

Московский наблюдатель

ISSN 0868-85-24

8-9'91



Ежемесячный
иллюстрированный журнал

Учредитель —
Союз театральных деятелей РСФСР

ПРОСЦЕНИУМ

4. **В. Гаевский.**
Голос Москвы
5. **А. Свободин.**
«Что нам царь, что мы царю?»
13. Один из немногих. О режиссере Сергее Женоваче
18. Ефим Падве

ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

26. **П. Кротенко.**
У парадного подъезда
отечественной
драматургии
29. **Е. Алексеева.**
Попытка полета
32. **А. Карась.**
Карнавал мнимостей
35. «Холопы». 2 июля
1991 года
36. **М. Зайонц.**
Захарова
38. **А. Островский.**
Сэм Мендес. Молодой
режиссер конца
театральной эпохи

SUMMARY

«Who is the Tsar to Us, and Who Are We to the Tsar» — such is the headline of an article by the authoritative critic Alexandr Svobodin which opens the latest issue of the magazine. It is dedicated to the new production of the Vakhtangov Theatre, «Your Majesty...» based on the play «The Infanticide» by the emigre writer Friedrich Gorenstein, which offers a non-traditional interpretation of certain events in Russian history and of the image of Peter the Great. The production which came as an interesting end to the past theatre season was directed by Pyotr Fomenko. The two other articles continuing the section «Proscenium» are likewise dedicated to theatre directors. Many specialists predict a great future to Sergei Zhenovach. His name has already appeared in previous issues of the magazine. This time readers are being offered a more detailed account of the young director's works. The article under the common headline «One of the Few» was written by the well-known theatre critics Natalya Krymova and Vadim Gayevski and by their young colleague Vera Nikiforova. The tragic fate of the middle-generation director Yefim Padve from Leningrad is

41. **Е. Пастернак.**
Портреты Гордона Крэга

ПАНТЕОН

- Пластические поиски эпохи
модерна
44. **К. Добротворская.**
Танцующий свет Лой
Фуллер
 48. **К. Добротворская.**
Духовная телесность
Айседоры Дункан
 53. «Мы родились на одной
звезде»
 55. **О. Роден.**
Возрождение танца
 55. **Вл. Ходасевич.**
Айседора Дункан
О В. Н. Соловьеве
 59. **Н. Шейко.**
Последний принц глупых
 61. **В. Н. Соловьев.**
В защиту каботинажа
 62. **А. Райкин.**
Вольмар Люсциниус

the subject of an article by the critic Yelena Gorfunkel and of an interview with the actor Yevgeni Merkuryev. Stage director Eimuntas Nekrosius from Lithuania is known far beyond the country's borders. He has recently completed a production based on Nikolai Gogol's novelette, «The Nose». The commentary, called «An attempt at a Flight» is by Yelena Alexeyeva, which appears in the «Days of Our Life» section. The same section features a review of the new production by Mikhail Mokevov who has offered a non-traditional interpretation of the classic «The Forest» by Alexandr Ostrovski, reflections by Ryotr Krotenko on the problems and trends in modern Soviet dramatic art and a whole series of other materials. The «Pantheon» section consists of two thematic blocks this time. The first one is dedicated to the plastic guests of the modernist era and features, among others, an article by the famous Russian poet Vladislav Khodasevich about Isadora Duncan. Special attention should be given to the closing article in this section about the colleague and friend of Vsevolod Meyerhold, Vladimir Solovyev.

Главный редактор
Валерий Семеновский

Редакционная коллегия:
Вадим Гаевский,
Наталья Крымова,
Вера Максимова,
Юрий Рыбаков,
Александр Свободин,
Анатолий Смелянский,
Инна Соловьева

Ответственный
секретарь
Александра
Заславская

Художник
Виктор Дургин

На третьей стороне обложки:
22 августа 1991 года.
Митинг на площади Свободной
России

На четвертой стороне обложки:
И. Алексеев.
Портрет В. Н. Асенковой.
Около 1840 г.

Оформить подписку на журнал «Московский наблюдатель» до конца этого года вы можете, перечислив деньги на расчетный счет 161 939 в Издат-банке РКЦ ГУ ЦБ РСФСР, л/с 700003 МФО 201791. В почтовом переводе укажите свой адрес, количество экземпляров и срок подписки. Цена одного номера 2 рубля. На 1992 год подписку на «Московский наблюдатель» оформляют в районных отделениях связи.

Справочный телефон
292-01-44

Формат 60x90 1/8
Усл. печ. л. 8+0,5 обл.
Уч.-изд. л.
Усл. кр.-отт.
Заказ 1721.
Отпечатано в ПП «Офсет»

© «Московский наблюдатель»,
№ 8 — 9, 1991 г.

19, 20, 21

А В Г У С Т А



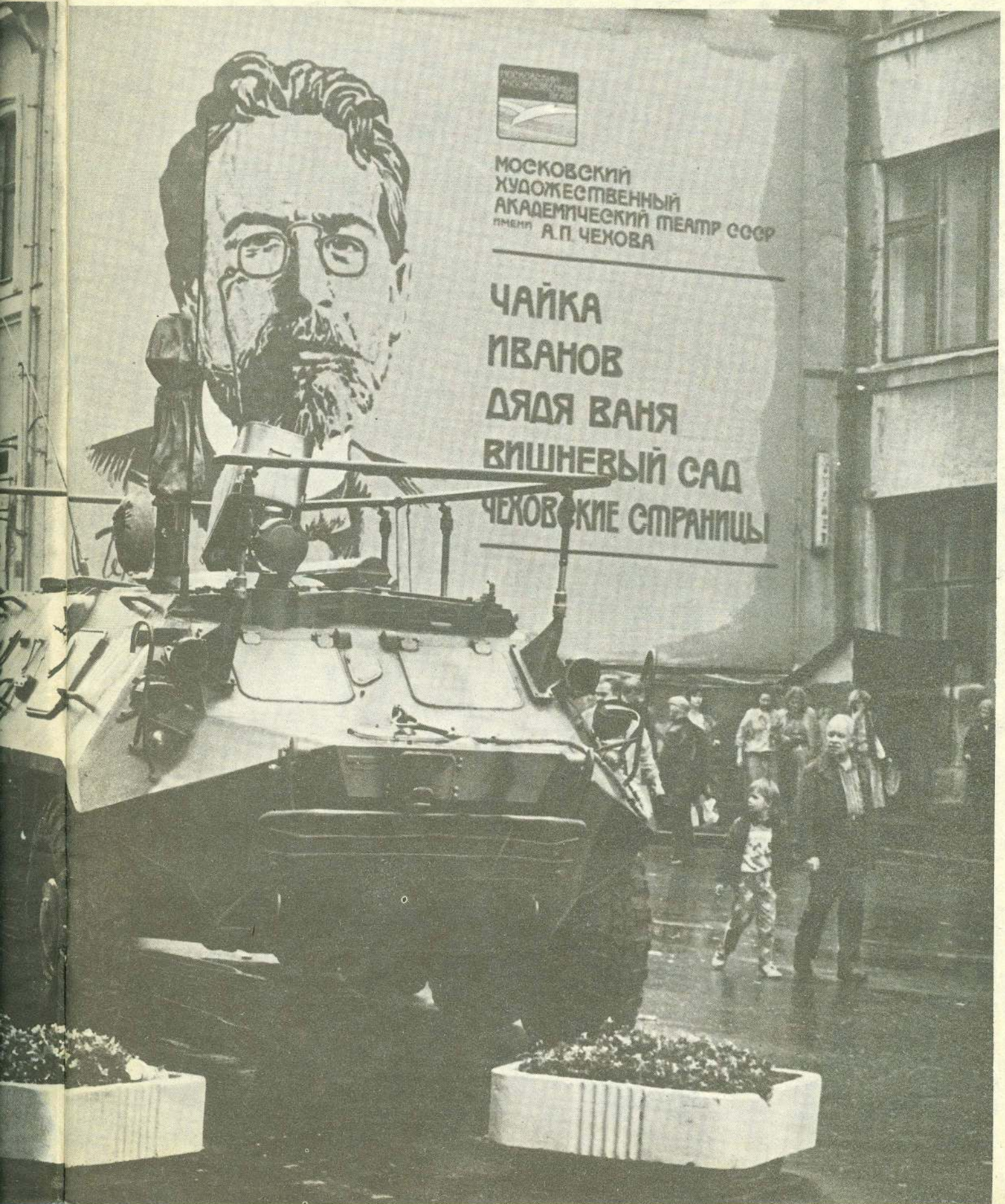


ВНИМАНИЕ!
ВСЕМ СОТРУДНИКАМ ТЕАТРА, КОТОРЫЕ ХОТЯТ
ПРИНЯТЬ УЧАСТИЕ В ПРОТИВОСТОЯНИИ ХУНТЕ И
ЗАЩИТЕ ЗАКОННОГО ПРАВИТЕЛЬСТВА - ПРОСЬБА
ПОДХОДИТЬ В КОМНАТУ №45 тел. 292-67-50, мест. 316.
ТАМ ПОСТОЯННО БУДЕТ ДЕЖУРИТЬ КООРДИНАЦИ-
ОННАЯ СЛУЖБА. ТАКИМ ОБРАЗОМ МЫ СМОЖЕМ
ОРГАНИЗОВАТЬ СМЕННЫЕ ГРУППЫ КРУГЛОСУТОЧ-
НОГО ДЕЙСТВИЯ, РЕШИТЬ ВСЕ ПРОЧИЕ ОРГА-
НИЗАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ. Коллектив Ц.Д.Т.



МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР СССР
ИМЕНИ А. П. ЧЕХОВА

ЧАЙКА
ИВАНОВ
ДЯДЯ ВАНЯ
ВИШНЕВЫЙ САД
ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ



Шестеро москвичей, репутительные ребята и перво-классные мастера, давали захватывающие репортажи по радиостанции «Свобода». Вот их имена: Андрей Бабицкий, Михаил Соколов, Максим Соколов и Дмитрий Волчек, Марк Дейч, Карен Агамиров. Что поражало больше всего? Оперативность информации и точность оценки. В сутолоке и неразберихе тех дней и ночей они успевали все узнать, все осмыслить, все истолковать, им удавалось сохранить и журналистскую страстность, и журналистское хладнокровие, и человеческую мудрость. Дикая мысль приходит в голову, что и путчисты величивались в их голоса и именно по радио «Свобода» узнавали, что происходит. Так они узнали, что москвичи стали стеной, что Ельцин не потерял ни решимости, ни воли, ни власти над обстоятельствами и над страной, что его товарищи с ним и нет паники ни в кабинетах, ни в коридорах Белого Дома. Тогда-то началась паника у них, до зубов вооруженных блатарей, тогда-то началась паника и на Старой площади, и на улице Фрунзе, и на Лубянке.

И была еще одна радиостанция, которую слушали все москвичи: «Эхо Мо-

сква», действительно ставшая ее эхом.

Под боком у нашей Бастилии, в нескольких десятках метров от Кремля, горстка отчаянных храбрецов, работавших в такой енишке, что не было времени осознать смертельную опасность, трюизмную им, эта горстка храбрецов умело, а временами — и весело, делала свое профессиональное дело. Мы слышали их и раньше и даже научились распознавать их по голосам: и Сергея Корзуна, и Сергея Фантона, и Алексея Венедиктова, и Матвея Ганипольского, и Павла Широва, и Татьяну Пелипейко... И более того, у радиостанции, при всей несхожести отдельных индивидуальных голосов, был общий голос: это была самая обаятельная радиостанция в нашей стране, даже несколько легкомысленная, что, впрочем, ей только шло, любившая — устами своих ведущих — щеголять знанием зарубежных рок-групп, так же как оксфордским произношением и парижским прононсом. Но при этом — какой замечательный, какой чистый, какой живой русский язык. Как раз образцовый русский отличал их (как и великолепную пятерку российских «Вестей») и уже тем самым ста-

вил в положение диссидентов. И вот эта улыбающаяся рок-команда в нужный момент стала командой рассерженных молодых людей, потому что по их голосам было слышно, что они рассердились. Это кажется малоправдоподобным, но это так: хунта не испугала, но рассердила «Эхо Москвы», и особенно рассердился самый, вероятно, блестящий радиопублицист наших дней Андрей Черкизов. В двух пятиминутках он дал волю своему гневу. Что только ни услышали от него заевшие в Кремле блатари, что только ни наговорил он сидевшим в генеральном штабе уркам. На слезы (или полуслезе) это называется размазать по стене, но в том-то и дело, что весь свой гнев, всю ярость свою Черкизов выразил в стилистических конструкциях литературных и интеллигентных. Может быть поэтому толконные лбы в золотых погонах и не сразу поняли его. Оба раза ему дали договорить, но третью свою пятиминутку он произнес в бешеном темпе. Это был кульминационный момент в работе радиостанции, притом не первый. Трансляцию уже прерывали, но она возобновлялась спустя несколько часов. И все москвичи тут же по телефону

передавали друг другу эту счастливую новость. Но тут по программе «Время» сообщили, что радиостанцию вот-вот должны закрыть, и Черкизов заторопился. Не переводя дыхания, он прочитал свой текст, успев все сказать, а у слушателей возникло физическое ощущение, что развязка близка, что уже слышен тонот сапогов, что убийцы вбегают по узкой лестнице на пятый этаж, где находится маленькая комнатка, в которой ютится радиостанция и где, сидя в немьслимых позах, чуть ли не друг у друга на голове, но ощущая непередаваемый профессиональный комфорт, а в те дни — и профессиональный азарт, работают очень милые и хорошо воспитанные (что выяснилось при кратком знакомстве) молодые люди. Эхо Москвы. И любимцы Москвы. И ее гордость.

Историческую роль, которую сыграла радиостанция «Эхо Москвы», неся москвичам спокойствие и надежду, еще предстоит осознать. Пока что мы говорим слова благодарности нашим молодым коллегам.

В. Гасвский.

А. ВЕНЕДИКТОВ
С. КОРЗУН
С. ФАНТОН

Т. ПЕЛИПЕЙКО
С. БУНТМАН
А. ЧЕРКИЗОВ



Александр СВОБОДИН

«Что нам царь, что мы царю?»

«Государь ты наш, батюшка» Фридриха Горенштейна в театре Вахтангова

Приглашение к пытке

Что же делать, если происходящее на сцене ударяет тебе в сердце, оставляя на краю сознания соображения об изяществе и точности линий, о костюмах и даже об уровне игры того или иного актера? Просить прощения у коллег за излишнюю чувствительность, за то, что не в силах сдержать в себе ток мыслей и воспоминаний?..

Сцена из второго акта. Царь Петр приходит в Тайный приказ, чтобы присутствовать при пытках и лично вести допрос. Царь Петр (артист Максим Суханов) болен. Волочит ногу. У него впалая грудь. Он садится в крепкое, не без роскоши, кресло, сворачивается в нем калачиком, как это делают больные старики. Голос у него негромкий. Он жалуется. «Хворый», — про таких говорят. А тут еще его краси-

вая жена Екатерина (артистка Елена Сотникова) с домашними заботами. В пыточные покои входит как к себе в гостиную: — Вот башмаки бы новые тебе, Петруша, купить, эти совсем стерлись... Смотри, в какой карете ездешь, у купцов лучше... А то позовет мужа, чтобы сообщить такое, что для его ушей лишь предназначено. Петр извинится, хорошо эдак улыбнется приближенным, скажет: — Дела семейные, продолжайте, мол, тут без меня. Потом вернется, усядется в кресло, прислушается к себе — болит там что-то, о Господи,

начальнику Тайного приказа Петру Андреевичу Толстому (артист Виктор Зозулин), что не заботится о нуждах науки, мало трупов дает для кунсткамеры. Тот оправдывается, как рядовой снабженец:

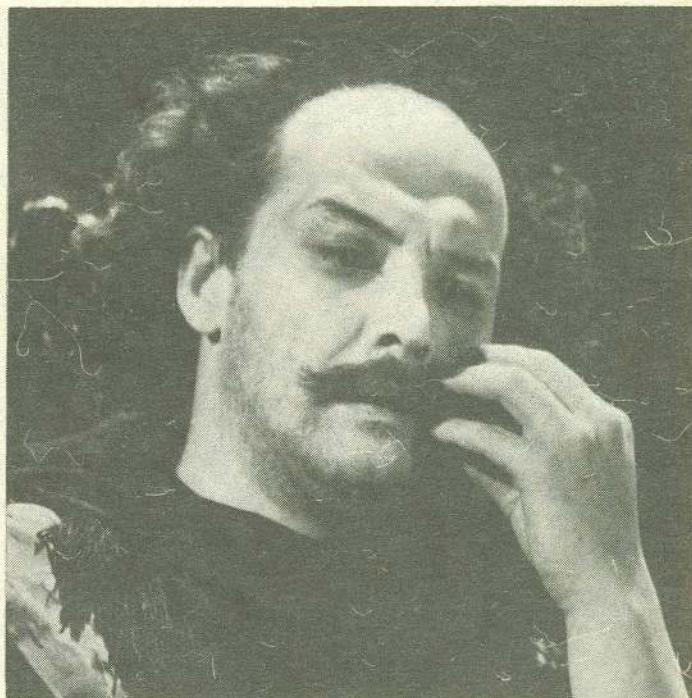
— Стараюсь, государь, да ведь не всякий труп дашь.

И я вижу (тут, наверно, мой недостаток как критика), как трупы казненных со следами пыток сдают в науку, там, «в науке», их препарируют, изымают отдельные органы, засовывают в банки со спиртом.

В спектакле есть эпизод, когда очередь пройти сквозь



Памятник Петру I
М. Шемякина
Фото С. Смольского



Максим Суханов — Петр Алексеевич

— и слабо скажет:

— Пытай его, пытай!

