой — участие в выставке. Аннотируя в каталоге свои «пространственно-объемные» композиции, Попова назвала их «изобразительными» подступами к беспредметной конструкции. Характерно при этом, что художница, в отличие от многих авангардистов, не была уверена в универсальном характере самой «беспредметности». Она считала ее только «революционным состоянием формы»: «Нужно почувствовать себя совершенно свободным от всего ранее созданного [...] и тогда уже иначе взглянуть и на форму предметную, которая выйдет из этой работы не только преображенная, но и вообще совершенно другая»[106]. Не исключено, что непроизвольно выраженная здесь художницей культурная оснастка, глубина понимания задач нового искусства сыграли решающую роль в том, что конечный выбор Мейерхольда пал на Попову (побывав на выставке, он сначала приглашал для сотрудничества Стенбергов и Медунецкого).

Л.. С. Попова начала преподавать в ГВЫРМе и одновременно приступила к оформлению «Великодушного рогоносца». Оно мыслилось ею как учебное и коллективно-анонимное. И. А. Аксенов подробно описал работу мастерских ГВЫРМа над спектаклем[107]. По заданию Поповой гвырмовцы мастерили «элементы» будущей установки. Потом студент В. Люце должен был собрать их в макет. Но у него все рассыпалось, как плохо сделанная игрушка. Тогда Попова практически выполнила всю работу сама. При этом она категорически от-



«Великодушный рогоносец». Сцена из спектакля

казывалась признать свое авторство и только за день до премьеры согласилась поставить на афише свое имя.

Между тем авторство Поповой было столь же бесспорным, как и эстетическое новаторство ее установки. Не случайно Мейерхольд, в иных случаях предпочитавший никому не уступать авторства, на этот раз обратился со специальным письмом в газету «Известия»: «Считаю своим долгом указать, что в деле создания спектакля работа профессора Л. С. Поповой имела значение, недостаточно оцененное вашим сотрудником, что модель постройки была принята мной до начала планировки игры и что многое в плане спектакля привнесено от конструктивной установки»[108].

Главной новаторской особенностью конструкции Поповой явилась ее функциональность — это был «станок», на котором актеру предстояло работать в отпущенное ему сценическое время. А. А. Гвоздев сравнивал установку «Рогоносца» с трапецией акробата, не представляющей для него «самодовлеющей эстетической ценности»[109], но он не имел в виду, что «конструкция в принципе и в идеале — сама по себе ничего не значила»[110]. Думать так — все равно, что отказывать в самостоятельном предметном значении станку, на котором трудится рабочий, или инструменту, на котором играет музыкант. Говоря, что циркачу безразлично, «красива или нет» его трапеция, Гвоздев хотел подчеркнуть именно функциональность конструкции «Рогоносца», предназначенной исключительно «для развития актерской игры»[111].

Конструкция Поповой, никем, по мнению Гвоздева, впоследствии не превзойденная, была «первым станком в тесном смысле слова»[112]. Это она и означала, и это сразу угадывалось тогдашним зрителем, как мгновенно угадывается и нами при взгляде на ее макет. Она будто ждет, чтобы ее «включили» в действие не в переносном, но в буквальном значении слова. Она была предназначена не для «обыгрывания» ее актером, а для игры — аналогично тому, как пианист или скрипач играют не с роялем или скрипкой, но на рояле или скрипке.

Это важнейшее обстоятельство недооценил, на наш взгляд, Б. В. Алперс, оставивший превосходно зафиксированные моменты «искусства сюжетного обыгрывания конструкции», которым, разумеется, владел Мейерхольд и его актеры, но которое, по мнению автора «Театра социальной маски», «только и оправдывает существование конструкции на театральной сцене». Спору нет, установка «по воле актера» указывала на конкретное место действия и на конкретное время, создавала эмоциональную атмосферу того или иного эпизода и задавала темп, но тем самым она открывала заключенные в ней самой возможности. Она была «не простым станком», превращающимся в результате «сюжетного обыгрывания» в «очень конкретное место действия», а просто станком, но созданным специально для игры на нем актера; «не схематичной и нейтральной»[113], но конструктивно осмысленной и содержательно готовой как к метаморфозам действия, предусмотренным пьесой («своей легкостью и изяществом она вполне отвечает стилю фарса Кроммелинка»[114]), так и взаимодействию с актером, кинетическому контакту с ним.

«Обыкновенно,— писал Б. В. Алперс, характеризуя предшествующую его книге (1931) литературу о ТИМе,— мы встречаемся с утверждениями, что [...] Мейерхольд применил «чистую» конструкцию и использовал как простой станок для акробатических и физкультурных упражнений актеров»[115]. Это очевидное недоразумение. Такого о Мейерхольде не писал никто. Понятно стремление Б. В. Алперса отделить высокое искусство Мейерхольда от «иных случаев» использования конструкции, когда «она являлась просто неудачным и ненужным повторением цирковых аппаратов и приборов, как это мы видели часто в постановках «левых» театров за эти годы»[116]. Но тем самым Алперс всего лишь оправдывает использование конструкции Мейерхольдом, но не объясняет причин ее появления на сцене ТИМа.

«Искусство обыгрывания» вовсе не предполагает в качестве предмета такого обыгрывания непременно конструкцию — разговор о конструктивизме в ТИМе становится, таким образом, беспредметным. Не исключено, что авторитет Алперса стал аргументом для зачисления «Великодушного рогоносца» в рубрику «игровой сценографии». Так, у В. И. Березкина в нее вместе с «Рогоносцем» попадают из мейерхольдовских спектаклей еще «Смерть Тарелкина» и «Лес», а также «Мудрец» С. М. Эйзенштейна, «Принцесса Брамбилла», «Жирофле-Жирофля», «Принцесса Турандот» и постановка цирковых комедий у С. Э. Радлова[117] — спектакли не просто разной стилистики, но различной сценографической методологии. Обыгрывание оформления и вправду всем им присуще, поскольку в той или иной степени они опираются на принципы народного театра, но общность посыла, однако, мало что проясняет в индивидуальном преломлении народной традиции, формирующем собственный методологический принцип.

Так, Мейерхольда, например, уже не соблазняла возможность ни «обжить», ни «обыграть» декорацию, поэтому он и вводит конструкцию. Это с характерной для него четкостью выражено А. А. Гвоздевым: «Сцена

б. театра Зон (Садовая, 20), куда для премьеры перенесли станок из Мастерских, была обнажена, и сырая кирпичная стена служила задним фоном взамен прежних живописных полотен-задников. Конструкция, помещенная на сценической площадке без рампы и занавеса, была составлена из «работающих» частей: лестницы, ската, площадок, двух вертящихся вокруг средней оси дверей и открывающихся решеток, в целом образовывавших единую установку, во всех частях приспособленную для актерской игры. Позади станка кружились два колеса и мельничные крылья, в моменты нарастания действия усиливавшие движение. Таким образом утверждался *конструктивизм* на сцене и *установка* явилась на смену декорациям, кладя конец их многовековому и безраздельному господству в театре. Проведение строжайшей экономии при постройке станка и отсутствие всех лишних украшений означало коренной разрыв с прежней театральностью и утверждало на ее место новую, построенную на биомеханике игру актера»[118].

Итак, конструктивизм вводится Мейерхольдом не просто для актера, а для утверждения *новой* техники актерской игры. Важнейшая ее особенность, аналогичная конструктивистской методологии, есть, на наш взгляд, способность актера — развитая специально продуманными упражнениями — функционально использовать в игре свой «материал», которым является его собственная физическая субстанция. В курсе биомеханики, прочитанном Мейерхольдом в ГВЫТМе в 1921—1922 годах, говорилось: «Всякое искусство — организация материала. Чтобы организовать свой материал, актеру надо иметь колоссальный запас технических средств. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время материал и организатор»[119]. Это сугубо конструктивистский подход к проблеме актерского творчества.

По мысли Мейерхольда, в актере, приступающем к работе над ролью, всегда присутствуют *двое*: он — актер, «фактически существующий», который намерен «реализовать (сценически воплотить)» *второго*, «фактически еще не существующего», того, которого он «собирается послать уже в готовом виде на сцену»[120]. A_1 должен видеть A_2, но не вообще и не в каких-либо жизненных обстоятельствах, а на конкретной сценической площадке, то есть в определенном театральном пространстве (какая будет площадка, ему, разумеется, подскажет режиссер), «ибо вполне ясно, что игра актера находится в сильнейшей зависимости от ее размера, от ее форм и т. п.»[121].

В мастерстве актера, полагал Мейерхольд, должны наличествовать и развиваться *драматургический* («видеть второго «я» на сценической площадке») и *режиссерско-художественный* («видеть сценическую площадку») подходы. Только владея ими, можно приступать «к изучению линий своего тела на воображаемой сценической площадке»[122]. По мысли Мейерхольда, движение — не просто универсальная категория драматического действия, но его сценический аналог; в творчестве актера главное — движение, основной способ реализации сценического замысла и вообще суть сценического бытия. Движение — не только пластические ракурсы тела актера, но и эмоция, и слово — все движение.

Конструктивистский посыл просматривается и в том, что Мейерхольд предлагал актеру начинать работу непременно «с самых грубых основных движений», то есть с общего контура размещения своего тела на воображаемой сценической площадке. «Мелкие движения последуют потом. Ведь не рисуем же мы дерево, начиная с тонких листьев. Грубый ствол — вот основа нашего рисунка»[123].

Конструкция «Великодушного рогоносца» была специальной установкой для движения — не двигаться на ней было попросту нельзя (кстати, это предусматривалось и самой пьесой Ф. Кроммелинка, некоторые ремарки которого «биомеханичны», например, предпосланная выходу Эстрюго: «Жест у него как бы предваряет слова»[124]). Случайность движения актера исключалась — конструкция немедленно обнаруживала любую неуклюжесть, подчеркивала пластическую безграмотность, но зато и выпукло выявляла содержательность и красоту осмысленного и отточенного движения.

Но конструкция как таковая стала необязательна с появлением осознанного с ее помощью метода. Первым поставив на сцене конструкцию, Мейерхольд первым от нее и отказался.

Попытка стимулировать динамику движения актера «аппаратами для игры» («Смерть Тарелкина», 1922) оказалась неудачной. «Аппараты» В. Ф. Степановой слишком активно «самовыражались», мешали актеру, не выполнив задачи, ради которой и были введены,— поставить актера «как бы в безостановочное пространство», помочь построению режиссерской ритмической канвы, на которой актеру предстояло вышить «узор своей игры *импровизационно*»[125].

«Конструкции,— говорил Мейерхольд в 1923 году в связи с предполагавшейся постановкой «Жакерии» П. Мериме,— служили вехами, по направлению которых могла идти актерская выдумка. Сейчас придется весь центр тяжести спектакля перенести на актерскую игру»[126].

С этой целью, не оповещая об этом специально, Мейерхольд возвращается к уро-

кам студии на Бородинской (в эпоху «производственничества» такой возврат мог бы быть расценен как откровенно «эстетская» вылазка), осмысливая их в русле конструктивистской методологии.

В «Земле дыбом» (1923) Л. С. Попова определила свою задачу как выбор и соединение «вещественных элементов в целях наиболее агитационного воздействия»[127]. Казалось бы, «военно-революционное действие», использующее для своей реализации «настоящий военный инвентарь»[128], способно поглотить не только актера, но и сам театр (о чем с восторгом писал Эм. Бескин: «Это уже разрушение театра. Это уже какое-то «даешь площадь!»[129]). На самом же деле, «соединяя черты фарса и балагана» с «чертами высокой трагедии», «то вызывая смех, то потрясая, то обращая спектакль в митинг, агитируя, проповедуя, издеваясь»[130], Мейерхольд монтажом реальных вещей — «через зрительный зал на сцену, шумя и треща, вкатываются мотоциклы и автомобили»[131] — не просто производил ошеломляющий зрелищный эффект, но заново «опредмечивал» действие, по-прежнему сохраняя за актером роль его главного носителя.

Не случайно С. С. Мокульский, высоко оценивший спектакль, заметил, что «Земля дыбом» все же заключает в себе целый ряд компромиссов со старым театром»[132]. Главным из этих компромиссов, не расшифрованных критиком, является, на наш взгляд, возвращение к «предметности». Однако предмет использовался в спектакле не изобразительно («живописная бутафория изгнана со сцены»[133]), а функционально — на монтажных стыковках с другими *подлинными* предметами и в со-действии с актером.

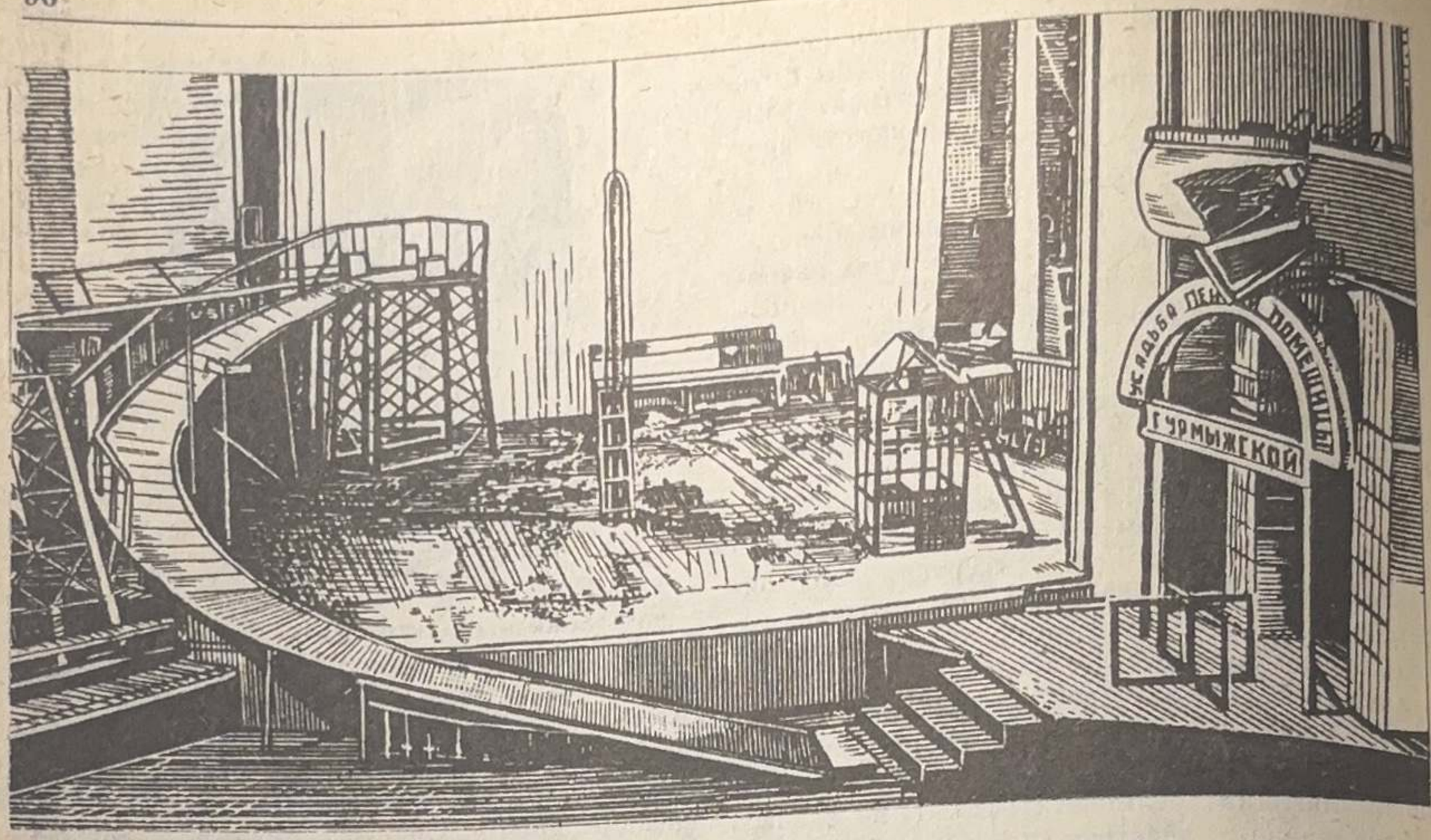
Манифестирующий характер «Великодушного рогоносца», направленный на доказательство примата актерского творчества, выполнил свою революционную роль. Словно читая мысли Мейерхольда, Б. Л. Пастернак писал режиссеру: «На «Рогоносце» меня поразили две вещи. Ваше отношенье к виртуозности и Ваше отношенье к материалу»[134]. Отведя виртуозности ту роль, «которой она заслуживает в большом захватывающем искусстве», Мейерхольд, по словам поэта, сумел не стать «пленником виртуозности», направив мастерство своих актеров к метафорическому претворению материала («Загреб золы из печки, дунул и создал ад»,— сказал Георге о Данте, и слова эти говорят как раз о том, что у меня сейчас в виду»[135]); устремился к органике большого искусства, принципы которого уже мудрено перечислить, ибо органика «неисчислима», но сотворена на основе новых принципов. Мейерхольд всегда помнил об органике, знал, что фантазия художника не должна «по-



рывать с жизнью», что сквозь любой условный прием, жест, движение, трюк должно «светиться что-то знакомое, виденное, жизнь»[136]. «Актер — птица,— записывал за Мастером его ученик С. М. Эйзенштейн,— одним крылом чертящая землю, другим — в небе. Примером вся жизнь и работа Пикассо. Разрыв с жизнью приводит от драматического движения к «беспредметному» цирковому акробатизму»[137].

Понятно, что развитие ТИМа чем дальше, тем больше театрально «опредмечивало» жизнь. По точному определению Н. М. Тарабукина, Мейерхольд шел от «установки» для игры к «постановке игры». «Вещи на сцене,— комментировал искусствовед историческое движение конструктивистской методологии Мейерхольда,— служат не только «станками для игры», они одновременно должны выражать смысловую функцию пьесы. Они не только механизмы, но и образы. Не только вещи технического порядка, но вещи идейного и эстетического порядка»[138].

Монтаж реальных вещей определяет принципы оформления мейерхольдовского спектакля, начиная с «Земли дыбом» и кончая «Ревизором», причем после смерти Л. С. Поповой Мейерхольд практически становится главным художником своего театра. «Лес», «Д. Е.», «Учитель Бубус», «Мандат», «Ревизор», первая часть «Клопа», «Командарм 2», «Баня», «Последний решительный», «Список благодеяний», «Дама с камелиями» — то есть подавляющее большинство спектаклей ТИМа оформлено по указанным режиссером планам. В. А. Шестаков — художник мейерхольдовских постановок в Театре Революции («Доходное место», «Озеро Люль») в работе с другими режиссерами использует приемы комбинаторики реальных вещей, знакомые по соседней сцене ТИМа. Сам же Мейерхольд, следуя по пути «музыкального реализма, вводит в качестве «со-конструкции» музыку («Учитель Бубус», 1925).



«Лес». Установка

«Спектакль проводился по очень сложной партитуре, в которой вещи, свет, звук, музыка, движение, голос и слово — играли роль отдельных инструментов оркестра, прокладывая путь к созданию театральной симфонии»[139]. Окружив площадку бамбуками, создававшими при входе на нее актеров «целую гамму аккомпанирующих шумов», Мейерхольд добился того, что «декорация превращалась в звучащую вещь и сливалась с действием»[140]. «Бубус», как прежде «Рогоносец», стал экспериментальным зачином нового этапа в творчестве Мейерхольда и его актера, мастерство которого с помощью музыки не просто выверялось ритмически, но и предельно *утончалось* — «одно действующее лицо», как в подлинном музыкальном построении, «своим смехом, жестом, интонациями переключает другое»[141]. Принцип переключения работал по всей партитуре спектакля: движение и жест «переключали» слова, свет «переключал» цвет: под ярким светом прожектора костюмы, напоминающие по краскам «рисунок, скажем, Сомова», смотрелись «Сомовым, рисующим этикетки для духов»[142]. Сделано это было остро и тонко, требовало культуры восприятия. Блистательное умение режиссера постоянно переключать «стрелку спектакля» и давать «вместо любования» — «тонкую иронию и гибко-изящную сатиру» закладывало, по мнению А. А. Гвоздева, «целую систему новой игры»[143]. Так развивались уроки студии на Бородинской.

Наряду с музыкальной «со-конструкцией» возникает и еще один «компромисс» с давно открытой Мейерхольдом закономерностью. В «Лесе», где монтаж вещей достигал апогея («сцена превратилась в движущуюся систему вещей и предметов, центром которой был сам актер»[144]), режиссер не просто совмещает конструкцию («дорогу») с реальными предметами (гигантские шаги, голубятня с живыми голубями, трельяжные беседки и т. д.), расположенными на планшете, он совмещает в одной композиции разновременные и разнопространственные ряды. Прием этот, как мы помним, впервые использованный режиссером еще в театре Комиссаржевской, присущ как старому (древнеегипетские рельефы, древнерусская иконопись), так и новому конструктивному мышлению. С его помощью Мейерхольд стыковывал «параллельно текущие сцены, где разнопространственность дана в одновременности и, наоборот, разновременность в однопространственности»[145]. Н. М. Тарабукин, размышлявший над этим сценографическим открытием режиссера, предлагал в pendant «сквозному действию» Станиславского запатентовать «сквозное пространство» Мейерхольда — «одна «площадка» видна через другую, подобно принципу «лессировки» в живописи, «наплыву» в кино, «аккорду» в музыке[146].

Процитированные слова Тарабукина относятся к 1935 году (конкретный предмет его разговора — оформление «Пиковой дамы»), когда говорить о конструктивизме, об открытиях новейшей живописи и прочих «формальных» вещах можно было только в рукописи. Тем принципиальнее представляется то обстоятельство, что Мейерхольд и в 1935 году не отказывался от открытий театрального конструктивизма. «Какой смысл подобного оформления пространства спектакля? — спрашивал

Год Мейерхольда

Тарабукин.— Сказать, что оно «удобно», потому что сокращает «смену декораций», значит *утилитарно* объяснить принцип, сам по себе являющийся не только конструктивным, но и композиционным, то есть художественным. Сказать, что этот параллелизм пространственных планов является зрительным выражением параллелизма сюжетных планов, где «контрапунктически» переплетаются «тема любви» и «тема денег» [...] или тема двух «социальных планов», значит *механистически* объяснить адеквацию изобразительной формы идейному содержанию произведения»[147] (курсив мой.— *Г. Т.*). Тарабукин справедливо находит в пространственно-временных смещениях и стыковках Мейерхольда глубокое проникновение режиссера в исконное свойство искусства. «Как автор литературного произведения постоянно ставит читателя в такое положение, при котором читатель имеет возможность наблюдать параллелизм событий и быстро «перемещаться» из одного пространственно-временного плана в другой, как в живописи зритель имеет возможность одновременно видеть разновременное и разнопространственное, так этим преимуществом художественной формы вполне закономерно пользуется и режиссер и художник театра [...]. Отказываться от этого преимущества, которым владеет искусство, во имя грубо понятого «реализма», значит сужать возможности художественной формы, а реализм подменить натурализмом»[148].

Творчески перерабатывая в сценических формах пространственно-временных композиций «приемы, выработанные тысячелетней культурой», Мейерхольд «умел, будучи традиционалистом, всегда сказать и новое слово»[149].

Вот почему его театральный конструктивизм «после вступительной полосы [...] ненасытимой энергетики, с которой всегда должно начинаться большое творческое дело, но которая потом почти у всех либо кончается катастрофой, либо вырождается в пустую беспредметность»[150], оказался не очередной манифестирующей идеей, а основанием режиссерской методологии. Ибо Мейерхольд был не просто авангардист, а «еще и бездонный пластик, драматург не меньший, чем режиссер, и удивительный историк, и, что важнее всего, историк живой и волеустремленный, то есть такой, который не может не любить родины и ее прошлого, потому что ежедневно в лице своего дела любит часть ее живого будущего». «Только такой футуризм, футуризм с родословной я и понимаю»[151],— писал великий поэт XX века великому режиссеру.

Только «футуризм с родословной», добавим мы от себя, и мог претендовать на права театрального метода.



«Учитель Бубус». Сцена из спектакля

Примечания

1. А. М. Эфрос. Введение.— В кн.: «Камерный театр и его художники». М., 1934, с. XI.
2. «Евгений Вахтангов». М., 1984, с. 333.
3. В. А. Симов. Фрагменты из воспоминаний.— Цит. по: Ю. И. Нехорошев. Декоратор Художественного театра В. А. Симов. М., 1984, с. 238.
4. В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976. с. 18.
5. Там же, с. 79.
6. Там же, с. 80.
7. В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х частях, ч. 1, М., 1968, с. 128.
8. Там же, с. 136.
9. Там же, с. 108.
10. Н. Д. Волков. Мейерхольд. В 2-х томах, т. 1, М.-Л., 1929, с. 205.
11. Аврелий [В. Я. Брюсов]. Искания новой сцены.— «Весы», 1906, № 1, с. 73.
12. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 63.
13. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 111.
14. В. Я. Брюсов. Указ. соч., с. 72.
15. А. Я. Таиров. О театре. М., 1970, с. 88.
16. В. П. Веригина. Воспоминания. Л., 1974, с. 71.
17. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 109.
18. Там же.
19. Цит. по: Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 186.
20. Цит. по: К. Л. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 41.
21. А. Ремизов. Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона.— «Весы», 1904, № 4, с. 38.
22. Там же, с. 39.
23. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 173.
24. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 131.
25. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 241.
26. Цит. по: Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 241—242.
27. Там же, с. 243.
28. «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда». М., 1978, с. 135.
29. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 244.
30. В. Оголовец. Лето в Полтаве.— В кн.: «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», с. 128.
31. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 245—246.
32. Там же.
33. Там же, с. 246.
34. Там же, с. 247.
35. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 244.
36. Там же.
37. Цит. по: Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 248—249.
38. Цит. по: «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», с. 158. «Мы видим собор,— писал позднее и по другому поводу К. Малевич, раскрывая аналитичность методологии авангарда,— с одной стороны, но он красив и с другой, третьей, снаружи так же красив, как и внутри»; «мы знаем, что в самоваре есть труба и решетка, мы знаем, что в соборе — алтарь и арки» (К. Малевич. От Сезанна до супрематизма. 1920, с. 4.)
39. К. Л. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 90.
40. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 137.
41. Там же, с. 245.
42. Там же.
43. Там же, с. 250.
44. Там же.
45. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 278.
46. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 83.
47. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 251.
48. Цит. по: «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», с. 192.
49. Там же.
50. См.: Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 305.
51. Там же.
52. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 252.
53. Ч. [Г. И. Чулков]. «Победа смерти».— «Товарищ», 1907, 8 ноября.
54. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 229.
55. А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929, с. 84—85.
56. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 21; М. Ф. Андреева — исполнительница роли Гедды в спектакле МХТ.
57. Там же.
58. Ю. Д. Беляев. О Комиссаржевской.— «Новое время», 1906, 29 ноября.
59. Цит. по: «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», с. 145.
60. См.: Ю. Д. Беляев. Указ. соч.
61. П. М. Ярцев. О старом и новом театре. Бытовая пьеса в «условном» театре. Поучительные трудности.— «Литературно-художественная неделя», 1907, № 2, с. 5.
62. Там же.
63. Там же.
64. А. Р. Кугель. Театральные заметки.— «Театр и искусство», 1906, № 47, с. 722—723.
65. А. Р. Кугель. Профили театра, с. 85.
66. Там же, с. 96.
67. Цит. по: «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», с. 153.
68. Там же.
69. Там же, с. 157.
70. В. П. Веригина. Указ. соч., с. 86.
71. Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987, с. 417.
72. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 287.
73. Там же, с. 315.
74. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 100—101.
75. А. К. Гладков. Мейерхольд. В 2-х томах, т. 2, М., 1990, с. 325—326.
76. Цит. по: Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 1, с. 321.
77. Там же, с. 320.
78. Там же.
79. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 104.
80. «Советские художники театра и кино. '77/78». М., 1980, с. 271.
81. Там же, с. 271.
82. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 2, с. 158.
83. «Советские художники театра и кино. '77/78», с. 272.
84. Там же, с. 271.
85. Цит. по: В. П. Лапшин. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983, с. 369.
86. «Советские художники театра и кино. '77/78», с. 272.
87. А. И. Бассехес. За сорок лет. М., 1976, с. 51—52.
88. Н. Д. Волков. Указ. соч., т. 2, с. 24.
89. А. И. Бассехес. За сорок лет, с. 48.
90. А. Файко. Записки старого театральщика. М., 1978, с. 175.
91. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 1, с. 225.
92. А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., 1963, с. 398.
93. Там же, с. 380.
94. Там же, с. 399.
95. А. К. Гладков. Указ. соч., т. 2, с. 311.
96. «Театр имени Вс. Мейерхольда. Музей. Каталог выставки за 5 лет: 1920—1925». М., 1926. с. 5.
97. См.: Ю. А. Головашенко. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970, с. 192.
98. В. Э. Мейерхольд. Статьи..., ч. 2, с. 498.
99. Е. А. Зноско-Боровский. Спектакли, посвященные Александру Блоку.— «Современник», 1914, кн. 11, с. 299.

100. А. К. Гладков. Указ. соч., т. 2, с. 299.
101. Ш. Художник или конструктор: Татлин оформляет Островского.— «Советское искусство», 1934, 17 сентября.
102. С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 1, с. 544.
103. А. В. Смирнова. В 1917 году.— В кн.: «Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», с. 243.
104. Цит. по: Е. Ракитина. Любовь Попова. Искусство и манифесты.— В кн.: «Художник. Сцена. Экран». М., 1975, с. 154.
105. «Из протокола общего собрания первой рабочей группы конструктивистов».— «Эрмитаж», 1922, № 8, с. 12.
106. Цит. по: Е. Ракитина. Указ. соч., с. 161.
107. См.: И. Аксенов. Происхождение установки «Великодушный рогоносец». «Афиша ТИМ», 1926, № 3.
108. В. Э. Мейерхольд. Письмо в редакцию.— «Известия», 1922, 9 мая.
109. А. А. Гвоздев. Театр имени Вс. Мейерхольда: 1920—1926. Л., 1927, с. 28.
110. К. Л. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, с. 260.
111. А. А. Гвоздев. Указ. соч., с. 28.
112. Там же.
113. Б. В. Алперс. Театральные очерки. В 2-х томах, т. 1, М., 1977, с. 56.
114. Н. Тарабукин. Зрительное оформление в ГосТИМе.— РГАЛИ, ф. 963, о. 1, ед. хр. 139, л. 5.
115. Б. В. Алперс. Указ. соч., с. 56.
116. Там же, с. 57.
117. См.: В. Березкин. Типология декорационного искусства.— Сб.: «Советские художники театра и кино». М., 1983, с. 319.
118. А. А. Гвоздев. Указ. соч., с. 28—30.
119. В. Э. Мейерхольд. Биомеханика. Курс 1921/22 гг. (Материалы, собранные М. М. Кореневым).— РГАЛИ, ф. 963, о. 1, ед. хр. 1338, л. 2.
120. Лекции и беседы В. Э. Мейерхольда со студентами ГВЫТМа. 3—8 октября 1921 года. (Запись Х. Н. Херсонского).— РГАЛИ, ф. 2740, о. 1, ед. хр. 202, л. 9.
121. Там же.
122. Там же.
123. Там же.
124. Ф. Кроммелинк. Великолепный рогоносец. Пер. Р. Линцер.— Сб.: «Восемь бельгийских пьес». М., 1975, с. 19. В переводе, сделанном исследовательницей бельгийской драмы И. Д. Шкунаевой, данная ремарка звучит еще определеннее: «Жест словно служит у него трамплином к слову. Если случается так, что он не может высказаться, жест как бы застывает» (И. Д. Шкунаева. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973, с. 248).
125. См.: РГАЛИ, ф. 998, о. 1, ед. хр. 774, л. 7.
126. Там же, л. 6 об.
127. Цит. по: Н. Гиляровская. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1923, с. 25.
128. «В. Э. Мейерхольд». Тверь, 1923, с. 14.
129. Э. Бескин. Театральный ЛЕФ.— «Советское искусство», 1925, № 6, с. 53.
130. П. А. Марков. О театре. В 4-х томах, т. 1. М., 1974, с. 302.
131. Там же.
132. С. Мокульский. Гастроли театра Мейерхольда.— «Жизнь искусства», 1924, № 23, с. 13.
133. Н. Тарабукин. Указ. соч., л. 8.
134. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 278.
135. Там же.
136. РГАЛИ, ф. 1923, о. 1, ед. хр. 895, л. 49.
137. Там же.
138. Н. Тарабукин. Указ. соч., л. 10.
139. А. А. Гвоздев. Театр имени Вс. Мейерхольда, с. 41.
140. Там же, с. 41—42.
141. А. А. Гвоздев. Театральная критика. Л., 1987, с. 40.
142. Там же, с. 43.
143. Там же.
144. Б. В. Алперс. Театральные очерки, т. 1, с. 53.
145. Н. М. Тарабукин. Проблема времени и пространства в театре.— «Театр», 1974, № 2, с. 53.
146. Там же.
147. Там же, с. 28—29.
148. Там же, с. 29.
149. Там же, с. 33.
150. В. Э. Мейерхольд. Переписка, с. 279.
151. Там же.

Из мейерхольдовского фонда Центральной библиотеки СТД

Виктор Коленда

Моя работа как художника в театре В.Ф.Комиссаржевской

Предисловие

...Спорили о расцветке платья для актрисы. Режиссер предлагал свой вариант, художник свой. В конце концов договорились, но «что стоило его убедить!» — сетовал заведующий постановочной частью Федор Комиссаржевский в письме В. Э. Мейерхольду.

Убедить художника Виктора Константиновича Коленду удавалось в мелочах, но не в главном. К исканиям условно-декоративного театра он оставался равнодушен. Понять и принять их он так и не смог. И остался тверд в этой позиции даже четверть века спустя, когда писал воспоминания.

Публикуется заключительная часть рукописи В. К. Коленды, хранящейся в ЦНБ СТД.

Коленда рассказал о работе театра В. Ф. Комиссаржевской в сезон 1906/07 года — сезон, ставший легендой в истории русского театра и сценографии. Комиссаржевская предоставила подмостки своего театра Мейерхольду и вместе с приглашенными им молодыми художниками-символистами он создал знаменитые спектакли — «Гедду Габлер», «Сестру Беатрису», «Балаганчик»... Весь этот сезон в театре на Офицерской работал и В. К. Коленда.

Замечательны его мемуары прежде всего описаниями сценографии. Например, только у него мы встречаем подробный рассказ о завершенной художником, но отвергнутой руководителями театра декорации Сапунова к «Трагедии любви» или обстоятельные сведения о сценографическом решении Денисова «Вечной сказки».

Интересно, однако, не только то, что о собратьях по искусству, о коллегах пишет художник, обладающий цепким взглядом профессионала, но и то, что его эстетическая вера катастрофическим образом не совпадала с идеями Мейерхольда и художников условно-декоративного театра.

У читателей может возникнуть вопрос — зачем же тогда публиковать эти воспоминания?

Заурядный человек одаривает нас своими сентенциями по поводу работы новаторов. Да, именно таков этот текст. Но подобного рода свидетельства иногда более информативны и важны, чем восторги апологетов. Как правило, история доносит до нас голоса новаторов, а голос консервативного большинства забывается. Но образ эпохи немыслим без диалога архаистов и новаторов, именно этот диалог и составляет контекст культуры.

Воспоминания Коленды дают подробное изложение позиции неприятия условно-декоративного театра, характерное для большинства зрителей, посещавших театр на Офицерской. При этом Коленда по-своему объективен. Если ему что-то нравится, он этого не скрывает. Например, он восхитился «Балаганчиком». И когда столкнулся с непониманием этого спектакля другими, философски заключил: «Как трудно людям второй половины жизни, воспитанным на других театральных традициях [...], по-своему тоже прекрасных, воспринимать новое, неразрывно связанное с новой жизнью и отражающее частицу этой жизни». По существу, Коленда говорит здесь о самом себе.

Воспоминания дают возможность понять причины неприятия условного театра большинством зрителей. Максимилиан Волошин, поддерживающий эксперименты Мейерхольда и Комиссаржевской, увещевал публику: «Если актеры работают над тем, чтобы создать новый театр, то публика должна работать над собой: она должна научиться смотреть». Коленда остался с теми, кто этим советом пренебрег.

P. S. Биографическая справка. Виктор Константинович Коленда (1872—1945) окончил медицинский факультет; увлечение живописью привело его в московское Училище живописи, ваяния и зодчества, куда он поступил в середине 1890-х годов. Учился у К. А. Коровина и В. А. Серова. В 1899 году продолжил свое художественное образование в Париже у Ж. Лорана. В 1901 году вернулся на родину. Первые спектакли оформил в провинции, в нижегородской антрепризе Д. Басманова, затем был приглашен В. Ф. Комиссаржевской в ее театр в Пассаже. В 1904 году призван в армию как военный врач, после демобилизации в 1906 году возвращается в театр Комиссаржевской, где встречается с Мейерхольдом в работе над спектаклями «В городе», «Чудо св. Антония», «Жизнь человека». В 1907 году уходит из театра Комиссаржевской. Оформляет спектакли в Малом театре («Много шуму из ничего», 1907), в театре Корша («Горе от ума», 1911). После 1917 года занимается в основном станковой живописью, эпизодически возвращаясь в театр («Свадьба Кречинского», Малый театр, 1926).

P. P. S. Из литературы о В. К. Коленде. «Он несомненно даровит, этот Коленда, и, кажется, теперь он страстно борется с мертвящею условностью, но несомненно, что при постановках «В городе» и «Чуда св. Антония» он не нашел еще среди обломков старого шаблона, загромоздивших ходы-выходы его души, себя свободного и сильного. Не удалось ему сказать живого слова на подмостках театра В. Ф. Комиссаржевской. И «В городе», и «Чудо св. Антония» вышли у Коленды лишь приличными. И это только потому, что никому не проходит бесследно рабство в молодые годы» (Н. Н. Евреинов. Художники в театре В. Ф. Комиссаржевской.— «Алконост», кн. 1. СПб., 1911).

Елена Струтинская

В первых двух главах моих воспоминаний о театре В. Ф. Комиссаржевской я описал первые два года этого театра в Пассаже на Невском проспекте с его высокохудожественным и определенно сложившимся лицом. На третий год театр переехал в собственное помещение на Офицерской улице, совершенно порвал со своими прекрасными и установившимися традициями. В этом театре исканий многое нравилось мне и тогда, но я не придавал этим исканиям большого значения (так как, как мне казалось тогда, в этих исканиях было больше молодого задора, жажды успеха, чем глубокого знания искусства и любви к нему), и только впоследствии, когда этого театра уже не было, я из разговоров с Максимилианом Волошиным, Александром Блоком и Сергеем Городецким узнал, какие надежды возлагала вся группа поэтов символистов на этот театр и как надеялись они создать в театре В. Ф. Комиссаржевской символистический театр.

Так как ныне из всего художественного совета этого театра (В. Ф. Комиссаржевская, К. В. Бравич, В. Э. Мейерхольд, Петр Ярцев, Ф. Ф. Комиссаржевский и я) на свете остался я один, то я и хочу совершенно объективно (не преувеличивая и не уменьшая) рассказать то, что я помню[1].

Летом 1906 года [когда уже] окончилась Японская война, меня демобилизовали (как я уже упоминал в предыдущей главе, я находился в Нижнем Новгороде врачом в лазарете), а так как я был связан контрактом с Верой Федоровной, я написал ей о своем освобождении и спросил, что прочитать мне летом и какой материал мне подобрать для предстоящего сезона. Ответил мне Федор Федорович (а не сама Вера Федоровна). Он писал, что пока репертуар еще не выяснен, и я могу спокойно отдыхать в деревне; и в конце письма была приписка, что окончательно решено, чтобы театр пошел по совершенно новому пути[2].

Когда я приехал в августе (1906 год) в Петербург, перестройка театра на Офицерской улице была в полном ходу. Перестраивал его архитектор Бернардацци, который произвел на меня очень хорошее впечатление и своим вкусом, и знаниями, и своим отношением к делу перестройки[3]. Это было время, когда наше общество уделяло много внимания приближающемуся столетнему юбилею Отечественной войны и Бородинской битвы и в архитектуре все чаще и чаще возвращались к позабытому (и угасшему) стилю ампир (как известно, ни в какой стране не вылившемуся в свое время в такие самобытные формы, как в России, хотя он и пришел к нам из Франции). Архитектор Жолтовский около этого времени построил в Москве Беседку (клуб) для Скакового общества, и москвичи ездили смотреть это новое слово в архитектуре[4]. Мне рассказали, что и у нас зрительный зал будет беломраморный, в стиле воскрешенного ампира. Пока шла еще только облицовка стен мрамором; зрительный зал был весь в лесах. Портальный занавес заказали Льву Баксту.

Он сделал прекрасный эскиз, где (при очень высоком горизонте) среди кипарисов и портиков храмов двигались толпы народа, а над ними в небе пролетал золотисто-бронзовый сфинкс. Эскиз назывался «Эллизиум». Впоследствии эскиз этот попал в Третьяковскую галерею и висел там под названием просто «Эллизиум», причем совершенно не было упомянуто, что это эскиз портального занавеса, сделанный по специальному заказу В. Ф. Комиссаржевской для ее нового театра на Офицерской улице[5]. Я не раз указывал дирекции Третьяковской галереи на этот пропуск, но почему-то эта ошибка не была исправлена. Занавес, который Бакст писал сам по своему эскизу, вышел хуже эскиза, так как, по-видимому, Бакст не так хорошо владел декоративными красками (как живописными), и в декоративных кругах говорили, что если бы Бакст поручил выполнение занавеса художнику Плачеку, тот сумел бы ближе подойти к подлиннику.

Когда сняли леса, получился небольшой, но довольно нарядный и уютный зрительный зал. В потолке его, несколько ближе к сцене, был плоский купол. Сильные лампы, погруженные за карниз у основания купола, были невидимы из зрительного зала и театр (зал) освещался мягким отраженным светом купола. Но у этого зала оказался и совершенно неожиданный и нежелательный дефект. В нем и на сцене нельзя было получить полную темноту. Пожарная охрана не позволяла выключать маленькие фонарики над выходными дверями (указывающие выход при катастрофе с освещением), и белый зал даже при них действовал как громадный рефлектор и не давал полной темноты[6].

Когда съехалась труппа, театр еще не был готов, и в одном из переулков, близких к театру, было снято помещение в первом этаже, где начались ежедневные собрания, на которых В. Э. Мейерхольд читал лекции о новом театре, о новом сценическом искусстве. Иногда в помощь ему выступал и Петр Ярцев. Труппа, если можно так сказать, по своему отношению к этим лекциям, к этому новому искусству сразу раскололась на две части. Большинство актеров, проработавших на сцене уже много лет (а кое-кто и из молодых), к этому новому искусству относилось отрицательно, зато молодая плеяда, пришедшая с Мейерхольдом, принимала его восторженно.