В этот момент спектакля я понимаю, что душа режиссера Петра Фоменко обволакивается скорбью, для него и в самом деле «дышит почва и судьба». У меня что-то к горлу подступает, а Петр все свой рефрен:

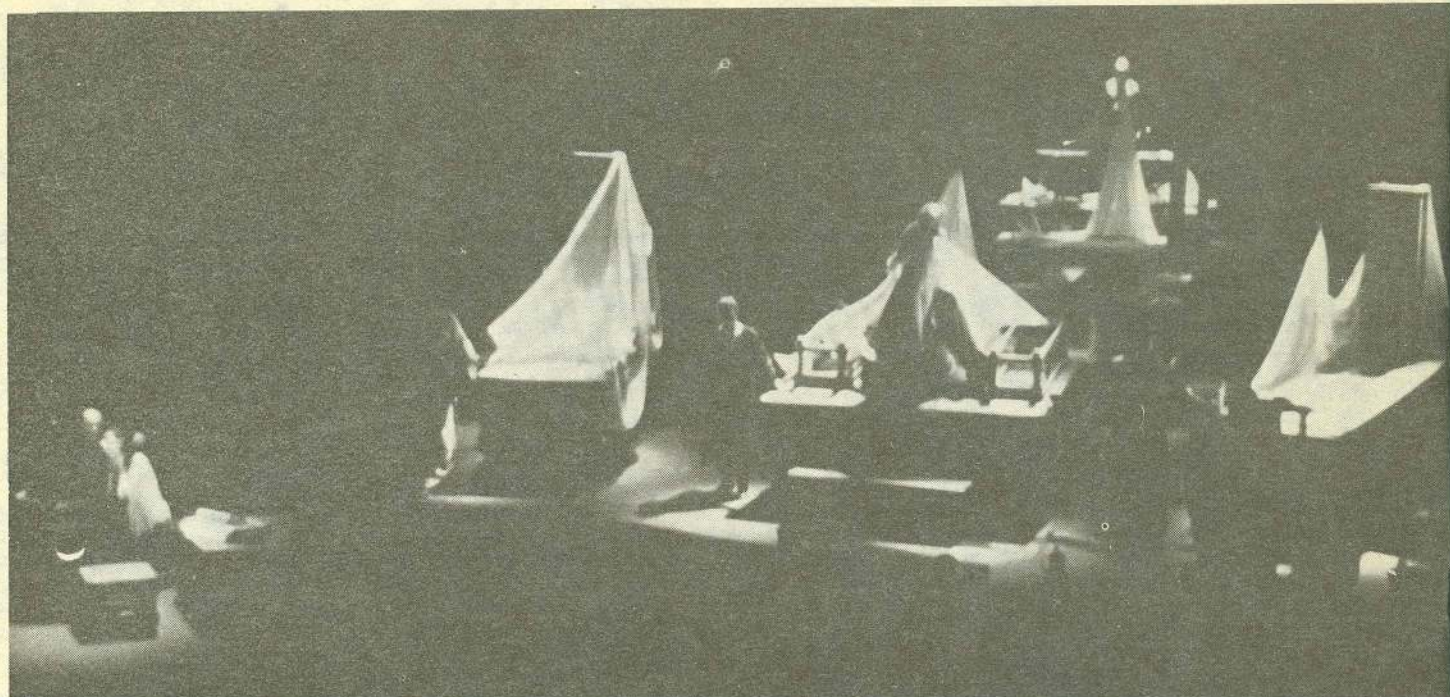
— Пытай его, пытай!

Месяц прошел после спектакля, а звучит в ушах тихий голос занемогшего Петра. Приглашает нас к пытке как к делу обыденному.

А после он выговаривает

пыточный строй приходит для «девки Гаминтовой». Последняя не кто иная, как Мария Гамильтон, камерфрейлина императрицы, уроженка Шотландии (артистка Мария Есипенко). Ее обвиняют в том, что новорожденного своего ребенка задушила да выбросила в свалку мусора в дворцовом огороде. Она — детоубийца!

— От кого же этот ребенок? — спросит Петр корчащуюся «на виске» женщину. Та ответит:



«Государь ты наш,
батюшка...»
(«Детоубийца»)
Ф. Горенштейна.
Театр имени
Евг. Вахтангова
Д. Михайлова (Афросинья)
и С. Маковецкий (Алексей).



— Вашего младенца удавила, государь... Сына вашего удавила.

Скажет тихо, чтоб окружающие не слышали, и попросит пощады.

А царственный любовник в ответ:

— Без нарушения божественных и государевых законов не могу я спасти тебя от смерти.

Вот так.

В пыточном конвейере доходит очередь и до царевича. Но прежде он еще «по эту сторону». Предаёт всех и вся, спешит — ох эта нервическая спешка в предчувствии собственных неизбежных страданий! Забегая вперед Толстого, вперед отца, импровизирует для своих сторонников казнь, как теперь пишут на сердечных лекарствах, «пролонгированного действия». Чтобы мучения человека растянуть, чтобы нечеловеческая боль разрывала его внутренности, чтобы глаза его из орбит вылезли, чтобы на виду у всех превращался в сгусток боли. Своего верного сторонника, любовника матери Степана Глебова (артист Евгений Карельских) предлагает:

— Батюшка, на кол его надобно садить! Железный кол ему в зад воткнуть, чтобы через кишки прошел и через затылок вышел.

Глебов держится стойко. Он здесь, пожалуй, единственное героическое начало. Не сдаётся. Потом царю донесут — около полутора суток мучался, пока железная палка проходила сквоззю него, но не покалялся!

Зато царевич сдаётся. Не выдерживает «пограничного состояния», в предчувствии пытки предаёт свое дело и себя. Артист Сергей Маковецкий, обладающий даром, если можно так сказать, неврастенического внутреннего ритма, диктующего актеру мелкую, подвижную, переменчивую пластику, создает образ человека плывущего по течению. В соответствии с авторским заданием и режиссерским замыслом — снизить «деятели» до людей (а возможно, и возвысить?), артист дает портрет человека не глубокого. Глубина его в одном — в любви к Афроносиночке. В странной, но такой человеческой любви к молоденькой деревенской девке (артистка Дарья Михайлова). Как скажет она свое детское «Прынчик!», так свет в его душе разливается.

И снова подводит меня воображение, — забываю, что сижу в театре, думаю о Петре. Что был за человек? Ведь в Европе, куда «рубил окно» с головами в придачу, нигде не применяли этой казни египетской. Начиная XVIII век, век Просвещения. Отражение «просвещения» в зеркале петровской России — заспируют в банке сына царя, в другом случае — императорского внука. Петр любил копаться в человеческих внутренностях в анатомическом театре в Амстердаме и дома, когда вскрывали лекари по его повелению труп умершей первой жены царевича Шарлотты.

Но режиссер выстраивает спектакль в пределах театра, не погружая его в бытовую конкретность. Достоверность добывается речью персонажей. Фоменко верен первой авторской ремарке: «В драме по возможности сохранены устная речь и грамматика петровского времени».

Актеры овладели этой речью. Такого в нашем театре давно не наблюдалось. Когда раздалась первая фраза «оттуда», подумалось, что автор расставляет опознавательные лингвистические знаки. Так нередко делается в пьесах «из истории». Это не очень трудно. Но скоро обнаружилось, что Горенштейн не имитирует, пусть даже искусно, речь людей петровских времен, он живет, мыслит в этой языковой среде, слышит ее, свободен в ней. Скульптурно образная, обескураживающе прямолинейная, почти физиологически точная, она сегодня несет оттенок трагической иронии. (По крайней мере теперь мы слышим эту иронию, быть может, оттого, что вкладываем в нее свою?)

В вахтанговском спектакле она стала действующим лицом. Сцепления персонажей происходят благодаря этой речи. Разделенная на реплики, она — неразрывная звуковая цепочка.

«Скомороший» прием (сцена на сцене) у вахтанговцев бывал не раз. Например, в спектакле о Степане Разине по Шукшину («Я пришел дать вам волю»). Прием оставался приемом. Отбытие спектакля «массовой» его компрометировало. Петр Фоменко, используя сцену, когда царевич для увеселения велит позвать из трактира «спиваков», создает нечто большее не-

жели «театр в театре». Они — и античный хор, и просто хор, они и массовка. Из них и «ведущий». Он начинает спектакль. Посмотрит прищуренным глазом в зал:

— Ну народ... Ну публика.

И мне в зале не по себе сделается. Это он не про публику, что спектакль смотреть пришла, хотя, будто и про нее, а про народ, что терпел и терпит. Из спиваков и бабы, что выкрикнет после очередного «исторического поворота»:

— А простому народу ослабление будет?

Устройство спектакля таково, что он вроде бы действие разыгранное «спиваками». В этой мысли утверждаешься как войдешь в зал и увидишь на открытой сцене ряды грубых скамей. Когда их кидают на пол, получается звук громкий и неприятно резкий. Но это не «театр в театре», не «обрамление». Фоменко создает зыбкую, подвижную форму, смысл ее переливчат. Да, скоморохи, но и жертвы. Массовка, но такая, куда внедряются центральные действующие лица. Во втором акте (третья часть пьесы. У автора — «Колодничьи палаты») — это заключенные, ждущие очереди на пытку. Жуткая очередь! Кого выкликнут, чья судьба обрушивается с грохотом скамьи? Кто страшным криком закричит? Темно. Из этой колеблющейся массы вновь выйдет тот, кто от истории:

— Ну публика, ну народ!..

Спектакль потребовал от режиссера невероятного напряжения сил. Пьеса многомерна, основана на обширном знании документов и свободном парении в воздухе эпохи. В ней нет интриги ради интриги, — автор доверяет сюжетостроению истории. Таких коллизий и драм, что случались и случаются в «высших эшелонах власти» России, придумать невозможно да и незачем.

Однако в пьесе (как она опубликована на Западе) 200 книжных страниц. Возможно — и вряд ли тут будет неточность — отнести ее к «пьесам для чтения». Так же как и достаточно известные у нас драматические сочинения того же автора — «Вспорах о Достоевском» и «Бердичев». Вычленив из огромного литературного массива 70 — 80 страниц потребных для современного двухактного спектакля — труд адский. Но я убежден — и постановка Петра Фоменко

подтверждает, — что при испытании сценой пьесы Горенштейна обнаруживаются присутствие упругого драматургического ядра. Прежде всего благодаря скрытому от поверхностного взгляда свойству диалога. Он обладает резонирующей способностью, пространственной свободой, действенностью — одним словом, театральностью.

Фоменко добился успеха, ориентируя актеров на эти свойства. С каждой репликой спектакль движется вперед, изменяется ситуация, разнообразится взаимодействие характеров. Все актеры понимают, что играют, знают свой маневр, подчиняют себя общему замыслу. Давно не встречал такого сознательного отношения исполнителей к пьесе, к режиссерскому замыслу. Прямо по Станиславскому: можно играть хуже, можно — лучше, главное — играть верно!

Они играют верно и оттого спектакль словно отлит, представляется единым астральным телом.