Главным и наиболее основательным оппонентом выступал ныне уже покойный Николай Нико-



Бакст.
Эскиз
занавеса
Государственной Драматической
театра
В. Ф. Комиссаржевской

лаевич Урванцев. Его выступления отличались и глубоким знанием актерского искусства и сцены, и логикой. В перерывах в группах шло оживленное обсуждение слышанного. Большие актеры выступали редко. В один из таких перерывов у меня зашел разговор с Ильей Матвеевичем Ураловым, и хотя наши взгляды в отрицании того, что сказал Мейерхольд, были почти тождественны, Уралов не выступал.

Имя Гордона Крэга редко упоминалось на лекциях, хотя, по-видимому, Мейерхольд многое взял от него. Получить какое-нибудь цельное впечатление о новом направлении по этим беседам нельзя было, но, по-видимому, Мейерхольд находился под сильным впечатлением группы молодых петербургских художников-стилистов (Сомов, Лансере, Добужинский, Рерих, Бенуа, Бакст, членов выставок «Мира искусства»), с необыкновенной любовью относившихся к ушедшим эпохам и давших ряд картин, носивших отпечаток глубоко индивидуальный. Мейерхольд, по-видимому, смутно сознавал, что эти художники более всего соответствуют новым направлениям в искусстве, но попытки его на лекциях определить, чем отличаются эти художники, в каком отношении они интересны, были довольно неудачны.

Чаще других упоминался К. А. Сомов. И вот на одной из лекций Мейерхольд так определил его: «Сомов не умеет рисовать. Сомов не знает правил перспективы. Сомов к кафтану Людовика XIV пришивает рукава Людовика XVI». Вечером на заседании художественного совета я сказал ему: «Вы дали сегодня утром совершенно неверную характеристику искусства Сомова (я повторил его слова), Сомов не принадлежит к крупнейшим рисовальщикам мира, но рисует он очень неплохо и относится очень строго к рисунку. Далее. Перспектива в картинах не представляет собой большой сложности, сложна перспектива на вогнутых и выпуклых плоскостях. А там, где в картинах попадается сложная перспектива, вычерчивание ее поручается молодым архитекторам. Так было, например, с Туркестанской и Индийской сериями В. Верещагина, для вычерчивания которых (ввиду их большой сложности) Верещагин пригласил нескольких архитекторов, и это дало повод непонимающей критике обвинить Верещагина в том, что эти серии написаны не им, а целой плеядой молодых художников. Абсурдность этого заявления прекрасно понималась художниками. Далее. Сомов долго изучал эпоху Людовиков, прекрасно знает ее, никогда не пришивал к кафтанам Людовика XIV рукава Людовика XVI,— и вы доставите ему большое удовольствие, если познакомите его с источниками, ему неизвестными.

— Напрасно вы не сказали этого утром в аудитории,— сказали Ярцев и Мейерхольд.— Это вызвало бы обмен мнениями.

— Я не сказал потому,— ответил я,— что ваши теории еще слишком новы, не вылились в определенные формы. Вы сами, наверное, со временем откажетесь от некоторых тезисов, а некоторые тезисы внесете новые, и я, не соглашаясь с вами, не хотел дискредитировать молодое учение в глазах аудитории.

К Ярцеву и Мейерхольду присоединилась и Вера Федоровна. И мои протесты не имели успеха.

На другой день, как только кончилась основная лекция, Ярцев подошел ко мне и сказал: «После перерыва первым будете говорить вы». Я пробовал протестовать, но это не привело ни к чему, и когда после перерыва открылось заседание, Ярцев сказал: «Слово принадлежит Виктору Константиновичу». Я поднялся и сказал то же, что говорил на заседании художественного совета накануне. В зале воцарилось молчание. Ни Ярцев, ни Мейерхольд не собирались оппонировать мне. Молчание становилось неловким. Тогда Вера Федоровна, председательствовавшая в собрании, повернулась ко мне и сказала: «А мне кажется, Виктор Константинович, что вы говорите не на тему».— «Но ведь я выступаю, Вера Федоровна, только по вашей просьбе; я и вчера говорил вам на заседании художественного совета, что не стоит выступать с этим объяснением на общем заседании».

Первая пьеса, над которой мы стали работать с Мейерхольдом и с художественным советом, в работе над которой сразу выявилось наше различное отношение к театральному искусству, была «Трагедия любви» Гейберга. Содержание пьесы таково: он и она встречаются на большой охоте в горах, заинтересовываются друг другом и решают, что если их чувство не изменится за год, то через год они встречаются в этом же горном шалаше. Действие начинается с того, что он находит ее у камелька в шалаше. Второй акт происходит на вокзале в южной Германии после свадебной поездки. Он деятельный человек, устал, ему хочется вернуться к своей работе в лесничестве на севере Норвегии. Два последних акта происходят в лесничестве (лесные декорации). Героиня, боясь пережить смерть любви, кончает с собой.

Собственно, пьеса относится к [пропуск в рукописи] годам[7]. И вот, несмотря на то, что второй акт происходит на вокзале, заказываются костюмы ампир художнику Малого театра в Москве[8]. И начинается ряд заседаний художественного совета театра (в составе самой Веры Федоровны, ее брата Федора Федоровича, Мейерхольда, П. Ярцева, Бравича и меня). Бравич, собственно, принимал очень небольшое участие в обсуждении декораций, а присутствовал больше для того, чтобы уговаривать меня согласиться с мнением Мейерхольда и своим авторитетом санкционировать новые веяния. Заседаниям предшествовали долгие разговоры за кулисами, во время репетиций, в антрактах, в фойе, между мною, В. Э. Мейерхольдом и Федором Федоровичем Комиссаржевским, и иногда, не закончивши этих разговоров в театре, мы ехали вместе обедать в ресторан, и разговоры продолжались и на извозчике, и в ресторане.

В. Э. Мейерхольду хотелось, чтобы первый акт (горная хижина, охотничий шалаш в горах) был вне времени и пространства. «Да ведь это очень просто,— говорил я ему,— свет падает только от маленького камелька, слабый, мерцающий, он озаряет только ближайшие предметы и куски стены, а остальное теряется во мраке, тут ни эпох, ни времени».— «Да,— отвечал Мейерхольд,— но как же вы дадите впечатление, что это в горах?» И мне подавали мысль, не воспользоваться ли трактовкой средневековых миниатюр, где главное действие происходит в соборе, но изображена и жизнь улиц и даже то, что происходит за стенами города, в его окрестностях, и не изобразить ли это как в клеймах на иконах.

Помню особенно одно заседание, о которых Мейерхольд говорил, что «надо собраться и погрезить». Недостроенный дом Комиссаржевских на Торговой улице; за стеклами окон виден переплет лесов, хозяева недавно вернулись из поездки; мебель, зеркала

и люстры еще в чехлах. Мы сидим за большим длинным столом в столовой Комиссаржевских; на столе перед каждым из нас белая бумага и карандаш. Я рассказываю, как легко выполнить эту декорацию, чтобы она была вне времени и пространства, и начинаются «грезы».

Петр Ярцев упрямо и настойчиво говорит: «Это что-то черное». «А мне,— говорит Мейерхольд,— грезятся какие-то ткани». Я молчу, ожидая дальнейших реплик, и вдруг Вера Федоровна со своей небесной улыбкой и своим очаровательным голосом говорит: «А что, Всеволод Эмильевич, если так вот чертý?» — и проводит по белой четвертушке бумаги, лежащей перед нею, карандашом черту с угла на угол по диагонали.

Описывая это заседание, я не прибавил ни слова от себя; я описал все, как было, совершенно объективно. На меня эти заседания производили впечатление чего-то совершенно непонятного и ненужного и далекого от настоящего искусства. И часто хотелось мне сказать Вере Федоровне и Мейерхольду, что если они считают эти заседания полезными для дела, то нельзя ли меня уволить от них, а после заседания вручить мне решение художественного совета для выполнения. И я сделаю все, что в моих силах.

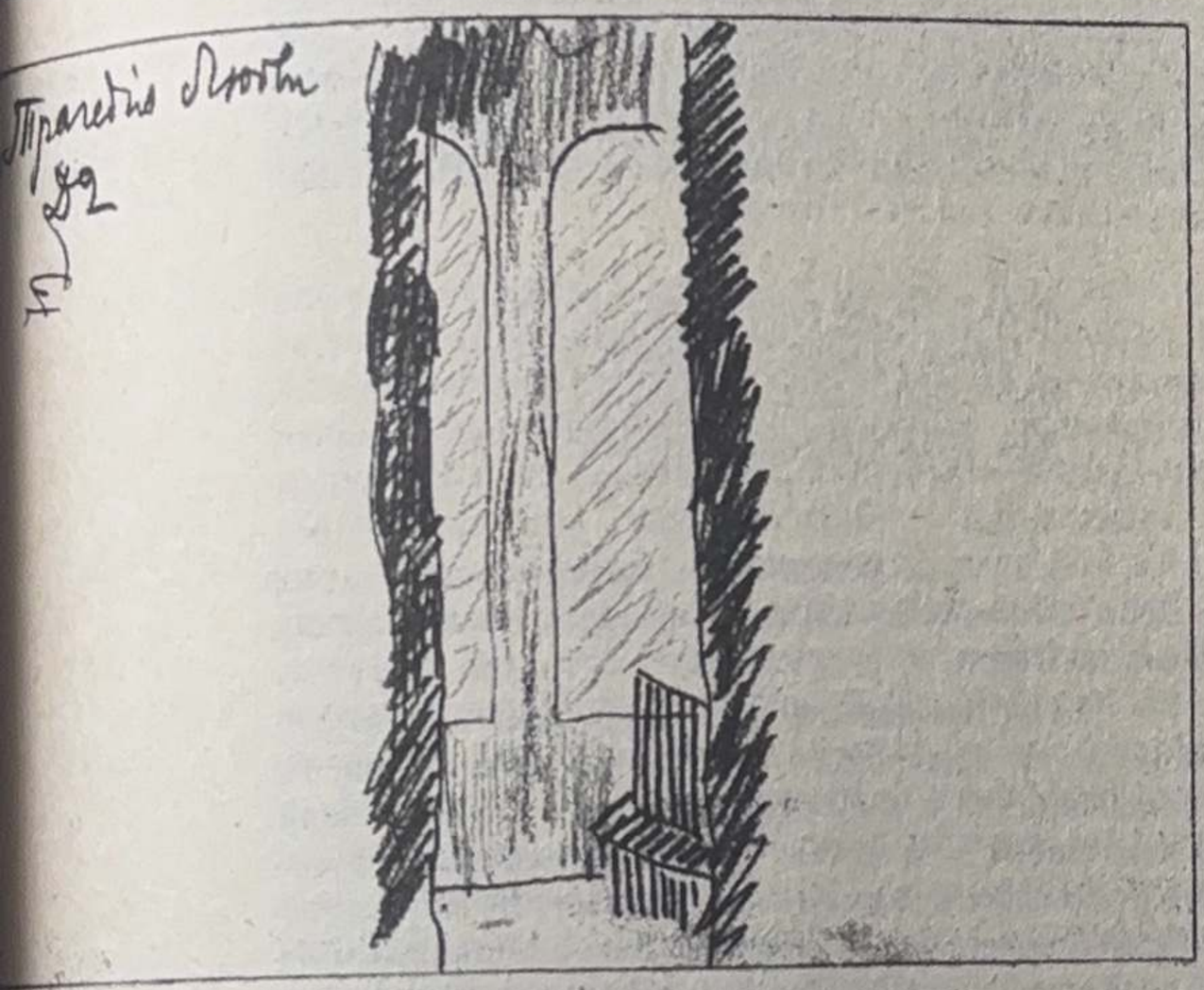
На дальнейших заседаниях выяснилось, что второй акт на вокзале в южной Германии художественный совет так и оставляет на вокзале, но два последних акта (где по пьесе действие происходит в лесничестве в северных лесах) решено было перенести в белый зал ампир (при этом прибавлялось: «в духе Сомова», хотя я лично такого зала у Сомова не помнил). Зал ампир вместо северного леса мало вдохновлял меня, и от этой декорации я отказался.

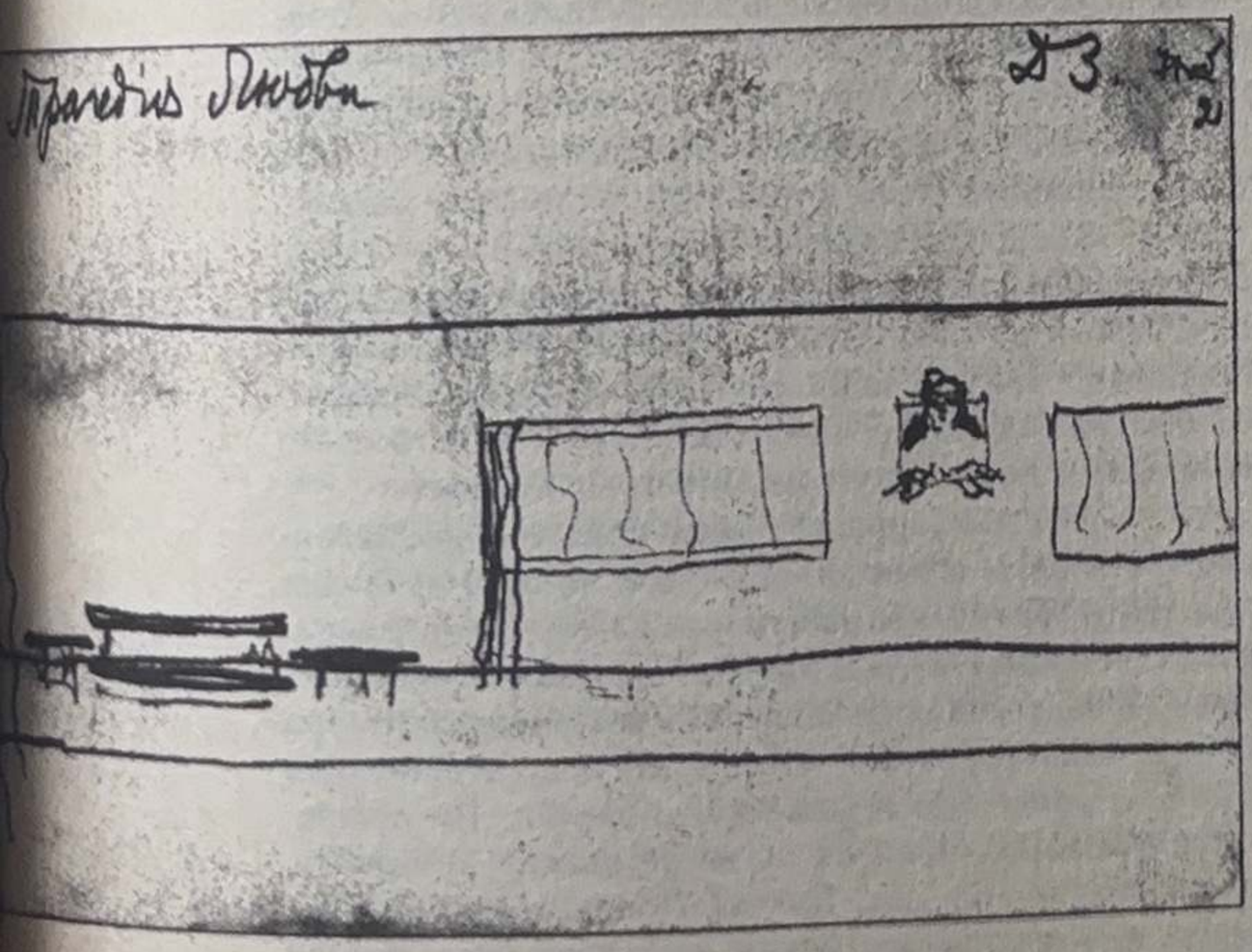
Спустя некоторое время я узнал, что для выполнения этой декорации был приглашен художник Сурeньянц. Я не был знаком с ним, но я хорошо знал его по его участию на передвижных выставках картинами на сюжеты из армянской истории, его интересные этюды из поездки в Испанию, в которых он живописно и глубоко оригинально трактовал мавританские арабески Альгамбры и Альказара. Особенно, помню, нравилась нам, молодым художникам, его картина на передвижной выставке «Молодой Хафиз юным ширазкам воспевает розы Муселлы»[9]. За год или за два до этого он писал в Московском Художественном театре декорации для «Чайки» Чехова. В последнее время Суреньянц был занят работой над иллюстрациями к народным армянским сказкам и вел очень оригинальный образ жизни, обращая, собственно, день в ночь и ночь в рабочий день. Он вставал очень поздно, часа в четыре или в пять дня, пил кофе и отправлялся навещать знакомых, выставки, музеи, учреждения, обедал в ресторане, по вечерам посещал театры и концерты, возвращался домой в один час или в два и садился за свою любимую работу (иллюстрации к армянским сказкам). И он говорил, что ничто не заменит вам покоя в работе, уверенности, что никто не придет к вам, никто не побеспокоит вас телефонным звонком. Когда он представил эскизы ампирного зала, то на этих эскизах лежал почти неуловимый отпечаток его армянских иллюстраций, которыми он был так увлечен.

Эскизы эти не понравились нашей дирекции, и дирекция, не прекращая переговоров с Суреньянцом, завела переговоры с Н. Н. Сапуновым, который уже начинал работу над «Геддой Габлер» Ибсена. Я знал Н. Н. Сапунова по его интересным работам (особенно по его большим натюрмортам с цветами и старинными вазами); много слышал о нем, но с ним не встречался. Брат его, Клавдий Николаевич, много работавший в Художественном театре с В. А. Симовым, помогал мне писать «Чайку» для нашего театра в Пассаже[10]. Братья, оба художники, были совершенно непохожи друг на друга и по внешности и по внутреннему содержанию. Клавдий Николаевич был простой, скромный и сердечный человек, а в Николае Николаевиче чувствовался какой-то излом и оригинальность немного болезненного характера. Это чувствовалось и в его манере говорить, и в безалаберности жизни, в его пестром костюме, в цветном жилете с ярко окрашенными пуговицами. Клавдий Николаевич был и образованнее, и начитаннее, и воспитаннее, но исключительным по оригинальности и глубине дарованием Николая Николаевича не обладал.

Какие переговоры велись между ним и Мейерхольдом, я не знаю, но он начал делать у нас в мастерской прямо на куске декоративного холста и декоративными красками очень интересный эскиз осен-

Мейерхольд. Наброски к «Трагедии любви»





него леса. Он сидел у окна на стуле, холст был набит прямо на полу, как для декорации, и часто слышался его голос (обращенный к нашему маляру Владимиру Сергеевичу Баринову): «Володя, клейку!», «Володя, крону!», «Володя, воды!» Эскиз был интересный и очень нравился мне. Спустя некоторое время он начал писать декорацию осеннего леса. Кроме кронов (хрома) разных оттенков от лимонного до темно-оранжевого он ввел в тона леса еще и бронзу (желтую и красную). Небо в просветах между деревьями было сделано транспарантом. Когда декорацию спустили на сцену и осветили по указаниям художника, она производила необыкновенное, почти сказочное впечатление.

Я часто во время репетиций сидел в зрительном зале и глядел на декорацию, как зачарованный, и вдруг после одной из черновых генеральных репетиций я узнал, что декорацию решено снять, что Вера Федоровна и Мейерхольд забраковали ее. Я пошел к Вере Федоровне и сказал ей: «Вера Федоровна, ну что же вы делаете, вы искали красоты, а в смысле красоты ведь дальше идти некуда».— «Да,— сказала Вера Федоровна,— но ведь все-таки это южный лес, а действие происходит на севере». Мне хотелось сказать ей, что если во втором акте, где действие происходит на вокзале, персонажи одеты в костюмы ампир, то что же обращать внимание на то, что лес носит южный, а не северный характер. Но решил, что это не поправит дела и не сказал ничего. Так публика и не увидела этой необыкновенной декорации.

С постановкой этой пьесы («Трагедия любви») случился еще и такой инцидент. Так как костюмы делались по рисункам московского художника Милиотти, то Федор Федорович попросил меня поехать с ним и выбрать материал для костюмов[11]. Мы взяли с ним рисунки костюмов, очень тщательно подобрали тона, купили материал и привезли в театр. Но тут оказалось, что, подбирая тона, мы не обратили внимания на качество материала и оказалось, что из этого материала шить нельзя, так как из материала, который мы купили для мужского сюртука, можно сшить только дамскую юбку, а из материала, купленного для дамского платья,— мужское пальто. Наш прекрасный и талантливый заведующий костюмной частью Николай Васильевич Воробьев только руками развел и сказал: «А ведь на что было проще, подобрать материю по тону, взять образцы и передать их мне, сказавши: вот тон для сюртука, а вот тон костюма такого-то лица в пьесе, или дамской юбки — и я уже накупил бы вам материал, из которого можно шить».

Декорации для «Гедды Габлер» Ибсена, которой открывался сезон, написанные Н. Н. Сапуновым, были неудачны. Был ли это режиссерский замысел или это получилось случайно, но декорации представляли не ту обстановку, в которой жила Гедда Габлер, а как бы ее мечты. Н. Н. Сапунов использовал для этого очень интересный французский ковер XVI века, находящийся в Париже в музее Клюни. Причем он использовал, собственно, только рисунок ковра, где изображена дама рыцарских времен в высоком шлыке и костюме той эпохи на лугу, а перед ней сказочный единорог. Написал он все это в светло-синей гамме; по-видимому, с оригиналом (с ковром) он не был знаком, а только с фотографиями с него, потому и не использовал необыкновенно красивого сочетания угасших оливковатых тонов с угасшим синим. Писал он довольно оригинально, почти не пользуясь декоративными линейками и угольниками и очень хорошо справляясь с углами и линиями. Как я упомянул выше, декорация была неудачна, а для публики и актеров непонятна. И часто поднимались разговоры о том — что, собственно, хотел дать в декорации художник? Вот среди этих разговоров кем-то и было высказано предположение, что декорация представляет мечты Гедды Габлер.

Последняя декорация, которую писал в нашем театре Н. Н. Сапунов, была для «Балаганчика» Блока, и эту декорацию он написал необыкновенно хорошо.

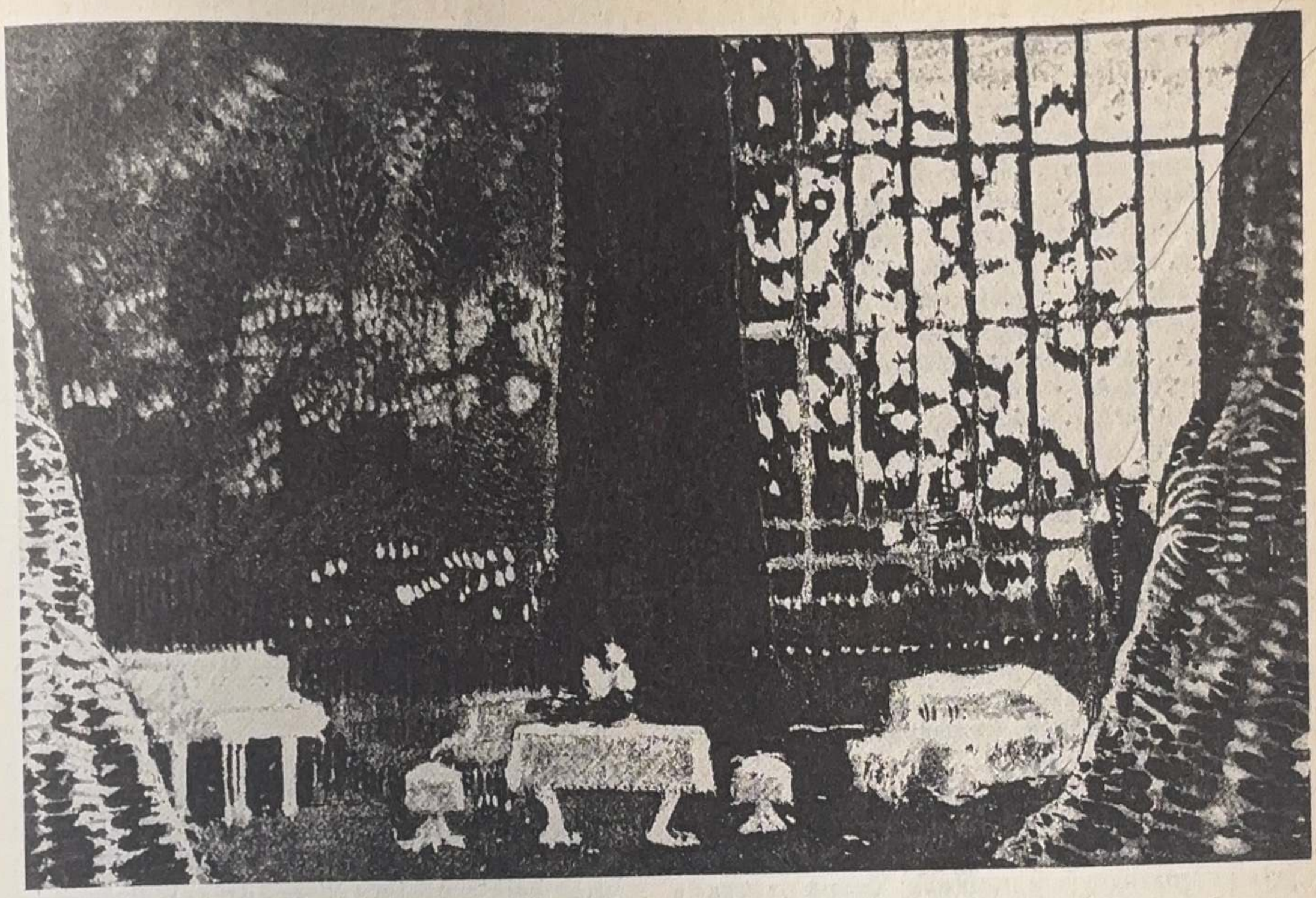
Вся декорация представляла из себя, собственно, только задник и обрамлявшие ее портальная стена и падуги. Дух старинных театров середины прошлого столетия с наивными красными падугами и порталами и самый задник, представлявший старинную комнату, были выдержаны замечательно. Эскиз этой декорации находится в настоящее время в Третьяковской галерее[12]. Постановка «Балаганчика» вообще была самой цельной, самой выдержанной, прекрасно передававшей самый дух (стиль) пьесы. В ней все как-то слилось в одно. Сапунов написал прекрасную декорацию. Кузмин — «старинную», очень подходящую музыку. Целая плеяда молодых и веривших в Мейерхольда актеров прекрасно поддерживала ансамбль. Я и теперь по прошествии многих лет слышу, как А. А. Голубев, игравший Арлекина, своим молодым звонким голосом говорит:

Жду тебя на распутьях, подруга,
В серых сумерках зимнего дня.
Над тобою поет моя вьюга,
Для тебя бубенцами звеня.

На всех репетициях присутствовал автор А. Блок, а сам Мейерхольд очень трогательно и стильно играл Пьеро.

Постановка совершенно не была понята публикой ни в Петербурге, ни впоследствии при гастрольной поездке в Москве и успеха не имела. Понята и оценена она была только небольшим кругом людей, близких к поэтам-символистам. Не поняли постановки даже люди, близкие к театру, отдавшие много дней своей жизни театру и много видевшие. Так, помню, в одном доме на обеде я встретился с А. Е. Молчановым, председателем Русского театрального общества, большим театралом. И когда я стал с восторгом рассказывать о постановке «Балаганчика» в нашем театре, упомянув о том, что к этой постановке я лично не имею никакого отношения и хвалю ее не как художник театра, а как совершенно постороннее лицо (в общем, совсем не разделяющее взглядов Мейерхольда). Молчанов, внимательно слушавший меня, сказал: «Я был на спектакле «Балаганчика» и ничего этого не понял, и не нахожу того, что говорите вы».

Мы поговорили с ним еще и о «Балаганчике», и вообще о том направлении, которое проводил наш театр. Когда мы расставались, Анатолий Евграфович, по-видимому, заинтересовавшийся нашим разговором, попросил меня записать в кассе нашего театра на его имя кресло на четыре следующих спектакля «Балаганчика», что я, конечно, и сделал. По прошествии некоторого времени мы встретились с ним опять, и он сказал: «Ну вот, Виктор Константинович, просидел я в вашем театре на «Балаганчике» четыре



вечера и все равно ничего не понял». Я не стал возражать ему, но невольно подумал, как трудно людям второй половины жизни, воспитанным на других театральных традициях (от Шекспира до Островского), по-своему тоже прекрасных, воспринять новое, неразрывно связанное с новою жизнью и отражающее частицу этой жизни. В течение моей жизни мой взгляд на чудачества, стремление к оригинальности и подчас глубокое незнание, непонимание и неумение разбираться в искусстве живописи В. Э. Мейерхольда не изменялся. Но постановка «Балаганчика» (благодаря условиям, о которых я говорил выше), оказалась в его силах, и по стильности и красоте оказалась лучшим спектаклем сезона, который и сейчас, по прошествии многих лет, я вспоминаю как один из интереснейших спектаклей моей жизни.

Для постановки «Сестры Беатрисы» был приглашен художник Судейкин. И Судейкин, и Сапунов принадлежали к одному кругу художников, к кругу, близкому к поэтам-символистам. В них было что-то общее по манере говорить, по взглядам на искусство, по обращению с людьми, и даже по костюму. Они дружили друг с другом, но по характеру дарования и даже по силе дарования очень отличались один от другого. Судейкин совсем не обладал живописным дарованием и колоритом Сапунова и в то время больше всего походил на оригинальничающего в живописи молодого человека без серьезной школы и художественного образования. Люди, знавшие их близко и вращавшиеся в тех же кругах, говорили мне, что они оба были очень высокого мнения о себе, что они являются провозвестниками каких-то новых идей в живописи и что будто бы русская живопись началась с «С—ин'а» и «С—ов'а» (Судейкин и Сапунов произносились: «Эс—ин» и «Эс—ов») и что до них и русской живописи не было.

Постановка «Сестры Беатрисы» по безграмотности, по младенческому незнанию архитектуры, по неумению пользоваться источниками (материалом) — была самой удивительной. Я очень жалею, что не могу приложить хотя бы приблизительного рисунка (или чертежа декорации), так как без этих чертежей довольно трудно будет описать и представить всю абсурдность, нелепость и безграмотность ее. Самое интересное было то, что ни мейерхольдовская молодежь, находившая декорацию интересной, ни Мейерхольд, ни даже сам автор Судейкин не могли сказать, что представляет собой декорация, внутренний или наружный вид готического собора.

Декорация больше походила на внутренний вид готического собора (или, быть может, отдаленно на внутренний двор готического монастыря), но в декорацию введены были контрфорсы, так типичные для наружного вида собора (обычно окружающие абсиды готических соборов), и в довершение нелепости в абсидах были прорезаны узкие готические окна. Окна были сделаны транспарантами, во время действия освещались сзади. Совершенно непонятными являлись и большие пространства между абсидами. Когда я спросил присутствующего на одной из репетиций К. А. Сомова, как он объясняет себе эти пространства, он сказал: «На этот вопрос трудно ответить; быть может, это облупившаяся штукатурка или стершиеся старые фрески». Потом было найдено такое объяснение, что это стена, на которой отражается находящийся перед нею пейзаж.

В дальнейшем было много недоразумений с костюмами. Так, Судейкин представил костюмы трех монахинь, у которых их длинные одеяния кончались совершенно одинаковыми треугольными хвостами (шлейфом этого назвать нельзя было), идущими вперед. И как ни объяснял Судейкину наш замечательный театральный костюмер Н. В. Воробьев, что этого сделать нельзя, что это можно сделать только, если эти персонажи будут стоять. Но так как они двигаются на сцене, то хвосты неминуемо отлетят назад.

Судейкин никак не хотел отказываться от этих хвостов, выходило так, что провалится вся постановка, если не сделать этих хвостов.

И несмотря на весь абсурд и безграмотность, которые были допущены, и в этой постановке были красивые места. Очень недурно была поставлена толпа нищих, хорошо одетых и загримированных по старым голландцам. Особенно же хорош был сам Мейерхольд, одиноко проходивший за толпой нищих. Он был загримирован под какого-то святого с картины Мемлинга и давал просто незабываемый образ и лицом, и движениями, и позой.

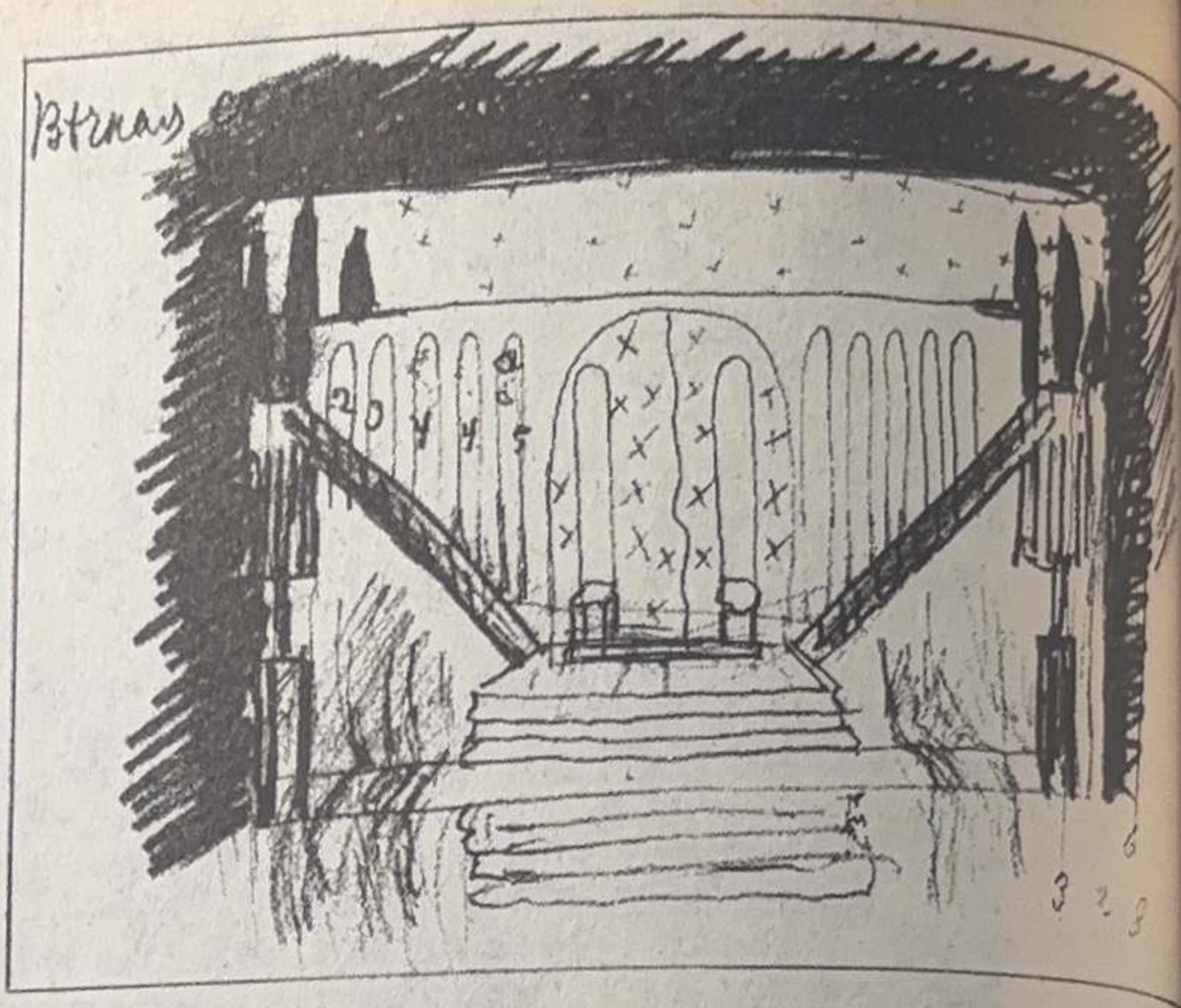
Вера Федоровна, несмотря на всеобщее мнение, что она со своим исключительным дарованием мало пригодна для стилизации, в этой роли была хороша. Много было сделано для ее внешности, особенно поражал парик из золотистых волос, которые с необыкновенной красотой рассыпались по плечам, когда с нее снимали монашеский клобук, как волосы у [пропуск в рукописи] на картине [пропуск в рукописи]. По тем временам парик стоил громадных денег, триста рублей... Как нам объяснял наш театральный парикмахер, это были натуральные волосы в один аршин с четвертью длиною.

Третьим художником, появившимся в театре В. Ф. Комиссаржевской, был Василий Иванович Денисов[13]. Я не был знаком с ним, но знал его по интересным перламутровым пейзажам, которые он писал в молодости. Потом он стал вдаваться в экзотику и в символизм и уже не нравился мне. Он привел с собой, как товарища в работе, художника Лошакова, скромного доброго человека, любившего искусство. Эта пара совсем не походила на Сапунова и Судейкина, это были простые и сердечные люди, любившие искусство, но не карьеру, и, расходясь с ними во взглядах на живопись, мы сошлись с ними на многом. Из них двух как о художнике приходится говорить только о В. И. Денисове, так как Лошаков был верным товарищем в работе, по-видимому, очень родственным по духу Денисову, и самостоятельно себя не проявлял ни в чем.

В. И. Денисову были поручены декорации и костюмы для пьесы Пшибышевского «Вечная сказка». Хотя по ремарке автора действие происходит на заре истории, все-таки по именам и по укладу жизни пьеса носит польский характер, и, по-моему, это все-таки накладывает на художника некоторые обязательства. Денисов отверг все это совершенно.

Декорация состояла из двух портальных сукон, падуги и задника. Посередине сцены, очень неглубокой, на фоне задника стоял на возвышении трон; совершенно симметрично с каждой стороны уходило вверх, в кулисы и падуги, по лестнице, на которых и стояли придворные. Все придворные были в парчовых кафтанах, по фасону напоминавших Византию или дьяконское облачение, и все были в одинаковых рыжих париках. В этом было что-то нарочитое и надуманное.

Декорация была одна для всех актов. Манера письма была очень странной. Ни тени, ни света не полагалось, а по заготовленному фону, по большей части напоминавшему негрунтованный холст, накладывались пятнышки разных цветов. Работали они обеими руками, держа в каждой руке по небольшой кисти. Нашим театральным рабочим так не понравилась эта живопись, что они даже сочинили, что будто бы Василий Иванович с товарищем, заготовивши соответствующие тона, берут в каждую руку по кисти и, закрывши глаза, сажают наобум пятнышки. Потом откроют на минутку глаза, посмотрят, что выходит, и опять закрывают глаза и валяют дальше.



В. Мейерхольд. Рисунок к «Вечной сказке»

На портальных сукнах Денисов изобразил по какому-то сказочному зверю, но зверь этот определенно носил черты и характер австралийского кенгуру с головою и рогами доисторического оленя. Я в очень мягкой и осторожной форме спросил, считает ли он логичным в пьесе, где действие хотя и происходит на заре истории, но все-таки носит польский характер, вносить всем хорошо известный австралийский характер. Но он считал это вполне допустимым.

Приглядываясь к тому, как Денисов расписывал парчу для костюмов и особенно ковры, я заметил, что эти узоры очень напоминали узоры срезов различных тканей (печени, почек и т. д.) из учебника гистологии; я, считая это явление случайным, решил сказать ему об этом. Лицо его озарилось приятной улыбкой, мои слова, по-видимому, доставили ему удовольствие, и он сказал: «Да, Виктор Константинович, до меня для орнаментов художники пользовались растительным миром, цветами, листьями и другими мотивами из животного мира, а я взял неиспользованные никем мотивы из микроскопических разрезов ткани». И мне показалось, что он считает это чуть ли не гениальным.

Наше расхождение в вопросах живописи было очень велико, относились же мы друг к другу любезно и постоянно встречались у Федора Ильича Попова, много говорили об искусстве. Узнавши, что Денисов и Лошаков очень мало знали Эрмитаж, я предложил им, что пойду с ними, проведу их и покажу им многое интересное, что не попадается сразу на глаза и узнается обыкновенно художниками только после долгого изучения. Потом от Ф. И. Попова я узнал, что они остались очень довольны этим посещением, и Василий Иванович сказал: «Да, в Эрмитаже Коленда показывал нам действительно интересные вещи, а вот делает в живописи он совсем не то».

Между прочим, Денисов относился отрицательно к К. А. Коровину и говорил мне, что когда, бывало, во время учения Коровин указывал ему его ошибку в работе, то «я сейчас же, бывало, и обведу

это место карандашом — вот это значит хорошо». И я никак не мог убедить Василия Ивановича, что Коровин был очень интересным профессором и такими делами, чтобы путать учеников, не занимался.

Потом жизнь не сводила меня больше с Василием Ивановичем, а с Лошаковым я был потом в переписке и бывал у него в Москве, где он жил с своей матерью в небольшом домике, борясь с надвигавшейся на него болезнью (туберкулез), а также и с бедностью. В одном из писем, описывая несчастные осенние дни, плохо действовавшие на его здоровье, он написал, что всегда дожидается сумерек, когда тоскливый свет осеннего дня можно заменить приветливым вечерним огнем.

Последним художником, приглашенным в этом сезоне в театр В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице, был Анисфельд. Приглашен он был для постановки «Свадьбы Зобеиды» Гофмансталя[14]. Это был молодой художник (еще не покинувший Академии, не сдавший программной работы), подававший надежды, о котором тогда довольно много говорили. Одна из его вещей, натюрморт с цветами, была приобретена с выставки «Мира Искусства» в Третьяковскую галерею.

В пьесе была одна пейзажная декорация, изображавшая персидский сад и два интерьера. Для сада Анисфельд использовал материал из персидских миниатюр и, на мой взгляд, довольно неудачно. В декорациях было больше оригинальности, чем красоты, и сочетание серых тонов деревьев с красными цветами казалось странным.

Декорация состояла из одного большого задника и в ней уже чувствовался некоторый поворот к реализму, еще более проявивший себя в двух других декорациях, изображавших внутренние комнаты персидского дома. Оба эти акта были строенные (как обыкновенные, так называемые павильоны на сцене, а не комнаты с кулисами). Это была первая постановка этого сезона, где были допущены строенные комнаты, но и они были использованы как-то странно. Комната одного акта была выкрашена, а не написана, в ровный синий цвет (без всяких рефлексов и без пятен света на стенах), а другая — в ровный красный цвет. Не были использованы ни ковры, ни фонари Востока.

В пьесе было много трогательных мест, хорошо разыгрываемых актерами. Сама В. Ф. Комиссаржевская хорошо исполняла роль Зобеиды, особенно мне нравились те места, когда она своим необыкновенным голосом и со своими лучистыми глазами говорила: «За занавеской его рука, и смех, и поцелуи, все счастье мира...» И говорились эти прекрасные слова на фоне безжизненной декорации, утомлявшей глаз своим назойливым, далеким от жизни ровным цветом.