Оценки отдельных исполнителей, критическое исследование постановки придут. Мне важно отметить серьезность вахтанговского спектакля, его соответствие могучей пьесе, продолжающей традицию А. К. Толстого, Д. С. Мережковского и вступающей в сложные конфликтные отношения с романом А. Н. Толстого «Петр Первый».

Мне кажется, спектакль вахтанговцев не просто удача, а явление в театре. Было бы грустно, если бы в общем потоке скептицизма, нравственной безалаберности, элементарной невнимательности, его значение осталось незамеченным.

Возвращение в историю

Что хочет сказать театр, ставя сегодня исторический спектакль?

Желает ли он, гонимый чувством аутсайдера, поспешно присоединиться к взгляду на историю своей страны каких-либо партий, или, напротив, стремится встать над шумным политическим разногласием и представить зрителю нечто основательное, приближенное к вечности, во всяком случае уводящее его от сутолоки наших дней?

В одном случае театр проиллюстрирует лишь то, что уже прокричали за его стенами на всех углах. В дру-

гом — позволит себе сомнение, раздумье, изберет такой ракурс, который, возможно, и не устроит ни одну из противоборствующих сил.

Задумываешься обо всем этом на спектакле вахтанговцев. Да и как не задуматься — ведь после семнадцатого года и первых послереволюционных лет не трепали, не истязали так отечественную историю, не допрашивали ее с таким пристрастием, как нынче.

А тут еще «царская тема», к которой мы сегодня особенно чувствительны. Сторонний человек и не поймет, отчего она вызывает настоящую общественную дрожь, не увидит того, что в ней сосредоточилось нечто большее, нежели дворцовые интриги или трагическая судьба того или иного монарха. В ней семидесятилетняя тоска по нравственной оценке событий и личностей, казалось, совсем затоптанная, не «общественная», не «классовая», простая, понятная человеческая мораль, тут — хотим мы их услышать или не хотим — десять заповедей.

В репертуаре театров появились исторические спектакли. В них можно обнаружить и то и другое желание. Иначе и быть не может. Тут Добро и Зло в их театральном обличье. Их вечное противостояние.

Вспомним: был «Борис Годунов», а рядом непрременное «Рука Всевышнего Отечество спасла». Выстраданное мировоззрение гениального поэта, а бок о бок — радостно оптимистическое стремление середнячка припасть если не к руке Всевышнего, то уж к сильной руке непременно. И последняя не оскудевала в этом случае и награждала «писателя-патриота» золотыми табакерками с портретом императора или — столетие спустя — золотыми медалями с профилем председателя Совнаркома. Старая площадь хорошо усвоила уроки Зимнего дворца.

Ведь что такое исторические спектакли и фильмы «стабильной советской эпохи», как не прилежная иллюстрация «установки» идеологов партии! Театру и кинематографу надлежало их «облагородить» художеством и внедрить в сознание масс.

Менялась «установка», менялось и ее художественное воплощение. Обязано

было меняться, не смело не меняться! Не стоит вспоминать, какие кары обрушивались на головы ослушников или даже просто не поспевших.

«История — это политика, опрокинутая в прошлое!» — такова была формула одного из идеологов — М. Н. Покровского.



М. Есипенко (Мария Гамильтон) и —
Е. Сотникова (Екатерина Алексеевна)

— Но ведь были же исключения? — спросит вдумчивый читатель.

Конечно, были! Тут лишь схема, искусство таит внезапности. Лишь спешащий невежда полагает, что схема исчерпывает жизнь. Пример — «Дни Турбиных» во МХАТе. Жгучий случай нарушения «установки». Булгаков изобразил белых... людьми! Главный герой сложен и привлекателен. Ему принадлежит сочувствие зрителей. Самое же неприемлемое для «установки» — критерий истины, с которым автор подходит к событиям совершившимся в России и к своим персонажам. Критерий этот не политический, но этический. Христианская

ность освещает мир и судьбы Турбиных.

Когда в двадцатых годах был взят курс на воссоздание империи в ее большевистской транскрипции, вскоре появилась «установка» и на Петра. Наука, литература, искусство внедряли нужный образ преобразователя в массовое сознание.

ученый Евгений Анисимов замечает: Идея социального эксперимента, основанного на тотальном насилии, понижает судьбу России. «Прогресс через насилие» характерен для нее.

«Что бы вы сказали, — спрашивает историк, — если бы в какой-нибудь обычный день в числе других пассажиров вы вышли из трамвая на обычной остановке, а вас тут же бросили в грязь, поставили к стенке и обрезали полы вашего пальто на том основании, что в Европе все давно ходят в куртках!»

Но Петр именно так и поступал. Как, впрочем, и многие его предшественники.

Решено принять новую религию. В других местах этому предшествовала терпеливая, вековая миссионерская деятельность. У нас в одночасье порушили и пожгли языческих идолов, а вчерашних язычников загнали толпой в Днепр и окрестности. Но языческие идола на многие поколения осели в душах управляемых и управляющих.

Решено переменить образ правления, и Иван Грозный «отъезжает» из Москвы, заводит опричнину, вырезает старинные роды и устраивает бойню в последнем вольном городе Руси — Новгороде. Не щадят детей, женщин, никого! «Вода в Волхове покраснела от крови», — свидетельствует летописец.

Прогресс через насилие! И насилие затопляет верхние этажи. Иван Грозный убивает сына. Петр Первый убивает сына. Екатерина руками фаворитов душил мужа. Павла Первого кончают с введом сына. Николай Первый кончает с собой. Александра Второго разрывают бомбой. После Октября 1917-го Николая Второго зверски расстреливают в упор с женой и детьми...

— Пытай его, пытай! — слабым голосом бросает царь, свернувшись калачиком в кресле. Другой царь, большевистский, двести тридцать лет спустя из-за занавесочки следит, как корчатся под прокурорским «допросом» недавние соратники.

Более всего идеологические надзиратели опасались «ненаучного», недialeктического подхода к «исторической личности». Осо-

Почти в неизменном виде он пребывает там и поныне.

Еще в 1919 году Максимилиан Волошин в своих лекциях называл Петра «Первым большевиком», отметив поразительное сходство в разрезе действий.

Но были и различия. Петр — основоположник правильной бюрократии и в попытках желал установить «регламент». По его письменным инструкциям мучить можно было до тех пор, пока истязаемый не начинал давать показания и лишь так, чтобы он был в состоянии их дать. В застенках Гулага не действовали никакие инструкции. Мучили сводя и сходя с ума!

Известный ленинградский

бенно к той, что аккомпанировала из прошлого нынешней политике и нынешнему вождю. Не дай Бог применить к «великим» ту же нравственную оценку, что и к простым людям! Не дай Бог вспомнить что такая оценка вообще существует.

Когда в шестидесятых годах в «Новом мире» появилась знаменитая статья Г. Померанца «Нравственный облик исторической личности», поднялся невероятный шум, волны гнева исходили со Старой площади.

Как! К нам те же критерии, что и к простым мужикам? У исторической личности не «дела», но «деяния». Это у мужика «амбар», у государства — «закрома родины». Чувствуете разницу!

Полагалось на каких-то незримых весах взвешивать поступки земных небожителей. Тот убил и замучил сотни, зато спас миллионы. Этот замучил миллионы, зато прорубил дорогу в светлое будущее. Его действия исторически прогрессивны.

Прогресс через насилие! Инстинктивно и сознательно высшая власть боялась «примитивного» нравственного подхода к образу властителя и тщательно хранила и хранит еще в тайниках под различными «грифами» сведения о том, что там, наверху, за облаками...

Лишь через сто лет после удушения Павла Первого разрешили просочиться сведениям об этом в печать.

Только через семьдесят лет закричали о расстреле Николая Второго и его семьи, нашлись документы о санкционировании преступления верхами новой власти. (Документы находятся, когда их не прячут!)

Для художника же нравственная оценка властителя и властителей есть главная цель сочинения, посвященного истории. В философском смысле — единственная. Художник анализирует все, но... «Жалок тот, в ком совесть не чиста!»

Если перечитать, что и как писали о Петре великие русские писатели и мысли-

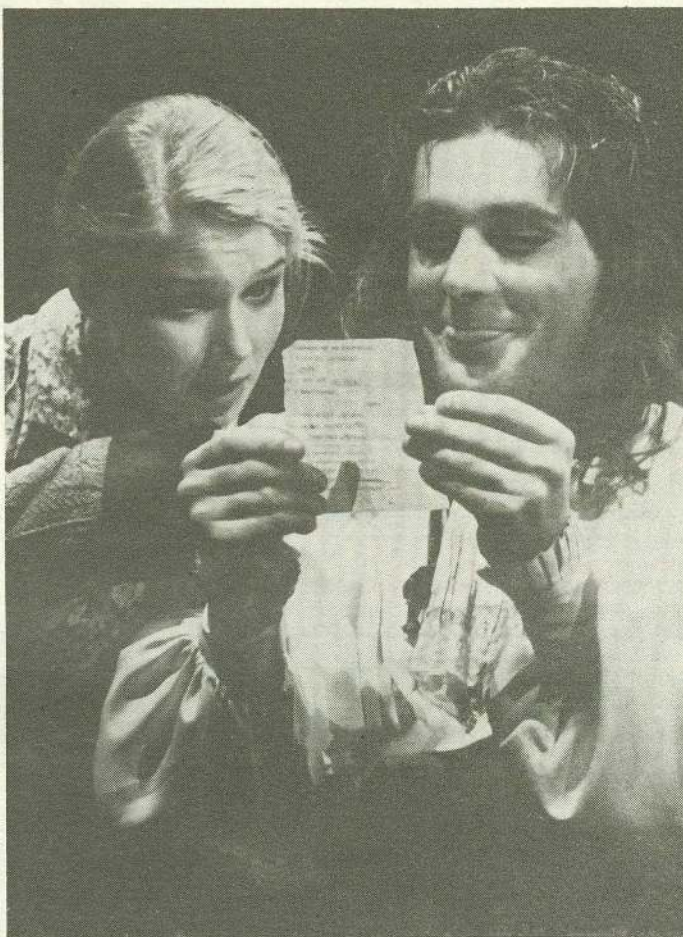
тели, начиная с Пушкина, поражаешься их незашоренности, свободе, этической целенаправленности.