Так, отказываясь последовательно после предварительных переговоров с Мейерхольдом и с нашей дирекцией от разных постановок, я написал за этот сезон декорации только для пьесы Юшкевича «В городе», для «Чуда св. Антония» Метерлинка и проконсультировал постановку «Жизни человека» Леонида Андреева.

Переговоры о декорации для пьесы С. Юшкевича «В городе» происходили еще в самом начале сезона, когда, несмотря на все несогласия и на разницу во взглядах на постановки, казалось, что можно до чего-то договориться. В пьесе Юшкевича декорации были очень несложные, и здесь одно из главных требований Мейерхольда сводилось к тому, чтобы декорация не носила никаких следов быта, чтобы декорация была вне времени и быта. А действие определенно происходило в южнорусском городке, в еврейском квартале.

Кроме того, на одном из заседаний художественного совета мне сделано было предложение, не могу ли я сделать декорацию, как иногда бывает в иллюстрациях, то есть что рисунок не имеет внизу определенных границ и незаметно переходит в белую бумагу несколькими росчерками карандаша или пера. Кроме того, дирекции хотелось, чтобы окна были утрированно большими. Получалось что-то напоминающее Норвегию. Раздумывая над тем, как убедить художественный совет театра в нелепости этого замысла, я сделал небольшой эскиз, где я выполнял все пожелания художественного совета. (Эскиз этот находится в Театральном музее имени А. А. Бахрушина в Москве.) Я был доволен эскизом не в отношении художественности, а в том отношении, что, как мне казалось, я хорошо передал в нем пожелания художественного совета и эскиз в достаточной мере подчеркивал нелепость этих предложений.

Я понес эскиз Вере Федоровне и, показывая его, сказал: «Ну, вот посмотрите, Вера Федоровна, я выполнил ваши пожелания, но ведь получается какая-то Норвегия, а не еврейский городок, и кроме того, характер иллюстрации можно выдержать в эскизе, а не на сцене».— «Да, Виктор Константинович,— сказала она,— видно, что вы прекрасно понимаете, что нужно, но почему-то не желаете сделать для нас». После такого ответа у меня, собственно, опустились руки, я потерял надежду сделать декорацию интересной и думал только о том, чтобы придать этим пожеланиям возможно более художественную форму.

Декорация свелась к косо поставленной (относительно рампы) стене с окнами. Чтобы скрыть нерусский характер этих окон, я закрыл их белыми занавесками, озаренными солнцем и скрывавшими оконный переплет; перед окнами стоял большой диван и стол, а слева на авансцене шкаф-буфет. Эскиз этой декорации находится тоже в Бахрушинском музее.

Попытка ввести какую-то особенную стилизацию в исполнение актерами этой пьесы, по словам актеров, не удалась. До появления на сцене Уралова, игравшего Бойма, стало еще что-то появляться, но как только вышел Уралов и стал говорить своим простым, естественным голосом, так вся эта стилизация и пропала.

Волохова, игравшая Дину Глан, много поработавшая над этой ролью и, по-видимому, частично разделявшая взгляды Мейерхольда и чаяния поэтов-символистов — создать в театре В. Ф. Комиссаржевской символистический театр (сам лично я с нею об этом не говорил), создала интересный образ, и критика отметила в печати, что в этом образе было что-то врубелевское.

В третьем акте, где все сводилось к какой-то ничем не отличавшейся перегородке убогой комнаты (притона) и к тускло горевшей небольшой лампе, во время одной из репетиций Мейерхольд, сидевший рядом со мною, сказал мне: «Как много импрессионизма». Фраза, ясно показывавшая, что он совершенно не понимает, что такое импрессионизм. И вообще часто случалось так, что Всеволод Эмилье-

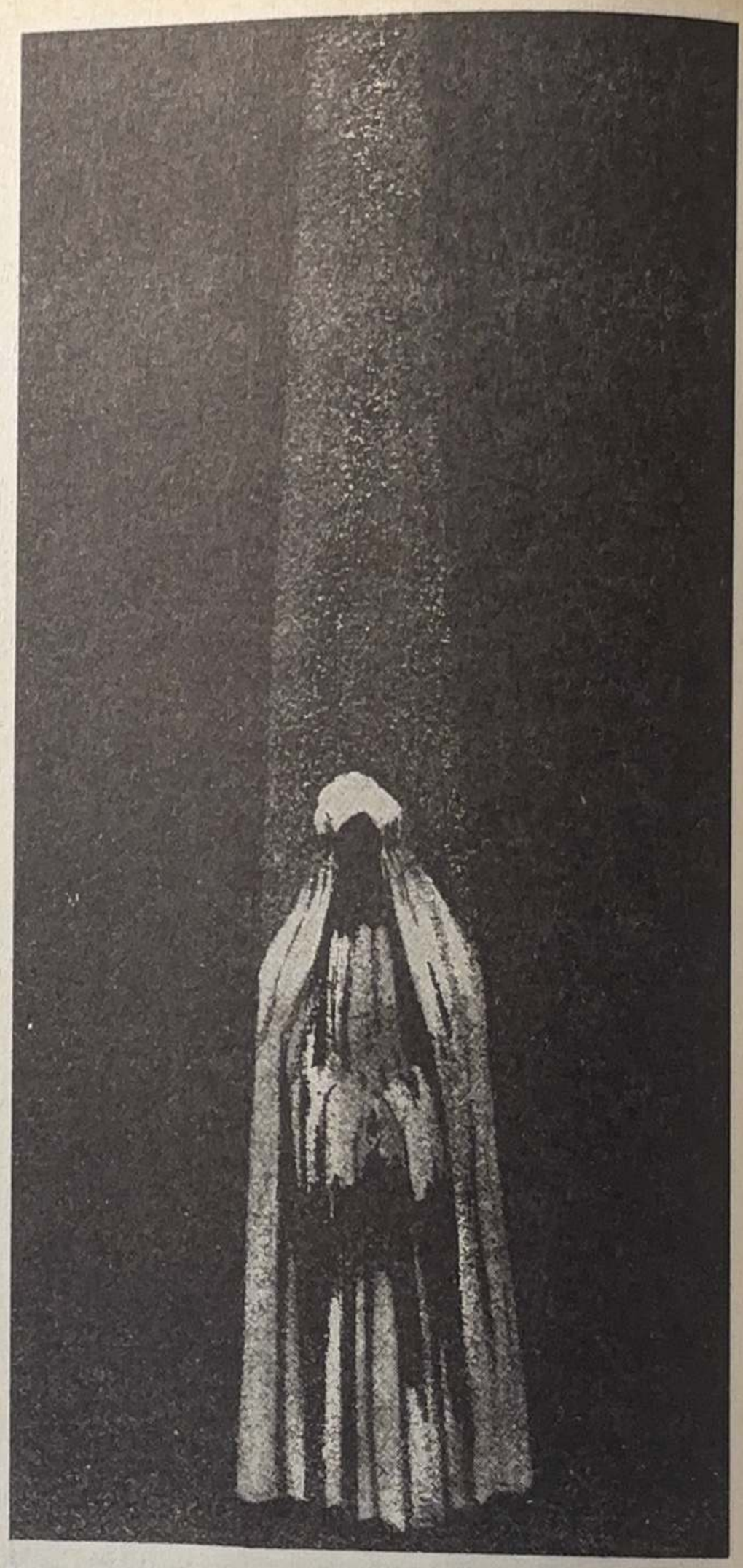
вич говорил ничего, собственно, не обозначавшие фразы, и нельзя было понять, хочет ли он замаскировать свое незнакомство с данной отраслью искусства или хочет, как говорится, напустить туману и окутать проводимые им в театральное искусство теории большей глубиной и значимостью.

Другая постановка, в которой мне пришлось работать с Мейерхольдом в этом сезоне, было «Чудо св. Антония» Метерлинка. Вся постановка была сведена к одной декорации, изображавшей наружный вид французского особняка в провинциальном городе. Через широкую стеклянную дверь видна была большая комната, где, окруженный погребальными свечами и цветами, стоял гроб умершей тетушки, и действие, по большей части, происходило на авансцене на фоне особняка, иногда переносилось внутрь за стеклянную дверь.

Относительно этой декорации не было больших разговоров с художественным советом театра. Совет довольно скоро согласился с планировкой и с увядшими осенними тонами дикого винограда, покрывавшего стены особняка. Чтобы придать декорации погребальное настроение, я закрыл зеленые ставни окон. Я писал эту декорацию с большим удовольствием, мне вспоминалась тихая жизнь провинциальных особняков Франции, краснеющий осенью виноград, дающий такую интересную гамму и светлых и темно-багряных тонов.

Когда я писал эту декорацию, мне казалось, что она удалась мне, а когда мы поставили ее на сцене и осветили, это была простая реальная декорация, носящая в себе дух опоэтизированного реализма и элегии. И на фоне этой элегии актеры, по указаниям Мейерхольда, утрированно смешно, почти как в балагане, разыгрывали пьесу. Служанка, мывшая шваброй каменные плиты крыльца, повторяла одно и то же, нарочито смешное, неуклюжее движение, подходящее,





быть может, для балагана, а не для театра, и публика смеялась. Смеялась публика, и еще громче, в сцене осмотра и выслушивания больного доктором (Бравич). Много раз повторяемые и нарочито подчеркиваемые слова: «Кашляните», «Вздохните» — тоже носили балаганный характер, как и недоумевающий смех публики. Связи между декорацией и исполнением пьесы не было никакой, и такая трактовка Метерлинка еще более подчеркивала отсутствие настоящего большого замысла у режиссера и невольно наталкивала на мысль, что именно отсутствие цельного замысла доводило постановщика в его исканиях до очевидной нелепости.

Последняя пьеса, в которой я принимал участие просто как консультант, а не художник, была «Жизнь человека» Леонида Андреева. Эту пьесу ставили без художника. Не знаю, был ли это чисто денежный расчет, так как сборы были плохие, или Мейерхольд с Федором Федоровичем Комиссаржевским решили, что в этой постановке, при их стиле, художник не нужен, и смонтировали всю пьесу сами.

Е. Корчагина-Александровская — Виржини. Шарж А. Любимова



Жизнь человека». Эскизы декорации Любимова

Я сделал им только несколько подготовительных рисунков акварелью, но авторства за эту постановку декораций на себя не взял, так как, собственно, декораций не было.

Цельности в этой постановке (да, пожалуй, и замысле) было гораздо больше, чем в «Чуде св. Антония». Очень не плох был пролог: в темноте на авансцене появлялся справа еле заметный луч (или сноп) света. И когда он достигал известной, но небольшой силы, в этом луче был виден старый человек, говоривший пролог. И также незаметно пропадали и человек и луч.

Из всех остальных актов память сохранила мне только один: сцену приема гостей у «человека». Поставлено это было так: на сцене полукругом стояли большие колонны, верх которых пропадал в полумраке (освещен был только низ колонн). Потолка не было, и сверху спускались люстры. Внизу на ковре под каждой колонной стояло по роскошному золотому креслу (придворного стиля), обитых малиновой материей. Среди богатой нарядной публики, занимавшей эти кресла, мне особенно запомнилась фигура Урванцева, игравшего старого сановника, в расшитом золотом мундире и белых с золотыми лампасами брюках.

В помещении (квартире), в одном из переулков, недалеко от театра, которое было нанято перед началом сезона, когда театр еще не был достроен, для лекций по новому искусству и для репетиций, продолжали происходить считки, репетиции, иногда доклады по разным театральным вопросам. В этом же помещении мы в довольно тесном кругу (труппа и близкие к театру люди) отпраздновали открытие сезона, и после этого часто — с промежутками в две-три недели — здесь устраивались вечера, которые у нас в театре получили название «экзотических вечеров»[15]. Прочитывалась обыкновенно какая-нибудь пьеса (почти всегда автором), стихи, иногда доклад, потом бывал чай, небольшая выпивка, ужинов в настоящем смысле этого [слова] не бывало, и бесконечные разговоры и споры о театре и искусстве вообще. Благодаря наличию большого театрального имущества, бутафории, костюмов, материй, ковров, каждый вечер декорировался по-особенному, и это декорирование поручалось какому-нибудь из художников, близких театру.

На этих вечерах бывал Александр Блок, Сергей Городецкий, Кузмин, Максимилиан Волошин, Вячеслав Иванов, а из художников Сапунов, Судейкин и Н. П. Феофилактов. Иногда кто-нибудь из них приводил на вечер и какого-нибудь московского гостя из своего круга молодых поэтов, случайно попавших в Петербург. Исполнение авторами своих произведений лично очень оживляло эти вечера, почти все они умели придать особый характерный оттенок исполняемому произведению, а Кузмин сопровождал чтение своих стихов музыкой (аккомпанементом), им же написанной и лично им исполнявшейся на рояле. И мы слышали то хорошо известные из печати и часто очень любимые нами произведения, то совершенно новые, еще не появившиеся в печати.

На одном из таких вечеров и Н. Н. Урванцев, большой мастер на небольшие и остроумные экспромты, прочитал небольшое стихотворение, навеянное жизнью нашей труппы и потом вошедшее в нашу повседневную закулисную жизнь. У нас была молодая актриса Филиппова, исполнявшая роль Сонки в «Вечной сказке» Пшибышевского, а короля в этой же пьесе исполнял молодой актер Бецкий. Урванцев и прочитал в веселую минуту свои стихи:

Девочка Филиппова в гости собиралась;
Девочка Филиппова у зеркала ломалась;
Нацепила ленточки, нацепила бантики,
Будут очень рады маленькие франтики,
И король игрушечный прибежит из детской —
И его узнают все — это Миша Бецкий.

Стихи эти в труппе понравились всем; в них, говорят, была и очень тонкая ирония на исполнение упомянутыми актерами своих ролей, и легкость[16]. Стихи эти постоянно повторяли за кулисами, а артистку Филиппову после этого иначе и не называли как «девочка Филиппова».

Большая зала отдавалась в такие вечера под аудиторию или сцену, две другие комнаты поменьше служили как бы фойе, где пили чай и разговаривали, и была еще небольшая комната, где мы с Федором Федоровичем Комиссаржевским варили пунш и глинтвейн. Федор Федорович считал себя большим специалистом в этой области, а я, так сказать, учился у него и только иногда уходил в большую комнату, чтобы послушать, если началось что-нибудь интересное.

Помню, например, один вечер, на котором Вячеслав Иванов читал свою новую пьесу «Дар мудрых пчел»[17] и характер которого носил особенно экзотический оттенок. Художником этого вечера был Судейкин. Вдоль всех четырех стен большой комнаты, служившей обычно аудиторией, были поставлены театральные мостки (высотою аршина в полтора, а шириной аршина два с половиною), так что в середине получался углубленный треугольник, пол которого был аршина на полтора ниже мостков, идущих вдоль стен. С потолка свешивалась большая люстра из «Эльги»[18]. В углубленном треугольнике, ближе к одной из двух сторон его, было сделано возвышение, и на нем, на устроенной софе, возлежал Вячеслав Иванов и читал свою новую пьесу «Дар мудрых пчел».

Мостки, шедшие вдоль стен, были покрыты коврами и на них стояли большие лавровые деревья в кадках, которые бросали узорчатую тень на пол. Под деревьями были разбросаны кресла и стулья для слушателей. Вячеслав Иванов был уже в годах, и немолодая фигура и вид этого человека в европейском костюме, возлежавшего на ложе, как древний эллин, вызывали, конечно, легкую улыбку.

В комнатах, где пили чай, часто происходили горячие споры об искусстве. И вот, я помню, как Николай Петрович Феофилактов спорил с одной молодой актрисой о музыке Кузмина к «Балаганчику» (мне лично эта музыка нравилась, но вовсе не казалась гениальной). Молодая актриса не разделяла восторженных взглядов Феофилактова, и вдруг я слышу, как он говорит ей: «Да вы прямо не понимаете ничего, ведь эта музыка выше Моцарта». А через двадцать лет, уже после революции, мы часто встречались с Николаем Петровичем в Москве. Прекрасный художник, с большой школой, интересный собеседник и по вопросам искусства и жизни, серьезный и вдумчивый, он производил уже совсем другое впечатление, и я уже никогда не слышал от него слов, подсказанных неопытностью и задором юности.

Теперь, по прошествии более двадцати пяти лет, уже совершенно спокойно и с большим жизненным опытом в искусстве, мое мнение о Мейерхольде и о всем том, что он пробовал провести в нашем театре, осталось тем же. Я был высокого мнения о Мейерхольде как об актере. Я видел его в Московском Художественном театре почти во всех ролях, которые он играл там; везде он был очень хорош, а в роли Грозного («Смерть Иоанна Грозного»), по-моему, был гораздо интереснее К. С. Станиславского.

Все небольшие роли, которые он исполнял у нас в театре Комиссаржевской, он исполнял очень тонко, художественно и продуманно. Режиссера же, настоящего режиссера, с большим художественным замыслом, с пониманием автора и с влюбленностью в пьесу, которую он ставил [фраза не дописана]. Почти во всех его постановках была наклонность придумать какой-нибудь трюк или фокус, подчас очень далекий и не имеющий отношения ни к автору, ни к пьесе, и полное, для меня совершенно непонятное, неуважение к автору.

Среди бесконечных разговоров начала сезона, когда особенно поражала нелогичность выдвинутых Мейерхольдом тезисов, я постоянно говорил и Мейерхольду, и Комиссаржевскому, и Ярцеву, что в настоящем большом искусстве мы никогда не видим излома. «Возьмите,— говорил я им,— величайшие произведения в скульптуре, живописи, поэзии, возьмите Парфенон, Венеру Милосскую, Фауста Гете, вы не найдете там излома, все очень просто, не нуждается ни в каких объяснениях и велико. Излом всегда указывает на то, что поставить просто и хорошо режиссер не может, и тогда начинается замена настоящего искусства суррогатом, по моим воззрениям, ничего общего с настоящим искусством не имеющим».

До этой встречи я знал Мейерхольда мало (хорошо знал его только как актера Художественного театра). За полгода до встречи в театре Комиссаржевской на Офицерской улице я встретился с Мейерхольдом в Нижнем Новгороде на обеде у Унгерн-Штернберга (режиссер и актер в труппе Басманова в городском театре)[19]. И во время разговоров за обедом Мейерхольд сказал мне, что как художник сцены я представляю для него наибольший интерес. Меня эта фраза очень удивила, так как я знал, что декораций моих Мейерхольд не видел, а его облик по рассказам о том, что он делал в студии Станиславского (на Поварской) казался мне таким, что едва ли я с моим простым и реальным искусством опоэтизированного реализма мог представлять интерес для Мейерхольда. И только спустя несколько лет, встретившись и познакомившись с трагиком Константином Шорштейном, я узнал, показывая ему свои эскизы и фотографии с моих декораций, что в провинции я прослыл декадентом. «Да какой же вы декадент?!» — сказал он мне, разглядывая эскизы декораций. И тут выяснилось (а он начал свою сценическую жизнь у моего брата Витарского), что он интересовался моей судьбой, многих расспрашивал обо мне, и ему представляли меня как художника-декадента. А в провинции часто (в особенности люди, мало знакомые с живописью) всякое новое направление принимали за декадентство.

Думаю, что такие же слухи дошли и до Мейерхольда, и этим объясняется фраза, сказанная им мне зимою в Нижнем Новгороде.

Я думал, что, начиная работу со мною, с художником, с которым он раньше не работал (и, подозреваю, мало видел моих работ на сцене), Мейерхольд зайдет ко мне, посмотрит эскизы и фотографии моих декораций и поговорит со мною о предстоящем сезоне, и расскажет мне, что хотел бы он видеть в декорациях. Кроме того, мне казалось, что по его отношению к моим прежним декорациям для меня выяснятся его искания. Но этого не случилось. Только однажды во время небольшого разговора в театре Мейерхольд спросил меня, не противник ли я писанных декораций. (В то время в некоторых театрах была наклонность делать возможно больше строенных декораций.) Я ответил, что отнюдь нет. Но считаю, что если в пейзажной декорации актер подходит к дереву, опирается о ствол дерева, то надо, чтобы такой ствол был деланный (лепной), иначе будет дрожать вся декорация,

и это будет нарушать иллюзию и назойливо отвлекать внимание зрителя.

Вскоре после этого за кулисами начались разговоры о постаноке «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка. В третьем акте сестры Тентажиля, боясь, что Тентажиля похитит у них злая старуха царица, на ночь кладут его между собою, а старый слуга Агловаль садится с мечом у дверей. Ночью они слышат шорох за дверью. Они втроем наваливаются на дверь, но, несмотря на все их усилия, дверь приоткрывается. Тентажиль вскрикивает предсмертным криком и исчезает. Я пошел к Мейерхольду и говорю ему: «Всеволод Эмильевич, а как же быть в «Смерти Тентажиля» с писанными дверьми? Ведь там вся трагедия момента сосредоточена на том, что, несмотря на все безумные усилия Агловаля и двух сестер, дверь приоткрывается». (У Мейерхольда была иногда, когда он говорил с вами, особая манера говорить. Он не глядел тогда на собеседника, а глядел куда-то вдаль, помимо ваших ушей и как какая-то пифия,— собственно не говорил, а изрекал в каком-то трансе какие-то необычайные истины, как бы находясь в каком-то вдохновении. Вид в эти минуты у него был очень неумный.) Так и в этот раз, глядя не на меня, а куда-то вдаль мимо меня, каким-то пророческим голосом Мейерхольд сказал: «Не надо, не надо, никаких дверей не надо, ни писанных, ни деланных, все должно отразиться у актеров на лицах». Мне показалось, что передо мной стоит шарлатан, и я сказал: «Быть может, вы принадлежите к числу людей, которые думают, что с помощью звука можно выразить цвет, а с помощью цвета звук?» — «Да»,— сказал Мейерхольд.— «Ну, вот видите,— сказал я,— я в молодости, по-видимому, сделал ошибку, окончил медицинский факультет, познакомился немного с физикой, и я знаю, какому количеству колебаний эфира соответствует звук, а какому цвет, и что два этих понятия путать нельзя. Я признаю, что, например, настроение радости и печали вы можете дать и звуком и цветом, но предельного тона ультрамарина вы звуком не дадите». На этом мы и расстались в этот раз.

Еще в самом начале сезона, когда устраивались лекции и собеседования о новом направлении, среди неопределенных тезисов, которые выдвигал Мейерхольд, он выдвигал и такой, что надо отрешиться при постановках совершенно от быта и приводил в пример К. Сомова как художника, отрешившегося от быта.

Сомов как раз являлся художником, тонко чувствующим быт не только своей эпохи (в которую он жил), но и уже удаленных эпох, что и придавало и особую красоту, и интерес его картинам. Я упоминал уже выше, что, по-видимому, Мейерхольд чувствовал, что времена меняются, что передвижники — это уже прошлое, что на смену им пришли другие, но чем отличаются эти новые от старых, что составляет очарование их искусства, он не понимал совершенно. А мне казалось, понять было так легко. Ведь и другие представители нового направления в живописи (кроме К. А. Сомова), как Е. Лансере, Александр Бенуа, Добужинский и др., все отличались тем, что все необыкновенно чувствовали быт и уже далеких, ушедших эпох, и своей. Правда, всю эту плеяду художников быт прошедших эпох, овеянных дымкой времени, интересовал больше, чем современный. И поэты того времени, как Александр Блок, и Кузмин, и др. понимали и чувствовали быт, и как Мейерхольд, определенно симпатизируя им, дошел до отрицания быта, совершенно непонятно и может быть объяснено только отсутствием у него настоящего большого замысла о новом театре и попыткой замаскировать это отсутствие.

Еще в первую неделю наших разговоров, когда казалось, что простая логика может спасти от некоторых абсурдных явлений, во время разговоров о быте я указывал Мейерхольду, что даже если мы возьмем древнюю Элладу и просмотрим типы эфебов и атлетов I, II и III веков до Р. Х., лишенных всякой одежды, то мы увидим, что и на них быт (жизнь) наложил такой глубокий отпечаток, что мы никогда не спутаем (конечно, при некотором знакомстве с греческой скульптурой) тип Мирона, Скопаса, Поликлета с более поздним типом Лизиппа. А ведь перед нами стоит голый человек без всяких атрибутов быта. Ни Мейерхольд, ни Ярцев, ни Ф. Ф. Комиссаржевский (гораздо более начитанный и сведущий в искусстве, чем Мейерхольд и Ярцев) обыкновенно ничего не могли возразить на это.

Я упоминал уже выше, что часто в разговорах Мейерхольд принимал такой вид, как будто он говорит что-то новое, глубоко проникновенное, имеющее большое значение и часто совершенно непонятное для слушателей. Так, говоря об одном моменте (к сожалению, не помню в какой пьесе) и желая пояснить этот момент, Мейерхольд сказал: «Ну, понимаете, [это] как звук капли, падающей в бездонную пропасть». И хотя кто-то из оппонентов сейчас же пояснил, что если капли падают в бездонную пропасть, то звука не будет, так как капля отделяется беззвучно, а звук получается при ударе ее в конце падения и варьируется в зависимости от того, падает ли она в воду, в траву, или на камень, но мы все-таки и позднее в разговорах встречались с этим выражением.

Часто упоминалось о жизни пчел, с ссылками на Метерлинка, и особенно охотно упоминался «Рюисбрек Удивительный»[20], первые девятнадцать глав которого совершенно нельзя понять, а двадцатую он не написал. Я пробовал говорить и с Верой Федоровной, и однажды спросил ее, нравится ли ей «Золотое руно», художественный журнал, издававшийся Рябушинским в Москве; в серьезных художественных кругах на него смотрели, как на прихоть богатых праздных людей,— близкий по духу к кругу Мейерхольда. «Конечно, нет, ведь это ужасно»,— отвечала она.— «Так разве вы не видите, Вера Федоровна, что вас ведут в «Золотое руно»,— сказал я. «Нет,— отвечала она,— ничего подобного». Так и не удалось мне убедить ее в том, что между «Золотым руном» и Мейерхольдом много общего, а «Золотое руно» она считала ужасным.

Пришествие в театр [на Офицерской] Мейерхольда и новое направление, которое принес он с собою, поставили почти в безвыходное положение часть (старых) прежних актеров, начинавших работу в театре В. Ф. Комиссаржевской еще в Пассаже. По контракту им некуда было уйти до конца сезона, и они оказались не у дел и обречены были почти на весь сезон на бездействие, а бездействие это переносили они очень тяжело. Интересен в этом отношении рассказ артиста В. В. Александровского. Он говорил, что первое время он не мог даже отдать себе отчета

в том, что происходит. Летом он спокойно поджидал начала сезона, предвкушая интересную работу и новые роли, и когда на лекциях он, серьезный актер, услыхал о новом направлении, совершенно неприемлемом для него, а затем очутился без ролей и понял, что, собственно, в этом театре ему делать нечего, он затосковал и потом запил. «Так и тянулось некоторое время,— говорил он мне,— пьянствовал целые ночи, потом ехал в жаркие бани, долго парился, возвращался домой и засыпал мертвым сном до вечера. Но потом вижу, душа моя не принимает такой жизни. Тогда я написал большое письмо Вере Федоровне, в сорок страниц, написал ей, что для некоторых из ее актеров создалась невозможная жизнь, и как же она сама, артистка, живущая большой творческой жизнью, могла обречь на бездействие своих товарищей... Написал ей, что письмо это написано кровавыми слезами, и в заключение просил ее отпустить меня. Вера Федоровна пригласила меня к себе, приласкала, обняла, сказала, что скоро все пойдет по-хорошему, но так все и осталось»[21].

Другим актером, сильно страдавшим в этот сезон от вынужденной безработицы, был Н. Н. Урванцев. Он был самым сильным и наиболее обоснованным оппонентом Мейерхольда на всех лекциях о новом искусстве и во всех спорах и разговорах о нем. Он жил недалеко от театра в одном из переулков около Литовского замка, и я часто, почти каждый день, заходил к нему по большей части вечером, и мы долго и много говорили об искусстве. Мы прозвали эти вечера «сиденьем у Литовского замка» и потом долго в жизни вспоминали их. Тосковал тот сезон Николай Николаевич очень сильно. Эти вечера и положили начало нашей дружбе, продолжавшейся всю жизнь.

Оказался, собственно, не у дел в этот сезон и я, так как написал только две декорации (для «В городе» С. Юшкевича и «Чудо св. Антония» М. Метерлинка), но для меня этот сезон оказался сыгравшим большую роль в моем художественном образовании. Имея очень много свободного времени, я начал посещать Эрмитаж ежедневно и начал изучать вазовую живопись Греции и ее скульптуру (по собранию Эрмитажа). Изучение это я продолжал многие годы и по музеям западной Европы. Вместе с тем я начал и изучение греческой архитектуры и для этого проводил много времени в Публичной библиотеке. Часть времени отдавал я еще и изучению собрания икон в Русском музее. Так и шли мои дни — утро в Эрмитаже, а вторая половина дня в петербургской Публичной библиотеке.

Рассказавши об этом, третьем и последнем (для меня) сезоне театра В. Ф. Комиссаржевской, оставившем такой большой след в жизни ее сотрудников, начавших с нею в 1904 году новое и безумно интересное дело, я хочу рассказать об этом сезоне и то, что я узнал о нем уже много позднее, когда театра не существовало, но когда в актерских кругах он еще часто был предметом разговоров и споров. Я уже упоминал о том, как позднее из разговоров с Максимилианом Волошиным, Александром Блоком и Сергеем Городецким я узнал, какие надежды питал весь круг поэтов-символистов на создание в театре В. Ф. Комиссаржевской «символического театра». Я очень жалею, что не знал этого тогда, так как это дало бы возможность тогда же поговорить с ними (и выяснить себе) о странностях и ошибках Мейерхольда, а, главное, я узнал бы, как мыслили и представляли они себе «символический театр».

В 1909 году я работал с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко над постановкой «Росмерсхольма»[22]. Постановка эта тогда не состоялась, так как Владимир Иванович предупредил меня, что если в течение месяца мы не выработаем определенного плана постановки, то постановку придется отложить. Работа для меня была очень интересной, но представляла большие трудности (например, вопрос о том, как показать белых коней Росмерсхольма), тем более, что и у самого Владимира Ивановича определенного представления еще не было. И, проработавши с месяц, я отошел от этой работы. Как режиссер Владимир Иванович оказался для меня очень интересным и рассказал мне много интересного. Мы часто говорили с ним и о постановках Мейерхольда, и Владимир Иванович рассказал мне, что года за полтора до того, как прийти в театр В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд явился с своими предложениями в Художественный театр. Предложения и Владимиру Ивановичу и К. С. Станиславскому показались интересными, но они полагали, что предоставить какую-либо постановку Мейерхольду в Художественном театре, имевшем свое определенное прекрасное лицо, нет смысла, и тогда Станиславский снял для Мейерхольда небольшой театр на Поварской улице, набрали труппу, и Мейерхольду были предоставлены все возможности осуществить свои опыты. Между прочим, в актерских кругах Москвы ходили слухи, что среди этих опытов доходили до того, что пускали свет пятисвечной лампочки на сцену через укол булавкой в игральной карте.

Когда через несколько месяцев Станиславский приехал на пробный спектакль, то он будто бы сказал: «Во-первых, ничего не видно, во-вторых, ничего не слышно, а в-третьих, все это надо бросить». (Этот рассказ тоже родился среди актерских кругов Москвы.) По словам Владимира Ивановича, после этого актерам «Студии», как назвали этот театр, было уплачено по конец сезона (не открывая театра), и они расстались с Мейерхольдом. Тогда Мейерхольд и обратился к Вере Федоровне и заинтересовал ее.

Актерские круги и круги, близкие к театру, и тогда и позднее, очень интересовал вопрос, как могло случиться, что Вера Федоровна, большая артистка, совершенно реального направления, с большим именем и положением, имевшая в своем театре в активе два интересных сезона, пошла на предложение Мейерхольда. Объяснений было много; одно из наиболее правдивых и реальных, пожалуй, было такое, что Вера Федоровна сознавала, быть может, что скоро и для нее может наступить такое время, когда молодые роли, в которых она была так прославлена и пользовалась таким успехом, она будет исполнять не так блестяще, а новое направление сулило новое возрождение и новый успех. Быть может, не безразлична она была и к тому, что во главе нового театрального движения будет стоять ее театр.

В Москве я встретился с И. М. Ураловым, с которым вместе мы проработали все три года в театре В. Ф. Комиссаржевской и который от нас перешел в МХТ. Часто говорили мы с ним, вспоминая и о двух первых, так много обещавших сезонах театра в Пассаже, и о последнем сезоне на Офицерской. Я рассказал ему



...ейерхольда

...Комиссаржевская

как-то все то, что рассказывал мне о Мейерхольде Немирович.

«А знаете,— как-то сказал он мне,— думается мне иногда, а не сознательно ли подсунули они нам Мейерхольда? Однажды Константин Сергеевич Станиславский обмолвился фразой: «Да, был прежде театр, с которым нам приходилось считаться,— по-видимому, [он говорил] о нашем театре,— ну, теперь такого театра нет!»

В актерских кругах тогда говорили, что в Художественном театре не раз поговаривали о постановке «Бесприданницы», но удерживало театр от этой постановки сознание, что такой бесприданницы, как Комиссаржевская, у них, конечно, не будет.

Примечания

Рукопись В. К. Коленды не датирована, и точно установить время ее написания не удается. Служебная отметка на ее первом листе показывает, что в 1940 году она уже принадлежала мемуарной комиссии ВТО. Косвенные указания в тексте позволяют полагать, что работа над нею велась в 1932—1933 годах (четверть века спустя после описываемых событий) и была завершена в 1939—1940 годах, по-видимому, уже после ареста Мейерхольда. Большая часть сведений, сообщаемых Колендой, вошла в мейерхольдовскую литературу благодаря статье К. Л. Рудницкого «В театре на Офицерской» («Творческое наследие В. Э. Мейерхольда», М., 1978).

1. В «Дневнике Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской» за сезон 1906/07 года В. К. Коленда назван членом управления театром, но не указан в составе художественного совета, в который входили директор театра В. Ф. Комиссаржевская (1864—1910), заведующий труппой К. В. Бравич (1861—1912), заведующий монтировочной частью Ф. Ф. Комиссаржевский (1882—1954), режиссер В. Э. Мейерхольд и заведующий литературным бюро П. М. Ярцев (1872—1930). См.: РГАЛИ, ф. 770, о. 2, ед. хр. 65, л. 1.

В пору работы В. К. Коленды над мемуарами находившийся в эмиграции Ф. Ф. Комиссаржевский был жив.

2. 25 мая 1906 года В. К. Коленда писал Ф. Ф. Комиссаржевскому: «Моя служба в Нижнем Новгороде кончается 10 июня (к этому сроку распустят всех врачей запаса)». (Там же, ф. 2398, о. 1, ед. хр. 60, л. 130 об.) В ответном письме Комиссаржевский советовал ему до начала предстоящего сезона списаться с Мейерхольдом, с которым Коленда познакомился в феврале 1906 года, когда тот приезжал в Нижний Новгород. 23 июня 1906 года Коленда писал Мейерхольду:

«Простите, Всеволод Эмильевич, что беспокою Вас, но дело в том, что сейчас почти конец июня, а еще не знаю, что мы будем ставить с Вами (ни одного сезона еще не начинали так, в мае обыкновенно всегда было известно, что пойдет).

В половине мая я получил от Федора Федоровича Комиссаржевского предложение повидаться с Вами в Москве или Полтаве и взять декоративную работу в Нижний Новгород. С тех пор (сравнительно недавно) я получил от него только небольшое извещение, что работы летом не будет и что решено, чтобы театр в будущем сезоне шел совсем новым путем. А какие пойдут пьесы, когда начнется сезон — не сказано ничего, и так как в этом же письме он говорит, что страшно занят, то я и решил за разрешением всех этих вопросов обратиться к Вам.

С военной службой я наконец расстался, живу в деревне, пишу этюды.

Мой адрес: Выкса Нижегородской губ., Виктору Конст. Коленда.

Пишите лучше заказными, так как обидно, если пропадет деловое письмо.

Пока прощайте, жду Вашего письма.

Викт. Коленда.

1906.VI.23

Отвечайте лучше кратко, но поскорее, так как тогда все-таки кое-что можно обдумывать».

(ОР РГБ, ф. 644, о. 2, ед. хр. 4, л. 1)

На письме помета Мейерхольда: «Ответил 7 июля 06».

3. Архитектурное решение А. О. Бернардацци, который вел перестройку здания театра на Офицерской, В. К. Коленда в 1906 году оценивал скептически. 13 сентября он писал Комиссаржевскому: «Федор Федорович, болит душа моя, не могу сегодня обедать, дернула меня нелегкая сходить на стройку. Заботясь о сохранении глаз художников от яркого света денного, архитектор придумал устроить над окнами козырек, который уменьшает количество пропускаемого света приблизительно на одну треть. Посмотрите, Бога ради, нельзя ли эту нелепую, ультрадекадентскую штуку уничтожить или хоть сделать подъемную, дабы в часы, когда с неба не сыплется каменный дождь (я думаю, что это придумано на случай, если такой дождь пойдет, планета наша ведь, видимо, переживает что-то странное), мы могли пользоваться Божьим светом. Примите уверения и проч. и проч.

Викт. Коленда.

Федор Федорович, не отнеситесь с бюрократическим спокойствием к живому декоративному делу».

(РГАЛИ, ф. 2398, о. 1, ед. хр. 60, л. 131 об.)

4. Дом Скакового общества в Москве строился И. В. Жолтовским в 1903—1906 годах.

5. В собрании Третьяковской галереи находится один из вариантов занавеса Л. С. Бакста для театра на Офицерской, приобретенный Советом галереи у автора в 1906 году.

6. «Перестраиваемый театр по проекту должен [был] быть в античном вкусе, весь белый, с колоннами; вместо обычных кресел или стульев удобные широкие скамьи. К сожалению, злой диктатор — касса — приказал вынести их и заменить обыкновенными стульями», — сообщает А. П. Зонов («Алконост», кн. 1, СПб., 1911, с. 60). «Деревянный амфитеатр, белые стены, серые сукна — чисто, как на яхте, и голо, как в лютеранской кирхе», — вспоминал зал театра на Офицерской О. Э. Мандельштам в «Шуме времени» (Л., 1925, с. 43).
7. Действие написанной в 1904 году «Трагедии любви» Г. Гейберга происходит в обобщенно обозначенной обстановке Севера современной Европы. Ее первые репетиции Мейерхольд провел в августе 1906 года, в самом начале работы в театре Комиссаржевской. Премьера показана 8 января 1907 года.
8. Ниже В. К. Коленда снова возвращается к этому эпизоду и называет автором костюмов к «Трагедии любви» В. Д. Милиоти, который в действительности выполнял эскизы костюмов не к «Трагедии любви», а к «Гедде Габлер».



В. Милиоти. Эскиз костюма Гедды

9. В. А. Суреньянц (1860—1921) представил эту картину на передвижную выставку 1895/96 года; в МХТ он в 1904 году работал над декорациями к метерлинковскому спектаклю («Слепые», «Непрошенная», «Там — внутри», премьера 2 октября 1904 года) и участвовал в 1905 году в работе над декорациями для возобновления «Чайки», состоявшегося 30 сентября.
10. Речь идет о постановке «Чайки» в театре В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже (премьера 1 сентября 1905 года).
11. Эпизод относится, очевидно, к работе В. Д. Милиоти над костюмами для «Гедды Габлер».
12. В Третьяковской галерее хранится не эскиз декорации к «Балаганчику», а датируемая 1909 годом гуашь Н. Н. Сапунова «Мистическое собрание», написанная на сюжет «Балаганчика» А. Блока и его постановки в театре Комиссаржевской в 1906 году (первоначально гуашь находилась в Московском собрании И. А. Морозова).
13. В. И. Денисов (1862—1922), так же, как Н. Н. Сапунов (1880—1912) и С. Ю. Судейкин (1882—1946), сотрудничал с Мейерхольдом в студии на Поварской.
14. Оформление «Свадьбы Зобеиды» Г. Гофмансталя было театральным дебютом Б. И. Анисфельда (1879—1973), окончившего Академию художеств в 1909 году.
15. «Субботы» театра Комиссаржевской устраивались в течение октября 1906 года и были прекращены с открытием сезона, состоявшимся 10 ноября.
16. Приведенный В. К. Колендой экспромт Н. Н. Урванцева вызван работой театра над «Вечной сказкой» С. Пшибышевского. Первоначально ее центральные роли были поручены Е. В. Филипповой и М. А. Бецкому, но после генеральной репетиции, происходившей 26 ноября, было решено перенести премьеру с 28 ноября на 4 декабря, а эти роли передать В. Ф. Комиссаржевской и К. В. Бравичу. «Мы не решились доверить вашим молодым силам судьбу такого большого и сложного спектакля... За спектакль будет отвечать сама Комиссаржевская и вместе с нею я. Но мы не считаем вас плохими исполнителями порученных вам ролей и вам будет дана возможность сыграть после первых представлений»,— сообщил молодым актерам от лица дирекции Бравич. Филиппова и Бецкий вступили в спектакль на шестом представлении. А. А. Дьяконов считал, что решение художественного совета «полностью себя оправдало», так как «участие Комиссаржевской и Бравича в первых спектаклях дало высокое звучание пьесе и приковало к ней внимание зрителей».
(РГАЛИ, ф. 2398, о. 1, ед. хр. 60, л. 14.)
Экспромт Урванцева, построенный на насмешке над «игрушечностью» исполнения молодых актеров, подтверждает правоту решения, принятого Мейерхольдом и Комиссаржевской.
17. Коленда приписывает Вячеславу Иванову пьесу Федора Сологуба «Дар мудрых пчел», которую ее автор читал в третью из октябрьских «суббот», 28 октября 1906 года.
18. «Эльга» Г. Гауптмана была показана театром Комиссаржевской в Пассаже 17 февраля 1905 года.
19. В январе—феврале 1906 года Мейерхольд уезжал из Петербурга в Москву и Нижний Новгород, чтобы условиться с А. П. Зоновым, Н. А. Будкевич и Р. А. Унгерном о предстоящем великопостном сезоне.
20. Имеется в виду один из разделов («Рюисбрек Удивительный») книги М. Метерлинка «Сокровище смиренных». Ян ван Рейсбрук Дивный (такова ныне принятая транскрипция его имени) — голландский теолог XIV века; его литературное наследие оказало влияние на творчество М. Метерлинка.
21. В. В. Александровский, не находивший применение своим силам в спектаклях Мейерхольда, оказался в сезон 1906/07 года во главе актеров, составивших оппозицию курсу режиссера.
22. Начальная стадия работы В. И. Немировича-Данченко над «Росмерсхольмом» проходила в октябре 1907 года (а не в 1909 году, как пишет Коленда).