В «Записках» из эпохи Петра Пушкин отмечает: «Учреждение тайной канцелярии», «Суд над царевичем», «Народ почитал Петра антихристом».

Тютчев — его уж никак

— Что ж, — скажет иной читатель, для которого величие империи все еще важнее величия души, — они не замечали «другой стороны» деятельности Петра!?

Такого читателя можно успокоить: замечали! Петр в литературе — и с Полтавой, и с новой столицей — Санкт-Петербургом, и с



Д. Михайлова (Афросинья) и С. Маковецкий (Алексей)

не заподозришь в недостатке патриотизма — («Умом Россию не понять...») — со свойственной ему склонностью к язвительным афоризмам обронил: «История России до Петра Первого — сплошная панихида, а после Петра Первого — сплошное уголовное дело!»

Ключевский: «Он действовал как древнерусский царь-самодур... Чтобы защитить Отечество от врагов Петр опустошил его больше всякого врага. Понимал только результаты и никогда не мог понять жертв».

Толстой в последних статьях дает уничтожающие характеристики русским царям, Петру в частности. Иные эпитеты на грани непечатного.

гвардией, с «табелью о рангах»...

Но художники, именно в силу того, что они художники, видели: не только на дыбы, но и на дыбу поднял Россию Петр.

Начиная с Пушкина, взгляд «от человека», вытеснял из русской духовности взгляд «от государства». Положение вздыбленного коня противоестественно и преходяще, оно таит великие несчастья, — Неважно, кто его вздыбил — державный всадник, беглый холоп или отечественный карбонарий, — конь опустит копыта!

Эту выношенную русской философией и литературой идею пророчески резюмировал автор «Медного всадни-

ка»: «Конечно, должны еще произойти великие перемены, но не должно торопить времени, и без того довольно деятельного. Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного *улучшения нравов* (курсив мой — А. С.) без насильственных потрясений политических, страшных для отечества».

Улучшение нравов — вот цель искусства, и в том числе театра, и в наше время! Другие задачи иллюзорны, стремление к ним неизбежно отбрасывает сцену во второй эшелон общественной и художественной жизни.

Пьеса Фридриха Горенштейна и спектакль вахтанговцев не содержат в себе нарочитого снижения образа Петра. Просто ставят «деяния» и «поступки» его в один ряд.

Этический контрапункт возникает оттого, что подробности «низкого» не заслоняются монументальностью «высокого», «исторического», «государственного»...

И в пьесе, и в спектакле на дыбу втаскивают людей реальных, тутошних, грешных и безвинных, худых и толстых, с отдышкой и без. В пьесе рассказывается (и это не выдумано автором), что некая женщина, находясь на «виске», родила, и царь тут же велел (или высоким стилем — «повелел?») отправить младенца в приют. Все обыденно, буднично... Петр не смакует пытки, он их инвентаризирует.

Автор и театр не покрывают царя флером величия. Они настаивают: великий человек прежде всего — человек. А тогда не уйти, не уклониться от простого факта: государь наш батюшка — *детоубийца!* Как и несчастная Мария Гамильтон.

Пьеса так и называется — «Детоубийца». Изменением названия театр предлагает «прокладочку» между нравственным опытом публики и этическим императивом автора, старается облегчить ей путь от школьного стереотипа к свободному знанию.

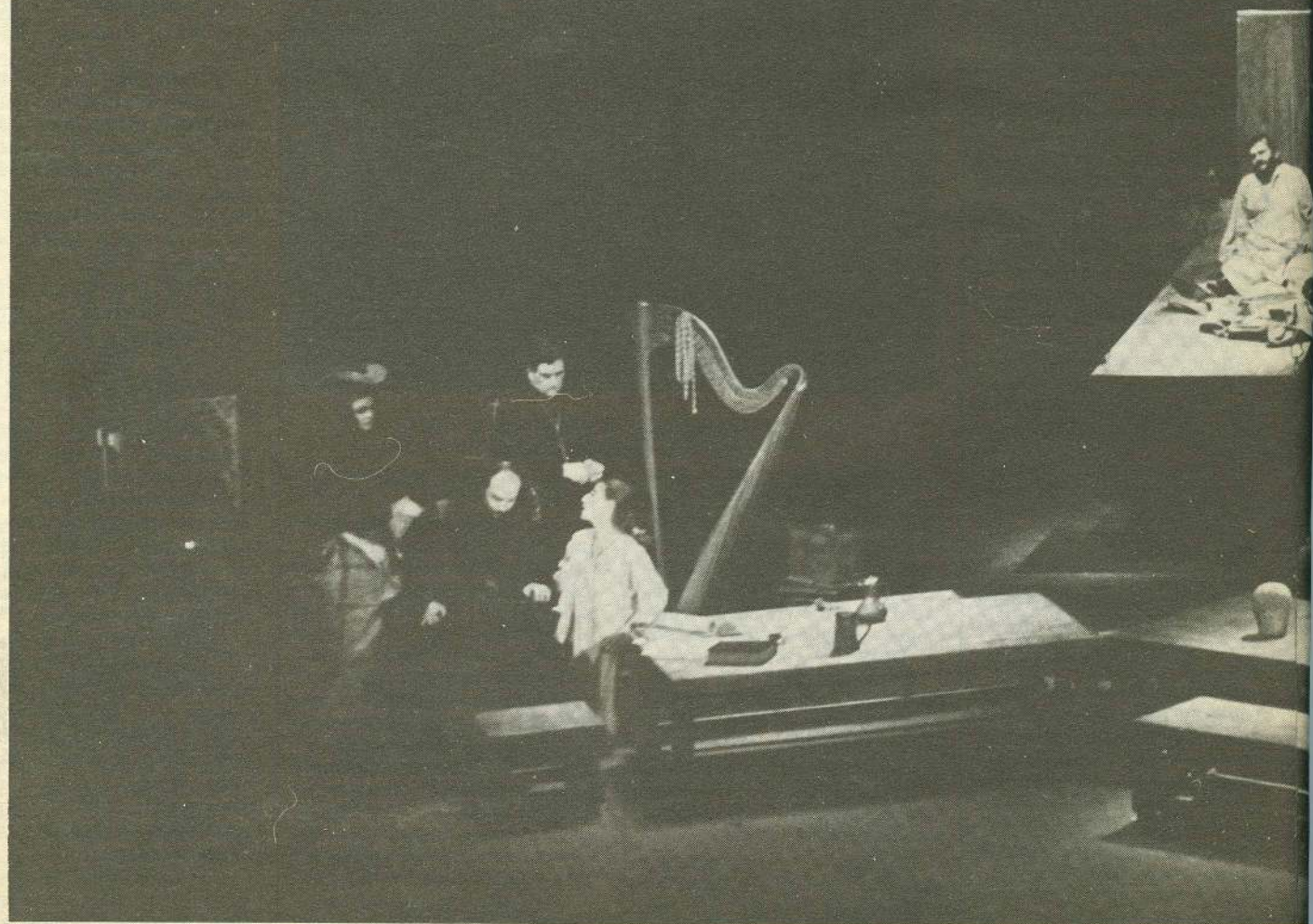
От зрителя требуется трудная душевная, умственная работа и, я думаю, она в нем совершается, хотя не всякий зритель к такой



А. Петерсон (Евдокия Федоровна)



С. Маковецкий (Алексей)





Ю. Рутберг (Шутиха)



М. Суханов (Петр Алексеевич)



Фото М. ЧЕРНОВА

работе расположен. Нужно спокойствие внутренней жизни, а все мы травмированы быстрыми сюжетами, блиц-монтажом видеоклипов и пуще огня боимся пауз, чтобы не остаться наедине с собой. Призрак скуки нас преследует. Но, что делать, как говорил Виктор Шкловский, надо научиться вновь медленно читать книгу...

Исторический спектакль вахтанговцев уводит театр из стана спешащих иллюстраторов, возвращая ему роль первоисточника.

После спектакля

Последний день мая. Публика сегодня не премьерная — играли «заменой», а в моем сознании происходящее никак не уляжется. В прошлом веке написали бы: хотелось ущипнуть себя, чтобы удостовериться, что все это наяву, что мы дожили до этого! Ведь играли пьесу моего старого товарища Фридриха Горенштейна.

Хочу немного рассказать о нем. Это надо сделать хотя бы потому, что еще недавно писатели, уехавшие лет 10 — 15 назад, далеко не старые, продолжающие работать, казались многим из нас живущими в другой системе измерений — одновременно в прошлом и будущем. Но не в настоящем! Будто срабатывала некая эйнштейнова формула, только не соединявшая, а разъединявшая пространство и время. Если человек не «здесь», значит, он и «не сегодня».

Надо рассказать о нем еще и потому, что до его отъезда такого писателя — Фридрих Горенштейн — не было. А сегодня очевидно — он один из крупнейших русских писателей уходящего века. Конечно, есть люди, что зацепившись за его фамилию, как за колючую проволоку, не в состоянии эту очевидность признать, но это уже их проблемы. В серьезных литературных кругах, в среде образованных читателей уже в середине шестидесятых годов почувствовали — появился писатель милостью божьей. Журнал «Юность» напечатал рассказ «Дом с башенкой». Об авторе заговорили, стали

ждать новых публикаций, но проходили годы, потом десятилетия — и ничего. Если не считать двух-трех рассказов в юмористическом отделе «Литгазеты» или под рубрикой «Фантастическая проза», придуманной, чтобы усыпить подозрительность главного редактора или цензора.