Публикая В. Нечаева

Примечания Н. Панфиловой, Е. Струтинской, О. Фельдмана

Из писем художников В.Э.Мейерхольду

Н. П. Ульянов, А. К. Шервашидзе, К. К. Костин, Д. С. Стеллецкий, Б. Д. Григорьев, В. В. Дмитриев, Ю. П. Анненков, А. Я. Головин, Л. Т. Чупятов

1. Н. П. Ульянов — В. Э. Мейерхольду

1906, 21 декабря. Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Получил твое второе письмо. Как жаль, что раньше ты ничего не писал. Около августа ты обещал переговорить со мной и тогда я думал узнать то, что сообщил мне только теперь. Как я уже говорил весной — мне было бы легко заранее рассчитать так время, чтобы взять работу по постановке пьесы. «Пелеаса» я очень люблю и предполагал, что наша совместная работа на нем не кончилась. Если бы мне предстоял выбор, то я предпочел бы ее всем пьесам, написанным до сих пор; однако постановку ее я считаю в интересах самой же работы и единства стиля возможной только при участии — как бы это ни показалось странным — одного художника. Если допустимы какие-либо разногласия и несходства художников в других пьесах, то в этой, наиболее тонкой и субъективной, им не может быть места.

Я говорю все это, не имея в виду затронуть кого бы то ни было. Мои наблюдения над совместной работой нескольких художников в одной пьесе приводят меня к этим выводам. Если твой выбор остановился на двух художниках для «Пелеаса», тебе остается избрать только одного. Так как В. И. Денисов тобою уже уведомлен, то, очевидно, он и должен взяться исполнять пьесу уже не частями, а всю целиком.

Ты спрашиваешь, служу ли я в Худ[ожественном] театре?

Служба моя состоит в том, что я даю эскизы при новых постановках, будучи совершенно свободен от всяких обязательств работать только на один театр. Только в настоящее время я занят несколько больше, чем прежде и потом. Относительно твоего беспокойства — не внести замысла «Пелеаса» в Худ[ожественный] театр, могу тебя уверить, что ничего подобного не случится. Я хорошо понимаю такое беспокойство, так как заинтересован «Пелеасом», вероятно, в одинаковой степени с тобой.

Во всяком случае, что бы ни было с «Пелеасом», отношения наши, я полагаю, не изменятся. Нас сдружил не «Пелеас» и не он разведет, хотя благодаря ему мы больше и узнали друг друга.

Крепко жму руку и буду рад твоим письмам и искренно следить за твоей судьбой.

Твой *Ульянов*

2. А. К. Шервашидзе — В. Э. Мейерхольду

1908, 23 июня. Петербург

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич.

Очень извините меня за запоздал[ый] ответ. Письмо Ваше я получил во время болезни жены моей, и я не мог найти не столько время, как мысли, чтобы ответить Вам. Вы пишите об эскизах много интересного, и я думаю, что обо всем Вами высказанном лучше переговорить перед эскизами же — они уже сделаны. Многое в них изменено сообразно с Вашими указаниями, относительно первоначальной моей мысли; многое я ввел во время работы, подчиняясь минутн[ой], внезапно приходящей мысли. Первая картина, по тому, как я сделал, должна быть ярко-красной, белой, на синем, синеющем, голубоватом фоне (чистый тон, синий цвет, невозможен при вечернем освещении). Вторая картина — лунный свет, зеленый и синий, серый; думаю, что она будет наиболее сказочной — и по композиции, и по тону. Третья — серый, синеват[ый] холодный свет, утреннее солнце или светлое утро; Бретань, суровая и серая.

Что до деталей, то их слишком мало — к сожалению, я не могу успеть сделать их; время мчится, а работа подвигается медленно. Относительно корабля я думаю несколько иначе, чем Вы — с чисто живописной точки зрения,— я предлагаю его именно с башенками, флагами, щитами; словом, здесь праздник, радость победы, свет; историчности, разумеется, здесь я не ищу, но XIII столетие должно быть XIII-м, а не XIV-м и не XII-м. Не так ли?

Костюмы я еще не делал, лишь изучал материалы; приехав, мы оговорим, тем более, что Вы еще не вполне видели материалы для них.

Когда Вы приезжаете? Декоратор будет 6-го; в это же время будут смотреться и эскизы.

Извините за короткое письмо и примите заверение в искреннем уважении и преданности.

Ваш *Шервашидзе*

3. Н. П. Ульянов — В. Э. Мейерхольду

1908, октябрь [?]

Пишу из Болоньи: в Италии пробуду недолго, 1 ноября буду в Москве, адрес на «Новую библиотеку», Воздвиженка, дом Арманд, М. С. Глаголевой для передачи мне.

В Болонье видел нечто неожиданное: *старый* марионеточный театр — «Burratini». Зрелище неслыханно *потрясающее*. Это единственный остаток древности, сохранившийся только в одном городе. Я был в Венеции, Падуе, Феррари, Болонье, Раввене и Флоренции — эпоха Возрождения.

Твой *Н. Ульянов*

4. К. К. Костин — В. Э. Мейерхольду

1909, 21 декабря. Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич!

По сведениям, дошедшим до меня из частных разговоров о Вашем житье-бытье, я узнал, что Ваше пребывание в царском театре незавидное, я хочу сказать, незавидное как для художника, и мне страшно захотелось написать Вам. В кратких словах скажу о себе: кончил сезон в Костроме, вернее, дотянул лямку до конца и теперь опять вернулся в Москву. Жажда поселиться в ней постоянно — очень велика, а потому ищу всякое занятие, лишь бы не выезжать никуда. Жизнь пока теплится старыми воспоминаниями о прошлом, прожитом, о Полтаве, и мне хочется верить, что это должно повториться снова, но еще в более прекрасной форме.

Когда я об этом думаю, я страшно боюсь за Вас: не умрите Вы в этом царском театре, не засните совсем, ведь Вы на это не имеете права, учитель, так как еще много есть таких верующих безумцев, и Вы их должны использовать. Мне хотелось бы верить, что в Вас еще не погасли мечты о двенадцати безумцах, что Вы еще живете надеждами будущих горений, что Вы еще любите, может, неясную, но дорогую, великую [?] мечту, которая бы теперь вылилась в еще более утонченной форме. Вы, надеюсь, не подумаете, что я отстал, что все то, что было, повторяться не должно, но я же и говорю, что должна быть новая форма.

Напишите, дорогой учитель, напишите мне обо всем, так как Вы должны это сделать ради надежды моей, будет ли это, нет ли, но я хочу верить. Еще знаете что? Я Вас ревную к Петербургу; зачем Вы там, ведь Вас там никогда не поймут, зато Москва бы улыбнулась Вам. Здесь более чуткая молодежь, здесь художники теплее и отзывчивее. Переезжайте в Москву, и я уверен, что Вы возродитесь душой. Судя по последнему времени, Художественный театр уже потерял первоначальное значение, время утончило запросы толпы и им теперь как раз не хватает в Москве Мейерхольда. Мастерство Художественного театра надоело.

Итак, буду ждать весточки учителя, надеюсь, что не забудете ответить. Привет Ольге Михайловне и Марусе. Целую.

Ваш *Костя*

Адрес: Тверская, д. Лямина, кв. 1.

5. Д. С. Стеллецкий — В. Э. Мейерхольду

1910, 10 декабря. Москва

Шлю Вам свой самый сердечный привет, дорогой Всеволод Эмильевич. Я тут в Москве совсем в своей сфере, знаюсь только с старообрядцами и таким образом отдыхаю душой. Крепко обнимаю Вас и желаю всего наилучшего.

Искренно любящий Вас

Д. Стеллецкий

6. Д. С. Стеллецкий — В. Э. Мейерхольду

1910, конец декабря. Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Сердечно поздравляю Вас с праздниками. Воображаю, как Вы теперь завалены работой к предстоящим «Борису» и «Орфею»!

Я, к сожалению, не поспеваю к 5 января в Петербург, так как затягивается писание текста «Слова о полку Игоря».

Всего хорошего.

Крепко Вас обнимаю.

Ваш *Д. Стеллецкий*

7. Н. П. Ульянов — В. Э. Мейерхольду

1911, 15 августа. Москва

Милый Всеволод Эмильевич.

Мне не удалось порядком поговорить с тобой, но думаю, ты сам хорошо знаешь и чувствуешь, что в Москве больше мне делать нечего. Раньше я мог еще колебаться, выжидать что-то, но теперь все выяснилось: хочу в Петербург, и только! Займись мной по-настоящему энергично и поскорей. У меня накопилось так много «театрального», такой багаж планов и опыта, что хочется поскорее вложить все это в дело и непременно с тобой.

Если я пробуду дольше в Москве в той же обстановке, то почти наверное погибну не только для театра, но и для художеств вообще: как-никак самые острые мои влечения всегда тяготеют к театру. Высказаться вполне, как вижу теперь, мне не удастся в оскудевшей

московской жизни. Насчет характера пьес и моих «затей» я мог бы подробно рассказать при личной беседе. Теперь же скажу одно: какая бы постановка ни встретилась, я все равно возьму ее, лишь бы она давала мне возможность переехать в Петербург. Будет ли пьеса бытовая, с дворянской усадьбой, или еще какая-нибудь, или наш милый старый «Шлюк»,— пиши, приеду. Я уже не говорю о других постановках, где сплетается всякая *гофманская чертовщина* и всякая художественная возможность. Об этом приходится только мечтать. Но пока на первых порах я взял бы и самую обыкновенную, чтобы вернуться к театру. Сейчас наступает осень, начинаются всякие дела. Под свежим впечатлением нашей встречи я не могу удержаться и надумал отписать тебе покрепче о том же, о чем говорил. Я ужасно обрадовался твоему приезду в Москву. Он много напомнил мне хорошего из времен наших общих бедствий и радостей. Хотелось бы снова начать ту жизнь, которая оборвалась, снова «мобилизовать» своих, чтобы довести до конца начатое когда-то. «Жизнь коротка» — надо спешить. Хорошо, если б удалось получить сологубовскую пьесу. Я был бы очень рад. Жду известий. Адрес мой будет такой: Москва, Новая Басманная, у Красных ворот, дом кн. Куракиной, кв. Рабенек. Как видишь, за неимением театра я пока нахожусь около Елены Ивановны, около ее школы, но делать мне как декоратору нечего там. Анна Семеновна кланяется тебе и Ольге Михайловне. Шлю привет и ожидаю вестей. Ну вот, сказал пока все! Очередь теперь за тобой. Крепко жму руку и обнимаю.

Твой *Н. Ульянов*

8. Б. Д. Григорьев — В. Э. Мейерхольду

1916, август. Петроград

Глубокоуважаемый и дорогой Всеволод Эмильевич, однажды, на улицах, мне показалось, мелькнули Вы, если я не ошибся, то Вы приехали, а следовательно, вот и моя просьба к Вам.

Мне очень хотелось бы написать 3-ю фигуру с Вас — Пьеро, а затем перевезти холст в мастерскую, где продолжать работу.

Есть ли у Вас время и желание подарить мне еще несколько сеансов? Если да, то прошу Вас написать мне. Холст находится все еще в театре и ждет Вас и меня.

Премного обяжете меня Вашим новым вниманием, если как-нибудь, когда будет для Вас удобным, устроите опять нашу совместную работу над портретом, к которому у меня большое тяготение.

Попробуйте еще раз добыть костюм, он так необходим, премного обяжете.

Целую Вас от радости и от надежды скоро увидеться. Привет Ольге Михайловне.

Ваш *Борис Григорьев*

9. Б. Д. Григорьев — В. Э. Мейерхольду

1916, начало осени [?]. Петроград

Дорогой Всеволод Эмильевич, я все собирался прийти к Вам и к Александру Яковл[евичу] в мастерскую театра, каждый день собирался, но, увы, это так трудно теперь — то по делам «службы», то работа над семью сразу картинами, портретами и пр... От Вас же имея письмо, которое было так любезно и ласково, я все ждал дня, когда Вы мне пришлете число и час для продолжения работы.— Когда хотите, какой хотите назначайте час, я сумею все дела ради Вас отложить, только очень прошу Вас, устройте сеансы наши поскорее.

Почем знать, что может случиться, и... работа, на которую я так рассчитываю и люблю, может остаться в начале, я не говорю уже о том, как меня тянет к этому холсту и как мне будет необходимо писать эту картину после Ваших любезных сеансов. Хочется выставить в этом году. Но еще нужно работать много, без натуры, привести холст к картине, закончить и обдумать. Таких людей, как Вы, нужно в музей, вот у меня какие мечты, значит, надо приложить все силы.

Ах, если б только костюм Пьеро был найден! Жду с нетерпением от Вас известий. Горячо любящий Вас

Борис Григорьев

А тут один журнал готовит номер «Маскарада», уже просят Ваш портрет сделать в красках. Большая будет у меня просьба и к Головину по этому поводу — его эскизы.

10. В. В. Дмитриев — В. Э. Мейерхольду

1918, 26 октября. Петроград

Всеволод Эмильевич!

К сожалению, я никак не могу Вас доискаться, ибо нового телефона и адреса Вы не дали. Но сейчас мне чрезвычайно нужен Ваш совет и, если это возможно, то Ваше содействие. Дело в том, что папу арестовали, и, не имея никого знакомых, сведущих в подобных обстоятельствах, мы принуждены обратиться к Вам. Прошу Вас, если можете, как-нибудь устроить мое свидание с Вами, чтобы посоветоваться о этом деле. Может, Вы укажете, куда обратиться? Местопребывание его нам известно, и это единственное сведение о нем. К довершению бед я сам болен и не могу увидеть Вас лично, почему и принужден писать письмо.

Если можете, то позвоните ко мне сегодня или завтра, а если у Вас найдется больше времени, то хорошо бы сговориться увидеться лично.

Очень будем благодарны как мама, так и брат и я, если Вы чем-нибудь поможете в этой истории.

Пока до свидания.

В. Дмитриев

P. S. Может, можно будет увидеться с Вами завтра в театре на репетиции. Пожалуйста, позвоните!

11. Ю. П. Анненков — В. Э. Мейерхольду

1923, 21 апреля

Дорогой и великий Мейерхольд!

Обстоятельства лишили меня возможности лично приветствовать тебя в день твоего юбилея в Москве, как лишают меня возможности приветствовать тебя ныне в Петербурге.

Ты являешься первым в истории театра, доказавшим его абсолютную полезность в жизни человечества и его борьбе за лучшее будущее, а потому твои заслуги грандиозны.

Дух твой могуч, ибо ты единственный в театре не пошатнулся от тяжкого груза Революции и сумел поднять и пронести его, как величайшую ценность.

Гений твой острее цейсовских стекол, ибо ты прозрел и отчеканил формы, которые открыли нам новую эру и окончательно порвали с традициями прошлого.

Передавая письменно мои поздравления, я благодарю тебя за ту огромную радость, которую ты доставляешь нам — людям революционного труда — одним фактом своего существования.

Да здравствует революционный театр и его неутомимый вождь — Мейерхольд.

Юрий Анненков

12. Б. Д. Григорьев — В. Э. Мейерхольду

1926, 27 мая. Париж

Дорогой Всеволод.

Ждали до 6 1/4 и ушли, много дел, сейчас еду под Испанию — надолго. Пиши иногда, адрес мой тот же всегда. Осенью, если хочешь, едем вместе в Америку, возьми меня работать с тобой по театру — мы с давних времен связаны,— это все и везде знают. И будет ново. Подумай хорошо и серьезно и — скажи. Мир стал мал и тесен и всюду нам недалеко. Только надо одно: быть художниками изо всех сил!! И только художниками.

Твой друг всегда

Борис

Привет жене, милой и хорошей.

13. В. В. Дмитриев — В. Э. Мейерхольду

1928, 2 февраля. Ленинград

Милый Всеволод Эмильевич!

Полгода, ежедневно мучила меня обида, столь незаслуженно причиненная Вами мне (я разумею обвинение в сплетне). Сейчас мне бы очень хотелось это забыть совсем. Вчера я похоронил моего отца и нахожусь в весьма тягостном состоянии,— особенно больно, т. к. наши с ним отношения были для обоих исключительно дороги и важны. Среди немногих людей, к которым я сохраняю любовь, Вы стоите, может быть, на первом месте, оттого размолвка с Вами, да еще по причине столь нелепой, что я даже не решился в свое время рассказать об этом папе, чтобы не вызывать в нем крайней обиды за меня и за себя, была мне чрезвычайно мучительна, и только теперь, когда мне пришлось видеть самую жуткую человеческую агонию, все эти обиды кажутся просто жалкими. С «Ревизором» я начал в Вас любить и уважать не только художника, но и единственного человека, сумевшего среди всей современной свистопляски дать оценку нашей эпохи и выражение несказанных чувств всех взволнованных людей современности,— исторически здесь театр выполнил функцию литературы — пророчество и плач о России. Поэтому и отношение мое к Вам от восторга перед гением творческим перешло в личное отношение к человеку, на котором вдруг проявилась долгожданная печать, тот знак, который смутно предчувствовал, но не дождался от Вас при жизни Блок. Кажется мне, что Зин[аида] Ник[олаевна] своей нестилизованной, простой и безыскусственно-напряженной (в понятии чисто трагическом) натурой и любовью сослужила свою почти историческую уже службу.

Я бы очень хотел воспользоваться возможностью работы над «Москвой» и поскорее выбраться на несколько дней в Москву, ибо пребывание в Петербурге невыразимо противно, а после премьеры «Годунова» 16 февраля мне и совсем здесь делать нечего. Если Вы сможете сделать мне одолжение и дать возможность пробыть у Вас несколько дней, буду очень признателен, после 16-го февраля могу приехать когда угодно.

Жду ответа.

Поклон мой Зинаиде Николаевне.

В. Дмитриев

Ленинград, Мойка, 114, кв. 6.
2.II. 28

P. S. Помните ли Вы, что год назад Вы напророчили папе смерть? Я это помнил каждый день.

В. Д.

14. Б. Д. Григорьев — В. Э. Мейерхольду

1928, 28 июня. Париж

Дорогой мой Всеволод, я рад, что ты в Париже, приходи к нам завтра в 5 часов, в пятницу 29 июня, мы будем тебе рады, если ты с женой, то вместе приходите.

Мы остаемся в Париже всего несколько деньков и числа 5—6 июля уезжаем в Южную Америку.

Сейчас, получив твое письмо, чуть не сорвался тебя повидать! Но надо быть по делам неотложным. Все же еще думаю попасть к тебе, около 2 ч[асов] днем, хочется сразу тебя увидеть, душа моя жаждет русского — настоящего, тут душно стало...

Твой всегда *Борис Г.*

15. Б. Д. Григорьев — В. Э. Мейерхольду

1928, 30 июня. Париж

Дорогой Всеволод, Николай Николаевич выразил большое желание тебя видеть у себя, он был в восторге, когда я ему сказал, что мы придем вместе в воскресенье.

Итак, ждем Вас к нам к 9-ти часам в воскресенье. Евреинов живет очень близко от нас.

Ваш *Борис Г.*

А. Головин, М. Зандин и В. Мейерхольд. Царское село, 1916



16. Ю. П. Анненков — В. Э. Мейерхольду

1928, 27 августа. Париж

Дорогой мой Мейерхольд.

Я не отвечал тебе до сих пор потому, что болезнь моя снова обострилась. Завтра будет консилиум и, возможно, что завтра же меня положат под нож. Все это очень неприятно, но — ничего не поделаешь.

Во всяком случае, хочу сказать тебе и Зинаиде Николаевне, что Ваше письмо меня глубоко тронуло. Надо всегда надеяться на лучшее (в этом — закон движения вперед), и я надеюсь на лучшее и, следов[ательно], на то, что увижу Вас в ближайшем будущем.

Привет обоим,

твой *Юрий Анненков*

17. А. Я. Головин — В. Э. Мейерхольду

1929, конец года

Милые, милые Зинаида Николаевна и Всеволодок.

Не сочтите это за назойливость, но мое и наше положение в финансовом отношении становится все более затруднительным. Я и хочу спросить Вас, мои дорогие, есть ли какая-нибудь надежда на увеличение пенсии. Я думаю, что это почти невозможно. Жалко, что силы у меня не иссякли, и мне хотелось бы их применить, но тоже очень трудно что-нибудь найти.

Относительно «Севильского цирюльника» я думаю, что без Станиславского это неосуществимо, хотя у меня есть и контракт. Я думал написать ему, но боюсь его тревожить, а может быть, и следует написать, как Вы посоветуете. Что мне делать, положительно не знаю, простите, милые мои, мне так совестно Вам надоедать. Я слышал, что Вы скоро уезжаете, напишите словечко до отъезда. Я так этого боялся, остаться к концу жизни без всякой работы. Я не чувствую в себе присутствие маразма ни чуточки.

Целуем мы Вас с Анютой бесконечно и любим крепко.

Ваши *А-Ан Головины*

18. Л. Т. Чупятов — В. Э. Мейерхольду

1933, 22 октября. Ленинград

Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Я послал Вам письмо в первых числах октября с сообщением, что мною сделано за время Вашего отсутствия.

Сейчас я узнал, что Вы уже вернулись и находитесь в Москве, и поэтому спешу еще раз сообщить Вам об исполненной мною работе.

Я сделал небольшой макет, основываясь на тексте повести «Пиковая дама» Пушкина, тщательно проверил задуманную гамму и сейчас делаю костюмы.

Цветовую гамму я разрабатывал на основе нашего разговора, а также с учетом расцветки зрительного зала Михайловского театра. Вся гамма построена на палевых, золотистых, желтых и оранжевых цветах, в основном, с добавлением серебряных, серых и черных цветов. В сцене *игорный клуб Чекалинского* я ввожу зеленый с разбелом, в виде нескольких зеленых ширм.

Просматривая различные материалы, я увидел, что во времена Пушкина, а так же и до него, повсюду играли большую роль и были в ходу ширмы. Я и взял для своего оформления ширмы, но не узко как ширмы, а как складывающуюся гармонеобразную форму, давая ей различные масштабы от обыкновенной ширмы до огромных ширм и ширмообразных форм. Ширмы различной величины и цвета я компоновал с мебелью и фрагментами комнат. Сделанные костюмы хорошо вяжутся с гаммой оформления. Я думаю, что взятая мною гамма соответствует духу Пушкина вообще и «Пиковой даме» в частности. Вот все.

Убедительно прошу Вас написать мне, когда Вы заинтересуетесь и посмотрите мой материал. С уважением к Вам

Л. Чупятов

Ленинград, Чернышев переулок, д. 14, кв. 17, тел. 107-81. Л. Т. Чупятову.

19. Н. П. Ульянов — В. Э. Мейерхольду

1936, 3 января, Москва

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Поздравляю тебя и Зинаиду Николаевну с Новым годом. Желаю прежде всего здоровья и бодрости — все остальное приложится.

В тот раз, когда мы виделись с тобой на репетиции «Горе уму», я сказал, что очень хотел бы показать тебе мои эскизы, иллюстрирующие некоторые эпизоды из жизни Пушкина. На днях мне нужно приступать к большой картине, но предварительно мне хотелось бы обсудить с тобой кой-какие детали тематического и композиционного порядка.

Буду очень, очень обрадован, если заглянешь ко мне с Зинаидой Николаевной в самое ближайшее время, хоть сейчас, не откладывая на завтра и послезавтра. (Тороплюсь начать картину — пойми!) Пожалуйста, предупреди по телефону (Г-1-01-52).

Приезжайте! Жду!

Любящий тебя

Н. Ульянов.

Адрес: Арбат, Староконюшенный пер., д. 37, кв. 9.
Имеется лифт и лифтерша. Этаж 3-й.

Примечания

Номера примечаний соответствуют номерам писем.

1. *...твое второе письмо.*— Предварительная работа Мейерхольда и Николая Павловича Ульянова (1875—1949) над «Пелеасом и Мелисандой» М. Метерлинка началась летом 1905 года в студии на Поварской. Год спустя, отвечая на несохранившееся письмо Мейерхольда, Ульянов напомнил об этом: «Как жалко, что мы не довели нашего дела до конца. В особенности мне жалко «Мелисанду». Я храню экземпляр из студии и читаю и рисую в нем» (В. Э. Мейерхольд. Переписка. М., 1976, с. 68). Готовясь к постановке «Пелеаса и Мелисанды» в театре В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд 1 декабря 1906 года просил Ульянова переслать ему по почте «архитектурные планы картин», которые он «диктовал» Ульянову летом 1905 года, Ульянов встретил эту просьбу недоумением (см. там же, с. 79, 80), и тогда Мейерхольд в несохранившемся, очевидно, письме предложил ему работать над «Пелеасом и Мелисандой» для театра Комиссаржевской; это письмо Ульянов и называет вторым.
Поиски кандидатуры художника для «Пелеаса и Мелисанды» в театре Комиссаржевской прошли несколько этапов. Еще в декабре 1906 года Мейерхольд обратился к В. И. Денисову, и тот ответил согласием:

20 декабря 1906

«Дорогой Всеволод Эмильевич!
Получил от Вас письмо, я переговорил с Н. П. Ульяновым.
Ничего определенного относительно работ он сказать не мог и обещал Вам написать свои соображения.
Я, с своей стороны, с большим удовольствием готов работать с Вами; и был бы очень рад, если б мог участвовать самостоятельно во всей работе. Намеченная Вами пьеса и те задачи, которые Вы хотели бы в ней разрешить, мне кажутся такими подходящими к характеру моих произведений, и я думаю, что имеющийся у меня материал тонов и мои замыслы дать фоны для игры артистов при нашей с Вами обработке найдут свое воплощение в декорациях к Метерлинку.
Любящий Вас

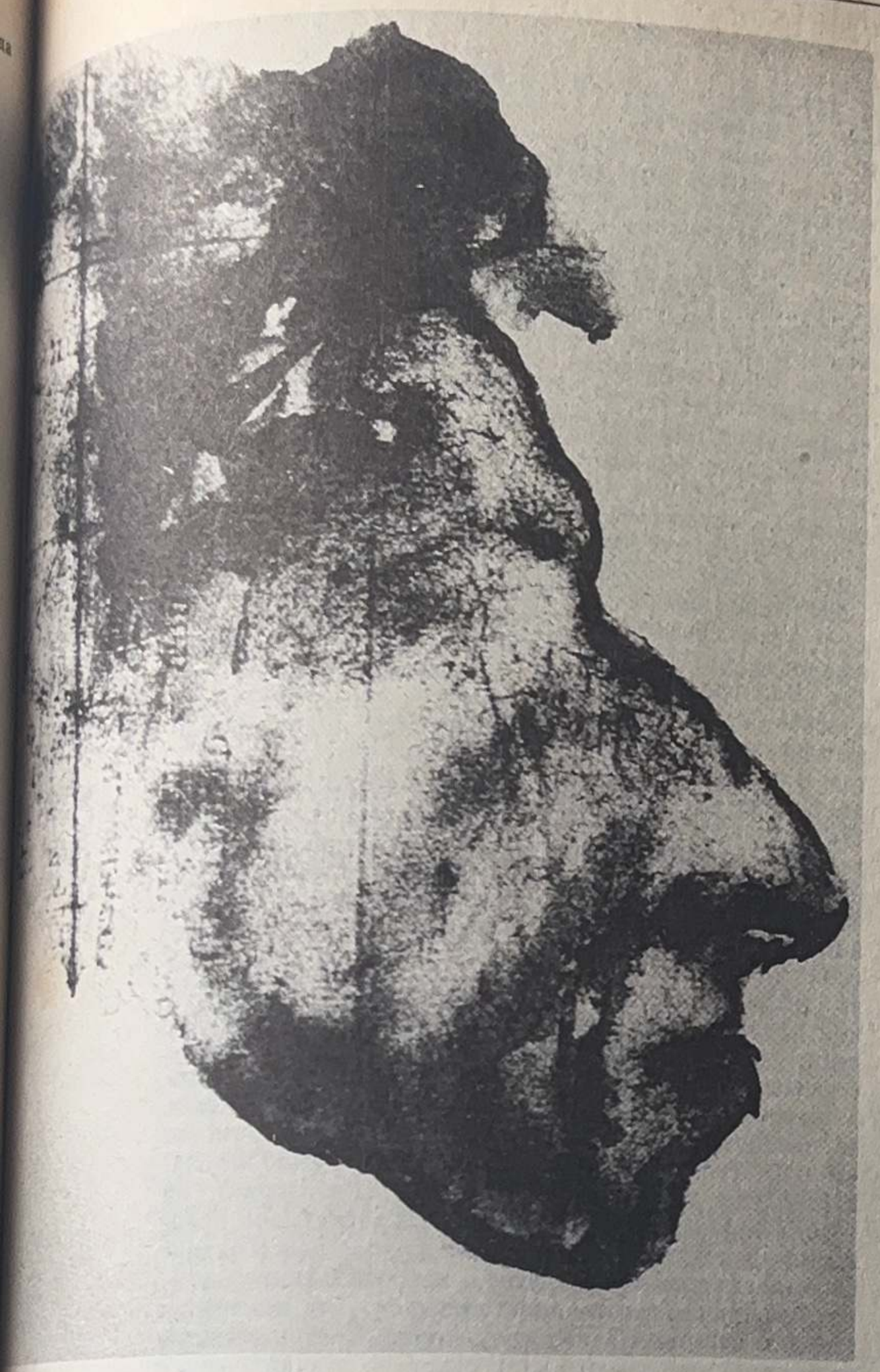
В. Денисов»

(РГАЛИ, ф. 2398, о. 1, ед. хр. 60, л. 86—86 об.)

Но к весне 1907 года относятся переговоры В. Ф. Комиссаржевской с Л. С. Бакстом, закончившиеся его отказом:

7 марта 1907

«Многоуважаемая Вера Федоровна,
Ввиду того, что я принял ряд срочных заказов на лето и осень, я, к моему глубокому сожалению, вижу себя в необходимости отказаться от нашего плана постановки «Пелеаса и Мелисанды». Надеюсь, Вы не обидетесь на меня, я же, с своей стороны, могу Вам



Н. Стеллецкий. Портрет Мейерхольда

указать на художников, которые сумели бы справиться с этой нелегкою задачею: Бенуа, Лансере и отчасти Анисфельд.

Истинно уважающий и преданный Вам

Лев Бакст».

(Там же, л. 21 об.)

Художником спектакля стал В. И. Денисов, премьера — 10 октября 1907 года.

29 октября 1907 года газета «Свободные мысли» (№ 24) сообщила: «Художник Н. Ульянов закончил портрет В. Мейерхольда в костюме Пьеро («Балаганчик»)». Портрет впервые воспроизведен в журнале «Золотое руно» (1908, № 10).

2. Письмо Александра Константиновича Шервашидзе (1867—1968) относится к началу работы над декорациями к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» для Мариинского театра. Премьера — 30 октября 1909 года.

3. Маршрут итальянской поездки был составлен для Ульянова его учителем В. А. Серовым (см.: Н. П. Ульянов. Мои встречи. М., 1959, с. 52—59).

4. Сотрудничество Мейерхольда с Константином Константиновичем Костиным (1879—1920) началось в весенний сезон 1905 года в Николаеве и продолжалось весной и летом 1906 года в Тифлисе, Ростове-на-Дону и Полтаве.

5. Дмитрий Семенович Стеллецкий (1875—1947) в 1908 году работал с Мейерхольдом над оставшейся неосуществленной постановкой трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»; эскизы костюмов и декораций к ней были заказаны Стеллецкому после того, как дирекция театра отвергла уже готовые декорации, выполненные штатными художниками-декораторами П. Б. Ламбиным и К. М. Ивановым, и постановка была поручена Мейерхольду (см. «Петербургская газета», 1908, 27 июля). Постановка не была осуществлена, хотя осенью декорации были готовы и, как отметил 20 октября 1908 года в своем дневнике В. А. Теляковский, оказались «рискованны по своей необычайности», «представляя точную копию фрески XVI века». В начале 1911 года эскизы Стеллецкого были опубликованы в «Аполлоне» (№ 4).

6. «Борис Годунов» был показан в Мариинском театре 6 января 1911 года, «Орфей» — в следующем сезоне, 21 декабря 1911 года.

Иллюстрации Стеллецкого к «Слову о полку Игореве» экспонировались на выставке «Мира искусства» в зимний сезон 1910/11 года.

Контакты Стеллецкого и Мейерхольда продолжались и в последующие годы. Одно из свидетельств тому — небольшой одноцветный (нежнейших светло-лиловых оттенков) портрет Мейерхольда, выполненный Стеллецким не ранее января 1914 года на обороте типографски разграфленного листа с отпечатанным на нем расписанием репетиций Мариинского театра. (Репетировалась опера М. М. Ипполитова-Иванова «Измена»: *«Январь, понедельник, 20, оп. «Измена», 3 и 4 акт, все артисты, хор, статисты; вторник, 21, все артисты»*,— это и позволяет датировать рисунок 1914 годом; тут же помета Мейерхольда: *«Рис. Стеллецкий»*.) Рисунок можно толковать как воспоминание художника о настроениях, владевших Мейерхольдом в сезон 1908/09 года, в первую зиму его пребывания в казенном театре, о которой он всегда вспоминал как об «унылой».

7. *...наш милый «Шлюк»*.— Работа Мейерхольда и Ульянова над «Шлюком и Яу» Г. Гауптмана в студии на Поварской в 1905 году была доведена до генеральной репетиции.

...если б удалось получить сологубовскую пьесу.— В ближайшем будущем Мейерхольду предстояла работа в Александринском театре над пьесой Ф. Сологуба «Заложники жизни»; ее премьера состоялась 6 ноября 1912 года; художником спектакля был А. Я. Головин.

8. Это и следующие письма Бориса Дмитриевича Григорьева (1886—1939) связаны с его работой над портретом Мейерхольда, законченным в 1916 году. Авторская помета над текстом письма: *«Питер, вторник, август»*. По свидетельству В. Н. Соловьева, Григорьев был связан с Мейерхольдом и его студией еще ранней осенью 1913 года, в тот период, когда она располагалась в Художественном бюро Е. Н. Добычиной на Марсовом поле, и оставался в ней после переезда студии на Троицкую улицу.

9. Письмо написано осенью 1916 года. Авторская помета: *«Среда, 916, Питер»*.

...Таких людей, как Вы, нужно в музей, вот у меня какие мечты...— Показанный в конце 1916 года на последней по времени выставке «Мира искусства», григорьевский портрет Мейерхольда поступил в собрание современной русской живописи петербургского коллекционера А. А. Коровина, «волновавшее живым выбором, впечатлениями какой-то экспериментальности и дерзости сопоставлений» («Аполлон», 1917, № 2—3, с. 2). С 1920 года портрет находится в Русском музее.

10. Владимир Владимирович Дмитриев (1900—1948) был связан с студией на Бородинской с 1916 года, а в 1918 году учился у Мейерхольда на «Курсах мастеров сценических постановок».

11. Письмо Юрия Павловича Анненкова (1889—1974) вызвано 25-летием сценической деятельности Мейерхольда, отмечавшимся 2 апреля 1923 года в Москве и 24—25 апреля в Александринском театре в Петрограде.

12. В архиве Мейерхольда сохранилось письмо Б. Д. Григорьева В. Я. Парнаху:

«1926, май
11, Rue des Sablons XVI
Воскресение
Многоуважаемый г-н Парнах,
в ответ на Ваше письмо спешу Вам сообщить, что я очень рад был бы увидеть моего стариннейшего друга Всеволода Эмильевича с его супругой.
Я и моя жена шлем им через Вас приветы и ждем у себя их обоих во вторник в 5 ч. дня.
Прилагаю для них карточку, ибо, не зная адреса, не могу лично их приветствовать.
С совершенным уважением

Борис Григорьев»

(РГАЛИ, ф. 998, о. 1, ед. хр. 3431, л. 1.)

Это письмо следует датировать 16 мая; встреча Мейерхольда и Григорьева состоялась во вторник 18 мая, а в среду 19-го Григорьев писал А. М. Горькому: «Вчера приходил ко мне сам Всеволод Мейерхольд, прямо из Москвы. Долго сидели, говорили, пили и целовались. Он привлекает меня к театру, обещает, что меня не застрелят «мастера сих дел» — как Вы пишете о философах, запрещая мне размышлять о мире» («Горький и художники». М., 1964, с. 94). Можно думать, что эти переговоры Мейерхольда с Григорьевым — звено поисков художника для «Ревизора». Вдохновленный беседой с Мейерхольдом, Григорьев в том же письме к Горькому фантазировал о том, как подошел бы теперь к сценическому решению «На дне» — все действующие лица были бы «не быт», а «пророки» в своем внутреннем наполнении и «скоморохи» по театральной природе, чем и определялось бы решение «гримов и поз» и всей «хореографии» спектакля. Таков, собственно, и был метод, восторжествовавший в мейерхольдовском «Ревизоре».

13. Это письмо впервые (с вынужденными купюрами и опечаткой в дате) приведено в книге В. И. Березкина «В. В. Дмитриев» (Л., 1981).

...тот знак, который смутно предчувствовал, но не дождался от Вас при жизни Блок.— Дмитриев в 1918 году был непосредственным свидетелем встреч Мейерхольда и Блока (см.: А. А. Блок. Записные книжки. М., 1965, с. 403).

...возможностью работы над «Москвой».— Имеется в виду несостоявшаяся постановка «Москвы» А. Белого.

14. Мейерхольд выехал за границу в конце июня 1928 года.

15. Григорьев уславливается с Мейерхольдом о визите к Н. Н. Евреинову.

16. Это письмо, очевидно,— ответ на записку Мейерхольда, приведенную Анненковым в «Дневнике моих встреч» (М., 1991, т. 2, с. 67) и датированную 22 августа 1928 года: «Милый Анненков, мне бы очень хотелось (также и Зинаиде Николаевне) навестить тебя. Сообщи, когда мы могли бы к тебе нагрянуть. С приветом. В. Мейерхольд». Правда, комментируя это письмо в «Дневнике», Анненков пишет: «Само собой разумеется, что вечером того же дня я сам «нагрянул» в отель Malherbe»,— и подробно восстанавливает ход их беседы.

17. *...Жалко, что силы у меня не иссякли.*— При первой публикации этого письма Александра Яковлевича Головина (1863—1930) в книге «А. Я. Головин» (Л., 1960) в эту фразу вкралась досадная неточность: «Жалко, что силы у меня все иссякли».

...без Станиславского...— В мае 1929 года Станиславский уехал лечиться заграницу, где оставался до ноября 1930 года; с макетом декорации к опере Дж. Россини «Севильский цирюльник» Головин, по просьбе Станиславского, знакомился летом 1929 года; постановка была завершена в 1933 году, над ней работал И. И. Нивинский.

18. Письмо Леонида Терентьевича Чупятова (1890—1941) относится к начальному этапу работы над оперой П. И. Чайковского «Пиковая дама», которую Мейерхольд ставил в ленинградском Малом оперном театре. Результатами сотрудничества с Чупятовым Мейерхольд, очевидно, не был удовлетворен (см.: А. К. Гладков. Театр., М., 1980, с. 124), но это не может заслонить ни новизны разработанных ими планировочных решений (в частности, «расщепление пространства» и размещение его фрагментов вертикально на зеркале сцены, одних над другими и одних позади других), ни перемещения действия из внешнего пространства, окружающего героя, во «внутреннее пространство» его души (что было использовано еще в отдельных эпизодах «Ревизора»), ни нового обращения к приемам, разработанным Головиным в «Маскараде» (своеобразное воссоздание системы игровых занавесов, использование ширм, позволявших «играть» пространством), ни намерения связать цветовое решение декораций с золотистой расцветкой зрительного зала бывшего Михайловского театра.

19. Н. П. Ульянов был автором костюмов для обеих редакций мейерхольдовской постановки «Горя уму» (1928 и 1935). В 1935—1937 годах он работал над композициями, посвященными А. С. Пушкину.

Письма хранятся в архиве В. Э. Мейерхольда в РГАЛИ. Подготовили В. Коршунова, Н. Панфилова, О. Фельдман.

Из писем Зинаиды Райх

Прошло сто лет со дня рождения Зинаиды Николаевны Райх (21 июня/3 июля 1894 — 15 июля 1939), но ее творчество остается неизученным и лишь недавно напечатаны первые статьи и воспоминания о ней. Публикуемые письма (первые два из них) позволяют понять, как сама она видела логику своего артистического пути, как толковала свое обращение к актерской профессии и переход от комедийных эксцентрических ролей к «лирике» и «эмоциональности».

Последнее из приводимых писем — ответ из Ленинграда на давно известное в печати письмо В. Э. Мейерхольда от 15 октября 1938 года (тридцать лет назад его ввел И. Г. Эренбург в мейерхольдовскую главу своей книги «Люди, годы, жизнь»).

Н. И. Подвойскому

23 мая 1924

Глубокоуважаемый и милый Николай Ильич!

[...] Чем замечателен Вс. Эм.— Вы знаете, а чем я — не знаете.

Я учусь под руководством Мейерхольда 4-й год на режиссерском факультете и собираюсь стать режиссером только *массового действия*. И актерская дорога есть только предвестие и необходимый этап в работе режиссера. [...]

Привет.

Зинаида Райх

К. А. Эрбергу

14 февраля 1928

Здравствуйте, Константин Александрович.

Я сейчас усиленно работаю над Софьей в «Горе уму». Недавно сыграла Стэллу в «Рогоносце» и, кажется, с честью вышла из «поединка» (раньше играла эту роль Бабанова). Я очень туго «разворачиваюсь», но, может быть, это и хорошо. Мне очень трудно было работать эти годы: свое собственное сомнение, самоедство и нескончаемый ряд «разговоров» и даже писаний в театре и вне театра, от которых болели уши, а больше увядало желание бороться за свое право на работу в театре. Вот семь лет скоро, как я пришла к Мейерхольду в школу, и минуло четыре года 19 января 1928 г., как я впервые зашагала по сцене в Аксюше. Понадобился такой большой срок, чтоб я честно сказала *сама себе* — дорога верная, дорога моя, иной у меня и быть не могло — надо идти по ней тверже и смелее. Надо было выбраться в 1927 г. на гастроли, где была прекрасная пресса, но по-московски пристрастная и несправедливая; надо было сыграть Стэллу в «Рогоносце» в 1928 г., чтобы я как-то успокоила свое худож[ественное] я. Надо было мне прийти к тому, что эксцентрика и комедийность — не мой план, а что лирика, эмоциональность это также важно, а может быть, важнее на сцене, чем первые: эксц[ентрика] и комед[ийность].

Зачем я пишу Вам это? Должна сознаться, что у меня мало друзей — я их не ищу, на друзей надо много времени, а теперь я не имею права расточать себя на друзей. Однако, несмотря на эту формулу «не имею права»,— к живой человеческой дружеской мысли очень тянет. Вот в своей работе над Софьей — я вдруг поняла, что совершенно необходимо для познания своих данных, своего творчества — выслушивать хорошую, настоящую критику на свою работу. Я вспомнила Вас, Вашу чуткость вообще и прекрасное нежное отношение ко мне, Ваши слова в Ленинграде в последний наш приезд и решила Вам написать вот это письмо и просить Вас обязательно-обязательно прислать мне Ваши мысли после «Ревизора». Это совершенно необходимо сейчас мне. Вы хотели что-то переписывать, если нет времени — присылайте то, что есть, а здесь я перепишу и пришлю Ваш оригинал Вам обратно.

Вс. Эм. усиленно работает над «Горе уму». Скоро премьера — в первых числах марта. Первые варианты назывались «Горе уму» — так и решил назвать Вс. Эм. эту пьесу. Вс. Эм. и некоторые из актеров испытывают совершенно неистощимое удовольствие работать над текстом Грибоедова. Легкость, красота стиха дает столько наслаждения, а мейерхольдовская «раскрутка» в действии на сцене приводит нас к мыслям: до чего же гениален этот человек и откуда у него такие нескончаемые кладези творческой фантазии? Жду, милый Константин Александрович, Вашего письма нетерпеливо и поскорее. Вс. Эм. и я шлем всей многочисленной семье самые нежные приветы.

Ваша *Зинаида Райх*

В. Э. Мейерхольду

19 октября 1938

Дорогой Всеволод!

Спасибо тебе за поэтическое осеннее письмо — оно замечательное!

Я несколько раз читала его. Но какое-то глубокое огорчение влезало в мою душу из всех строчек.

Пугали твои ощущения и осени, и меня, и всего. Утешаю себя тем, что это просто настроение... импрессиониста Севки. Только данная минута владеет состоянием, а затем присущая жизнерадостность — она в тебе крепче всего, как я начинаю думать — и во мне.

Сейчас я говорила с тобой по телефону — голос звучал бодро, встреча с Алешей тебя радовала — и ты был тем Севочкой, которого я люблю, как жизнь,— прекрасный оптимист и язычник жизни. Солнышко! Сын солнца! *Люблю навсегда, если тебе это надо*! Мне кажется, что я смогу вылезти из своей болезни! [...] Пожалуй, исходя из мудрости, мне и надо весь этот сезон пожить в Ленинграде — не будет волновать воспоминание о театре на ул. Горького, 15, не будут волновать несбывшиеся мечты нового театра на пл. Маяковского и все люди, работавшие вместе 15 лет и так вероломно и гадко ведшие себя в эпопею закрытия. [...] Целую тебя, как могу, нежно, мой дорогой, любимый мой, и Косточку, и Таню. Лидии Анисимовне привет сердечный.

З. Н.

Печатаются по автографам, принадлежащим РГАЛИ (письма Н. И. Подвойскому и В. Э. Мейерхольду) и Пушкинскому дому (письмо К. А. Эрбергу). Подготовила В. Коршунова и Н. Панфилова.

Ян Гроссман о Франце Кафке: взгляд театрального режиссера и мыслителя.

Ян Гроссман

Театрален ли Кафка?

Предисловие

Не могу вспомнить, писалось ли у нас что-то о Яне Гроссмане. Серьезного и обстоятельного — ничего, были, наверное, какие-то сообщения, упоминания, может быть, что-то в общих обзорах и туристских впечатлениях... Знаю точно: на русском языке никогда не издавались его статьи и в Москве никогда не игрались его спектакли. И уже не будут играться. Даже в Праге — их уже там просто нет: Ян Гроссман умер чуть больше года назад, а в его театре «На забрадли» все так изменилось...

Мне нужно написать совсем немного: просто представить читателю публикацию замечательной работы о театральности Ф. Кафки, то есть сказать очень кратко об авторе этой статьи, каким он был режиссером и каким был его театр и, наверное, чем было его искусство для чешской сцены и для чешского зрителя... Но так трудно начать и так трудно писать о Гроссмане в прошедшем времени. К этому еще нужно привыкнуть, с этим еще нужно смириться. Как и с тем, что неумолимо уходят многие, кому чешский театр обязан своим расцветом и своей мировой славой. Несколько лет назад умер Альфред Радок, в изгнании, безумно тосковавший по своей Праге и знавший, что вернуться в нее ему уже никогда не доведется. Умер Эвалд Шорм, через несколько недель после «бархатной революции», когда, казалось бы, только радоваться, надеяться, работать и жить. Но судьбе было угодно иначе, и она увела его с собой, оставив всем нам в памяти его улыбку — смущенную улыбку постаревшего Большого Мольна. Вот и Ян Гроссман теперь...

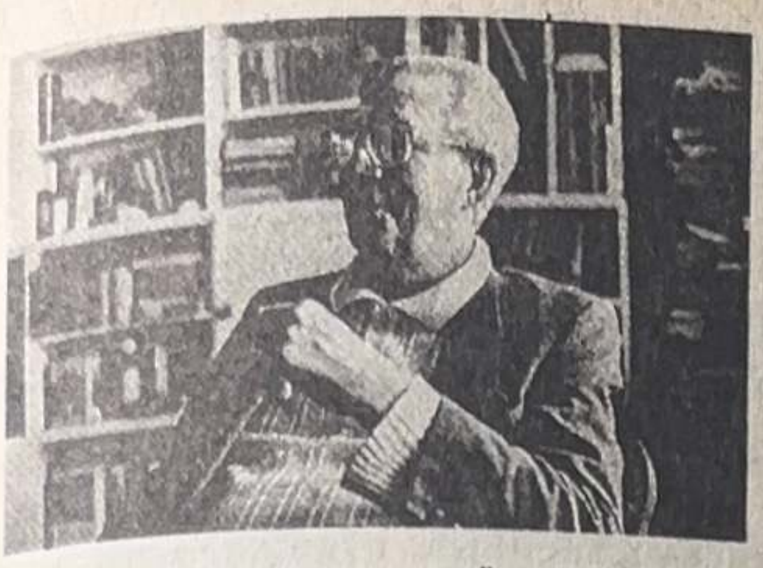
Последний раз я помню его на премьере гавеловского «Ларго дезолато». Он уже очень плохо видел, выглядел чудовищно утомленным. И, кажется, его совсем не радовал успех премьеры. Потому что какая же радость говорить все то, что им было сказано в спектакле. Говорить, собственно, в чем-то о себе и о своей судьбе. О судьбе диссидента, о диссидентстве вообще. Не идеализируя такую добровольную участь, не героизируя ее, а понимая, как мучительна она и как трагична. И как неизбежна в каких-то обстоятельствах она для человека, неспособного изменить себе.

Гроссман не был никогда в первых рядах борцов с коммунистическим режимом. Но он был человеком, удивительно чувствительным ко всякой лжи и лицемерию, а потому практически всегда существовал, если так можно сказать, как художник отдельный, отделявший свое искусство от идеологических установок времени. Времени, что и говорить, не самого благоприятного для художника. Впрочем, идеологические инвективы послевоенной Чехословакии его мало интересовали, он не хотел их знать и не желал в них вникать, хотя они настигали его повсюду, постоянно калечили и ломали его судьбу, обрекали на долгие годы творческой немоты. Но он не мог иначе, не умел приспосабливаться, искать выходы и ходы, зашифровывать свои образы, говорить эзоповым языком. Он был из тех художников, для которых непререкаемым принципом стали сказанные когда-то Ф. Кс. Шальдой слова: «Дело чести свободного народа — иметь действительно свободное искусство, не связанное с каким бы то ни было политическим утилитаризмом».

Гроссман прожил свою жизнь как свободный человек, и в своих зрителях он хотел видеть свободных людей — свободных вопреки всему. Сейчас многие именно так и вспоминают театр «На забрадли» 60-х годов — как некий оазис свободы, как островок честности среди раскинувшегося вокруг безбрежного океана ханжеских иллюзий и обманных слов. Не случайно судьбы многих мужественных и талантливых художников так или иначе связаны с этим маленьким театром на берегу Влтавы. Достаточно назвать только Вацлава Гавела, здесь он родился как драматург, здесь, в сущности, стал самим собой, и в этом, кстати, не последнюю роль сыграл именно Гроссман.

Из моих слов, наверное, может сложиться впечатление, что речь идет о художнике, программно отрешившем себя от действительности, жившем лишь в отгороженном ото всего мире своих образов и видений. Это совсем не так. Гроссман был творцом очень современным, очень чувствующим все, что происходит с современным человеком,— только он и интересовал его больше всего.

Странное дело: сейчас, когда искусство Гроссмана уже завершено (как грустно и как трудно произносить это слово: завершено!), его спектакли кажутся населенными одними и теми же героями. В сюжетах Кафки и Беккета, Чехова и Ионеско, Гоголя и Мольера блуждали люди, утратившие опору, с чем-то безвозвратно простившиеся, с какой-то пустотой внутри, подверженные иллюзиям и не желающие с ними расстаться. Менее всего Гроссман был склонен поучать, что-то указывать, что-то противопоставлять им всем, утратившим, на самом деле, опоры: веру, ощущение вечности, чувство чего-то небудничного и высшего. Как никому другому ему была несвойственна поза единственно знающего истинный смысл бытия, его ценности и законы. Но как никто другой Гроссман умел напомнить нам, как мы живем: действительно, без веры, без надежды, часто даже без смысла. И еще о том, что ничего в этой жизни не проходит бесследно и что за все нужно платить порой очень страшной ценой. Перед глазами у меня финал одного из последних его спектаклей — «Дон Жуана». Финал, в котором Дон Жуан погибает не в каменных объятиях Командора, а наткнувшись на клинок Сганареля. Пьесу Мольера Гроссман прочел как



историю о чудовищной силе безверия и цинизма: Сганарель в спектакле — отражение своего хозяина, его порождение, его второе «я».

С именем Гроссмана связана очень важная для чешской сцены линия театра абсурда. Гроссман, правда, много ставил Кафку, Беккета, Пинтера, Гавела; в те годы, когда он возглавлял театр «На забрадли», там игрались именно эти авторы. Но опять же: Гроссман ставил их отнюдь не только в силу своих пристрастий к такого рода литературе. Тогда, в начале 60-х годов, когда в Чехословакии забрезжили робкие лучи свободы, он был уверен, что важнее и нужнее всех идей «социализма с человеческим лицом» эти пьесы без утешения и без надежд. Потому что именно они были тем зеркалом, в которое следовало всмотреться, чтобы понять, как жить.

Сейчас больше не стоит говорить о Гроссмане-режиссере, тем более что не дело — говорить бегло и общими словами: слишком значительно его искусство, в свое время оно действительно, как заметил Вацлав Гавел, было «сознанием и совестью нации». Оно уже принадлежит истории чешского театра, и его нужно осмыслить, осознать во всей полноте. Это долг тех, кто знал и любил Гроссмана.

Скажу еще только немного, но, думаю, важное для читателя, впервые знакомящегося с теоретическим текстом режиссера. У Гроссмана не было театрального образования. Он учился на философском факультете Карлова университета, а первую свою статью опубликовал, еще даже не будучи студентом, в 1943 году. Его, как принято говорить, эстетические идеалы сформировались очень рано, во время войны, когда он сблизился с «Группой 42» — объединением чешских писателей и художников, после 1948 года, как и положено, обвиненных во всех знакомых нам грехах: абстрактном гуманизме, космополитизме, формализме... Собственно, тогда же Гроссман стал думать и писать о театре. И вся его жизнь равно принадлежала двум искусствам: литературе и сцене. Гроссман написал очень много: о чешской поэзии и чешской драме, о Я. Гашеке и Ф. Кафке, ему принадлежат проницательные тексты чисто теоретического свойства — о театральных стилях, о сценографии, об актерском искусстве. И конечно, о драматургии: о Жарри, о Брехте, о Гавеле... Хочется верить, что все это будет переведено и издано у нас. Настоящая публикация — первый и обнадеживающий шаг.

Георгий Коваленко

Это не научное исследование, а всего лишь заметки, возникшие во время работы над драматизацией кафковского «Процесса» для театра «На забрадли».

По собственной вине автор оказался в ситуации, заставившей его опубликовать эти заметки прежде, чем увидит свет сама инсценировка. Автор знает, что это по меньшей мере неумно: ни одна разумная хозяйка не позовет привередливых гостей, мнением которых она дорожит, на кухню, и уж во всяком случае не позовет их до того, как ужин будет готов. Не потому, что хотела бы сохранить в секрете какие-нибудь особые тайны приготовления, но просто потому, что это по меньшей мере неумно.

Но что сделано — то сделано.

После Гашека Кафка стал самым прославленным представителем литературы, которую можно назвать пражской.

И так же, как Гашека, Кафку теперь повсюду ставят в театрах, в кино, на телевидении, и среди тех, кто переделывал в этих целях произведения Кафки, мы находим столь известные и столь полярно несхожие имена, как, к примеру, Андре Жид, Жан-Луи Барро, Орсон Уэллс.

Кафка и Гашек — два наших аутсайдера, люди и художники «вне». Прежде всего — вне официальной литературы. Причем слово «официальной» не следует понимать в каком-то предосудительном смысле: официальное — это просто-напросто то, что воспринимается серьезно, с восхищением или неприязнью, или даже с самоуверенным безразличием.

Кафка и Гашек серьезно к себе не относились. Гашек еще лет двадцать назад для большинства литературоведов (и историков) был бульварным автором («слишком бесформенным...», как говорил Шальда), а Кафка представлял собой некий уникум, абсолютно чуждый даже предвоенному авангарду; перевод «Замка», выпущенный в 1935 году издательством «Манес» — едва ли большим тиражом,— стал лежалым товаром, который с трудом, хотя уже более или менее тайно, допродавался еще во время войны.

Оба были «вне», но каждый в иной обстановке и по-иному: Гашек, слоняясь по всевозможным редакциям и трактирам, в один присест пишет начисто все, что приходит ему в голову. Кафка творит в строгой внутренней изоляции, подвергая каждую строку скрупулезной критике. Гашек был литературным ремесленником, все написанное он торопился сбыть, пусть даже за бесценок. Для Кафки литература была глубоко интимным делом, все написанное он собирался сжечь.

Однако оба создали великие произведения. Произведения, ставшие достоянием всего мира и одновременно порожденные именно нашей действительностью.

Где тут мерило и где общий знаменатель?

Разумеется, это прежде всего гениальность, которую не купишь. Но почему она была дарована людям, поставившим себя «вне»?

Об этом стоит подумать.

Но вернемся к нашей теме.

Гашек и Кафка были не только вне литературы как таковой, хотя волей-неволей имели к ней отношение как люди пишущие. Они были и вне драматургии, а следовательно, и вне театральной сферы.

Всем известно, что Гашек и Кафка прозаики. И все же они наши самые играемые авторы; признаем мы это теоретически или нет, но именно они более всех других представляют нас и перед театральной публикой, и перед кинозрителем.

Двойной парадокс, и об этом тоже стоит подумать.

У нас сложилась совершенно исключительная театральная традиция. Несмотря на все гонения, наш театральный деятель — в отличие от людей театра многих иных наций — всегда был скорее почитаемым носителем почтенной идеи, чем изгоем. Театральное творчество играло важную и признанную роль в общественной жизни, в идейной и политической эмансипации нашего народа; театр всегда больше связывался с культурой, нежели с забавой,— тоже в отличие от того, какое место он занимал в жизни многих других наций.

Но произведения, достигшие всеобщего звучания, проложившие себе путь и на сцены мира, возникали (за исключением пьес Чапека) вне сферы официального театра и его традиций.

Об этом также стоит подумать: в свете данного факта основы нашей театральной традиции, возникшей в период Возрождения, открываются в новом ракурсе.

Типичная черта чешского Возрождения станет ясной, если мы сравним его с тем Возрождением, какое переживала, к примеру, елизаветинская Англия. С исторической точки зрения это, конечно, сравнение некорректное, но именно подобная некорректность выявляет эту своеобразную черту. Английское Возрождение было подготовлено реальными сдвигами в жизни всех слоев общества; его динамика порождает структурные изменения, плодит новые конфликты, вызывает к жизни новые миры и новый опыт. Обилие жизненного материала, обогащающее, очевидно, и язык, настойчиво требует появления такого художественного творчества, которое было бы способно овладевать этим материалом, формировать его, то есть прежде всего творчества драматического и театрального.

Чешское Возрождение ни в чем не может опереться на подобную дифференцированную социальную динамику. Оно больше исходит из идеи, чем из действительности, и своими средствами лишь начинает постулировать, творить, конструировать действительность. В его распоряжении нет главного инструмента литературы — языка: и приходится собирать его по крупицам и пестовать, порой прибегая к приемам весьма искусственным и даже, хотя с добрыми намерениями, но мошенническим.

Театр не возникает здесь из чисто театрального мышления и восприятия, под напором жизненного материала, в процессе спонтанного драматического творчества. У его истоков стоит скорее идея, нежели действительность. Театр становится материализацией идеологии, монументом, местом паломничества, где коллективные переживания можно использовать для поддержки определенной социально-политической концепции. Свой конкретный облик — драматургию и постановочный стиль — чешский театр в большинстве случаев ищет уже постфактум и с немалыми затруднениями. До сих пор нам не дает покоя идея национального театра; его история, пожалуй, богаче истории национальной драматургии.

И об этом стоит задуматься — без какой бы то ни было предвзятости.

Предвзятость обычно ведет к комплексу неполноценности, который, в свою очередь, компенсируется самоуверенностью недотроги. И то и другое гроша ломаного не стоит.

Общая концепция нашего Возрождения создавала героический контекст. В его рамках и перед театром ставилась задача, разрешить которую было выше человеческих сил,— задача выполнять различные социальные функции, коих был лишен тогдашний общественный организм.

Но эта концепция была отправной точкой. А отправная точка теряет смысл, если из нее никто не отправляется в путь. Если она, напротив, фетишизируется.

Тогда настает ситуация, при которой подлинные ценности — в том числе ценности, имеющие мировое значение,— возникают «вне».

С понятием «мировое значение» мы все еще обращаемся, как истеричный любовник со своей пассией: любит и ненавидит, ненавидит и любит.

Мир для нас — постоянная противоположность родине. Точно в нас вечно сидит волынщик Шванда, который хоть и занял по отношению к миру здравую позицию («Здесь останусь, кому я буду нужен, тот меня найдет!»), но, в сущности, занял ее прежде, чем сумел познать мир (речь идет о пьесе Й. К. Тыла «Волынщик из Стракониц».— *Ред.*). Вопреки

странствиям, которые в конце концов привели его в страну идеального стиля, Шванда видел мир, так сказать, из окна скорого поезда. Хотя Тыл и обещает нам показать «пеструю карусель мира» и его «гнетущую безотрадность», в пьесе это производит впечатление весьма неотчетливое, заранее подстроенное и срежиссированное; мир, лежащий за пределами родины, здесь нужен только для того, чтобы герою захотелось вернуться домой. Он похож на страшные рассказы о лесе за гумном, какими пугают детей, чтобы они не ходили туда одни.

Это все тот же мир, каким его видит феодальный крепостной, ошеломленно снимающий шапку перед господской коляской,— но стоит этой коляске скрыться из глаз, как он погрозит ей вслед суковатой палкой, лихо нахлобучит шапку и отправится в трактир, чтобы отвести душу в сатирическом куплете.

Это все тот же мир, каким его видит скромный селянин, тайком заглянувший в окна замка, где развлекаются господа: «На рояле девица играет, книжечку французскую читает, в Вене посещает бал за балом, лазает в Швейцарии по скалам — всюду для нее родимый дом».

Но мир — не чужбина. И мировое значение — не результат бойкой торговли на экспорт. Мировое значение определяется интенсивностью, с какой я превращаю свой опыт — пусть даже обретенный на самом малом пространстве и в самое краткое время, «теперь» и «здесь» — в опыт эпохальный и общечеловеческий. Без амбивалентной истерии и без побочных претензий. Ставить вопросы, а не заимствовать их — все зависит только от этого.

«Великие проблемы валяются на улице»,— говорил Ницше.

И потому понятно, что великие проблемы подобрали на улице люди, которые были «вне»: вне всякой предвзятости, мешавшей увидеть эти проблемы другим. Мешавшей им увидеть подлинный мир.

Если мы сочтем все те «вне», которые характеризуют Гашека или Кафку, то эти «вне» превратятся в полную свою противоположность.

В действительности и Гашек, и Кафка были не «вне», а «внутри».

«Вне» скорее находились — как нам представляется — все остальные.

Но вернемся к теме: Кафка и театральность.

Можем ли мы вообще включать в сферу театрального творчества авторов, которые попали туда без собственных стараний, как бы постфактум, в результате драматизации?

Тут, по всей вероятности, нельзя рассуждать механически.

Прежде всего я должен вернуться к тому, что однажды уже писал: о театре не следует говорить как о роде искусства, который «существует», о нем можно говорить лишь как о таком роде искусства, который постоянно нарождается и постоянно творится. Театр — образование эклектическое: он всегда берет в долг у тех художественных областей и жанров, которые в данный момент сосредоточивают в себе максимум человеческого опыта и наиболее созвучны разуму и чувству эпохи. Мы поминутно убеждаемся, что «классический» драматический текст утрачивает театральность, в то время как текст, для театра не предназначенный, ее обретает.

Следовательно, мы не можем изучить театр как изолированное искусство, если хотим познать его современную форму и состояние. Мы не можем отделить его от остальных видов искусства, скажем, от зрелищных: абсолютно наверняка от кино и телевидения, от их инсценировок, классических и неклассических. Под неклассическими инсценировками я подразумеваю жанры документальные, целевые, научно-популярные, которые тоже не остаются изолированными, а оказываются во взаимном проникновении с «художественными».

Комбинация театра и кино или их взаимообмен опытом, комбинация искусно воссозданных форм с формами аутентичными и хотя бы отчасти импровизированными, существование психо- и социодрамы, существование сферы, которую создала «Латерна магика» и которая, собственно говоря, возникла благодаря переносу целевой программы, подготовленной для всемирной выставки, в сценическое и кинематографическое пространство, и наконец постоянный переход режиссеров, актеров и художников из одних указанных форм в другие — все это объективно (нравится это нам или нет) создает контекст, в котором реализуется современный театр.

Таким образом, инсценированный или экранизированный роман, в принципе, становится объективным элементом театрального или кинематографического творчества, а следовательно, принадлежит их истории.

Однако дело не в теории, а в практике.

Десятки театральных и кинематографических версий не обогатили новым качеством ни театр, ни кино, хотя стали их достоянием.

И только постановка гашековского «Швейка», осуществленная Пискатором, дала такое качество.

Не лишено значения, каким образом она возникла. Известно, что Пискатор не воспользовался инсценировкой Брода, в которой «Швейк» обрел облик традиционного офицерского фарса, а решил без существенных из-

менений перенести на сцену всю эпически разветвленную структуру романа. Напротив, именно из того, что привычной театральной практике представлялось «несценичным» — из эпической широты, из мозаики эпизодов, из постоянной смены места действия,— он извлек главный принцип всей драматизации и постановки.

Он не приспособил роман к драматургической технике, а, напротив, драматургическую технику приспособил к роману. Не драматизировал эпику, а подчинил законам эпики драму.

Тем самым он отнюдь не лишил театр собственного лица и «театральности». Наоборот, создал новую театральность и, как теперь стало очевидным, театральность значительно менее «экстраординарную», чем это могло показаться тридцать пять лет назад.

Итак, Пискатор открыл в романе Гашека театральную специфику, которую позднее разрабатывали и поныне самыми различными способами разрабатывают другие драматурги и театральные деятели. (И открывают при этом весьма глубокую и обширную историческую перспективу.)

Следующий вопрос: имеет ли и может ли сейчас иметь проза Кафки такие же или столь же ярко выраженные театральные качества, какие имел роман Ярослава Гашека?

Чтобы попытаться дать ответ, мы прежде всего должны, как говорится, «открыть» Кафку.

Стоит произнести это слово, как специалисты завалят нас кучей материала. В самом деле, исследования о Кафке растут, как грибы после дождя, и прежде всего исследования, претендующие на истолкование смысла его творчества.

Но повременим и не станем пока открывать ни одной из этих книг. Как бы ни были интересны сами по себе отдельные толкования Франца Кафки, гораздо интереснее для меня в настоящий момент тот факт, что этих толкований так много и что подчас они весьма различны.

Кафка относится к так называемым непростым, темным, зашифрованным авторам. Но понятие «зашифрованность» в применении к нему неточно. Зашифрованный текст направляется адресату, который с помощью однозначного ключа его однозначно расшифровывает. А тексты Кафки такой однозначной, раз и навсегда данной дешифровки не только не предполагают, но прямо ей противятся. Зашифрованность Кафки — если уж пользоваться этим термином — не кроссворд с закодированным ответом. У ее истоков не стоял определенный смысл (смысловая конструкция, тезис и т. п.), который был бы затем обернут в новые обо-
лочки и подан таким образом, чтобы те, кто его примет, могли вновь его развернуть. Это не механический символ, значение которого при определенном старании можно понять и перевести на «нормальный» язык: замок — Бог, женщина — искушение, уводящее от прямого пути к замку — Богу и т. д.

Темный Кафка не только предоставляет возможности для множества различных толкований; я бы даже сказал, он их прямо вызывает и провоцирует, не отдавая предпочтения и не предоставляя конечной авторизации ни одному из них. Множественность и различие толкований как бы непосредственно вытекают из его творчества: они в нем скрыто присутствуют и в полном смысле слова им излучаются. Следовательно, в них заключена большая потенциальная активность.

Роман Кафки не побуждает к разгадке однозначного ребуса. Скорее он побуждает к постоянному решению вопроса, который ставится в нем именно с такой мерой неопределенности и «затемненности», какая необходима, чтобы вопрос был вопросом, а отнюдь не ребусом. Вопрос этот не задает учитель ученику, чтобы убедиться, владеет ли тот материалом, который ему вчера объяснили. Вопрос задает человек, который сам до сих пор не знает определенного ответа и только ищет его; он задает этот вопрос, не одолев собственных сомнений, и обращает его к человеку, от которого надеется получить совет, как выйти из лабиринта сомнений к уверенности.

Итак, вопрос Кафки рассчитан на ответ, который самому ему неизвестен или, по крайней мере, известен не полностью; это означает, что автор заранее предполагает диалог.

Напряжение между «обыкновенной» деревней и «сверхъестественным» замком, между миром внизу и миром наверху можно интерпретировать как в теологической плоскости, так и в социальной (к примеру, как критику механизированной бюрократии).

«Замок» построен на одном основном конфликте, который при этом разворачивается в нескольких плоскостях. Из такой «многослойности» возникает и неопределенность и «затемненность» «Замка»; текст романа образует некое свободное и непроработанное пространство, куда вступают интеллект, чувство, фантазия и память читателя. Последний получает здесь возможность избрать ту плоскость конфликта, которая делает для него весь конфликт наиболее доступным, то есть плоскость, позволяющую ему сопоставить конфликт романа с собственным жизненным опытом, применить его к себе.

Так возникает целый ряд практических и весьма активных интерпретаций, на ко-

торые роман непосредственно рассчитан: только в них и находит он свое завершение, конкретизацию, обретает полный смысл.

В таком совершенно уникальном внутреннем динамизме я вижу первую предпосылку театральности текстов Кафки, если говорить о современном театре.

Мы сказали, что современный театр осуществляет себя во взаимодействии со многими иными или с родственными видами искусства; такова объективная и фактическая ситуация, а не программа и не норма.

Впрочем, прогрессивные тенденции возникают там, где театр выделяет себя внутри этого взаимодействия, все более четко очерчивая собственные границы; где он настойчиво осознает, «что соответствует его сути, а что не соответствует».

Театр утратил свое культовое значение (см. статью Милана Лукеша в журнале «Дивадло», 1963, № 7). Предпринимаемые время от времени попытки обновить этот тип театра в духе старого доброго Роллана или хотя бы в духе аллегорических сцен и фигуративных построений на сокольских слетах обречены на провал. Массовая организация, пытающаяся совместить художественные задачи с практическими, превращает эти действа в безликую бюрократическую забаву, лишенную даже последней возможности: стать пародией на самое себя, привнести в этот сложный мир немного юмора.

Театр быстро утрачивает и свои иллюстративные, и просветительские, и дидактические функции, которые иные виды искусства выполняют лучше и экономней.

Единственный путь, который остается театру,— это, очевидно, путь интенсификации. «Прежде всего речь идет о том, чтобы воспользоваться тем уникальным оружием, каким может служить непосредственность и живость театрального творчества и в непоследнюю очередь демократический характер театра как коллективного искусства. (Я здесь имею в виду не коллектив, готовящий представление — как порой неверно понимается,— а коллектив, который представление творит: а это коллектив сцены и зрительного зала.) Речь идет о том, чтобы превратить театры в центры человеческого общения — ведь анонимная темнота кинозала и лишенное тепла отношение между зрителем в кресле и тенью человека на экране не укрепляет связи между людьми, а атомизация телевизионной аудитории даже разрушает их. Известно (и думаю, лучше всех это сформулировал Артур Миллер), что реакции зрителя в театре — не только его личные реакции, зритель реагирует на спектакль вместе с остальными: перед нами его личная реакция плюс так называемая атмосфера, которая создается в зрительном зале; то есть реакция индивидуальная плюс реакция коллективная» (Лукеш).

Эта атмосфера, действительно, «так называемая»: возникает она не только в результате некоего нематериального и эфемерного «контакта». Если проникнуть в саму ее суть до конца, это окажет воздействие на само понимание театра и театрального спектакля. Осуществление постановки не ограничивается разучиванием определенной пьесы и демонстрацией ее перед равнодушно глядящим, анонимным или даже не видимым со сцены зрителем (как в кино), полный смысл спектакль обретает лишь при живой конфронтации зрительного зала со сценой: только тогда создается свободное и неразработанное пространство, позволяющее зрителю применить к себе происходящее на сцене.

Все это делает актуальным тип театра, предполагающего диалог, а следовательно, и партнера. Инициатор диалога, который этим диалогом хочет чего-то добиться, не может иметь готовый результат в кармане; в противном случае он устраивает формальное собрание, на котором битых два часа будут вестись бессмысленные дискуссии о том, по поводу чего уже заранее вынесено постановление.

И если тексты Кафки и при чтении требуют партнера-интерпретатора, который помогает завершить — хотя и каждый по-разному — их осмысление, то не вызывает сомнения, что они обладают качеством, без которого такой тип современного театра немыслим.

Мы сказали, что наследие Кафки допускает различнейшие толкования, не отдавая ни одному из них явного предпочтения.

Не следует ли из этого, если довести высказанную нами мысль до логического конца, что произведение, столь по-протеевски изменчивое, является в сущности, произведением неопределенным, бесформенным, непостижимым произведением, которое означает все и одновременно ничего?

Думаю, все как раз наоборот.

Существует явственное различие между произведением рыхлым, бесформенно растекшимся и произведением многослойным.

Многослойность отнюдь не тождественна переливчатой изменчивости, эфемерным настроениям, гипнотическому внушению и полутонам.

Напротив, многослойные произведения отличаются продуманной конструкцией, строгой последовательностью в реализации замысла, ощущением целого, которое, впрочем, возникает с помощью сложной оркестровки всех его плоскостей. Эти плоскости обладают четкой иерархией, но внутри нее создают новые от-

ношения и новые смысловые ряды; они неустанно переплетаются, один возникает из другого, между ними как бы происходит процесс постоянного выравнивания. Так возникают великие произведения, герои которых вроде бы живут в нашем времени и пространстве, но вместе с тем и вне их, настойчиво проявляют свою связь с породившей их эпохой и вместе с тем «вечны». Их мир конкретен и в то же время открывает перед нами головокружительную перспективу; их высказывания вполне определенны, но каждое из них при этом трансцендентально, выходит далеко за свои пределы.

Так и многозначность прозаических произведений Кафки строго зафиксирована в необычайно точной словесной структуре, которая в целом и в деталях последовательно проработана, так что исключены какие бы то ни было случайности.

Я говорил о множественности толкований Кафки лишь как о свидетельстве провоцирующей многослойности его романов.

Впрочем, я решил не пускаться в изучение научной литературы о Кафке и постарался забыть даже те толкования, которые мне были известны.

Перед вами не исследование, а всего лишь кое-какие заметки, возникшие при драматизации «Процесса»; иная задача требует иного подхода.

Я решил подойти к Кафке, так сказать, феноменологически. Читать его непредвзято, насколько возможно — тем «первым взглядом», который воспринимает форму и общие контуры произведения, его построение, авторский почерк. Проследить, как сделаны персонажи, каковы их поведение, жесты, речь и взаимоотношения; как эти персонажи включены в окружающую их среду, как автор видит эту среду и что в ней выделяет.

Я решил начать с того, что лежит на поверхности, что в романе можно конкретно «увидеть» и «услышать».

Первая наиболее яркая черта романа Кафки — неукоснительная конкретность, трезвость и обстоятельность его манеры письма: именно эта конкретность и цементирует смысловую многоликость текста в единое, устойчивое и непреложное целое. По хитросплетениям сюжета нас надежно ведет стиль повествователя — стиль спокойный, «однотонный», остающийся неизменным, о чем бы ни шла речь; авторская дикция, способ подачи, ритм, степень заинтересованности и участия не поднимаются и не падают, говорит ли он о банальностях или о событиях потрясающих.

Подобным образом работал Стендаль в «Итальянских хрониках»:

«И не дав ей ни минутки, как она ни просила, чтобы ей дозволили обратиться к Богу, он вонзил тонкий клинок под ее левую грудь; поворачивая лезвие во все стороны, мучитель несколько раз воззвал к несчастной, чтобы она сказала, достиг ли он ее сердца; наконец, она испустила последний вздох».

Горький никак не мог уразуметь, как это сделано: «Человек описывает жестоких людей, мстительных убийц, а я читаю его рассказы, точно «Жития святых», или слышу «Сон богородицы» — повесть о ее «хождениях по мукам».

Стилистический трюк совершенно ясен. Он строится на дразнящей напряженности: душераздирающее событие увидено глазами бездушевного, безучастного, равнодушного ко всему хрониста. Внешне все подается без каких бы то ни было оценок; но тем самым косвенно расценивается как обычный банальный факт. Тем самым не только достигается формальный эффект, но и происходит определенное и даже многозначное ценностное осмысление.

Хронист отстраняется от описываемого, но тем самым в него вступает. Отстранение в действительности оказывается вспомогательным приемом, который столь же характерен для эпохи и обстановки итальянских новелл, как и насилия, чинимые господствующей знатью. Но историческая картина XVI века, таким образом, становится контрастнее и полнее.

Однако тон хрониста не только вступает в повествование, но и становится «между» повествованием и его читательским восприятием. Свою невозмутимость хронист провокационно противопоставляет читательской взволнованности и тем самым ее усиливает. Душераздирающая жестокость, описанная столь равнодушно, становится более душераздирающей, чем если бы она была описана в душераздирающей манере. Хронист словно бы не сознает бесчеловечности происходящего, не возмущается увиденным. Он предоставляет это читателю, который не может отождествить себя с таким безразличием. Следовательно, стилистическая конкретность имеет и характер призыва.

И наконец, она создает возможность новых ассоциаций и интерпретаций («... или слышу «Сон богородицы»).

Кафка в «Процессе»:

«В конце концов они оставили К. в позе, которая была отнюдь не лучшей из тех, что опробовались прежде. Потом один из господ, расстегнув длиннополый сюртук, достал из ножен, которые висели на поясе, надетом поверх жилета, длинный, тонкий нож, какие бывают у резников, отточенный с обеих сторон, поднял его и стал на свету проверять, достаточно ли он остер. Снова начались отвратительные церемонии, один подал

нож через голову К. другому, тот снова вернул его — и опять через голову К. ... Но на горло К. легли руки одного из господ, в то время как другой вонзил нож в сердце и дважды его там повернул. Гаснущим взором К. еще видел, как господа, у самого его лица, опираясь друг на друга, щека к щеке, наблюдают его последние минуты».

И у Кафки всем повествованием владеет стиль «хрониста»: в данном случае это стиль протоколиста или даже юриста, который ведет и анализирует сложное следствие. В своей писательской работе он тоже пользуется доведенными до совершенства привычными правилами, которые не допускают его личной заинтересованности и совсем не определяются сутью дела: с педантической обстоятельностью, исключающей динамизацию, более короткий путь, нервную дикцию или взволнованный тон, шаг за шагом он «однообразно» развивает тему, уравнивая в смысловом отношении все ее части.

Напряжение между «содержанием сообщения» и его «формой», разумеется, иное, чем у Стендаля: оно возникает между иными полюсами.

Хронист Стендаль равнодушно, бесстрастно описывает вопиющую жестокость.

Адвокат Кафка с логической последовательностью описывает события последовательно «алогичные». Кафка относится к казусу «Процесс» или к казусу «Замок» не как к чему-то необычному, но как к вещи повседневной и банальной; можно даже сказать, что он чуточку утомлен обыденностью рассказываемого, описывает, как бы спустя рукава, не вдумываясь; если он и адвокат, то, безусловно, адвокат «exoffo»[1]. Но казусы «Замок» и «Процесс» в действительности, то есть для воспринимающего читателя,— казусы ужасные, вопиющие.

Структура создающегося таким образом напряжения и в иных отношениях более сложная, чем у Стендаля.

Напряжение возникает не только между стилем безучастного и вездесущего рассказчика-адвоката и сообщаемыми им фактами, но опять же проникает «вовнутрь» повествования. Правда, не опосредованно, как в «Итальянских хрониках», а прямо: это напряжение даже составляет главную тему романа.

Сюжетная основа романов Кафки — конфликт банковского служащего К. или землемера К. с непостижимым процессом и замком.

Все фигуры обоих романов — с этой точки зрения — как бы занимают по отношению к процессу или замку безразличную и невозмутимую позицию адвоката: все, что в этой связи происходит, для них, по существу, само собой разумеется. (Пусть даже от отдельных фактов они испытывают душевный дискомфорт и не соглашаются с ними и т. п.) Один лишь К. занимает в обоих романах позицию, предполагаемую и у читателя — хотя бы поначалу. Его исходный жест — жест возмущенного и протестующего вопроса. Почему? Кто в этом виноват? Как это возможно? Разве вы не видите, что это бессмыслица?

— Вы ведете себя, как ребенок,— говорит охранник банковскому служащему К. в ответ на его вопрос, кто велел его арестовать и по какой причине.

— Видно, что вы до сих пор никогда не сталкивались с нашими учреждениями,— говорит староста деревни землемеру К. в ответ на его вопрос, как обстоят дела с должностью, которую ему предстоит занять в замке и ради которой он предпринял длительное путешествие.

И так отвечают обоим К. все персонажи. Ответы их варьируются: в зависимости от характеров персонажей и их индивидуальных взаимоотношений с К. они звучат то грубо, то сердито, то сочувственно, то снисходительно, то филантропически,— но, по сути, исходят из одного представления: причина и сущность «процесса» или «замка» не может быть высказана вслух, да этого и не нужно ни добиваться, ни доискиваться.

Ответы указывают, что персонажи ничему не удивляются; единственное, что еще может их удивить,— это удивление банковского чиновника и землемера К.

Такой тип ответа в «Процессе» и «Замке» превращен в общую картину мира и составляет доминантную тему произведения: К. постепенно втягивается в мир, где его «логические» и вполне «понятные» вопросы становятся бессмысленными и необоснованными.

Неизменное безразличие стендалевского хрониста вызывает возмущение читателя.

Неизменная и формально безукоризненная манера аргументации кафковского адвоката, многократно усиленная сходной аргументацией всех персонажей романа, доказывающая логику алогичного и осмысленность бессмысленного, должна вдвойне вызвать возмущение читателя, которое сверх того поддержано первоначальным возмущением героя.

В этой динамике я вижу еще одну предпосылку кафковской театральности. На сей раз театральности, тесно связанной с методами абсурдистской драмы.

Разумеется, тут необходимо видеть абсурдистскую драму не только в ее наиболее распространенных сюжетах, материале, приемах, но и в ее принципиальной концепции.

---

1. По обязанности (*лат.*).

Абсурдистская драма — не только антипод буржуазного, психологического, иллюстративного и риторического театра, антипод всей его классической традиции. И не только такое ее отрицание, которое исчерпало себя, разбив старую структуру и создав свободную форму раскованной, произвольной и неупорядоченной фантазии.

Абсурдистская драма занимается в первую очередь одним феноменом: господствующими в современном мире унифицированностью, нивелированной банальностью и стандартностью, источник которых — мещанство в самом широком смысле этого слова.

Абсурдистская драма препарирует и изолирует этот феномен, как бы перенося его в климатически более выгодные условия, где он может свободно и взаправду творить мир по своему образу и подобию.

Следовательно, абсурдистская драма не создает реальную или сатирически заостренную картину действительности. Она творит и демонстрирует картину гипотетическую, которая правдивее самой правды.

Абсурдистская драма не исследует мещански деформированное представление о мире в области психологии, а переносит его — определенным искусственно-лабораторным способом — в область фабулы.

Бювар и Пекюше у Флобера — глупцы, которые представляют себе Вселенную, исходя из знаний, почерпнутых в популярных брошюрках по астрономии.

В абсурдистской драме они бы эту Вселенную в самом деле материально сотворили, и люди были бы вынуждены в ней жить.

Абсурдность зиждется на особом напряжении между противоположностями: с одной стороны, стоит явление, которое мы «естественно» считаем «неестественным», с другой — рациональная система, которая эту неестественность материализует, оправдывает, объясняет и осуществляет в нашей жизни.

Абсурдность занимается особым видом трагедийности, распада и отчуждения.

Проституция как таковая недостойна человека — это нормальная точка зрения. Но когда госпожа Уоррен у Шоу доказывает, почему для бедной девушки проституция — одна из лучших возможностей сохранить человеческое достоинство, ибо жить честно означает жить в нечеловеческой нищете, проституция становится абсурдом.

Брачный аферист, хладнокровно убивающий свои жертвы, совершает нечто ужасное. Но у Чаплина господин Верду считает свои убийства не преступлением, а ремесленнической копией крупных афер, политических и военных, что превращает эту жуткую фигуру в фигуру абсурдную.

Уничтожение сотен тысяч евреев во время последней войны трагично. Но нацистская бюрократия геноцида, отлаженная система подчинения, регистрации и депортирования «враждебной расы», планирование и строительство фабрик смерти, продуманная технология убийства, использование трупов на нужды экономики в качестве полезного сырья — это уже абсурд.

Организатор ликвидации еврейского населения Рудольф Гесс живет в нашем сознании как демоническая фигура, оставляющая далеко позади Ричарда III и все иные еще более односторонние персонификации зла. Но польский автор Ярецкий продемонстрировал злодеяния Гесса в контексте всей его биографии. Банальный образ он заменил более конкретным. Гесс Ярецкого — человек образованный, чувствительный и практичный, всегда стремящийся добросовестно выполнять свои обязанности. Он отнюдь не садист, не имел и не имеет к массовым убийствам евреев особого личного пристрастия. Он не убивал, а всего лишь ликвидировал враждебную нацию и завоевывал новое жизненное пространство для собственной нации — как любой другой политик или военный. Благодаря своему профессионализму Гесс, по его мнению, всего лишь усовершенствовал и ускорил методы ликвидации, сделал их даже более гуманными. Если же перед смертью он согласится, что совершил какие-то ошибки, то лишь исходя из такого понимания: Гесс признает, что практичнее было бы привлекать порабощенное население на свою сторону и обрабатывать, чем поголовно уничтожать,— тогда нацизм приобрел бы гораздо меньше заклятых врагов.