Где он жил? Чем, на что?

Он освоил профессию сценариста. Нет, не «освоил» — не подходит к нему это слово. Бывают певцы, которым не надо ставить голос.

С середины семидесятых я работал в Центральной сценарной студии и близко наблюдал его в этом литературном амплуа. Для Андрея Тарковского он написал сценарий «Соляриса», для Никиты Михалкова «Рабу любви...» Кажется, его нет в титрах этого фильма — какое это имеет значение! Режиссеры и сценаристы шли к нему, как до войны ходили к Юрию Карловичу Олеше, чтобы тот исправил, переписал...

Фридрих исправлял, переписывал... Слава в титрах его не интересовала — он кормил свою прозу. Все, за что брался, приобретало ненужную глубину, казалось, против его желания. Узбекский режиссер Али Хамраев просил сделать приключенческий сценарий о басмачах. Он сделал. Сценарий читался как Агата Кристи, но в центре оказалась поэтический образ несломленного, гордого предводителя борцов с новой властью. Басмачи представляли в ином свете. Фильм, разумеется, ставить не разрешили.

В середине шестидесятых он попробовал себя в драматургии. «Современник» заболел его пьесой «Велемир». Ефремов обивал пороги, просил разрешить, хлопотал о прописке в столице иногороднего автора. Все напрасно, не получилось.

Это необычная пьеса — в ней перемешаны быт и фантазия, абсурд и логика. Из нынешних некоторые пьесы Нины Садур напоминают жанр «Велемира».

В 1967-м я отвез пьесу в Чехословакию. Выпускник нашего ГИТИСа, в те годы заместитель редактора пражского журнала «Дивадо» Леош Сухаржипа опубликовал ее в своем журнале. Ходила она в списках и в наших театральных кругах.

Так он и жил. Так прошли пятнадцать лет скрытого от посторонних глаз непрерывного писательского труда.

Сколько же это могло продолжаться?

Более тысячи машинописных страниц — лишь один его роман. Написаны «Место», «Псалом», «Искушение», «Ступени». Еще раньше, кажется, до приезда в Москву, повесть «Зима 43-го года». Уже были пьесы «В спорах о Достоевском», «Бердичев»...

Не брали нигде. Косились. Поговаривали о возможной проработке в Союзе писателей. Подоспела история с «Метрополем». Он отдал в вольный альманах «Зиму 43-го». Чего только не придумано было об этом сборнике, авторы которого хотели лишь одного, чтобы их произведения напечатаны так, как они написаны. Их наказали. К Фридриху отнесли вяло — стало известно, что он решил уехать и наказание лишением гражданства и насильственной высылкой было бы бессмысленным.

Но не так-то просто было уехать. Ходил по ведомствам. Кто-то не давал «характеристики», просто отмалчивался, кто-то обещал, но ничего не делал...

Тогда он написал письмо Юрию Андропову. КГБ оказался деловым ведомством. Скоро Фридрих получил разрешение на выезд.

Он рассказывал: единственный человек, который отнесся ко мне внимательно, был лейтенант госбезопасности, к которому меня пригласили. Он читал мои вещи, сочувствовал, пожелал мне успехов за границей...

Если от станции метро «Преображенская» минут двадцать ехать на автобусе, попадешь в район

окраинной московской застройки. Ни город, ни село. Пятиэтажки втиснуты в ряды прижатых к земле складских помещений. Палисадники. Ранжиры зданий воинской части за забором, часовые у ворот. Надо пройти зигзагом дворов. Где-то тут он и жил в малогабаритной берлоге. Массивный, отпустивший усики, насмешливый, ироничный, с провинциальным выговором.

Пружины из дивана не выпирали, но, казалось, еще недолго — и выпрут. Стол, платяной шкаф, один стул. И кот. Грандиозный очеловеченный кот. Конечно, хотелось присвоить ему кличку «Бегемот», но, уверен, хозяин счел бы это унижением для своего любимца.

Однажды, когда я пришел, кот покоился на стуле. Я предложил переместить его на шкаф или на диван.

— Нельзя, — сказал Фридрих, — раз сидит, значит ему так нужно. Когда ему будет не нужно, он сам уйдет.

Мы сели на диван.

Фридрих уехал с молодой русской женой, актрисой («у меня будет Россия в доме», — говорил он), новорожденным сыном и котом. Вещей у него не было, но с вывозом кота возникли сложности. Карантинная служба требовала различные справки. Помог знаменитый клоун — кошатник Юрий Куклачев.

Провожали его на кухне одного из друзей. Был он неспокоен и нервически весел. Кричал: «Ты попробуй этот борщ, это же настоящий украинский борщ!»

Автором феноменального борща была мама его жены, приехавшая из Средней Азии проводить дочь и зятя. Выпили шампанского.

В нескольких московских домах он оставил копии всего им написанного. Хотел, чтобы осталось в России.

Он уехал в Западный Берлин. Тамашная Академия предложила ему трехлетнюю стипендию. Там различали, кто у нас есть кто. В Берлине, уже не в Западном, а просто в Берлине, он живет и сейчас. Вахтанговцы ждут его на премьеру.

Все возвращается на круги своя...

ОДИН ИЗ НЕМНОГИХ

О режиссере Сергее Женоваче



«Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны».

М. ВОЛОШИН.



Иногда, в редкие минуты восторга, какая-то невидимая энергия возникает вдруг в пространстве зрительного зала и остается в нем даже тогда, когда спектакль кончается и зал пустеет. Именно эта магическая энергия насыщала уже первый спектакль Сергея Женовача — «Панночку». Этому дебюту в Москве предшествовали институт культуры, работа в Краснодарском Молодежном театре, где он ставил собственные инсценировки Булгакова и Достоевского, учеба в ГИТИСе на курсе П. Н. Фоменко. И вот — в 1988 году — шаг в новую жизнь. Приют дала студия «Человек». Собрались актеры: Сергей Тарамаев, Владимир Топцов, Сергей Баталов, Сергей Качанов, Ирина Розанова, Дарья Белоусова, Евгений Калинин, Елена Матвеева. Тогда, на репетициях в общежитии ГИТИСа родился театр Сергея Женовача.

«Панночка» околдовывала. Это было самое первое и самое сильное впечатление от спектакля. В крошечном зале (он слишком мал даже для режиссера, отдающего предпочтение малым театральным формам), где сценическая площадка буквально зажата с двух сторон рядами зрительских мест, рождалось фантастическое ощущение потустороннего. Актер так близко, что, кажется, его можно коснуться рукой, но в то же время он как будто находится в другой среде, мы

не чувствуем его физической тяжести даже тогда, когда сцена решается почти акробатически (как, например, полет философа с ведьмой).

Сооружение (не хочется вводить сюда металлическое слово «конструкция») из суковатых палок, под ним настоящий сеновал (настолько настоящий, что узнав из чего он сделан, — распущенная лыковая мочалка — не веришь своим глазам) — вот все, что нужно, чтобы создать обстановку действия — двор сотникова дома. Остальное дорисует наше воображение, свободное, но одновременно получившее все, чтобы этой свободой воспользоваться. Мы увидим и амбар, и погреб в амбаре, и поля, и дорогу, по которой пришел философ Хома Брут.

Поют вольные козацкие песни, и ясно, как божий день, — вот он, мир, весь видимый, светлый, «стоит сам собой, трезвый и твердый, как козак перед шинком...» Это мир земной — осязаемый, материальный. Кажется, чувствуешь вкус галушек, которые уплетают козаки, сопровождая свою неторопливую трапезу «философской» беседой о чудесах. Но вот наступает ночь, когда властвуют иные силы. Меркнет свет, и другая жизнь кружится, парит, мельтешит, ползает где-то за пределами этой земли, иногда касаясь ее, но так и не пробиваясь за границы очерченного круга.

Пьеса Нины Садур соткана из гоголевских нитей и пропитана воздухом страшной повести. Но, написанная в XX веке, она лишь играет с образами Гоголя, а тем временем говорит свое. И Хома Брут уже не символ возмездия, а жертва, которую приносит мир, где «чудес нет», а есть «научность», как говорит козак Явтух, и зло становится каким-то нестрашным, порой даже жалким и, может быть, силы в нем поэтому больше. И церковь



С. Качанов (Матамор) и И. Розанова (Изабелла).
«Иллюзия» П. Корнеля. Театр-студия «Человек»

не остается стоять с застрявшей в окнах нечистью, как вечное напоминание о грехе человеческого, а рушится, как все, к чему прикоснулись руки грешные, погребая под своими обломками и ночные, и дневные силы. И только лик Младенца останется сиять в недостижимой высоте...

Так ли читается пьеса в театре? Хочется сказать — она там не «читается», но играется. У Женовача Панночка колдует, и мы в ее власти помимо своей воли. Пока живет она на земле, явится только раз дневной панночкин образ — кукла в венке с лентами. В ночной Панночке клокочет страшная сила и, сойдя с земли, не отпускает она свою жертву ни днем, ни ночью. По-детски поджав ноги и обхватив руками столб, сидит она, затаив-

шись где-то наверху, когда внизу козаки полудничают, и в неподвижной фигуре этой есть что-то необъяснимо странное, жутковатое и тревожное.