Такой Гесс уже фигура не демоническая, а фигура абсурдная. Но зло, раскрытое подобным образом, стало не меньше, а, наоборот, больше.

Сейчас в мире больше места для абсурдной интерпретации действительности, чем для трагической. Трагедия понимает зло как силу, внушенную кем-то или чем-то, находящимся вне этого мира. Но даже тогда она воспринимает зло в связи с жизненными обстоятельствами, она неизбежно понимает его как продукт исключительного стечения этих обстоятельств. Зло классической трагедии наверняка взволнует публику, но одновременно позволит каждому отдельному зрителю внутренне от него отмежеваться. Это зло слишком исключительно, так оно не может зародиться в душе зрителя и в таком подобии едва ли когда-нибудь сможет стать его откровенным личным врагом. Оно его непосредственно не касается, не перекликается с его повседневным опытом: слишком уж принадлежит к Истории с большой буквы — в прямом и переносном смысле.

Драма абсурда, казалось бы, отклонившаяся от великих тем, на самом деле демаскирует зло в более широком контексте: зло, которое более опасно, потому что оно стало «привычным», проникает в мир без предупреждения и незаметно, пользуясь средствами на первый взгляд незначительными. Центр внимания драмы абсурда — не зло в своих последствиях, но зло изначальное и зарождающееся, зло в стадии невидимой, инкубационной.

Абсурдистский театр — вся его концепция, методы, выразительные средства — прямо исходят из принципа, у начал которого как единственный magnus parens[2] стоит именно Франц Кафка.

Так что эти принципы не «переводятся» на язык театральной формы, заранее заданной и возникшей в иной сфере. Наоборот, эта театральная форма возникает при их более или менее непосредственном проецировании и применении.

Прозаические вещи Кафки, как я полагаю, потенциально содержат чисто театральную энергию — уже благодаря тем ценностям, которые я пытался здесь проанализировать.

Прозаические произведения Кафки, по-моему, не нужно приспосабливать к театральной технике. При определенных обстоятельствах они, пожалуй, сами могут создать новую и актуальную технику, как некогда «Швейк» Пискатора.

Возможно, это вывод преждевременный и недоказуемый.

Но динамическая структура романов Кафки явно содержит качество, на котором базируется сам смысл и назначение абсурдистского театра,— они апеллируют к воспринимающему, активно вызывают его на разговор.

Абсурдистский театр, как и Кафка, аналитичен и, если хотите, холодно диагностичен. Он не предлагает решений. Возможно, он не убежден, что какое бы то ни было решение вообще не существует. Но наверняка убежден, что нам оно никогда, никем и никак не будет дано. Если театр — лекарь, то абсурдистский театр желает лечить не обычными рецептурными предписаниями, а скорее профилактическими мерами: с этой целью он заранее жесточайшим образом сталкивает пациента с гибелью, поджидающей его на каждом шагу.

Мир Кафки — это не мир Э.-Т.-А. Гофмана, не мир «Искушений святого Антония» или «Падения дома Эшеров» Эдгара По, не фантастический мир монструозного Франкенштейна или какой-нибудь кошмарной science fiction[3].

Кафка приглашает нас не в кабинет доктора Калигари, а скорее в бальзаковский «Музей древностей».

В «Процессе» К. становится свидетелем безобразной сцены: неизвестный экзекутор бьет охранников, которые недавно приходили его, прокуриста К., арестовывать. Но эта сцена разыгрывается прямо в банке, где К. служит, в подсобном помещении; мимо этой двери К. проходил ежедневно. А наказаны они за то, что во время ареста присвоили и спустили по дешевке его белье.

Замок — это гигантская телефонная станция, которая безукоризненно продуманным и одновременно недоступным для понимания образом завладела жизнью всей деревни. Но по сообщениям всех, кто хоть одним глазком заглянул в замок, он скорее напоминает бальзаковские адвокатские конторы, полные копошащихся усталых чиновников и худосочных канцелярских крыс — писарей, чем «неземную» резиденцию властителя.

При этом мир Кафки, как все мы чувствуем,— мир призрачный. Но эта призрачность возникает иначе, чем в экспрессионизме, сюрреализме, ночном романтизме или в романах ужасов.

В мире Кафки нет чудищ или деформированных фигур; происходящее здесь — это не плод безумной, экстравагантной фантазии, персонажи не утрачивают «обыкновенного» человеческого лица («Превращение» — нечто совсем иное, это своего рода притча), да и ситуации не теряют «обыкновенных», «реалистических» контуров, не родятся из атмосферы галлюцинаций или экстаза.

В мире «леденящего холода, где у человека тяжелеет сердце, а в душу прокрадывается пустота» (По), появление призраков как-то подготовлено и вполне ожидаемо. Строго говоря, тут нельзя ожидать ничего другого, кроме появления призрака. Исключительное явление возникает при исключительных обстоятельствах.

Мир Кафки, как мы сказали, остается миром «обыденным» и «нормальным», все в нем в любой момент может быть поверено столь же обыденным и нормальным опытом. И именно в этом мире «неожиданно» и «немотивированно» начинают развиваться процессы, которые не меняют «лик» действительности, но меняют и деформируют самое ее: конструкцию, то есть ее внутренние связи и смысл.

Исключительное явление возникает при совершенно обычных обстоятельствах.

На появление призрака персонажи Эдгара По реагируют криком ужаса.

На кафковский призрак его персонажи реагируют как на мелкое недоразумение или не реагируют вовсе. Призрак для них нечто само собой разумеющееся, да еще, скорее всего, не-

2 Великий прародитель (*лат.*).
3. Научной фантастики (*англ.*).

видимое. Крик ужаса вырывается — да и то лишь в самом начале — только у К. Он единственный удивляется.

Остальные персонажи удивляются самое большее удивлению землемера или банковского чиновника К. Они смотрят на него непонимающим взглядом, как королева Гертруда на «бредящего» Гамлета, когда тот говорит с духом убитого отца. Гертруда призрака не видит и не слышит, как не видит и не слышит самого злодеяния, жертвой которого стал король: привычка и равнодушие весьма гигиенично устранили это злодеяние, оно стало фактом «обыденным» и «нормальным».

Именно благодаря этой обыденной и нормальной «конкретности» «призрачность» Кафки страшнее, чем «призрачность» романтическая, экспрессионистическая, сюрреалистическая или даже призрачность романа ужасов.

У нее более широкий и более обязательный круг действия.

«Великие проблемы валяются на улице»,— говорил Ницше.

Кафка для меня никогда не связывался с представлением об экспрессионизме, романтизме, сюрреализме или с фантастикой романа ужасов.

Гораздо чаще он вызывал во мне мысли о Достоевском, первом поэте современного капиталистического большого города, той стремительно растущей антагонистической структуры, совершенная жизненная организация которой проявляется на периферии системы как всесторонняя дезорганизация. И нет нужды добавлять, что на самом деле эта периферия отнюдь не представляет собой нечто второстепенное и потому незначительное.

Достоевский прослеживает деформации прежде всего в области психологии.

У Кафки деформация переходит из области психологии в область фабулирования. То, что у Достоевского люди переживают, у Кафки стало реальностью.

(Это то же самое, о чем мы говорили в связи с драмой абсурда: мир, каким его представляли флоберовские Бювар и Пекюше, в драме абсурда стал бы материальным фактом.)

«Игроки» Достоевского — люди, поддавшиеся деформации и борющиеся с ней. Главный «игрок» Кафки — сама деформация, которая еще сохраняет человеческое подобие и борется с человечеством.

Кафка — первый поэт автоматизации современного мира. Той автоматизации, которая всегда имеет дело с формой, а не с содержанием.

Форма устойчивее содержания. Мы сохраняем привычки, этикет, обряды и методы, первоначальный смысл которых давно утрачен или даже совершенно неизвестен. (Прекрасным тому примером могла бы служить преемственность театра, основанная на сохранении форм, которые уже давно не служат изначальному содержанию. В частности, типы и маски комедии дель арте до сих пор остаются традиционной ценностью, которая некогда и в каком-то ином контексте была выражением... только вот чего?) И так любое наше «обычное» поведение — лишь частично поведение оригинальное, возникающее с нашей помощью, здесь и сейчас. Большей же частью это результат внеличностных, традиционных, унаследованных подходов, которые работают за нас, без нас и помимо нашей воли,— такой плод устойчивых форм, функции которых мы не только не осознаем, но даже не пытаемся осмыслить.

Рост такой внеличностной автоматизации — известный феномен современного мира.

Гениальность Кафки и состоит в оригинальности, с какой он открыл и продемонстрировал эту все нарастающую — и потому становящуюся призрачной — автоматизацию нашей повседневной жизни.

Кафка напоминает мне Достоевского, у которого отстригли «низ», а частично и «верх», то есть мотивировочную подоплеку и конечный смысл, так называемую «тенденцию».

Мы уже сказали: романы Кафки необычайно конкретны. Однако они не обладают конкретностью точно воспроизведенной обстановки и точного времени; реалии у него при всей их определенности столь неопределенны, что создают общечеловеческую картину конкретного мира. Это первое различие между Кафкой и Достоевским.

И во-вторых, у Достоевского деформация ведет «к отчаянию, заставляющему ломиться в запертую дверь, дергать ее, негодовать, вести тщетную борьбу во имя сохранения утраченного или грозящего быть утраченным смысла жизни» (Лукеш). Банковский служащий или землемер К. у Кафки тоже еще дергают запертую дверь, то есть ищут причины деформации, хотят найти доводы, нормы и мерила, которые воспрепятствовали бы такой деформации.

Но так энергично действуют лишь главные герои романов Кафки — да к тому же только в начале своих процессов. Для остального мира деформация стала обычным явлением. Спрашивать о ее причинах и измерять ее какими-либо нормами в глазах прочих персонажей представляется чем-то курьезным и непонятным.

Помимо реальности уже ничего не существует.

«Наш департамент, насколько мне известно,— а я досконально знаком лишь с низшими его ступенями — не выискивает вину

среди населения, вина, как сказано в законе, сама отыщет карающую руку. И тогда посылают нас, охранников. Таков уж закон. Разве тут возможна ошибка!» — отвечает охранник, когда К. пытается убедить его, что был арестован по явному недоразумению.

Таков закон.

«Я такого закона не знаю»,— возмущенно протестует К.

И охранник отвечает: «Слышишь, Вилли, он сам признается, что не знает закона, а еще утверждает, будто невиновен».

Действительность оправдывается не своим смыслом, а своим голым существованием: такое понимание реального положения вещей персонажи Кафки не просто декларативно провозглашают, но гораздо чаще стараются подтвердить основательной аргументацией.

То, что у охранников может выглядеть как положенная по субординации лояльность по отношению к данному свыше, хотя и «непонятному», порядку, у деревенского старосты в «Замке» превращается в полное неоппортунистическое, «неотартюфское» отождествление с этим порядком.

Деревенский староста не только признает порядок, существующий в замке, руководствуясь при этом соображениями, о которых мы можем догадываться.

Своей аргументацией деревенский староста этот порядок со все большим успехом реализует и тем самым становится одним из его создателей.

Говорят об «атмосфере сна» в произведениях Кафки.

На то есть все основания, и я думаю, тут нет никаких противоречий с тем, что мы сказали о «нормальности» мира Кафки.

Но понятие сна мы отнюдь не должны воспринимать в привычной метафорической и лирической плоскости, когда с ним ассоциируется представление о туманной неопределенности, о текучей фантазии, о каком-то состоянии невесомости, в котором все оторвано от трезвой реальности и потому может происходить «что угодно».

Сон здесь не сновидение в романтическом смысле слова.

Сон обладает точной мотивировкой и техникой, о чем давно предупреждала психология.

Нам нет надобности штудировать ее теперь или восстанавливать в памяти некогда прочитанное. Достаточно будет, если мы вспомним собственные недавние сны, то, что снилось нам вчера и позавчера.

В снах обычно не фигурируют какие-то чудовищные, сверхъестественные или ужасные существа. Напротив, сны — хотя бы лучшие из них,— как правило, имеют дело с конкретными персонажами, действиями, объектами и являют их вполне отчетливо и в резких очертаниях. Призрачность снов вытекает из того, что с этими «реальными» персонажами, действиями и объектами происходят весьма нереальные и непонятные метаморфозы и перипетии, что между ними завязываются столь же непонятные и необоснованные взаимоотношения.

Внешний облик отдельных явлений не нарушен. Обычно нарушается их связь. Это и есть нечто типично кафковское.

И еще одна кафковская черта свойственна снам: их актеры, как правило, не удивляются нарушению жизненных привычных связей. Часто не удивляется и главный их актер и зритель в одном лице — тот, кто спит. Во сне происходят ужасные, непонятные и неестественные вещи, но мы, воспринимая их, словно бы беззащитны и парализованы: они навязываются нам как нечто само собой разумеющееся, поскольку реальность сна есть, существует и развивается с неумолимой последовательностью.

Итак, Кафка — сознательно или бессознательно,— для того чтобы высказать самое главное для себя о мире, в котором «неестественное» стало «естественным», использует технику сна.

Как бы поначалу ни возмущался К. этой неестественностью, и он постепенно поддается какому-то оцепенению, какому-то параличу воли, делающему его беззащитным.

В начале «Замка» землемер К. ожидает своих помощников. Но вместо них приходят два незнакомых человека. «Разве вы мои помощники?» — сперва поражается К., но когда оба подтверждают это и когда их поддерживает хозяин постоялого двора (который «по логике вещей» помощников К. знать не может), удивление землемера быстро ослабевает. Он находит в себе силы всего на одно возражение: «И вы разбираетесь в землемерном деле?» — «Нет»,— отвечают помощники. Но их отрицательный ответ уже не усиливает удивления К., как можно было бы ожидать, а наоборот, целиком его снимает:

«Но если вы мои давние помощники, то как-никак должны в этом разбираться».

Те молчат.

«Что ж, входите»,— сказал К. и подтолкнул их к двери дома».

И эта типичная для снов мотивировка снимает и разрешает всю проблему.

К. никогда больше не станет ее заново исследовать.

Интенсивность конкретности — а это конкретность до педантизма точная — непосредственно обусловливает интенсивность призрачности.

Конкретность одновременно создает крепкую и определенную словесную структуру,

которая фиксирует все слои произведения и все их возможные и подсказанные автором интерпретации.

Такая конкретность является еще одной предпосылкой потенциальной театральности текстов Кафки. «Процесс» или «Замок» с начала до конца разыгрываются в плоскости зримого и слышимого, в плоскости материальной, а следовательно, доступной для театра и кино.

Кафку можно драматизировать с большей легкостью, чем, к примеру, Достоевского. Содержание книг Кафки будет полностью передано, если театр передаст, что персонажи говорят, как ведут себя, движутся и действуют. У Кафки почти нет пассажей, раскрывающих, что персонажи думают, чувствуют, каково их психическое состояние; у него нет интроспекции, психологического анализа, на которых базируется роман Достоевского и которые трудно переводимы в театральную форму — то есть в форму, создаваемую игрой актеров,— без нарушения контекста и правдивости авторской картины мира. Духовные процессы и в том случае, когда они имеют характер «мысленного» монолога, приобретают совершенно иное качество, если их механически перевести в речевое высказывание — даже если это высказывание понимается как «внутренний монолог».

Театральность Кафки в этом смысле может опираться на те же свойства текста, которые заложены в гашековском «Швейке». И этот роман полностью реализуется в видимом и слышимом поверхностном слое. Мы наблюдаем, что Швейк делает и говорит. Если не ошибаюсь, во всем романе лишь единожды мы обнаружим оборот «подумал Швейк».

Исключительное положение такого «поверхностного» уровня в «Процессе» преумножено тем, что все происходит в присутствии банковского чиновника К.

Мы никогда не видим персонажей «изнутри»; каждого из них мы видим лишь в контексте с героем повествования.

Все, что происходит вне поверхностного слоя или под ним, может стать и становится всего лишь объектом интерпретации, но непосредственно войти в сюжет и стать его частью не может.

«Переводы» Франца Кафки на язык театра и кино часто страдают тем, что работают не с сюжетом, а с его интерпретацией.

Вернемся к одному пассажу из «Процесса», который я уже цитировал.

В коридоре страхового банка, за дверью каморки — где, очевидно, валялись различные предметы для уборки помещения,— К. однажды слышит стоны. Открывает дверь и видит экзекутора, наказывающего двух охранников за то, что они стащили у К. белье. К. за них заступается, но вскоре бежит из каморки, поспешно прикрыв за собой дверь, чтобы никто из его коллег ничего не заметил. На следующий день он идет на службу, проходит мимо той же двери и совершенно механически, даже не предполагая, что снова там что-нибудь увидит, ее отворяет: экзекутор и охранники все еще там, наказание продолжается. Поскорее захлопнув дверь, К. удирает, а когда, успокоившись, выясняет, что и теперь никто ничего не заметил, всего лишь раздраженно приказывает служителям в конце концов очистить каморку от ненужного хлама.

Тем самым вся призрачная сцена завершена как для сюжета, так и для его героя: К. к ней больше никогда не вернется.

В инсценировке Жида и Барро эта сцена, разыгрывающаяся у Кафки в повседневной реальности, перенесена в область горячечной фантазии. Авторы интерпретируют ее как мучительный сон, который напоминает К. о необходимости что-то предпринять с начавшимся, но все еще непонятным для него процессом.

Другой пример из инсценировки Жида — Барро: когда незнакомый голос сообщил К. по телефону день и место первого допроса, он одновременно сказал, что по этому адресу нужно спросить столяра Ланца. Таким образом, столяр Ланц — пароль, благодаря которому К. найдет нужное помещение.

Но как выглядит этот пассаж в романе?

К. узнает лишь день, улицу и номер дома, где должно происходить следствие. Это обыкновенный жижковский[4] доходный дом, где на первый взгляд вообще не может находиться никакая судебная инстанция. К. блуждает по заполненным людьми галереям и из ощущения безнадежности, «поскольку не может здесь спрашивать о следственной комиссии, спрашивает первое, что приходит ему в голову,— какого-то столяра Ланца. Эту фамилию он вспомнил потому, что так звали офицера, племянника фрау Грубах,— К. хотел спросить про Ланца во всех квартирах (живет ли, мол, здесь столяр Ланц?), чтобы заглянуть во все помещения». Итак, он спрашивает и, как и предполагал, получает отрицательные ответы, но вдруг у одной из дверей ему отвечают: да, столяр Ланц тут живет. Удивленный К. входит и действительно оказывается в нужном месте, в зале судебных заседаний.

Оба примера лишь на первый взгляд касаются деталей. В действительности они подчеркивают принципиальное непонимание инсценировщиками типично кафковской призрачности, основанной на напряжении между реальностью повседневной и необъяснимой.

То, что для Кафки особенно характерно, Жид и Барро, очевидно, считают сдвигом

4. Жижков — район Праги (*прим. перев.*).

и нарушением, которые необходимо исправить причинными связями. В результате они не только обедняют выразительные средства кафковского текста, но и разбивают его смысловую конструкцию: ведь процесс банковского чиновника развивается путем нагромождения подобных и подобным же образом построенных пассажей, как пассаж с экзекутором или столяром Ланцем,— именно такие сцены делают возможным возникновение и завершение этого процесса.

Гораздо ближе кафковской призрачности экранизация «Процесса», осуществленная О. Уэллсом.

(Не буду анализировать ее в целом: концепция Уэллса, в частности, перенесение сюжета в обстановку современного большого города и его периферийной изнанки, производит очень сильное впечатление и затрагивает множество проблем. Но эта проблематика лежит вне круга наших вопросов.)

Прежде всего Уэллс прекрасно чувствует убедительную конкретность кафковского изображения различной жизненной среды и резкие, неожиданные переходы от одной обстановки к другой — те самые переходы, которые Жид и Барро в сценах с экзекутором и со столяром Ланцем, наоборот, приглушают и сглаживают.

В этом плане Уэллс создает и самостоятельные эпизоды, порой имеющие характер вольных вариаций на кафковские темы,— они верны кафковскому духу, а не букве.

Интерьер суда по-бальзаковски напоминает антикварную обстановку старых присутственных мест; тут царит душная, гнетущая атмосфера, точно выдыхаемая бесконечными папками с делами и очередями просителей, которые ждут рассмотрения своих жалоб. К. становится дурно, он бежит из лабиринта коридоров и кабинетов — и вдруг оказывается на лестнице какого-то монументального дворца правосудия. Этот экстерьер разом делает предшествующий интерьер чем-то неправдоподобным.

К художнику Титорелли К. бегом взбирается по бесконечной, страшно крутой винтовой лестнице, оканчивающейся в каком-то тесном чердачном пространстве. Но выпускает его Титорелли через боковую дверь, тут же, на чердаке. Открыв ее, К. оказывается в душном коридоре суда, среди просителей, которые принимают его за судью. К. бежит, коридор превращается в какой-то большой канал или туннель, после чего резко заканчивается в нефе храма.

Известной аналогией резких переходов становится у Уэллса двузначность или многозначность той или иной обстановки: она имеет такой же динамический характер, основанный на столкновении конкретного с неопределенным. Отдельные части и элементы обстановки аутентичны, материальны и обыденны, но собранные воедино, они создают целое, в какой-то мере неясное и вызывающее тревогу этой своей неясностью.

Судебное заседание похоже на импровизированное собрание, проходящее в каком-то физкультурном зале. В битком набитом помещении люди теснятся у самого стола председателя, и когда К. хочет говорить, ему приходится с трудом проталкиваться через толпу и взбираться на подножье судейской кафедры.

Другой судебный зал напоминает внутренность храма: на стенах какие-то крюки, очевидно, вместо вешалок, но они могут быть и крюками из мясной лавки — так возникает предощущение казни.

Ателье Титорелли — чердачное пространство, огороженное жердями. Титорелли ходит в полосатой пижаме, которая в сочетании с конструкциями из жердей вызывает ассоциацию с тюрьмой; а худые лица детей, обступивших эту конструкцию, сдвигают наши представления, вызывая в сознании картину концентрационного лагеря.

Храм имеет размеры и акустику храма и отдельные храмовые детали, но металлические опоры и клепаные своды позволяют воспринимать это пространство и как подземный зал метро.

Однако некоторые куски фильма Уэллса далеки не только от буквы кафковского произведения, но и от его духа.

Квартира адвоката, согласно тексту Кафки, находится в мрачном доме городского предместья, она тоже темная и освещена лишь одной свечкой, которую несет Ленни, провожая гостей к адвокату, лежащему в темноте на постели. Потом, во время разговора, свечку держит дядюшка. Таким образом, комната слабо освещена, ее углы теряются в полумраке; потому-то дядюшка и К. не замечают, что неподалеку от них сидит еще один посетитель.

У Уэллса этот интерьер становится чуть ли не устрашающим переплетением комнат и коридоров, где на каждом предмете мебели поставлены десятки горящих свечей. Второй план обстановки или один из многих ее планов, внушающий представление об алтаре или жертвеннике, доминирует, заслоняя конкретные очертания комнаты. Таким образом, перед нами пространство, заранее производящее впечатление чего-то иррационального, экстравагантного.

Еще более нагляден этот перебор в эпизоде, когда К., вызванный запиской одного из охранников, уходит с концерта и вдруг — резким переходом — оказывается в некоем видении на манер Дали. На плохо различимом пространстве застыли в ожидании чего-то произвольно

расположенные группки — осужденные или нищие, закутанные в рваные плащи, одновременно и лохмотья и тоги. В центре стоит живая статуя — должно быть, олицетворяющая правосудие, тоже закутанная в развевающееся на ветру тряпье.

К. минует эту группу, не обращая на нее внимания, и оказывается у здания суда.

Здесь уже не просто вольная интерпретация Кафки.

Здесь Уэллс расходится с кафковской призрачностью, которая, как мы сказали, возникает не благодаря тому, что в действие вступают анормальные явления, а благодаря тому, что нормальные явления выступают в анормальных связях.

Жид и Барро в приведенных примерах разрушают кафковскую реальность разъяснениями и мотивировками и тем самым делают ее более приземленной.

Уэллс разрушает кафковскую реальность посредством некоей романтизации или мистичности и тем самым лишает ее конкретности.

Обе обработки — каждая по-своему — лишают Кафку его смысловой многослойности и тем самым его упрощают.

Экранизация Орсона Уэллса наглядно демонстрирует то, чего следует избегать в любой инсценировке и постановке «Процесса», да и во всякой пьесе: опасность «кафкианства».

Драматизация Кафки не должна основываться на «кафкианстве», которое является, собственно, некоей интеллектуальной, или эмоциональной, или просто довольствующейся поверхностным впечатлением интерпретацией кафковского текста. Интерпретацию нельзя сыграть; сыграть можно только текст в его конструктивной целостности, с использованием и уместным применением его потенциальных театральных качеств.

Интерпретация не может служить отправной точкой или «смыслом» такой работы. Она может возникнуть лишь в ее конце как результат, который создается благодаря полной реализации текста и скорее всего только при его постановке.

Нам все-таки придется процитировать одно теоретическое толкование Франца Кафки.

В послесловии к «Замку» Макс Брод пишет: «Абсолют здесь присутствует, но он несоизмерим с человеческой жизнью — это кажется нам основным переживанием Кафки».

«На всем, что выражает эту несоизмеримость, взгляд поэта останавливается с бесконечным сочувствием и пониманием и устанавливает молчаливую связь между этой несоизмеримостью и самым роковым из всех недоразумений — с несостоятельностью человека перед лицом Бога».

Если пройти мимо однозначно теологического вывода формулировки Брода, суть ее представляется необычайно меткой: тема несоразмерности явлений — основная тема всего творчества Кафки.

Собственно, эта формулировка обобщает все, что мы выясняли, анализируя многослойную структуру кафковских текстов.

В оригинальном понимании темы несоизмеримости явлений, как я полагаю, скрыта и причина нынешней огромной популярности Кафки, встретившего неожиданный резонанс в мыслях и чувствах современного человека.

Мы говорим, что развитие науки и техники, а также средств коммуникации и информации постепенно создает представление о мире как о едином и неделимом целом. Меньше становится региональных и локальных историй и событий, то, что происходит где-то, одновременно происходит везде. Каждая отдельная судьба неразрывно связана с судьбой всех, с судьбой целого.

Но нам вновь, как некогда приверженцам позитивизма, явно придется расстаться с иллюзией, будто это развитие автоматически приведет нас к золотому веку всеобщей гармонии.

В результате научно-технического прогресса обстановка в мире отнюдь не стала проще.

Сближение отдельных его частей и сфер означает лишь сближение крайностей. Противоречия общественные, расовые, национальные, идеологические, противоречия уровней и образа жизни, которые некогда существовали вдали друг от друга, неожиданно оказались в тесной взаимосвязи и часто стали обретать характер взрывоопасных кризисов.

В тесном соседстве оказались не только разные пространства, но и разные эпохи: большой современный город остается центром нынешней истории, но, дойдя до конца бульвара, мы наталкиваемся на примитивное общество с его примитивными конфликтами: оно располагается на окраине мегаполиса, потому что вмешивается в его историю. И вот посреди гуманистических культурных систем неожиданно, без всякого предупреждения вспыхивают пожары средневекового варварства.

Прекрасно организованные социумы создали организации, действующие безлико, автоматично и безрезультатно, причем ликвидировать их не так-то легко: слишком уж они совершенны. Когда-то они должны были служить взаимопониманию и гуманизации, теперь они всему этому лишь препятствуют.

Африканский принц приезжает в высоко цивилизованную страну и покупает самолеты

самых современных типов, но лишь для того, чтобы с их помощью дома быстрее уничтожить враждебную религиозную секту.

Сблизившись, противоречия актуализировались и обострились.

Ситуация, при которой мы находим в каморке возле своего кабинета незнакомого экзекутора с двумя охранниками, в этой связи уже не столь непонятна и нереальна.

В этом смысле Кафка гораздо «народнее», чем представляется на первый взгляд. Все мы знаем, что такое «кафкиада».

Это понятие все чаще кажется мне куда более плодотворным как исходный пункт для драматизации Кафки, чем любое теоретическое толкование.

Двадцатилетний парень, призванный на действительную, не знает, что была вторая мировая война. Что он делал в то время? Пас на горных лугах овец. Но ведь поблизости проходила линия фронта. Разве ты не слыхал громыхания артиллерии? — спрашивают его. И он вспоминает: ага, чтось там бухало.

Это неподдельная кафкиада, да еще из самых безобидных.

Понятие «кафкиада» невольно доказывает нам, что кафковская тема несоизмеримости явлений находит себе место в жизни способом, близким к анекдоту.

Анекдот — наиболее чистый, действенный и наглядный способ демонстрации такой несоизмеримости. Это также источник чистого и абсолютно естественного абсурда.

Однако и анекдот многослоен: он может оставаться всего лишь на уровне «развлекательного» юмора, а может подняться на уровень, где обретает огромную аналитическую и демаскирующую энергию.

Когда обтрепанный клоун ест рваный ботинок с таким достоинством и аппетитом, точно это фирменное блюдо в каком-нибудь первоклассном ресторане, это может воздействовать как эксцентрический трюк. Однако попробуйте перенести эту несоизмеримость в мир концлагеря, где человек как драгоценный клад сторожит найденную им гнилую картофелину!

Шутка останется шуткой. Но приобретет более глубокое значение.

Когда Кафка где-нибудь читал свой роман, он всегда смеялся. Это рассказывал, кажется, Макс Брод.

Кафковская атмосфера, многочисленные интерпретации Кафки, мода на него чуточку нас испугали, они заставляют нас во что бы то ни стало читать Кафку глубокомысленно и тем самым мешают нам открыть его анекдотичность. Она кажется нам по отношению к столь «тем-ному» автору чем-то непристойным, если не святотатственным.

Тем не менее анекдотичность Кафки самоочевидна, и в «Замке» еще более, чем в «Процессе».

Какое сильное анекдотическое воздействие имеет хотя бы речь деревенского старосты в «Замке»!

А ведь анекдотические черты есть и у протестующего героя, прокуриста К., причем с первой же сцены. Он возмущен внезапным арестом, держится поначалу самоуверенно, но постепенно подчиняется приказам, даже надевает парадный костюм, когда его вызывают в соседнюю комнату на допрос, а под конец он внутренне торжествует: они явно проявили забывчивость — не заставили его принять ванну! Все-таки он их обвел вокруг пальца! Это чисто анекдотический поворот, заставляющий вспомнить клоуна, у которого отняли скрипку и он с той же серьезностью продолжает играть на метле.

Такие анекдотические повороты действия у Кафки в разных вариантах повторяются, образуя непрерывную линию последовательного погружения К. в атмосферу абсурда. Чем меньшим пространством он довольствуется для выражения протеста, который проявлял поначалу столь размашистыми жестами, тем выразительнее становятся анекдотические развязки.

Анекдотично и отношение землемера к помощникам, которых он принимает за своих подчиненных, хотя они никогда его помощниками не были и не будут. Их знает кто угодно, но только не К. Помощники завязывают самые разные, непонятные для К. отношения — с Фридой и всем его окружением — и в конце концов становятся тиранами своего начальника, но К. по-прежнему держится с ними так, точно они действительно все еще выполняют обязанности слуг по отношению к своему господину.

Таким образом, услуги помощников не анекдотичны сами по себе; анекдотичными они становятся лишь благодаря позиции самого землемера.

Анекдот как столкновение противоположностей основан на комизме ситуации.

Этот ситуационный юмор отбрасывает свет во все стороны и вызывает к жизни соответствующую «разновидность» персонажей, способных действовать в мире комедии, гротеска, клоунады и даже фарса.

В данную минуту меня не интересует таинственный «смысл» или «символическое значение» помощников в романе.

Я не желаю знать, какую роль играют Рабенштейнер, Каминер и Куллих в процессе К. и почему эти чиновники во время ареста вдруг оказались в его квартире.

Зато я заворожен удивительно конкретными фигурами этих персонажей и точным описанием их действий: они игривы, точно сурки, шалят с Фридой, изображают ветер, когда К. выгоняет их, залезают на забор и жестами требуют, чтобы их впустили в дом; после первой любовной встречи с Фридой пришедший в себя К. замечает, что те стоят у его ложа и салютуют; когда в другой раз ночью Фрида на минутку уходит от К., на ее место забирается один из помощников, К. вскоре узнает его и бьет кулаком в нос — тот с жалобными криками убегает, Фрида его утешает, а К. завершает инцидент всего лишь приказанием, чтобы наконец перестали топить, потому что уже кончаются дрова.

Во время своего ареста К. поначалу не узнает Рабенштейнера, Каминера и Куллиха. Но когда понимает, что те служат в его банке, дружески протягивает им руку, чиновники корректно раскланиваются, с готовностью бросаются за его шляпой (до того безучастный Рабенштейнер даже «элегантной рысцой»), перед домом все трое стараются поймать такси и как-то отвлечь К. от дурных мыслей.

Больше мы почти ничего об этих персонажах не узнаем, да К. ничего больше узнать и не пытается.

Но это ничего и есть у Кафки все.

Персонажи полностью охарактеризованы своей внешностью, поведением, манерами — то есть поверхностными проявлениями.

Но они наделены определенной и необычайно пластичной внешней характеристикой.

Их внешняя характеристика складывается из множества, казалось бы, мелких деталей — непосредственно демонстрируемых или косвенно вытекающих из повествования.

«Опять за свое»,— сказал охранник и погрузил кусок намазанного маслом хлеба в баночку с медом».

Производящий арест исполнитель при исполнении своих обязанностей пожирает завтрак арестованного — таков вступительный характерный жест эпизодической фигуры охранника.

«... Он не может спуститься в деревню, он слишком перегружен работой, мне рассказали, что в его комнате все стены скрыты за стопками больших папок, и это только акты, которые у Сордини сейчас в работе, а так как он постоянно вынимает какую-нибудь из папок и вкладывает в нее новые акты, причем все это делается в большой спешке, то стопки папок без конца разваливаются, и именно этот часто повторяющийся грохот падения стал характерным для кабинета Сордини. Ну, конечно, Сордини усердный работник и самому малому делу уделяет не меньше внимания, чем самому большому».

Это уже более развернутая внешняя характеристика, дающая также более целостный портрет видного представителя администрации замка.

С помощью характерных внешних деталей запечатлены и более массовые сцены, как, например, утреннее вставание чиновников, живущих на постоялом дворе, свидетелем которого, вопреки приказу, станет К. Чиновники испуганно закрывают двери, увидев в коридоре чужого человека; слуги разносят к каждой двери официальные акты; чиновники жадно их хватают и с завистью поглядывают на коллегу, который, быть может, получил на этот день большую порцию; и если по ошибке получают бумаги, им не предназначавшиеся, отказываются их вернуть, и слугам приходится прибегать к разным хитростям, чтобы выманить папки назад; везде царит беспорядок, и девицы, которые после ухода чиновников убирают их комнаты, часто испытывают приступы дурноты.

Сравнение этих трех типов использования индивидуального «жеста» при внешней характеристике само по себе интересно.

«Жест» охранника — на первый взгляд незначащая деталь.

«Жесты» Сордини и в еще большей мере жесты просыпающихся чиновников уже представляют собой сложную и строго продуманную систему. Отдельные «жесты» не могут быть заменены другими; их последовательность подчиняется определенному порядку, за которым мы явственно ощущаем целое. Таким образом, значение сцены в какой-то мере выходит за конкретные рамки, хотя смысл этого мы только чувствуем; пробуждение чиновников и их жажда получить как можно больше деловых бумаг, папки с которыми разносят слуги, вызывает ассоциацию с оголодавшим скотом во время утреннего кормления в хлеве.

Мы не можем решать — да и сам Кафка, пожалуй, не решил бы,— обоснована ли такая ассоциация; но, безусловно, она возможна.

Я не хотел бы — и, вероятно, это явствует и из моих предыдущих заметок — воспринимать систему индивидуальных «жестов» как ряд знаков, дешифровка которых поможет нам подойти к пониманию общего смысла творчества Кафки.

Этот смысл находится не вне системы «жестов», а непосредственно в ней. Система «жестов» — это не какая-то постепенно разматываемая путеводная нить, помогающая разгадать смысл «Процесса» или «Замка»: она и только она сама по себе этот смысл. И чем последовательнее система «жестов», чем более широкое целое она охватывает, тем этот смысл более интегрален. И тем безнадежнее любая попытка свести смысл романа к какой-то одно-

значной схеме, к какому-то единственному «символу».

Я бы сформулировал это парадоксально: смысл романа Кафки проясняется в той же мере, в какой он затемняется.

Впрочем, автономия системы индивидуальных «жестов» косвенно подтверждается и в сюжете: чем упорнее занят К. «процессом» или «замком» — то есть попыткой разгадать символ,— тем больше он удаляется от сути, пока совсем ее не утрачивает.

В этой автономии и целостном единстве системы «жестов» скрыта еще одна, совершенно исключительная сторона театральности, которой обладает проза Кафки.

Это театральность, актуализированная концепцией эпического театра.

С нашей «феноменологической» точки зрения, мы можем воспринимать эту концепцию в столь широком диапазоне, какой, например, существует между произведениями Бертольта Брехта и Сэмюэля Беккета.

На первый взгляд Брехт и Беккет — полнейшие антиподы.

Брехт базируется на точном «изложении» строго ограниченной фабулы, в то время как Беккет работает без фабулы или вопреки ей: в его пьесах, так сказать, «ничего не происходит».

Но это различие касается скорее «программы» обоих драматургов, чем структуры их произведений.

Беккет не подавляет фабулу или действие в пользу статичных эмоций: не следует примеру импрессионистской драмы «настроений» и не следует примерам авторов пьес, в которых действие подменяется психологически организованным речевым высказыванием.

Отсутствие действия в «Годо», в «Последней ленте Крэппа» или «Счастливых днях», наоборот, означает действие и исключительно действие.

Разумеется, мы можем расценивать его как бутафорскую имитацию действия или пародию на действие; это действие деградировавшее, ставшее банальным и механическим. И все же в мире пьес Беккета это действие единственно возможное; другого действия вне его и наряду с ним здесь не существует.

Не забудем: мир Беккета — гипотетический мир абсурдистской драмы. Его герой не является деформированным человеком, живущим в «нормальной» действительности. Его герой — сама эта деформация, то есть абстракция, которая, используя выгоды лабораторных условий, создает искусственную, соответствующую самой себе действительность.

Параллель Брехт — Беккет на первый взгляд не выдерживает критики и оттого, что Брехт — поэт коллективных судеб, а Беккет — поэт «замкнутого» индивидуума. Но эту «замкнутость» не следует понимать психологически. Человек, не способный к коммуникации, означает у Беккета не способный к коммуникации мир. Индивидуум — pars pro toto[5], под его судьбой Беккет подразумевает судьбу целого, судьбу общества.

Конечно, различия между Брехтом и Беккетом немалые, но это в первую очередь различия программ, толкований и решений, которые реализуются в весьма родственных эпических структурах.

Эти-то структуры и важны для нас.

(При этом не лишено интереса, что Брехт в одной из своих пьес — комедии «Im Dickicht der Stadte»[6] — стал даже прямым предшественником темы некоммуникабельности.)

Брехт и Беккет требуют и сходного постановочного стиля: обоим необходим эпический актер, который не концентрирует свое внимание только на узловых моментах — ариях, а демонстрирует последовательно, фазу за фазой, все сюжетные хитросплетения.

Брехт считает основой такой актерской игры жестикулятивность, то есть зримую, наглядную, лаконичную пуантированную демонстрацию действий... и ищет изначальные образцы такой игры в китайской пантомиме. У Беккета «заметки для режиссера» составляют немалозначащий сценарий пьесы, акцентирующий ту же «жестикулятивность»: в «Годо» он учится у клоунской мимики, которая непосредственно формирует две главные фигуры.

Текст Кафки обладает подобными свойствами жестикулятивности, которые могут быть реализованы в пространстве эпического театра.

«Замок» или «Процесс» с этой точки зрения — прекрасные сценарии: они описывают действия не только информативно, но и художественно полно — подсказывают характер исполнения, его стиль и т. п.

Театральность романам Кафки гарантирует и их композиция. Это не мозаичная композиция, которую имеет, к примеру, плутовской роман, состоящий из цепи практически вполне заменимых эпизодов: такая композиция не содержит театральных качеств. Как бы ни менялись техника и поэтика драмы, один закон, как мне кажется, остается непреложным: это закон связной линии, последовательно разыгрываемого действия, закон процесса, который ведет откуда-то куда-то, который имеет в совершенно аристотелевском смысле слова свое начало, середину и конец. Этот закон не

5. Часть вместо целого (*лат.*).
6. «В чаще городов» (*нем.*).

утратил силы и применительно к эпической «антиаристотелевской» драме.

Связная линия у Кафки, особенно в «Процессе»,— исключительно связная сюжетная линия.

Но это линия «нисходящая», а не «восходящая».

В непонимании этой нисходящей линии я вижу основную ошибку инсценировки Жида и Барро.

Переставляя главы, Жид — Барро изображают господина К. как человека, чье противодействие противоестественному процессу все время нарастает. Драма достигает кульминации в пламенной речи К. на суде. Речь остается безрезультатной, и вскоре К. казнен.

Жид и Барро превратили «Процесс» в трагико-героическую драму личности, ведущей борьбу с безликим целым, с бюрократией, с обществом.

Но «Процесс» может быть исключительно драмой абсурда.

Судебную речь, которая в инсценировке Жида и Барро служит героической доминантой, Кафка помещает почти в самое начало романа. При первом же столкновении с «аппаратом» герой обвиняет суд как коррумпированную банду, отказывается от дальнейших допросов и триумфально покидает зал. Затем ничего не происходит. Но именно потому, что ничего не происходит и К. не получает дальнейших приглашений, он через неделю сам добровольно идет в суд, чтобы получить информацию о ходе процесса.

К. не признает законности процесса, но процесс его притягивает, и в конце концов К. оказывается втянутым в этот процесс. В этом и заключается «вина». Хотя на первый взгляд он теоретически постоянно отвергает бессмысленную и потому неприемлемую для него действительность, но практически ее принимает: тем самым он ее легализует, делает банальной и нормальной... и сам создает для нее реальный план.

К.— жертва абсурда, но вместе с тем и один из его творцов.

Он все проигрывает уже в тот момент, когда начинает отвечать на вопрос, который ему задают. Он не понимает, что должен был отказаться от ответа, поскольку вопрос был неправильно сформулирован.

В этом состоит и поучение для читателя «Процесса» или «Замка». Едва ли Кафка хочет, чтобы читатель искал ответы на сложные вопросы, в решение которых он в обоих романах вовлечен, то есть чтобы он разгадывал и расшифровывал. Скорее он побуждает читателя при встрече с текстом вырабатывать собственную точку зрения, то есть отказаться от ответов на вопросы и самому спрашивать.