«Я слышу стон. Я слышу, как радуется и лепечет жизнь, но сквозь нее я слышу стон», — говорит философ. И теперь ему уже ничто не поможет. Лишь на время отогреет его, замерзшего, Спирид, отдаст ему свою силу в веселой козацкой драке, но тут же сам почувствует могильный холод в груди. «Боже ж мой, боже ж мой... Как же человек без чуда жить теперь будет... Ничто теперь ему не привидится, ни одна тайная красота не сверкнет в утреннем тумане, не поразит в самое сердце, и не пойдет он искать червонного клада под душную ночь Ивана Купалы?» Два мира существуют рядом,

словно и не замечая друг друга, но стоит душе коснуться тайны иного мира, как она оказывается в его власти. Мрак ненасытен, и Хома Брут погибает.

Атмосфера спектакля — своеобразный «сквозящий реализм»: просвещение одного сквозь другое. Трудно сказать, погружение ли в текст пьесы привело к углублению двойственности, в ней заложенной, или с самого начала режиссер хотел, чтобы в «Панночке» проступали краски «Вия». Так или иначе, но именно они в спектакле главные. Спектакль получился гоголевский. И конец — не из пьесы, а из повести, не апокалиптический, а тихий, возвращающий на круги своя. В темноте вновь слышен неспешный разговор козаков, они всегда будут здесь, на земле, есть, пить, рожать детей и говорить о чудесах, о том, что каждая баба на киевском базаре — ведьма с хвостом. Только когда желтоватый луч осветит застывшее лицо Хвеськи, словно парящей в воздухе, в темноте (той самой Хвеськи, что была воплощением земной жизни), то вновь повеет холодом и поверишь: ведьма...

В. НИКИФОРОВА.

Давно забытый гитисовский патриотизм ожил во мне, когда я посмотрел — притом дважды подряд — спектакль третьего (теперь уже четвертого) курса «Владимир III степени» в постановке Сергея Женовача. На редкость талантливый курс, на удивление талантливая режиссура. И совершенно замечательная пьеса, хотя такой пьесы у Гоголя нет, вернее, — Гоголь уничтожил ее, не закончив (а первое и, вероятно, единственное публичное упоминание о ней было помещено в «Московском наблюдателе» в 1835 году в статье М. Погодина «Письмо из Петербурга»). Сохранились лишь «черновые лоскут-

ки» (гоголевские слова): два отрывка и два заново начатых и тоже неоконченных эпизода. Они известны давно и достаточно хорошо, но только Женовачу пришла в голову счастливая мысль соединить воедино бесценные лоскутки, и так возникла эта пьеса-фантом, которую нельзя нигде прочесть и которая неоспоримо гоголевская в каждой реплике своей, в каждом своем повороте. Пьеса-фантом položена в основу спектакля-фантома.

Он рождается из остроумной театральной игры, из так называемых «шуток театра». Главный прием — олицетворение реплики: достаточно персонажу, действующему лицу назвать имя другого,

К. Кутелова (Жеребцова) и М. Джабраилова (Повалищева).

«Владимир III степени»
по Н. В. Гоголю.



отсутствующего персонажа, даже умершего, исчезнувшего навсегда, как этот названный персонаж появляется в тот же момент, точно на каком-то веселом спиритическом сеансе. Чисто театральный эффект этих появлений весьма велик: зрителям в зале смешно, отчасти и потому, что актерам на сцене очень тесно. Возникают необычные мизансцены и необычный диалог, поскольку пришельцы из текста активно вторгаются в разговор, а реальные действующие лица их не замечают. Так, совершенно неожиданно, а главное — наглядно — реализуется гоголевская метафора «мертвых душ» и гоголевская поэтика персонажей-фантомов.

И сами реальные действующие лица, в полном согласии с очевидной логикой гоголевских неоконченных пьес, ведут странную призрачную жизнь: лакеи спят целыми



С. Тарамаев (Хома Брут).
«Панночка» Н. Садур.
Театр-студия «Человек»

днями на лавке, а господа хоть и бодрствуют, но пребывают в маниловских снах, в мечтах об ордене, которым вдруг наградят, или о военной карьере для сына, которая вдруг, сама собой, осуществится.

Все это миражное существование представлено в спектакле в ряде умело срежиссированных, хорошо сыгранных сцен, каждая (или почти каждая) из которых восхищает — своей театральной остротой, и ужасает — своим тягостным смыслом.

Но не забудем: спектакль студенческий, заняты только актерская молодежь, и режиссер это помнит. Как когда-то в любимовском «Добром человеке из Сезуана» (тоже студенческом спектакле), актеры играют без грима и почти что без париков, их юные, а у девушек — прелестные лица, их худощавые, но тренированные, очень подвижные тела, их юмор, их беззаботность, их смех — все это создает не очень скрываемый второй план, умножающий театральность и уничтожающий миражи, оккупировавшие все пространство существования гоголевских персонажей.

Опять-таки по Гоголю: смех становится главным героем. И смех сквозь слезы, и просто-напросто актерский радостный смех, смех талантливой юности, не знающей еще неудач, смех юности победоносной.

Наверное, надо назвать без исключения все имена, но ограничимся четырьмя женскими, поскольку именно актрисы задают тон спектаклю. Галина Тюрина, отменно владеющая стилем «гротеск»; Мадлен Джабраилова, работающая чуть в более бытовой, но и более достоверной манере; и сестры-близнецы Ксения и Полина Кутеповы, природненные инженерно-комик,



с ангельскими личиками и хитрыми улыбочками à part неотразимо привлекательные во всех тех этюдах, которые им приходится разыгрывать по ходу спектакля.

И, наконец, пятое имя — сам Сергей Женовач. Это, безусловно, тот режиссер, по которому мы истосковались. Вахтанговская легкость (этюды «Турандот»), мейерхольдовские приемы (вспоминается «Ревизор»: там тоже использовался литературный монтаж и там тоже из случайных реплик рождались сцены и персонажи) и наконец набоковская мысль (излюбленная набоковская мысль о фантомной природе гоголевской прозы) воздействуют на Женовача исподволь, восприняты им органично. Иначе говоря: режиссер эрудит, совсем не задавленный эрудицией, вполне независимый и достаточно своеобразный. Как и его персонажи, он очень живой, хотя, подобно им, возник из призрачного мира театральной легенды. Сказать что-либо более конкретное на основании одного-единственного спектакля я не берусь, хотя очевидно,

что Женовач философичен, а вместе с тем мастеровит и обладает фантазией, которой не страшны, а может быть, даже необходимы убогие возможности студенческого театра. Он побеждает их шутя. Ему не нужны ни роскошные декорации, ни дорогостоящие костюмы. Он использует актерское воображение и самый простой реквизит. Безыскусный быт он превращает в изощренный театр. Он немножко фокусник, Сергей Женовач, фокусник-иллюзионист, фокусник-интеллектуал, фокусник-философ. И что важно, что не может не радовать и не может не воодушевлять, — философичность Женовача, и режиссерские фантазии, и режиссерские сны — все это не вольности, не произвол, все это опирается на драматургический текст и неотделимо от острого чувства театральной структуры.

В. ГАЕВСКИЙ.

Хорошо, когда сквозь спектакли молодого режиссера проглядывает личность, к тому же привлекательная. Заботы

нашего общества о личности так коварны, что приходится только удивляться случаям ее сохранности или появления.

Привлекательность режиссуры Женовача в том, что этот художник не торопится. Согласитесь — в суетливой толпе всегда привлекателен человек, который не торопится. Может быть, это просто свойство темперамента, а может, вполне осознанная радость от процесса неторопливого движения. А может быть, уже и проявление воли. Ведь нужна немалая воля, чтобы отключиться от общего стадного ритма — идти вперед, сообразно лишь собственной цели и собственному интересу к окружающему.

В спектаклях Женовача нет суеты. В них разнообразна смена ритмов, но суеты нет — ни деловой, ни житейской, ни той суеты трюкового изобретательства, которая как болезнь охватила многих.

Женовач не «выдумывает», а продумывает — всерьез, глубоко, без спешки он продумывает пьесу, автора, сценическое пространство, актерские возможности. Он выбирает пьесу Корнелия

«Иллюзия» совсем не для того, чтобы вывернуть старинное сочинение наизнанку или оригинально застилизовать его в духе авангарда. В спектакле «Иллюзия» продуцированы и законы классицизма как большого стиля ушедшей эпохи, и то, как с этим стилем можно поиграть на крошечной сцене. Стил «Иллюзии» — не в корсетах и не в декламационной риторике, но в высоком строе мыслей, особом отношении к слову и особом чувстве меры. Корнельский стих, что говорить, несовершенен, но этой его «несовременности» актеры лишь рады — им есть что осваивать, что открывать для себя и для зрителей. Наш театр привык захлопывать дверь перед мировой культурой — «Иллюзия» эту дверь потихоньку, но упрямо открывает. Никто, кроме актеров и художника, не помогает режиссеру делать это, но когда усилия поистине общие и точно направлены, результат хорош. Можно рассматривать то, как буквально каждые полметра подмостков использованы, можно удивляться тому, как свободны, элегантны современные актеры в сложнейшей связи ситуаций, предложенных Корнелем.

Женовач — менее всего математик. Но он мастер встраивать художественный мир автора в те нищенские условия, которые предоставлены как данность. Убожеством помещения Корнель не искажен, не обижен и не обеднен. Как истинный аристократ, он не снизошел к беднякам-артистам, а понял их, потому что они поняли и полюбили его.