В этом одновременно заключается и основное театральное свойство романа, превращающее его автора в классика абсурдистского театра.

Театр абсурда катастрофичен, он демонстрирует гибель. Но не для того, чтобы накликать гибель, а чтобы воспрепятствовать ей.

Он берет на себя функцию advocata diaboli[7]. Становится на сторону дьявола, чтобы этого «спрятавшегося» дьявола разоблачить.

Центральная фигура театра — и в том заключается сильнейшая черта этого настойчиво обращающегося к людям искусства — не протагонист[8], а антагонист.

Перевод с чешского В. Каменской

---

7. Помощника дьявола (*лат.*).
8. Главный герой (*прим. перев.*).



Владимир Балашов

Бронзовые часы

Театральная история в двух действиях с эпилогом

Действующие лица

Евгений Николаевич Гальский — бывший актер со званием, за 80 лет.
Борис — его сын, актер без звания, дорабатывающий до пенсии.
Старый актер.
Пожилой актер.

Время действия — середина 80-х годов.
Место действия — провинциальный большой город.

Владимир Балашов — поэт и драматург, артист Екатеринбургского театра юных зрителей. Автор цикла поэтических драм (он является сегодня одним из немногих драматургов, работающих над жанром пьесы в стихах). Несколько пьес Владимира Балашова были в разные годы опубликованы в журнале «Театр» («Гвоздики», «Бабы», «Ленинградка»).

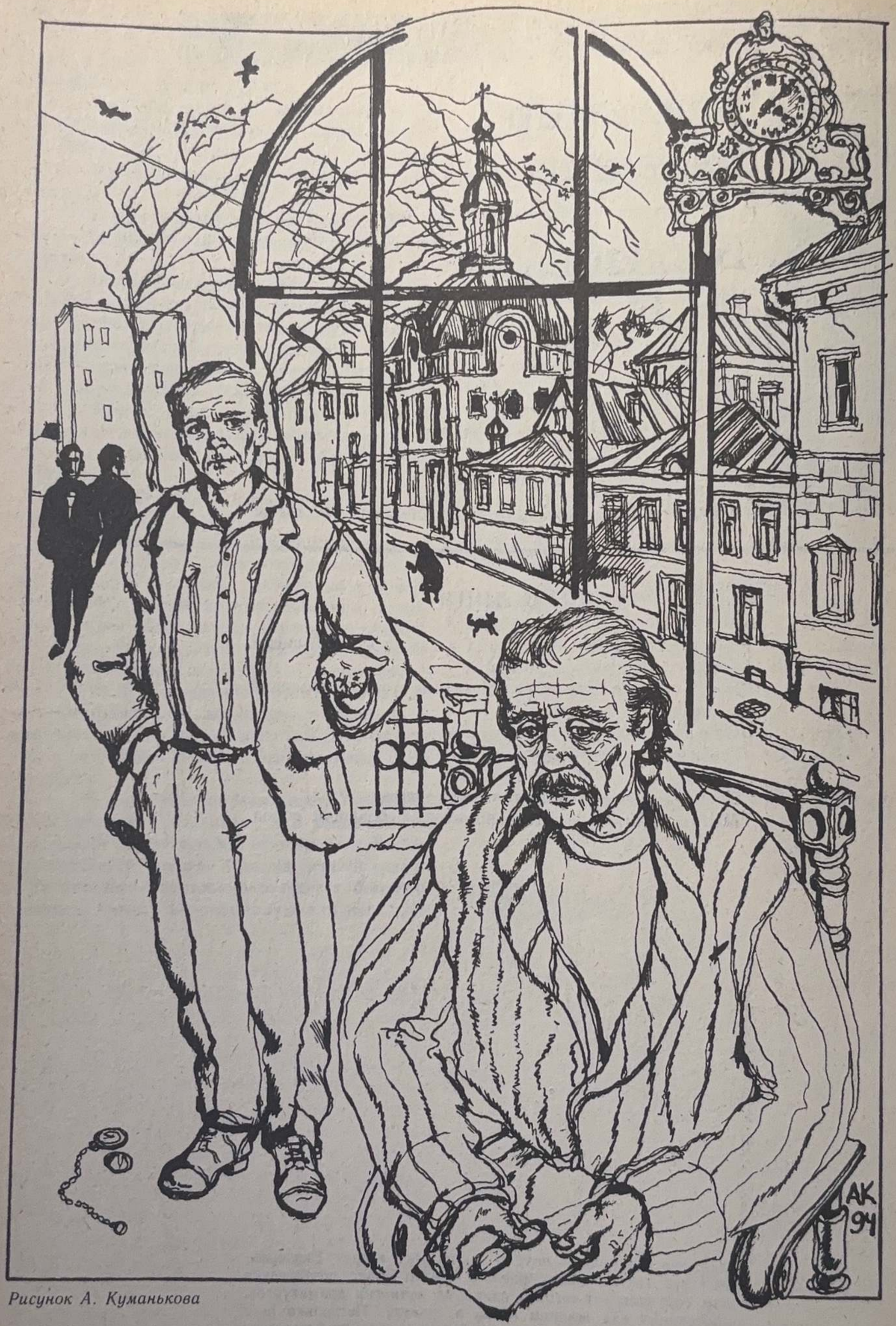


Рисунок А. Куманькова

Действие первое

Картина первая

Сцена представляет большую гостиную в трехкомнатной квартире 30-х годов, где на потолках высились по углам лепные пятиконечные звезды или серп и молот в венках такой же лепки. Слева — дверь в комнату Гальского-старшего. В углу небольшой комнатный рояль орехового дерева. Прямо в неглубокой нише на стене портрет Гальской, писанный добротным мастером. Перед портретом высокая тумба черного дерева с овальными эмалевыми медальонами по бокам, на которой стоит ваза для цветов. В ней высохшие розы. Впрочем, медальоны по бокам тумбы скорее чувствуются, чем видны. Ибо ее закрывает овальный тяжелый стол с двумя стульями по бокам, тоже тяжелыми и добротными, из той же эпохи советских лепных потолков. Справа фигурный шкаф-буфет дворянской изысканности. В полуовальном проеме шкафа — пустота. Там обычно стоят старинные бронзовые часы, ныне отсутствующие. За шкафом дверь в комнату Гальского-младшего. Перед шкафом коридор, ведущий в ванную, кухню и переднюю. По переднему плану у окна стоят два кресла. Утро. Медная ручка левой двери начинает двигаться вправо-влево. Наконец дверь открывается. В дверях в полосатом, удобном, застиранном халате и шлепанцах появляется Евгений Николаевич. Описывать его мы не станем: все глубокие старики, при всем их различии, в чем-то схожи между собою.

Евгений Николаевич. Сон плохой видел. Все о Борисе. (*Ходит вокруг стола. Стуча шлепанцами, подходит к двери комнаты Бориса.*) Спит еще. Не слышал, как он пришел. Спал крепко, вчера вымонился. Задумывал большое покаяние... Не дождался его, уснул. (*Потирает виски.*) Пороки к старости становятся хроническими. Стыдно. Безденежье. Боря дочери половину посылает. А пенсия ему маячит — сто восемь. (*Идет взволнованно.*) Выступил на труппе. Говорил о пошлом репертуаре, переводных французских пьесах, бессильной режиссуре, об атмосфере равнодушия в театре, о лжи во всем. И за два сезона совсем выпал из репертуара, исчез с рекламных фотографий. Слава богу, увлекся женщиной. Молодая. (*Подходит к комнате Бориса.*) Устал после выездного. (*Трет виски.*) Дорог коньяк. Да без коньяку грустно дураку... Почту я вчера взял из ящика или нет? Не помню. (*Ощупывает карманы халата.*) Нет. (*Кощунствует.*) «Нельзя же так, Женечка!» (*В сторону портрета, но не глядя на него.*) Знаю, четвертую прокутил, а на цветы тебе не нашлось... Так все-таки, я вынул почту или нет? (*Идет по квартире, что-то бормочет.*) Нигде не видно. Может быть, Боря вынул? (*Подошел к комнате Бориса.*) Не позволяет заходить в комнату. Уходя, и ненадолго, закрывает на ключ. С пятницы чем-то занят. Чем?.. В замочную скважину ничего не видно. (*Взял со столешницы шкафа связку ключей.*) Прогуляюсь. (*Декламирует.*) Людской мочой в парадном подышу. (*Уходит.*)

За окном шум улицы. Затем слышится шум опускающегося лифта и звук открываемой изнутри ключом двери. Из своей комнаты появляется Борис. Он в халате, тоже старом, тоже полосатом, тоже застиранном. Возится в одном из средних ящиков шкафа. Что-то находит, прячет в карман и на цыпочках идет к двери отца. Почти неслышно постучал. Ответа нет. Быстро уходит в свою комнату, снова закрывшись на ключ. Шум поднимающегося лифта.

(*Входит из передней. В руках журнал.*) Мемории пишутся, да не все читаются. (*Подходит к окну, выглянул осторожно из-за портьеры на улицу, достает очки из кармана халата, открывает журнал, листает.*) Все о Мейерхольде. Жаль, что я записку от него в сороковом сжег.

Борис (*открыв свою дверь ключом, входит*). Живы, живчик? (*Целует Евгения Николаевича в макушку.*) Зубная паста куплена?

Евгений Николаевич. Заграничная.

Борис уходит в переднюю.

Не закрыл на ключ. (*Подумав, быстро ныряет в комнату Бориса и скоро возвращается ошеломленный.*) В книге Булгакова предсмертное письмо. Борино... Смысл только усек. (*Его лихорадит.*) Главное — вида не показать...

Борис (*появляется*). Трясет вас.

Евгений Николаевич. После вчерашнего.

Борис. Руки не дрожат?

Евгений Николаевич. Я не последний пьяница.

Борис, причесываясь, уходит в свою комнату.

Делать-то что? Надо делать что-то? Надо делать что-то. Сон в руку. (Портрету.) Беда у нас, Лизанька. И ты просмотрела... Помета врезалась. Семнадцатое. Ночь четверга... Он уже мог быть похоронен? Мой Боренька? И сердце не вещун. В четверг ночью я с преферансистами из оперного пульку расписывал. Пульку!.. Бог спас. Только спас ли?.. Дочь его вызвать с внуком? Глупо. Проглядел... По виду все обычно. Он зубы чистит и причесывается. (Ходит, садится, уходит.) Лучше бы перечитал. Яснее было б все... Врегался мне этот четверг... Скандал устроить? Навеки враг. И поможет ли скандал? Господи, надоумь! Средство от смерти... жизнь. Глупо сказалось. А почему глупо? Нерв обнажен!.. А может, все прошло? Бори-

зовые часы разобрал... Вся жизнь его передо мной мелькнула. Стой, стой, стой, стой. (*Уходит.*) Где тот журнал? (*Открывает низ шкафа и роется в журналах, находит нужный.*) Вот он, и вот статья. «Мрачной бездны на краю». (*Читает, что-то бормоча.*) И верно, бездна.

Входит Борис.

Умаялся после выездного?

Борис. Я уже давно на ногах.

Евгений Николаевич. Стал закрывать комнату. Нумизматика брошена, филателия забыта. Очередная страстишка? Какая?

Борис. Могли бы догадаться. (*Факирствует.*) Большой круг внимания! Малый круг.

Евгений Николаевич. Погоди. (*Сосредоточенно оглядывает комнату.*) Не изменилось ничего.

Борис. Неудивительно, что вы не получили звания народного.

Евгений Николаевич. Интриги-с.

Борис. Вы просто ординарный актер, прозябающий на улице, носящей имя вашего коллеги Удальцова. Страдальца и первого народного в городе... Давно хотел спросить. Почему вы не были на его похоронах?

Евгений Николаевич. С диким приступом печени валялся на даче.

Борис. Любите вы себя.

Евгений Николаевич. Тошно от грубостей твоих. (*Сникнув.*) День начинать не хочется.

Борис. Жить не хочется...

Евгений Николаевич. Естественно, Боренька. В театре сделать человека бесталанным ничего не стоит. Документы на звание потеряли, ставку не повысили. И никому нет дела. Ни в театре, ни в городе.

Борис. Ерунда все это.

Евгений Николаевич. Правду можно говорить только близким.

Борис ходит по комнате.

Ты ведешь себя как-то уж слишком обыденно.

Борис. А как прикажете мне себя вести?

Евгений Николаевич (*насвистывает*). В семье и так денег нет. (*Перестает свистеть.*)

Борис. В моем детстве эта квартира была островком вкуса. Она не видела амикошонства, не слышала актерских матюгов. Здесь звучала французская речь. Бывали ученые и музыканты.

Евгений Николаевич. Вокруг твоей матери всегда витала аура какой-то исключительности. И у нее, и у меня были хвосты поклонников.

Борис. Куда все это ушло?

Евгений Николаевич. Я кое-что помню из своего английского... Кофе бы, Борис Евгеньевич. Готовьте, а я вам кое-что прочту.

Борис. Любуясь своим тремоло?

Евгений Николаевич. Я много читал с эстрады и по радио. (*Громко.*) Из статьи Бартошевича. Ее подзаголовок — «Энтони Шер в роли ... да III» (*Очень громко.*) «В наши дни ... может оказаться свидетельницей ситуации ... диционной для театра XX века... К ... поколению актеров принадлежат...» Тут ... на... «Что важно и что объединяет их ... пришли в большие театры Англии из ... ментальных студий, принесли с собой ... ствие нового театрального языка, который ... угадываться в актерском искусстве «Ф... Можно перевести как искусство непри... го меньшинства. «Из «Финджа» в К... ский Шекспировский театр пришел и Энто... В 1984 году он сыграл в Стрэдфорде Ричар... и сразу вошел в самые первые ряды ... ского актерства». (*Замолчав, подходит к ... незаметно выглядывает на улицу* из-за порт...

Борис (*входит с кофейными чашечками*). С... вчера пропили, папенька?

Евгений Николаевич. Червонец. За кв... заплачу в день пенсии.

Борис. Квартира за вами, кухня на мне.

Евгений Николаевич трет виски.

Одеваться. (*Уходит.*)

Евгений Николаевич в своей комнате пыт... петь что-то бодрое. Оба появляются об... к завтраку.

(*Вносит кофе.*) Запах кофе люблю больш... мого кофе.

Евгений Николаевич (*снова трет виски*). ... и вправду трясет. Коньячку бы?

Борис. И не подумаю. Не меньше чет... пропили.

Евгений Николаевич. Капельку. В кофе. (*... рукой, уныло пьет кофе.*)

Борис. Репетиция у меня...

Евгений Николаевич (*достал часы на ц...*). Рано еще. (*Снова и снова открывает к... Павел Буре.*

Борис. До женитьбы куплены.

Евгений Николаевич. Лизанька любила ... их цепочкой, когда она была золотой. (... *часы.*) Мир опрощается.

Борис. А может, опрощается не мир, а мы?

Евгений Николаевич. А роль-то у тебя ... без ниточки...

Борис (*со звоном бросив чайную ложку ... в тихой ярости*). Я просил никогда не ... варивать о театре.

Евгений Николаевич. Мне нельзя гово... театре, а тебе можно?

Борис. Мне можно. Потому что это — ... живое!

Евгений Николаевич (*кричит*). А у ме... все атрофировано?.. И о чем тогда го...

Борис. О бабах.

гений Николаевич. На девятом-то десятке? (*Выглядывает из-за портьеры в окно.*) Она стоит на той стороне улицы!

рис (*идет к окну*). Исчезла.

гений Николаевич. Ты шел к окну с лицом убийцы. Завел романчик с реквизиторшей?

рис. Не думал, что вы знаете.

гений Николаевич. Об этом знает весь театр.

рис. Мне остается жить, не зная, что об этом все знают. (*Ходит.*) За всю жизнь я ни разу не играл подшофе и ни разу не опоздал на репетицию. Ни разу.

гений Николаевич (*очень громко*). Один актер Художественного театра... Не МХАТа, а Художественного... Это было до революции... отдыхал в воскресенье на даче. И вспомнил, что у него утренник. Он еле-еле успел на «кукушку», дачный поезд. Но ему показалось, что «кукушка» идет медленно, и он соскочил с нее. Опамятовался, когда «кукушка» показала ему хвост. Он схватил лихача, и, представь, все-таки не опоздал. Каково?

рис (*уносит чашки, уходит в свою комнату, возвращается переодетым, закрывает комнату на ключ*). Вы хотите мне что-то сказать?

гений Николаевич. Разве?

рис (*сел в кресло*). У меня есть две минуты.

гений Николаевич. Я обижен, Борис Евгеньевич. До глубины души.

рис. Чем?

гений Николаевич (*твердо*). Ни-чем. Пустяки.

рис. Будете говорить? (*Вдруг приглядывается к отцу.*) Вы как будто бы некрупный, а на сцене казались большим. (*Молчат.*) Скажете, когда я буду на лестнице? (*Подождал, целует отца.*) Пошел звенеть на сцене пустыми бутылками. Очередной эпизод очередной чернухи... Ничего, я им устрою... Пройду парком.

Оба уходят в переднюю. Входная дверь захлопнулась.

гений Николаевич (*кричит в передней*). Боря, только не кипятись. Ты должен сделать заявку на Ричарда III!.. Это спасение! Это наше спасение!

Со стороны лестничной клетки яростный стук кулаками в дверь.

Ты же мечтал о нем в молодости! Я имею право говорить тебе все! Но я скажу не все, хоть твой отец. Я страдаю, видя, как ты на глазах... стареешь!

Звонки.

Дверь на цепочке!

Стук и звонки стихают.

(*Входит и подбегает к окну, ждет появления из подъезда сына.*) Вышел. Смотрит на меня зло. Щурится на солнце. Пошел. Ядрышко мое. (*Перекрестил сына. Ходит по комнате.*) Не вернулся? (*Выглянул за портьеру.*) Уже в конце аллеи. К трамваю свернул... У Лизаньки в мелочах второй ключ от детской был. (*Долго ищет внизу шкафа коробку, долго роется в ней.*) Вот он, ключ. Хорошо, замок не меняли. (*Прячет коробку. Еще раз выглянув за порьеру, открывает комнату Бориса.*) Руки дрожат, как ворую. (*Входит в комнату Бориса и скоро возвращается с раскрытой книгой и рукописным листом в ней. Пытается читать спокойно.*) «Ухожу, спокойно проклиная вас. Я не выявился до конца, хоть во мне были силы необычайные. Но не давайте актеру ролей, и он погибнет. После известного события это со мной и сделали. Моего выступления не могло не быть. Но я хотел одного, чтобы моему театру было лучше... Мне говорят: я вне эстетики этого театра. Рад. Ибо очевидно, что сейчас идейное приспособленчество театра к власти сменилось приспособленчеством к публике. А любое приспособленчество — смерть театру! Во мне говорит озлобленность на мир? Может быть. «Но злость это тоже стимул искусства»,— говорил Мейерхольд. Ужасно, что под свободой творчества главреж понимает только свою свободу, а не свободу исстрадавшегося театром актера».

Зазвонил телефон.

(*Выдергивает шнур из розетки и долго ходит, чтобы успокоиться. Вернулся к письму.*) «Я остался один. Актерское товарищество погублено. Любое слово против лжи и в защиту оскорбленного достоинства — начало человеческого конца. Ваш Б. Гальский. Семнадцатое, Ночь». Постскриптум. «Жалею только об одной несыгранной роли». (*Молчит.*) А я в этот час пульку расписывал. (*Долгая пауза. Подходит к телефону, подключив его, набирает номер.*) Володя, вы еще не ушли? До театра вам шаг. Я коротко. Не забежите ко мне? Бориса днем не будет. На четверть часа. Вы же однокашник. Из курса самым талантливым оказались вы. Старик Гальский редко льстит. Некоторая комплиментарность в крови воспитанных людей.. (*Слушает.*) Я знал, что вы не откажете. Только не говорите об этом Борису... Бегите, бегите. (*Положил трубку.*) Переписать для него письмо. Не дай бог, Борис нагрянет. (*Достает папку, берет ручку, чистый лист и переписывает.*) Это же... ад. (*Смял свой лист.*) О письме Володе промолчу. Скажу, что Борису безумно трудно, что он готовит сцены из «Ричарда III». Студийная работа, не поможет ли? (*Осторожно уносит раскрытую книгу с письмом в комнату Бориса. Закрывает комнату.*) На благо замок не меняли. (*Завора-*

чивает ключ в смятый свой лист, уносит к себе. Возвращается, убирает папку.) Все шито-крыто. (*Вытирает пот со лба. Берет журнал, садится в кресло, достает очки. Читает, любуясь бархатностью своего голоса.*) «Через несколько месяцев после премьеры, когда спектакль шел в Лондоне, Шер издал книгу «Год короля» — свой дневник»... (*Оглядывает шкаф.*) Не хватает бронзовых часов... (*Закрыл журнал.*) О покаянии забыть. Это добьет его.

На лестничной клетке лай болонки и шум ссоры соседей.

Картина вторая

Прошло несколько дней. Та же гостиная. И под портретом в вазе те же засохшие цветы. Евгений Николаевич сидит в очках за овальным столом, заваленным папками с программами спектаклей, газетными вырезками и фотографиями.

Евгений Николаевич. Все, что я пишу,— бессвязно. Но ведь зачем-то бог сохранил меня до девятого десятка?.. Для Бориса. (*Отложил ручку.*) Мемуары надо писать шестидесятилетним. (*Сидит, закрыв глаза.*) Не дай господь, видеть муки детей своих. (*Решительно завязывает папки, уносит их в свою комнату, возвращается.*) Давно я халат не стирал. (*Обнюхивает плечи.*) Зато запах привычный. (*Подходит к двери Бориса. Хотел постучать, не решился.*) Достал четыре перевода трагедии. Подсовывал ему. Даже не открыл. И статью не прочел.

Звук открываемой изнутри двери. Евгений Николаевич отбегает от нее. Появляется сияющий Борис.

Явление Христа народу.

Борис. До обеда четверть часа... Вы не хотите послушать что-нибудь из нашей фонотеки? По вашему голосу соскучился. Прежнему. Вживе он достаточно противен.

Евгений Николаевич. Эпохальное хамство.

Борис. Включить бунинский «Перевал»?

Евгений Николаевич (*после молчания*). А меня ты спросил, что я хочу послушать?

Борис. Что вы хотите послушать?

Евгений Николаевич. Послушаем, Боренька, Чехова?

Борис. Мемуарами занимались?

Евгений Николаевич. Одна москвичка называла мемуары — меморием. (*Убирает остатки архива в низ шкафа.*) Располагайся в кресле. (*Уходит и возвращается с портативным магнитофоном.*) Послушаем сцену Вершинина и Маши. Вершинин — я, Маша — твоя мать. Господи, а ведь это все было.

Борис удобно уселся в кресле, Евгений Николаевич ставит кассету, включает воспроизведение и неслышно опускается в свое кресло. Слушает сцену из второго акта «Трех сестер». И можно понять по их поведению, что прошлое странным образом накладывается на сиюминутное, возвышая его. Магнитофон щелкнул. Запись кончилась. Но тут в комнате Бориса, как бы продолжая запись, заиграли старинные часы. Евгений Николаевич хотел вскрикнуть, Борис остановил его жестом. Бой старинных часов кончился.

(*После молчания.*) Бронзовые часы? (*Смотрит на полуовальный проем в шкафу.*) А я думал, чего недостает?

Борис. Пустил-таки. (*Смеется тихо.*)

Евгений Николаевич (*долго и отчаянно аплодирует*). Они молчали... Постой-ка... Больше полувека. Гораздо больше. Тесть привез их из своего разрушенного имения. Часы уже и тогда стояли. Я ощущал нутром, что в гостиной не хватает чего-то самого-самого!.. Чувства-то уж не такие. Боренька, позволь мне их поставить на место. Я не уроню. Позволь, а? (*Целует сына.*)

Евгений Николаевич уходит и осторожно вносит старинные фигурные бронзовые часы. Вдвоем с Борисом ставит их на свое место в проем шкафа.

Как мог я не заметить их отсутствия? (*Суетливо и радостно уносит магнитофон к себе.*)

Борис уходит в свою комнату и, приодевшись, проходит на кухню. Из кухни доносится оживление. Скоро он входит и сервирует стол на два куверта. Ножи, вилки. Вносит фарфоровую супницу. Входит парадно одетый к обеду Евгений Николаевич, садится. Борис ставит коньяк и коньячные рюмки. Разливает бульон.

Борис (*налил в рюмки*). За возрождение. И...

Евгений Николаевич. Бог Хронос — олицетворение начала и вечности мира.

Борис. За часы, торопящие нас.

Выпивают.

Евгений Николаевич. Куда торопящие?

Борис не ответил. Едят. Молчаливая смена посуды. Второе блюдо поедается менее торопливо, чем первое. Легкий звон вилок и ножей.

Россини был великолепным кулинаром. И еще неизвестно, в чем он был более велик: в музыке или в этом, втором своем искусстве. (*Вытирает рот салфеткой.*) Вкусно — не то слово, Боренька

Борис. Лук и орехи — основные ингредиенты моей подливки! Может, завести коммерческую харчевню? «У Бориса» — чем не названье?

Евгений Николаевич. М-м-м!.. (*Встает, налил себе и сыну коньяку.*) Великий Остужев любил копаться в замка́х. Маленькая страсть помогала ему сосредоточиться... на больших ролях. Я пью эту рюмку за чистые порывы твоей души.

Борис встал.

Мать смотрит на тебя и радуется.

Посмотрели на портрет, чокнулись и выпили. Борис уносит посуду.

(*Кричит на кухню.*) Боря, чем хороша жизнь?

Борис. Вам лучше знать, вы ее почти прожили.

Евгений Николаевич (*решил не обижаться*). Тем, что она снисходительна к нам. Чем совершеннее человечество, тем несовершеннее человек. Но мы многое себе не прощаем. А она, жизнь, прощает и дает человеку возможность преобразиться, даже тогда, когда он поставил на себе крест. (*Воровски выпивает еще рюмку.*) Вот. Даже тогда!

Борис вносит кофе. Они пьют его, не спеша, наслаждаясь.

Борис. Мать тоже любила пофилософствовать?

Евгений Николаевич. Она была лучшей Карениной тридцатых годов. Когда мы были на гастролях в Ленинграде, Тарасова приехала познакомиться с нею. Посмотрела и сказала: «Я так не сыграю».

Борис. Кокетство примы?

Евгений Николаевич. Ничуть. Честность большой актрисы. (*Допивает кофе.*) Только сыграв Каренину, мать решилась родить. Играла до последнего. И родила тебя в театральной раздевалке.

Оба смеются.

Борис. Сигару?

Евгений Николаевич. Только из Гаваны.

Борис бросает ему сигарету. Курят, упрятавшись каждый в свое кресло.

Актер Аркадин — известный провинциальный трагик,— брал несколько переводов трагедии... и составлял из них свой вариант роли.

Молчание.

Борис. Теперь я свободен, несите переводы.

Евгений Николаевич ушел к себе и вынес четыре перевода трагедии. Один машинописный, два современных и один в старинном, с золотым тиснением, томе.

Евгений Николаевич. Этот с ятями! Прошу, сэр... Володя согласился помогать тебе... Чем не герцог Бекингемский? А та не поможет тебе в леди Анне? (*Показывает на окно.*)

Борис. Вы прекрасно знаете, что она реквизиторша.

Евгений Николаевич. Поэтому ты и не вводишь ее в дом? Да?

Борис не находит, что ответить.

Искусство умирает без поклонников. (*Берет в руки журнал.*) Статья об Энтони Шере — энциклопедия актерской игры!

Борис. Сам прочту.

Евгений Николаевич. Отсюда... (*Подает ему журнал.*)

Борис (*читает*). «Дневник Энтони Шера, мгновенно разошедшийся среди читающей публики, дает уникальную возможность войти в лабораторию актера, увидеть, как день за днем в муках и сомнениях рождается будущий театральный шедевр». (*Молчание.*) А при чем тут я?

Евгений Николаевич. Роли воспитывают нас. Властность Ричарда вернет тебе актерскую уверенность. Поверь мне, Боренька, эта роль станет оправданием всей твоей жизни. Оправданием моей никому не нужной старости, наконец.

Заиграли бронзовые часы.

Картина третья

И был понедельник. Борис стоит у окна, слушая сирену и шум отъезжающей машины «скорой помощи». Евгений Николаевич в халате, с засученным на левой руке рукавом, сидит на стуле у стола, который вдвинут в глубину гостиной. Опускает рукав халата, медленно переходит в свое кресло и полулежит в нем неподвижно с закрытыми глазами.

Борис (*подходит к столу, собирает комочки ваты и разбитые ампулы на тарелочку*). Знают мой голос и адрес вызубрили. (*Уносит тарелочку и возвращается.*)

Евгений Николаевич (*не открывая глаз*). Это так страшно, когда в затылке бьет молотом. А умирать не хочется. Уж извини... Ты добрый. Конечно, жалко понедельника, репетиции жаль. Успокоюсь, продолжим.

Борис. Какое там.

Евгений Николаевич. Когда Володя увидит твою подготовленность, включится сразу.

Борис. Если бы «Ричард» был в репертуаре.

Евгений Николаевич. А вдруг включат, увидев твою работу? Счастливый случай — говорил Станиславский — приходит к тому, кто к нему готов.

Борис. Может быть, вы и правы.

Играют часы.

Евгений Николаевич (*шумно выдохнув, открыл глаза*). Как снова родился. (*Прошелся по комнате медленно, затем быстрее.*)

Борис. Володя опаздывает.

Евгений Николаевич. Подойдет. (*Подставляя стул к столу.*) Итак, сцена с лордом Бекингемом. Седьмая — третьего акта. Но для разминки — из Бартошевича. (*Читает.*) «Дневник Энтони Шера содержит множество случайных деталей, попутно сделанных наблюдений. Все идет в дело, все работает на Ричарда Глостера». (*Прислушиваясь к шагам на площадке.*) Володя?

Борис. Соседка.

Евгений Николаевич (*продолжая чтение*). «Шер задает себе два главных вопроса...» Что же его нет?.. «Два главных вопроса. «Что значит быть убийцей» и «что значит быть уродом». В поисках ответа на первый вопрос актер обращается к характеру Гитлера».

Борис. Почему не Сталина? Коряв лицом, сухорук, рост — сто шестьдесят два...

Евгений Николаевич. Туда, Боренька, туда. Но для англичан Гитлер личностен. Он бомбил древний Лондон! (*Читает.*) «Несравненно больше актера занимают современные убийцы...» Володе не мешало бы тоже это послушать.

Борис. Он дважды прочел статью. (*Берет журнал и читает дальше.*) «Тут есть завороженность внечеловеческим и в то же время холодный взгляд художника, который, бесстрастно пренебрегая всеми нравственными запретами, вглядывается в тайные загадки человеческой натуры». Шер — редчайший профессионал...

Евгений Нкиолаевич. Высокий профессионализм и есть интеллигентность. Позвонить Володе?

Борис. Не надо.

Евгений Николаевич. Перечитываем сцену. Чем тут озабочен Глостер?

Импровизационная репетиция. Евгений Николаевич подает реплики за лорда. Борис делает прикидки к Ричарду. Ничего не завязывается.

Борис. С вами репетировать, как со стулом.

Евгений Николаевич (*помолчав*). Я все-таки заслуженный. И для кого-то авторитет. Вчера в Доме актера меня умоляли прочесть главы из мемуаров. (*Уходит и возвращается.*) И ты забыл, что я после укола... И не во мне одном дело. Ты обязан вырваться из гипноза своей ущербности!.. Сходи в церковь, Боренька. Подумай о вечном, не только о сущем! Постой-ка. (*Уходит и появляется с маленькой затрепанной записной книжкой.*) «Сила чувства вечности и есть поэтическая сила таланта». А ты та-лант-лив. Боря!

Садятся в кресла, долго молчат.

Мы только страдаем и ничего не делаем...

Борис. Мы просто настолько привыкли друг к другу, что не можем воспринимать другого свежо.

Евгений Николаевич. А кто может помочь тебе в леди Анне?

Борис. С Люсей поговорю. Главный на нее глаз положил, а она его отшила...

Евгений Николаевич. Женщина!

Борис. Я бездарен.

Евгений Николаевич. А раньше был одарен?

Борис. Просто везло. Природа истощилась на вас с матерью.

Евгений Николаевич (*взял его руки в свои*). Тяжело тебе? Но чтобы удержаться на плаву жизни, нужно иметь свой плотик, свой, только тобой сколоченный. Может быть, окровавленными руками!

Звонок телефона.

Борис (*хватает трубку, отцу*). Вас. Дама.

Евгений Николаевич. Пожилая?

Борис. Незнакомый голос.

Евгений Николаевич. Странно. (*Берет трубку.*) Слушаю... Из Иркутска?.. Да, помню, помню... (*Прикрыв рукой трубку.*) Поклонница моего Вершинина. (*В трубку.*)... Надолго?.. Виктория Юрьевна, этого не стоит делать. Вы разочаруетесь... У меня вставные зубы.

Борис падает в кресло.

Если вы приглашаете... Но как-то неудобно. Это делают мужчины, они и расплачиваются. (*Хихикает.*) Простите мою откровенность.

Борис беззвучно хохочет.

А вы подождете моего ответа?.. Запомнил. Позвоню через четверть часа. (*Положил трубку.*) Проездом в Москве иркутянка Виктория Юрьевна... Фамилию забыл. После наших гастролей там писала мне долго, долго. Лизанька подтрунивала надо мной из-за нее. Молит о встрече. Принимать предложение?

Борис. Это, может быть, последнее предложение в жизни, а он раздумывает!

Евгений Николаевич (*чуть-чуть нагрывая*). А вдруг дойдет до дела?

Борис. Опустите занавес на застолье.

Евгений Николаевич. Ветки багульника привезла. Пахнуло прошлым. Ехать?

Борис. Это как выиграть в рулетку. Одеваться!

Евгений Николаевич (*исчезает в своей комнате и пробегает в трусах в переднюю*). Извините, я без бабочки.

Борис (*вносит на плечиках белоснежную рубашку*). Рубашка хрустит. Примите, милорд. (*Уносит ру-*

башку в переднюю. Проходит в комнату отца и вносит на резинках целую дюжину старомодных и новых бабочек.) Бабочку какую наденете?

Евгений Николаевич (*появляясь из передней в рубахе, но в трусах*). Бордовую с белым горошком. (*Убегает в свою комнату и возвращается одетый. Причесывается.*) Лысину чем прикрыть?

Борис. Три волоска. Один — налево, два — направо. (*Расчесывает голову отцу.*) Духи! (*Приносит духи.*) За ушами и на платок. Экий сокол! Звоните ей.

Евгений Николаевич (*подумав*). Упаду как снег на голову. Всегда впечатляло. (*Смутился.*)

Борис (*дает три рубля*). Трешка на такси. Если пропьете...

Евгений Николаевич. При даме. Никогда. (*Ушел и вернулся. Серьезно.*) Я еще кому-то нужен.

Уходят. Слышно, как Борис закрывает за отцом дверь. Возвращается.

Борис. В подъезде пахнет тушеной капустой. (*Ждет у окна появления отца. Машет ему рукой, показывает большой палец. Поставил стол на место и увидел лицо матери. Смутился.*) Зато я часы тебе починил. (*Снова подходит к окну. Стоит долго.*)

Шум улицы.

Картина четвертая

И был счастливый день. Под портретом Елизаветы Константиновны в вазе расцвели розово-фиолетовыми каплями ветки багульника. Цветения их ждали долго, и, не дождавшись, махнули на них рукой. Стол отодвинут в глубь гостиной: идет репетиция сцены Ричарда Глостера и леди Анны.

Евгений Николаевич (*суетлив и радостен*). С Володей было четыре репетиции. Вырисовывается. Люся на верном пути.

Борис «горбатый», в коротком плаще, сотворенном из какой-то юбки, с корявым костылем в руках, бормоча роль, расхаживает по гостиной.

Программа твоих занятий... Встреча с психиатром-криминологом. Доктор наук, твой поклонник. Доцент-литературовед в университете. Для ума... И вот Англия времен Ричарда. (*Подводит сына к столу, на котором пухлая папка, достает из нее кипу фотографий и машинописные пожелтевшие листы.*) Социально-бытовой комментарий.

Борис (*ходит*). Что-то завязывается, по-моему, а?

Евгений Николаевич. Завязывается? Ты уже как рыба в воде! Присядь в кресло и соберись.

Борис сел в кресло. Евгений Николаевич расхаживает вокруг него.

Еще раз послушай. (*Читает.*) «Энтони Шер был уверен: личность Ричарда находится под глубоким воздействием его уродства. Помимо всех философских и психологических результатов»...

Борис. Колени у него вывернуты.

Евгений Николаевич. «Его история кроме всего прочего — история болезни. К ней все не сводится...» Слушай внимательно... «К ней все не сводится, но на ее почве многое вырастает. Шер отправляется в больницы и специальные медицинские центры...» Что делаешь и ты... Начнем?

Борис встает с кресла преображенный. Ведет сцену с леди Анной, реплики которой подает ему Евгений Николаевич.

(*Прерывая сцену.*) Слушай, а пусть где-то звучит орган? Из моей комнаты, как бы в отдалении?

Борис (*в образе*). Тут рядом — епископ. Епископ служит мессу по убитому Глостером мужу Анны, а Глостер блудит.

Евгений Николаевич. Он слышит музыку и это возбуждает его. (*Убегает в свою комнату, кричит оттуда.*) Это еще одно пре-пят-ствие! Глумление над леди Анной будет еще сладостнее от того, что это и глумление над божественным органом! (*Выходит из комнаты. Оттуда доносится пространственная музыка органа.*)

Импровизационная, уже свободная прикидка к сцене Ричарда и леди Анны.

Анна нужна ему! Просто необходима. Для реабилитации себя в глазах Англии. И он снова пре-сту-па-ет. Одолевает невозможное — оскорбленную честь одной из первых дам королевства! Бешено защищающуюся!

Борис (*глядя в роль, что-то в ней записывая*). Кстати, как закончилось ваше рандеву?

Евгений Николаевич. Тайна! (*Не глядя на портрет, указывая на него.*) Перед ней стыдно... А Ричарду ни перед кем, никогда и ничего не стыдно! Он наслаждается своим искусством сокрушать все и вся!

Проигрывает кусок сцены. Евгений Николаевич незаметно скрывается в своей комнате, чтобы увеличить звук. Музыка помогает Борису доиграть кусок. Евгений Николаевич убирает музыку.

Борис (*дождавшись его возвращения из комнаты*). А ты кое-что знаешь, отец. Быть бы молодым?

Евгений Николаевич. У меня нет комплекса Фауста. Опыт своей жизни человек не отдаст никому. Даже постыдный опыт.

Сидят, отдыхают.

Не бойся того, что считается истерикой. Обнажайся в пределах своей органики. Лишнее уберем. (*Осторожно.*) В конце сцены ты должен наградить Анну забытым ею счастьем. Властвовать над ее телом.

Борис (*взвился*). На потребу публики? Гадость!

Евгений Николаевич. Если это не стало образом.

Борис. Дерьмо на сцене — это уже не театр!

Евгений Николаевич. Мы сделаем это пластически — красиво.

Борис. Балет введем?

Евгений Николаевич. Не хами. Русский театр одолевает телесная безóбразность, переходящая в безобразность. Таиров забыт. А вспомни эпоху Возрождения. Тысячи обнаженных натур на картинах вызывают радость. И желание любить!.. Ты понимаешь, Глостер в это мгновение должен стать совершенным. Преобразиться из Горбуна в Аполлона! Тогда это будет позволительно... Попробуем,. а? Моя маленькая догадка.

Борис молчит.

Это еще и падение человечества через Анну. (*Тихо.*) Иди от себя. Тебя любили женщины и любят.

Борис. Попробуем.

Евгений Николаевич убегает в комнату и включает органную музыку. Появляется, бросает наизусть реплики леди Анны. Импровизационный финал сцены.

Евгений Николаевич. Бросай костыль. Выпрямись.

Борис (*в образе*). Горб мешает.

Евгений Николаевич. К черту горб! Выпрямись над нею! Чтоб убедить ее в любви, он должен любить и любит!.. Это триумф не монстра, а человека. Высшее проявление радости Природы!

Борис стоит, высокий, распрямившийся и светлый.

Браво! Браво, Боря! И тут же стыд своей чистоты: стыд себя! Он снова циник! Двойной теперь циник! Ибо такого одоления врага он еще не переживал! Он грубо прощается с мгновеньем своей истинной любви! Ибо эта любовь убедила его в правоте смертельной ненависти к человечеству, легко пожирающему свою чистоту! И последний моноложек... (*Дает сыну короткую передышку.*) Леди Анна, шатаясь, ушла! Она пала в его глазах как никто!

Борис.

«Кто женщину вот этак обольщал?
Кто женщиной овладевал вот этак?
Она моя,— хоть скоро мне наскучит.
Ха!
Нет, каково! Пред ней явился я,
Убийца мужа и убийца свекра;
Текли потоком ненависть из сердца,
Из уст проклятья, слезы из очей,—
И тут, в гробу, кровавая улика;
Против меня — бог, совесть, этот труп,
Со мною — ни ходатая, ни друга,
Один лишь дьявол разве да притворство,
И вопреки всему — она моя!»

Евгений Николаевич. К сожалению... Бр
Боря! (*Аплодирует, целует сына. Убегает и, ключив музыку, возвращается.*) Слушай,
открытие!

Борис. Думаете?

Евгений Николаевич. Две разных сцены в од
Два человека! Наглый и надеющийся на со
тивление Анны Ричард! И потому глумящ
над нею и собой! Твой Глостер многол
Театр — чудо, к которому нельзя привыкн

Ходят оба в возбуждении.

Борис. А правильно ли, что мы идем за Эн
Шером? У гения не может быть двойника.

Евгений Николаевич. Но гений помогает
мыслить! (*Без перехода.*) Хочу в Англию! Х
в добрую, старую Англию!

*Долго сидят, переводя дух. За стеною еле слы
ная музыка.*

Борис (*снимает «плащ»*). Ставим стол на ме

Евгений Николаевич (*замер.*) Боря... Багул
расцвел...

*Садятся в кресла и любуются цветами багу
ника. Евгений Николаевич перекрестился. Му
ка за стеной чуть слышней.*

Действие второе

Картина пятая

*И был день отдохновения. На рояле канделя
свечи которого зажжены. Одетый в потерт
бархатную блузу, Евгений Николаев
играет на рояле раздумчивую часть «Лунной
наты» Бетховена. Борис сидит в своем кре
и слушает.*

Борис. В жизни мама была не так уж и краси
Но на сцене и просто на людях она светил
красотой.

Евгений Николаевич. Признак истинно тала
ливых людей. (*Закрыв глаза, весь в музык*
Театр для нас — сама жизнь. Способ сущест
вания.

Борис. Фишка с вас, о театре ни слова.

Евгений Николаевич. Ты первый сказал — «
сцене». Я только продолжил тобой сказанное

Борис (*выставил белую фишку*). Пожалуй. (*Молчи*

тений Николаевич (*заканчивает игру*). Классическая часть вечера отдохновения закончена. (*Раскланивается.*) Часы не заведены?

орис. Нет.

вгений Николаевич. Переходим к пещерному хамству. Купил?

рис. И те, и другие.

вгений Николаевич. О театре ни слова.

рис. Как и о женщинах.

Борис уходит и возвращается с тарелкой семечек и двумя маленькими тарелочками для шелухи. Ставит тарелку с семечками на пуф между двумя креслами. Маленькие тарелки оба ставят себе на колени и начинают молча лузгать семечки. Соревнуются, кто лузгает быстрее. Устают от соревнования, лузгают не торопясь.

гений Николаевич. Покажи язык.

Борис показывает.

ис. Вы.

Евгений Николаевич показывает. Продолжают лузгать семечки. Молчание.

ений Николаевич. Мы напоминаем двух персонажей из рассказов актера Лаврова-Столыпина.

ис. Фишку.

ений Николаевич. Фигу. Разговор-то о его рассказах, а не о службе в театре. (*Махнул рукой, выставил красную фишку.*) Лавров-Столыпин был глыба с животом. Куда уходят типажи?

ис. Типажи диктует время.

ений Николаевич. Он уверял, что свои рассказы читал с эстрады.

Борис предупреждающе поднял палец.

Эстрада не театр.

с. Рефери был добр.

ний Николаевич. В шестнадцатом году все дозволялось, как и сейчас. (*Лузгает семечки.*) Уездный город. Сидят на скамейке околоточный дворник с бляхой. Скука. Все переговорено, случаев никаких. Вдруг по булыжнику стук колес. Золотари едут. Бочки, черпалки ведерные. Я еще их помню... Околоточный: «Эй, ты, Лакомка! Ложку-то потерял!» Проехали золотари. Опять скучища. «Который час?» — спрашивает дворник. Околоточный: «Должно, девятый» — «Почему?» — «А вон по бульвару проститутка густо прошла». (*Смеется.*)

. За эротику. (*Выставляет фишку.*)

ий Николаевич. Покажи язык.

орис показывает.

есь покажи.

Борис показывает весь язык.

Ну и глотка у тебя... Не почернел.

Борис. Было так. Я тогда в Тюзе работал. Играл Кая в «Снежной королеве»...

Евгений Николаевич. Фишку.

Борис. Мда. (*Выставляет фишку.*) Играем спектакль. И по сцене я должен был поцеловать Снежную королеву. Сказочник, застуженный ею, молчит, остановить меня некому. А она, чтоб мое сердце оледенить, и говорит: «Поцелуй меня, мальчик. Или ты боишься меня?» Актриса красивая была. Позволяла целовать себя по-настоящему, лишь бы кармин припудрен был. В зале — тишина. Я подхожу к Снежной королеве, целую ее и слышу из первого ряда голосок: «Ну и дурак!» Еле сцену доиграли.

Евгений Николаевич (*прыснул*). Не смешно. Не будет фишки.

Борис. В Тюзе я и Порфирия Петровича играл. И, поверьте, хорошо.

Евгений Николаевич (*выставляет фишку*). За твою веру в себя. (*Показывает язык.*) Как язык?

Борис. Цел.

Евгений Николаевич. Пива хочется.

Борис. В Чехословакию поезжайте.

Евгений Николаевич. Я на Англию документы подал.

Борис. На какие шиши поедете?

Евгений Николаевич. Что-нибудь придумаю.

Борис. Там пабы.

Евгений Николаевич. Бабы?

Борис. За упоминание женщин фишку.

Евгений Николаевич. А ты?

Борис. Я сказал «пабы».

Евгений Николаевич. Прав. В Англии пивные так называются. (*Выставляет фишку.*) Может быть, на тыквенные перейдем? (*Поднимает руку.*)

Борис (*тоже поднимает*). Большинство. (*Забирает грязные тарелки, приносит чистые и тарелку с тыквенными семечками.*)

Евгений Николаевич (*показывая на портрет*). Она осуждает нас.

Борис. Завтра репетиция с Володей. (*Отставил тарелочку.*)

Евгений Николаевич. От глаз ее не спрятаться. (*Отставляет семечки.*) Фишек поровну, и поровну коньячку. (*Снимает салфетку с початой бутылки коньяку и коньячных рюмок на столе. Наливает в рюмки.*) Никто не выиграл.

Борис. Выиграла дружба.

Выпивают.

Евгений Николаевич (*берет сына за плечи и усаживает за рояль.*) Романс ее любимый... спой...

Борис. Я никогда больше не встречал драматических актрис с такими вокальными данными. (*Играет. Поет.*)

«У вагона я ждал, расставаясь с тобой,
Полный грусти прощальных мгновений.
И в мечтах о былом, вся душою со мной,
Ты мне бросила ветку сирени.

Резкий голос звонка нас от дум оторвал,
Налетели потоки сомнений.
И, тебе глядя вслед, весь в слезах целовал
Я поблекшую ветку сирени.

Поезд где-то исчез в серой дымке, вдали,
Подплывали вечерние тени.
И бесцельно я брел по дороге в пыли
С одинокою веткой сирени.

Я вернулся к себе. Этот вечер унес
Все надежды, всю радость стремлений.
В эту ночь расцвела от объятий и слез
Та увядшая ветка сирени».

Евгений Николаевич всхлипывает.

День отдохновенья. Кстати, Дом актера готовится к семидесятипятилетию Юрия Удальцова.

Евгений Николаевич. Выступлю с воспоминаниями.

Расселись по разным углам гостиной. Молчат. Еле слышен «Реквием» Верди.

Соседи Верди слушают.

Молчание.

Как и у нас, у них нет телевизора. (*Наливает рюмку коньяку, выпил.*) После семечек рот острее коньяк чувствует.

Борис. Так изрезан.

Евгений Николаевич. Фи. (*Подходит и заводит часы*). Не знаю, люблю ли Россию. От революции так недалеко. Все на памяти и все нарушено... В моем детстве продавали вот такие малюсенькие шоколадные бутылочки с ромом, птифуры... Но самое большое потрясение детства — богослужение в церкви... Умерла бабушка по матери. Мещанка, добрая старушка. И я прекрасно помню, как при отпевании ее, от многоголосия церковного хора истаивала моя боль. Истаивала — это я и сейчас помню,— незаметно переливаясь в какой-то золотистый свет. И мы, мать, отец и я, стояли озаренные этим светом и утешенные им. Это было в раннем детстве, мне шел едва ли не третий год... А Библия у меня появилась только на шестом десятке жизни. Купил подпольно. Подпольно купил книгу больной совести человечества... Девять церквей из десяти навсегда в России разрушено. А сколько страдало народу? И актеры. (*Ходит.*) Боженька, актеры-то в чем были виноваты?!

Борис. Разве только в том, что бесстыдно славили вампира и временщиков. (*Молчит, закрыв глаза.*)

Евгений Николаевич. Невиновных нет. (*Слушает.*) В нынешних спектаклях музыка используется бытовая. Иной чернухе и не надо.

Борис. Это не чернуха, отец. Театр возвращается человеку.

Евгений Николаевич. Безнадега — возвращен к человеку?

Борис. Но если безнадега есть в жизни!

Евгений Николаевич. Не умереть бы театру нее.

Борис (*светло*). Я вас посылаю на три буквы, пап ка. Хоронили много раз, не умер.

Евгений Николаевич. Что-то новенькое в

Борис. И дело не только в нас. А в самом те- (*Пишет это слово большими буквами в в и уходит к себе, не закрываясь на ключ.*)

Евгений Николаевич (*улыбаясь себе*). М душевный кризис.

На улице сумерки переходят в ночь. А продолжают слушать «Реквием» Верди.

Картина шестая

И была глубокая ночь. В гостиной тем окна проникает свет где-то недалеко м дорожного светофора. Входит Евгений лаевич. Он в плаще без шляпы. Ру запачканы грязью. Пытается включи так и не находит выключателя.

Евгений Николаевич (*пьяный, что в стельку*). Связь с загробным миром ды у самого дома падал на булыж цов... спиритически... подножки ст своей улице вон сколько лет ходил хотя бы споткнувшимся? Ни разу. Н что он не напивался вдробадан.. дохнул.) Только звезды знают св ческого героя. Что-то мне нужно с рит на испачканные руки.) Руки рету.) Пардон, шляпу потерял... лена шляпа, мадам... А портрет, написан с огрехами. (*Снял туфли Подходит к комнате Бориса, тихо ет в нее.*) У реквизиторши. (*Р дает в ближайшее кресло. Сидит смотрит на шкаф, где в проем часов. Достал карманные часы* скандальчика часа три-четы (*Долго сидит, не двигаясь, об ками. Унося туфли, уходит в*

Шум воды.

(*Приносит большой эмалиро свою комнату и появляется ров. Садится на пуф, дост шись наконец, начинает м пись, выронив из нее голуб

«У вагона я ждал, расставаясь с тобой,
Полный грусти прощальных мгновений.
И в мечтах о былом, вся душою со мной,
Ты мне бросила ветку сирени.

Резкий голос звонка нас от дум оторвал,
Налетели потоки сомнений.
И, тебе глядя вслед, весь в слезах целовал
Я поблекшую ветку сирени.

Поезд где-то исчез в серой дымке, вдали,
Подплывали вечерние тени.
И бесцельно я брел по дороге в пыли
С одинокою веткой сирени.

Я вернулся к себе. Этот вечер унес
Все надежды, всю радость стремлений.
В эту ночь расцвела от объятий и слез
Та увядшая ветка сирени».

Евгений Николаевич всхлипывает.

День отдохновенья. Кстати, Дом актера готовится к семидесятипятилетию Юрия Удальцова.

Евгений Николаевич. Выступлю с воспоминаниями.

Расселись по разным углам гостиной. Молчат. Еле слышен «Реквием» Верди.

Соседи Верди слушают.

Молчание.

Как и у нас, у них нет телевизора. (*Наливает рюмку коньяку, выпил.*) После семечек рот острее коньяк чувствует.

Борис. Так изрезан.

Евгений Николаевич. Фи. (*Подходит и заводит часы*). Не знаю, люблю ли Россию. От революции так недалеко. Все на памяти и все нарушено... В моем детстве продавали вот такие малюсенькие шоколадные бутылочки с ромом, птифуры... Но самое большое потрясение детства — богослужение в церкви... Умерла бабушка по матери. Мещанка, добрая старушка. И я прекрасно помню, как при отпевании ее, от многоголосия церковного хора истаивала моя боль. Истаивала — это я и сейчас помню,— незаметно переливаясь в какой-то золотистый свет. И мы, мать, отец и я, стояли озаренные этим светом и утешенные им. Это было в раннем детстве, мне шел едва ли не третий год... А Библия у меня появилась только на шестом десятке жизни. Купил подпольно. Подпольно купил книгу больной совести человечества... Девять церквей из десяти навсегда в России разрушено. А сколько страдало народу? И актеры. (*Ходит.*) Боженька, актеры-то в чем были виноваты?!

Борис. Разве только в том, что бесстыдно славили вампира и временщиков. (*Молчит, закрыв глаза.*)

Евгений Николаевич. Невиновных нет. (*Слушает.*) В нынешних спектаклях музыка используется бытовая. Иной чернухе и не надо.

Борис. Это не чернуха, отец. Театр возвращается к человеку.

Евгений Николаевич. Безнадега — возвращение к человеку?

Борис. Но если безнадега есть в жизни!

Евгений Николаевич. Не умереть бы театру от нее.

Борис (*светло*). Я вас посылаю на три буквы, папенька. Хоронили много раз, не умер.

Евгений Николаевич. Что-то новенькое в тебе.

Борис. И дело не только в нас. А в самом те-ат-ре! (*Пишет это слово большими буквами в воздухе и уходит к себе, не закрываясь на ключ.*)

Евгений Николаевич (*улыбаясь себе*). Миновал душевный кризис.

На улице сумерки переходят в ночь. А соседи продолжают слушать «Реквием» Верди.

Картина шестая

И была глубокая ночь. В гостиной темно. Через окна проникает свет где-то недалеко мигающего дорожного светофора. Входит Евгений Николаевич. Он в плаще без шляпы. Руки и щеки запачканы грязью. Пытается включить свет, но так и не находит выключателя.

Евгений Николаевич (*пьяный, что называется, в стельку*). Связь с загробным миром есть. Дважды у самого дома падал на булыжники. Удальцов... спиритически... подножки ставит. Сам по своей улице вон сколько лет ходил, а видели его хотя бы споткнувшимся? Ни разу. Но и то правда, что он не напивался вдробадан... (*Шумно выдохнул.*) Только звезды знают святость человеческого героя. Что-то мне нужно сделать? (*Смотрит на испачканные руки.*) Руки вымыть. (*Портрету.*) Пардон, шляпу потерял... Вами была куплена шляпа, мадам... А портрет, между прочим, написан с огрехами. (*Снял туфли, взял их в руки. Подходит к комнате Бориса, тихонько заглядывает в нее.*) У реквизиторши. (*Роняет туфли, падает в ближайшее кресло. Сидит в неловкой позе, смотрит на шкаф, где в проеме нет бронзовых часов. Достал карманные часы на цепочке.*) До скандальчика часа три-четыре. Отстреляюсь. (*Долго сидит, не двигаясь, обхватив голову руками. Унося туфли, уходит в ванную.*)

Шум воды.

(*Приносит большой эмалированный таз. Уходит в свою комнату и появляется с рукописью мемуаров. Садится на пуф, достает спички и, решившись наконец, начинает медленно сжигать рукопись, выронив из нее голубоватый лист с водными*

разводами. Не успокаивается, пока не сжигает все.) Его меморий, корежась, погиб в огне аутодафе. (*Встал и снова сел. Нюхает воздух.*) Смердит. (*Шумно вздохнул.*) Воображение будит совесть. (*Испуганно роется в карманах. Достает полные, заклеенные пачки денежных купюр.*) Сколько я истратил?.. В компанию сбилось ровно тринадцать человек. Коньяк пили от пуза... Скорей бы уже Боря пришел... (*Достал из кармана плаща нераспечатанную бутылку коньяка.*) Французский. (*Встал, кричит.*) Долой кооператоров! (*Делает рот-фронтовское приветствие. Ставит коньяк на стол. Падает в кресло, засыпает.*)

Тишину квартиры прерывают редкие, проезжающие по улице машины. Шум поднимающегося лифта, звук открываемой двери. Входит Борис. Включает свет, видит отца. Уходит в переднюю и возвращается раздетым. Сел в кресло напротив Евгения Николаевича и осторожно будит его.

Борис. Проснитесь, отец...

Евгений Николаевич (*просыпается*). Кто тут?

Борис. В этом тазу я белье замачиваю.

Евгений Николаевич (*посвистел*). Меморий свой сжег.

Борис уносит таз и возвращается.

Ты с Володькой был?

Борис (*поднял с пола голубоватый, с водными знаками обожженный лист и положил его почему-то на столешницу буфета.*) Он отказался помогать в показе.

Евгений Николаевич. Не-на-де-жен. А кто надежен? (*Смотрит на портрет.*) Даже она... (*Подходит к роялю, наигрывает мелодию романса «Ветка сирени». Обрывает мелодию.*) Неси рюмки, выпьем на «ты».

Борис (*достает из шкафа рюмки*). Выпить могу, на «ты» обращаться — вряд ли.

Евгений Николаевич. Бабушкино воспитание. У-у, патронесса была! (*Открывает коньяк, разливает по рюмкам.*)

Чокаются.

Брудершафт!

Выпивают, скрестив руки, целуются.

Скажи мне «ты».

Борис (*улыбаясь*). Не могу.

Евгений Николаевич. На три буквы послать может, обратиться на «ты» — нет. (*Наливает по неполной рюмке.*) За семидесятипятилетие Удальцова.

Они выпивают. Евгений Николаевич снимает плащ, отдает его сыну. Тот уносит плащ и возвращается.

А теперь слушай, сын. (*Наливает себе и выпивает еще. Понял, что закусить нечем. Занюхивает рукавом.*) Юрий Леонидович... был освобожден и реабилитирован в пятьдесят шестом. Блистательный артист. И у первого секретаря хватило мужества назвать нашу Нагорную улицу именем первого народного артиста в городе. (*Хотел выпить, не стал.*) Жаль, Удальцов народного СССР не получил. Время ушло! Ушло его время... Это не шуточки — семнадцать лет... Как-то их отсидеть надо было, семнадцать-то годиков?

Борис. Отец, может, не надо?

Евгений Николаевич. Пришел Судный день. Надеюсь, ты оценишь мое мужество и перейдешь со мной на «ты». Боря, дорогой, золотой мой... Это я «заложил» Удальцова... На исходе тридцать девятого года. Да, в ноябре... Нас было двое, он и я, и сидели мы вот в этой самой гостиной. По отдаленным краям стола... Мизансцены и в жизни кое-что значат. Лиза была на спектакле. Выпивали, анекдоты травили. Ну, как это бывает в мужской компании. И он рассказал анекдот о вожде всех времен и народов... Кстати, у грузин возвеличивание человека в характере... Рассказал он анекдот. Помню его до словечка. Я смеялся, а когда он ушел, испугался, что услышал такое. А еще испугался того, что Юрий, отрезвев, испугается сам и упредит меня. Выдаст. Свидетелей больше нет?! (*Наливает и выпивает рюмку.*) И главное. Когда он в тот вечер зашел в спальню, он как-то многозначительно улыбнулся, словно хотел дать понять, что был в этой спальне с малиновыми обоями. Ревность опалила меня. (*Стал наигрывать «Ветка сирени».*) Этот романс внес в наш дом Удальцов. Вот он тут сидел и пел. Это же мужской романс! (*Неожиданно бьет двумя кулаками по клавишам, бьет долго и остервенело.*) Ненавижу сирень! Не переношу ни персидскую, никакую! (*Сидит за роялем молча.*) Мой донос был безумием. Но я любил ее и ненавидел его... И когда Удальцов вернулся, я смертельно испугался. Это было на проходной театра у гардероба. Место для меня и сейчас лобное... Он руки не подал, но поздоровался как бы. Простительно поздоровался, и я понял, что мне дарована жизнь. Понял, что он никому, никому, не только в театре, но и в городе не сказал и не скажет, что это я отправил его в преисподнюю. А ведь я знаю теперь, что такое лагерь. Ужас ужасов. Но мы осознали это, лежа с книгой в чистенькой постели, а они эти годы ежедневно, ежечасно, ежеминутно, е-же-се-кунд-но страдали. Телом, душою, мыслями, духом! Духом страдали и ни за что!.. Это время, Боренька, было почище испанского средневековья. Погубить человека ничего не стоило. И не только, чтобы спасти себя, а просто ради комнаты, поста. Нацарапал слово и конец человеку... Как ни странно, ощущение полноты жизни идет через страдания. Радости не оставляют в ней след... Боренька — мой мальчик, я несчастнее

его... Я хожу ежедневно по раскаленной докрасна плите его улицы. И не просто перехожу или перебегаю ее, а ступаю по ней голыми ступнями! Как грешник в аду... Но никто в городе не догадался, что мы враги. А может, он просто не хотел с дерьмом связываться? Этот человечище и страстотерпец? Можно понять, почему его любили женщины... И вот сегодня я выступил с воспоминаниями о нем и понял, что мой мемориймеет право на жизнь только с исповедью, которую ты сейчас услышал. А если я не могу обнародовать потаенную свою правду, так и все остальное — ложь. Великая и тошнотная ложь!.. А ведь он живет в людях — высший смысл существования, не позволяющий человеку гадить себе в душу! (*Заплакал.*) Все зло в женщинах. От них и мир души и войны в ней. Твоя мать изменила мне. И нам с нею ничего не оставалось в жизни, как только тихо ненавидеть друг друга. Она изменяла мне с Юрием Леонидовичем!

Борис (*выпил рюмку, поставил ее*). Она знала, что ты... донес?

Евгений Николаевич. Нет. И сегодня я понял, что только мое покаяние, лишь оно... не важно перед кем... извини... даст мне возможность хоть на капельку... но очиститься...

Борис. Я был у жены Удальцова перед самой ее смертью. Она сказала, что из-за тебя семнадцать лет просидел Юрий Леонидович.

Долгое молчание.

Евгений Николаевич. Слава богу, не будет потрясения.

Борис. Потрясение было два года назад, после ее признания.

Евгений Николаевич. Но ты смолчал.

Борис. Я тогда наглухо застегнул душу. И стал нетерпимо относиться ко лжи в себе, ко лжи во всем. Чтобы как-то избыть твою вину своею честностью.

Евгений Николаевич. Какое ты имел отношение к этому?

Борис. Я твой сын. Хоть и не ответчик... Жизнь поблекла. Я стал нетерпим ко всему до мелочей. Мне все и всё казалось фальшивым. Я проклинал себя за это, но ничего не мог сделать с собой.

Евгений Николаевич. И твое выступление в театре было...

Борис. Прорвавшимся нарывом. Благо, основания в театре для этого были. Их всегда можно там найти.

Евгений Николаевич. Вот почему ты тогда особенно подчеркнуто стал говорить мне «вы».

Борис. А ты страдал.

Евгений Николаевич (*всхлипнув*). Всю жизнь я ждал твоего «ты». Простил меня?

Борис. Ты и вправду несчастнее его.

Они стоят, прижавшись друг к другу, положив голову один другому на плечо.

Евгений Николаевич. Это ужасно, играть Вершинина и быть стукачом. Он меня простил, а я и сейчас, покаявшись тебе, до конца не простил себя. (*Отходит от Бориса.*) Теперь я тебе должен еще что-то сказать... Как выступил я сегодня, под ложечкой засосало. Тоска. А в кармане рублевка. Тут, словно чуя все, ко мне и подсыпался баритон из Оперного, собиратель антиквариата. Преферансист, ты знаешь его. «Деньги нужны?» — говорит. А утром — это же надо такое совпадение — мне в «Интуристе» туристическую путевку в Англию в руках подержать дали. На мое имя. Две тысячи пятьсот стоит. И я решился... Посоветоваться с тобой не мог, ты весь день где-то пропадал...

Борис. На что решились?

Евгений Николаевич. А брудершафт пил...

Борис (*после молчания, не оборачиваясь*). Бронзовые часы?

Евгений Николаевич. Половина всего, что ты видишь, мое. Всегда хотел иметь как можно меньше вещей, напоминающих Гальскую. Портрет ее иногда душил меня. Ты тиранствовал, дорогуша. Ничего не давал продавать, забыв о моей законной половине. Вот я и взбунтовался, и сыграл по крупному... Схватили такси, к нам, к нему... И он выложил мне три тыщи двести. Недешево.

Борис. Где деньги?

Евгений Николаевич (*достает пачки денег, бросает на рояль*). Вот все до копеечки. Две тыщи пятьсот... И четыре рубля в монетах... (*Звенит монетами.*)

Борис. А остальные?

Евгений Николаевич. С друзьями в кооперативном ресторане... просадил. Их было двенадцать — знакомых и полузнакомых — апостолов... Я тайную вечерю решил устроить. Дал клятву себе: когда язык развяжется, покаяться перед ними в Удальцове. Закуски подали, не могу, хоть и коньяку — залейся. Горячее прикончили, снова не могу. Духу не хватает! А когда кофе принесли, все меня обнимать стали. На душе захорошело. Я себя почувствовал человеком, ничего для людей не жалеющим. В общем, Боренька: коммерческий ресторан — пошлое место для покаяния... Нет часов. Бронзовых часов нет. Да и то, она заслужила. Кажется порой, и каяться-то мне не в чем! Она блудница!

Борис (*страшно кричит*). Не сметь! Мы перед моей женитьбой откровенничали с ней. В парке. Она поклялась будущими внуками говорить мне правду. Были увлечения, но не пошлые! Она святая!

Евгений Николаевич. Святых людей нет!

Борис. Есть, если была моя мать! (*Отвешивает отцу звонкую пощечину.*)

Евгений Николаевич (*опешил, затем восторженно*). Боря, ты сыграешь Ричарда! Ты преступил. Через отца! Через стыд свой и душу свою! Сыграешь, Боря! А я буду кричать «браво»!

Борис уходит в свою комнату и закрывается. Тишина.

(*Громко.*) Боря, я не обижаюсь. (*Смотрит на проем в шкафу.*) Я только сейчас, из-за тебя, понял, насколько я тут безобразен. Но Англия — спасение мое! Я хотел духу Шекспира покаяться, душой обновиться... Ну, черт с ней, с душой... Боренька, я на коленях к тебе иду. (*Падает на колени и ползет к двери.*) Сын, твой отец припадает к твоему милосердию! Прости меня! Ну, не прощай, но дай на тебя посмотреть. (*Прислушивается.*) Ты не сделай что-нибудь над собой! Открой, Боренька! Я не могу ни обнять тебя, ни поцеловать. Не имею ни людского, ни отцовского права, но появись!.. Что ты там делаешь?! (*Стучит отчаянно в дверь.*) Появись, Борис! (*Прислушался.*) Ходит... Ты, главное, успокойся! (*Сник.*) Какое уж со мной, подлецом, успокоение. (*К двери.*) Мучаю я тебя? Так ведь больше некого мучить! Простите, Борис Евгеньевич, за все. За жизнь мою мерзкую! Но не все же во мне изгажено! Я же нес со сцены, что могу, при том малом, что отпущено мне природой! И во мне она есть, мировая скорбящая душа! (*Плачет и затихает.*) Не поеду я в Англию. Бог с ней. (*Замирает на полу, свернувшись клубочком.*)

Борис выходит из комнаты, берет отца под руки, снимает с него пиджак и укладывает в кресло. Евгений Николаевич наблюдает за ним трезво одним глазом. Выскальзывает из рук сына на пол и садится.

Любишь ты меня... Сдохну — наплачешься.

рис. Ак-тер.

гений Николаевич (*сидя на полу*). Мы с тобой две России — выморочного прошлого и смутного настоящего.

Молчание.

рис (*в кресле*). Не знаю, что со мной. Трагедия или комедия порядочного человека?..

гений Николаевич. Я тебя сломал... Бог истощился на родителях, сказал ты? Бред! Химера! В тебе только сейчас созрело отрицание, но ты еще скажешь свое слово. (*Молчание.*) Истина в мнимых актерских падениях и в их подлинных взлетах. Сейчас ты делаешь то, чего никогда не делал. А многие и не делают этого ни разу в жизни. Ты погружаешься в профессионализм. Ты следуешь за гением.

рис (*после молчания*). Пожалуй.

гений Николаевич. Ты мыслишь правильно и чувствуешь узко. Взлет души нужен! Вселенский, что ли, взлет! Чтобы что-то изменилось в твоей природе и природе вообще!

рис. Но нельзя желания принимать за возможности!

Евгений Николаевич. Уходят личности! Где Удальцовы? Где воспаленность театром? Фанатичная чистота?! Ты — очень талантлив!

Борис. У меня острое воображение. На экране показывают костер, я слышу запах дыма.

Евгений Николаевич. Вот! Если человек талантлив, он талантлив во всем. И руки у тебя не глупые, часы починил... На гастролях в Таганроге попа встретил. Спросил: «Батюшка, вы в Бога верите?» И знаешь, как он ответил? «Когда служу, верю». Служить и веровать, вот в чем вопрос. Если веришь в чудо, чудо свершится!

Ходят оба, молчат.

Борис. Володька отказался от показа. Главный нажал.

Евгений Николаевич. Меньше друзей — меньше предателей. На решающий показ я его уговорю.

Борис. У Борисова-Мусатова есть картина «Призраки». Уж не призраки ли мы?

Евгений Николаевич. Только прошлое там в пастельных тонах. А наше — писано малярной кистью на дырявом, холщовом заднике...

Борис. Не получится из нас династии Садовских.

Евгений Николаевич. Посмотрим... Званья нет — ладно, жены нет — нескладно. Почему не вводишь Настю в дом? Стыдно, что реквизиторша?

Борис. Она почти ровесница моей дочери.

Евгений Николаевич. Радоваться надо. Нищая? А мы богаты?.. Вот у кого семьсот рублей достать? Найди-ка в провинции богатого актера, если он не шулер? (*Ходит.*) Так мать не была близка с Удальцовым?

Борис. Она любила только тебя. Одного.

Евгений Николаевич. Вот ду-ри-ща.

За окном шум пробуждающегося города. На лестничной клетке лай болонки.

Картина седьмая

И был день, последний для Евгения Николаевича. Та же гостиная. В ней идеальный порядок. Бронзовые часы стоят на своем месте. Под портретом в вазе — ничего. Празднично одетый, при галстуке-бабочке Евгений Николаевич отходит от вазы.

Евгений Николаевич. Казалось, что я его спаситель. А я свою вину избывал. За нашу жизнь расплачиваются дети... Его успех — мое всепрощение, Лизанька... Цветы заранее покупать нельзя. Примета есть. (*Достает карманные часы.*) Ага! (*Смотрит на бронзовые.*) Тютелька в тютельку. (*Спрятал часы в карманчик жилета.*) Просмотр идет. Володя согласился. Показывают обе сцены... Но даже честность не всегда оправдывает художника. Тут есть еще что-то, близкое непознанному, божественному, что ли? (*Присел в кресло, при-*

слушивается к себе.) Ум жив, тело гнило. (*Ходит.*) Он поклялся позвонить, как только закончится обсуждение. Жаль, без музыки показывается. (*Натолкнулся на миниатюрный томик.*) Словарь английский не пригодится. (*Забрасывает словарик в низ шкафа.*) Я уже никогда не буду в Страдфорде, не увижу лебедей на Эйвоне. Меньше огорчений. Река бывает затянута радужной пленкой нефти... (*Без перехода.*) Даже если они опоздали с началом, просмотр заканчивается. Боже, дай ему силу и раскованность... Жаль все-таки, что показывают без музыки. Главный настоял: хочу видеть сущность сделанного. Впрочем, все решает душа слова. (*Садится, не знает, чем заняться. Раскрывает газету.*) Оживем! Актерское братство не бросило нас! (*Встает с кресла, взялся за сердце.*) Боря оставил нитроглицерин... А где оставил? (*Оглядывается.*) Вижу все размытым. Посижу. Он скоро должен прийти. (*Садится осторожно в кресло.*) Давно не смотрел заветную папку. Там письмо от Коонен Лизе, от Таирова мне... Нельзя волноваться, не буду доставать.

Бронзовые часы играют.

Значит, длинный разговор... Себя я давно не слушал. Грешно любоваться своим голосом, но ничего не могу с собой сделать. (Встает *с кресла.*) Борю Буниным угощу. (*Вносит из своей комнаты магнитофон, закрыв за собою двери. Роется в коробке с записями.*) Вот он. Музыка Калинникова... Дом актера просил. Сказал, правнуку завещаю. (*Ставит пленку.*)

Голос дикторши: «В цикле «Литературные чтения» вы услышите рассказ Ивана Бунина «Перевал». Читает заслуженный артист республики...

Не народный.

Голос дикторши: ...Евгений Гальский. Музыка. Голос Гальского, читающего рассказ Бунина.

Записывали для Золотого фонда в Москве. (*Слушает.*) Дмитрий Николаевич Журавлев слушал меня в концерте. Обнял! (*Слушает. Достал часы, посмотрел на них. Вдруг встал рывком от нестерпимой боли в сердце и медленно, находя менее больное положение тела, осел в кресле. Часы выпали из рук, покачались на цепочке и замерли.*)

Голос Гальского в записи продолжает звучать. Его прерывает иногда музыка. В передней шум открываемой двери. Вбегает Борис. В руках его единственная роза на длинном стебле.

Борис. Победа, отец! Виктория! (*Ставит розу в вазу, пробегая в комнату отца.*) В репетиционной было полтруппы. Аплодировали все! Очередной крикнул «браво», главный буркнул — «убедил». (*Возвращается из комнаты.*) Володька помрачнел. Ты мудрец! (*Выключает магнитофон.*) Старая перечница! (*Оглянулся и увидел в кресле лежащего в нелепой позе отца. Медленно подошел и вложил в жилет Евгения Николаевича часы.*) Папа! (*Сел на пуф, смотрит на отца.*) Папа! (*Ищет что-то, убегает в свою комнату и возвращается с зеркалом для бритья. Подносит зеркало к губам Евгения Николаевича. Смотрит на зеркало. Оно не затуманилось. Еще раз подставил зеркало к губам отца. Отшвырнув зеркало на стол, бросается к телефону. Набирает номер.*) Скорая? Реанимационную бригаду. Удальцова двенадцать... Знаете, так скорее!.. Скорее! Реанимационную!.. Недавно... Милые, родные, славные мои!.. Не могу ничего сказать, я был в театре... Умоляю, пожалуйста, скорее! (*Слушает.*) Спасибо!

В телефонной трубке короткие гудки.

Подождите, отец... (*Сдергивает с Евгения Николаевича галстук-бабочку, расстегивает ворот.*) Папа?.. Ты меня слышишь, папа?

Борис садится в кресло. Долгое, утомительное молчание. Наконец слышится приближающаяся сирена «скорой помощи». Поднимающийся лифт. Быстрые шаги на площадке. Звонки в передней. Борис побежал, вернулся, хотел закрыть глаза отцу, но так и не решился. Звонки частые и настойчивые. Он убегает в переднюю.

Картина восьмая

Утро следующего дня. Погода мерзкая, и потому в гостиной полутемно. Беспорядок. Борис в халате, только что выйдя из комнаты отца, садится в кресло. Разворачивает смятый лист, достает из него ключ.

Борис. Второй ключ от детской. (*Читает.*) «Ухожу, спокойно проклиная вас»... Он знал о письме. Мало ему было своих мук... Я истязал его, а он отчаянно боролся за меня... Как одиноко он должен был чувствовать себя. Исповедался перед своим мучителем... Мне перед ним исповедаться не дано... Ах, если бы вернуть обратно нашу с ним ночь! Ночь его очищения... А чем кончилось? Моим бредом о бронзовых часах. О вещи дорогой, материной, но вещи... Он был высок в покаянии, а я низок в любви... Неужели отцовская любовь всегда выше сыновней? Если бы он уехал в Англию, он бы жил,

хотя бы до возвращения оттуда... В четвергую ночь я напоследок жизни решил починить маме часы. Казалось, часы и спасли меня... Нет, он меня спас, он... И я его по лицу. Защищая мать, но... по лицу. И ничто, никогда, как бы я честно ни жил, не оправдает меня. Боль со временем станет жалкой мыслью. А как было просто успеть поговорить с ним. Не падать на колени, нет... просто извиниться. И он бы благодарно простил... О той ночи я никому и никогда не скажу. Разве после того, как выревусь перед ним на могиле... Не покаялся я и за все худое, что заставляло страдать его с капризного моего детства до нелепого мужания... Вижу его руку, мягкую, небольшую. Руку талантливого человека. Станиславский по рукопожатию определял, талантлив актер или нет... О чем это я?.. Брежу... Грешно убивать собою человека, еще грешнее убивать ближнего. А может быть, мы, сегодняшние люди, не так уж и виноваты? Мы казнены с детства незнанием покаяния... Незнанием совестливости, Бога и Библии. И хочется закричать на весь белый свет: успевайте вымаливать прощение перед человеком за свою вину при его жизни. Чтобы не умереть в покаянии на его могиле... Видит бог, после показа я летел с розой в руках, чтобы обнять его и долго-долго молча около него стоять! Как стояли мы с ним тогда. (*Закрыв глаза.*) Видит бог, как я спешил! Но он-то об этом не знает? Или знает? (*Смотрит на розу в вазе, подошел к пуфику перед телефоном, сел. Машинально дотронулся до подбородка. Понял, что не брит. Уходит, возвращается, приносит зеркало, прибор с опасной бритвой и, оголив часть стола, быстро-быстро бреется. Побрившись, и вытеревшись полотенцем, уносит прибор и зеркало, возвращается, прикрывает угол стола скатертью. Снова подходит к пуфику, садится на него. Долго смотрит на телефон, набирает номер. В трубку.*) Доброе утро... Из Дома актера, завтра. Панихида в два. Позовите, пожалуйста, Настеньку. (*Ждет.*) Ты? Я жду тебя. Я думаю о тебе... Мне не повезло с женой... Нет, у меня были женщины, но такой, как ты, не было... Каждый человек, видно, нуждается в том, чтобы его услышали, чтобы знать, что при всем своем одиночестве он не одинок... Ты умеешь слушать и молчать, все понимая... Приходи ко мне. Ключи отца — твои ключи... Я не говорил, потому что боялся лжи. У меня постоянно влажные глаза при мыслях о нем и о тебе... Ты проста в доброте. Это природный дар. У меня этого дара нет. Я в чем-то страшно ущербен. Тебе трудно со мной? Потому, что трудно с собой мне самому... Я люблю тебя. Подыши в трубку. И беги. Не забудь зубную щетку... Дочь должна вот-вот приехать. Зеркала завесить надо. (*Положил трубку. Уходит на кухню. Возвращается с чашечкой кофе. Но только нюхает его. Поставил чашечку на столешницу шкафа. Сел в кресло. Уходит в свою комнату и появляется без халата, в темном костюме. Подходит к портрету матери.*) В день твоей смерти вечером я играл спектакль. Я боготворю тебя. И люблю его. (*Поправив розу.*) От Настеньки. Извини, в дом входит реквизиторша.

Шум улицы заполняет постепенно весь зрительный зал.

Эпилог

Появляются актеры.

Старый актер. Евгения Николаевича хоронили из Дома актера. Народу было мало. У гроба говорили много и не в меру.

Пожилой актер. На могилу в девятый день из актеров пришла одна Люся, Борис Евгеньевич, его дочь и реквизиторша... На сороковой день только Борис Евгеньевич и реквизиторша.

Старый актер. Она живет сейчас в квартире Гальских.

Пожилой актер. Накануне сорокового дня в театре был вывешен приказ о «Ричарде III». С одним исполнителем заглавной роли — Борисом Евгеньевичем.

Старый актер. Старый Гальский умер легко.

Пожилой актер (*после молчания*). Это знает только он. Знает о том мистическом, о чем никто никому рассказать не может.

Старый актер. Актерской братии памятного от Евгения Николаевича ничего не осталось. Только вот этот листок. (*Достает голубоватый обожженый листок.*)

Пожилой актер. Единственный листок его мемуаров, которые он собирался читать в Доме актера.

Звучит фрагмент «Реквиема» Верди, под который задумывались герои нашей истории.

Старый актер (*читает с обожженого листа*). «Чехов родился, чтобы преобразовать манеру актерской игры в трагедиях Шекспира. Это современная манера, положенная на стихи, выявившаяся в стихах, может дать удивительный результат. Почему я люблю Шекспира и Чехова? Между ними есть вечное, но невидимое родство. Это не объяснить. Надо умыть Россию чистотой Шекспира и Чехова».

Музыка достигает апогея и резко обрывается. Актеры уходят. Возникающие в зале аплодисменты каждый раз будут заглушаться вначале громким, а затем стихающим звоном бронзовых часов.

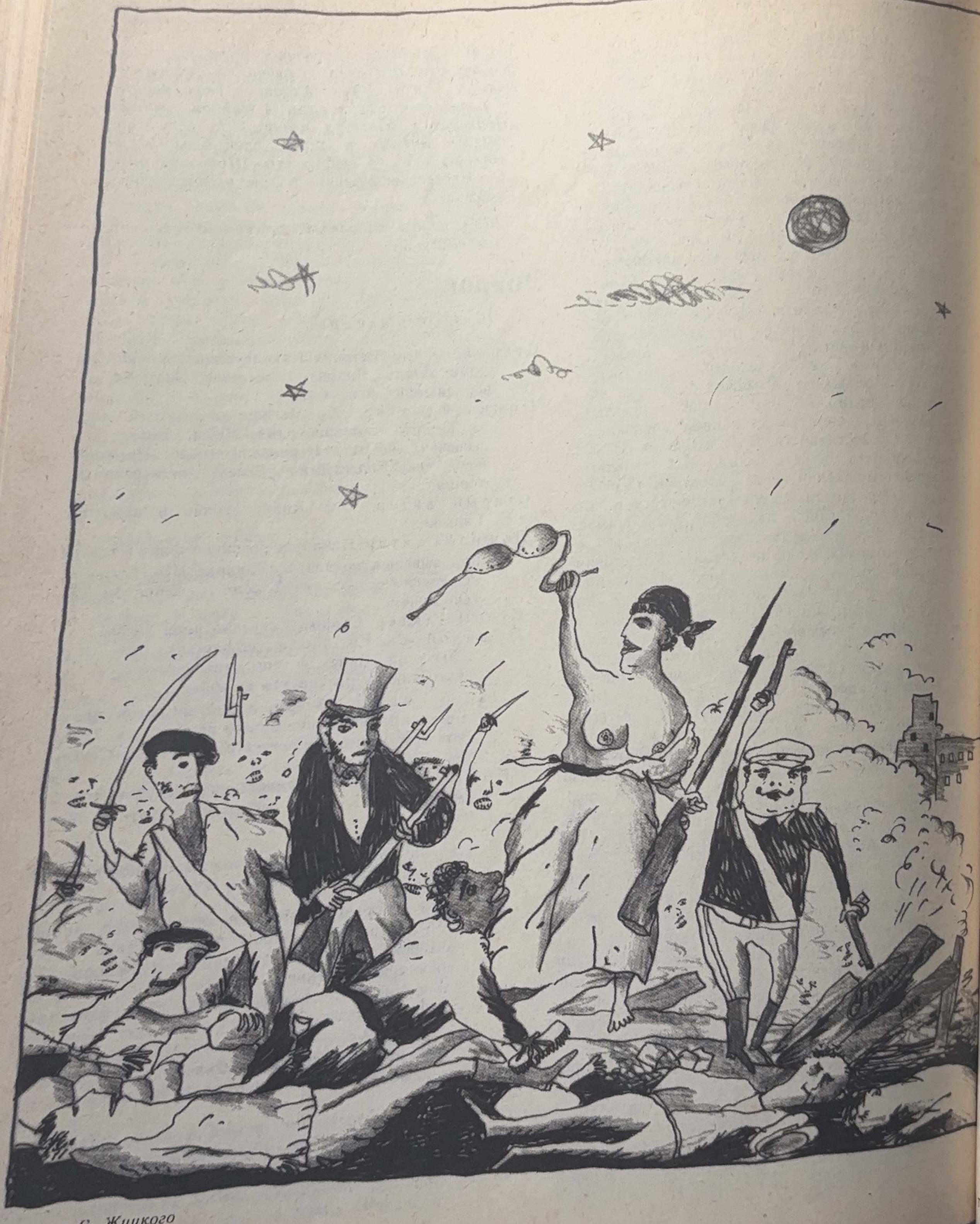


Рисунок С. Жицкого