Спектакли Женовача привлекательны тем, что главная их материя — нематериальна. «Иллюзия» соткана из высоких слов, но более всего — из чувств. Эти чувства, уловленные в пьесе театром, касаются жизни и смерти, тайны искусства, вечной печали бытия и его не-

ожиданных радостей. Одно перетекает в другое, касается третьего, ищет воплощения в четвертом — и так до финала, до минуты, пока старый человек (отец, ищущий по свету своего сына) не поймет наконец, что его сын стал актером, а все, что он, отец, видит перед глазами, есть театр. Жест, которым этот старик перед тем как уйти драгматизируется до опустевших подмостков, хочется повторить. Ради него, кажется, поставлен спектакль. Это очень реальный и нежный жест. В нем не просто движение чьей-то руки, но точный посыл всего спектакля. Тут и чувство, и смысл, и действие, и символ, — все вместе.

Этим секретом — чтобы было «все вместе» — обладает Женовач.

Автор пьесы «Панночка» Нина Садур не скрывает, что она — «вместе» с Гоголем. И режиссер ненавязчиво вступает в это содружество, не ошибаясь в выборе главного для себя авторитета. Но как найти спектаклю плоть, где поистине все было бы «вместе», неделимо и неразъемно — и Садур, и Гоголь, и актеры, и чистые силы, и нечистые? Какие страшноватые игры придумать Панночке, из каких дверей ее выпустить и где оставить, когда козаки будут, лежа в соломе, уплетать свои галушки? Каким образом на считанных метрах уместить и перемешать земное и потустороннее, чтобы и земля была по-гоголевски прекрасна, и по ту сторону земли каждую секунду что-то мерещилось? Женовач и это сумел.

Режиссер — в чем-то колдун. Но особо привлекательно в Сергее Женоваче то, что в нем нет шарлатанства. В атмосфере повального увлечения «магиями» можно легко спутать одно с другим — проходимца принять за прорицателя, режиссеру-непрофессионалу все простить за особую «энергетику поля». Подобная путаница

вполне в духе времени, но не имеет никакого отношения к духовности.

Спектакли Сергея Женовача можно определить словом, несколько неожиданным для театрального обихода, — это нежные спектакли. В них нет наступательности, агрессивности. Воля режиссера проявляет себя своеобразно — она не диктует, но подсказывает. И этот умный и тонкий подсказ берет в плен — и зрителей, и актеров. Ничья чужая воля не стеснена, не насилуется, но и вседозволенности, распущенности тоже не остается места.

Когда и как у Женовача складывался замысел спектакля «Владимир III степени» — заранее, при внимательном чтении Гоголя дома, или прямо по ходу работы со студентами, — опять же неизвестно. Но совершенно ясно, что режиссер не просто поставил Гоголя со своими учениками, но, если можно так сказать, прорастил свой замысел сквозь них и через них. Молодые актеры в итоге научились той радостной совместности в художественном мире, которую настоящий актер уже никогда не забудет, если хоть один раз пережил. Режиссер за руку ввел молодых ни много ни мало в мир Гоголя, и Гоголь, кажется, не только не воспротивился, но выразил на то свое удовольствие.

Сергей Женовач наделен особым слухом к гоголевскому слову, гоголевским ситуациям, внезапностям и странностям. Не могу судить — обдумывал ли он заранее тот особый эффект, который заключен в том, что Гоголя будут играть почти что дети. Момент смысловой и эстетической новизны возник как бы сам собой: вдруг впервые задумываешься о том, что какими бы глупыми, ленивыми, скудоумными ни были все эти гоголевские чиновники, лакеи, помещицы, барыни и горничные, все они когда-то были детьми. И что-то детское, простодушное и наивное они в себе сохра-

нили, при том что обросли щетиной и живут как свиньи.

В той помещице, которая оставила родному племяннику «три шталмерстовые юбки», а на завещании вместо собственного имени «Евдокия» написала таинственное «обмокни», — живет, конечно же, выжившая из ума старуха, но и шаловливая девчонка, какой старуха, наверно, когда-то была. И потому смешно и грустно видеть, как эта старуха-девчонка блаженно уплетает сметану и, будто с того света, слушает разговор о собственном завещании.

Женовач указывает концы и начала: вот начало жизни, а вот конец.

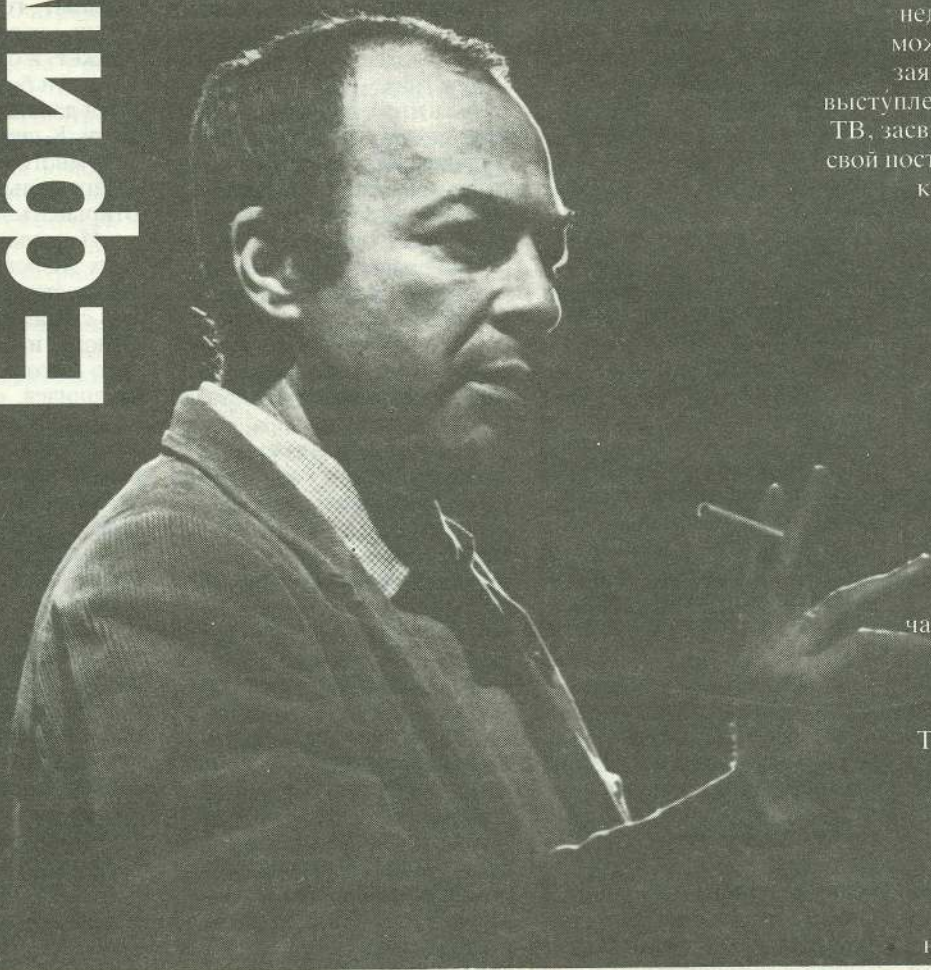
И в этой гоголевской фантазмагии буквально купаются, наслаждаясь, молодые актеры, про которых принято думать, что классика им — до лампочки. Им, может быть, пока до лампочки гоголевские бездны, гоголевские болезни, гоголевская боль. Может, и от Сергея Женовача эти бездны и болезни пока далеки. Но — и слава Богу. К счастью, в Гоголе есть много всякого разного — его только открывать и открывать.

И последнее. В спектаклях Женовача совсем нет пошлости. Может быть, и тут сказало влияние любимого им писателя. То, чего Гоголь больше всего страшился, от чего бежал, чему ужасался, было множеством в своем количестве. Признаюсь, что в одном из первых вариантов этих заметок я буквально завязла, перечисляя и описывая ту многоликую пошлость, которая обступает художника со всех сторон. Гоголь написал об этом свой «Портрет». А потом подумалось: зачем пугать молодого режиссера? Ведь если чего-то плохого в нем нет, почему непременно надо ждать, что оно появится?

Будем ждать другого. Говорят, у Женовача уже готов «Король Лир».

Н. КРЫМОВА.

ЕФРИМ ПАДВЕ



В июне из Ленинграда
пришло известие
о том, что в притоке
Невы вблизи
города Кировска
было найдено
тело Е. М. Падве.

Так закончилась история
таинственного исчезновения,
случившегося 22 января 1991 года.

Тяжело сознавать, что наше
привычное невнимание друг к другу,
озлобление и жестокость
послужили — хотя бы косвенно
— причиной трагедии. Многих,
помнится, обескуражило решение
режиссера оставить Молодежный
театр, который он тогда возглавлял,
тем более, что причина («я не знаю,
куда вести дальше труппу») казалась
недостаточно весомой. Хотя что
может быть серьезнее подобного
заявления? Те, кто видел в те дни
выступление Падве по ленинградскому
ТВ, засвидетельствуют, что, объясняя
свой поступок, он не руководствовался
каким-либо суетным расчетом.

Было ясно, что это —
мужественное решение
искреннего и честного
человека.

Возможно, что человека,
которого полуправда
окружающей жизни
творчески иссушила.

Как бы то ни
было, приходится
в очередной раз
признать, что талантливым
людям у нас худо.

К ним слишком
часто жестоки и несправедливы,
и они почти никогда
не могут себя
полностью осуществить.
Творчество Падве являет собой
пример такого
прерванного полета.

В нашем театральном
мире, в цехе
российских режиссеров
образовалась еще одна,
никем не восполнимая пустота.

Последние годы Фима Падве говорил о поражении. Конечно, не в печати, не на заседаниях во Дворце искусств, куда он не ходил, он говорил горестно и уверенно.

Услышать «у меня ничего не получилось» от человека театра, режиссера, да и от человека просто, мне не случилось. Ведь чтобы такое сказать, надо решиться измерить свою жизнь раньше времени, понять, что настал срок никому больше не ждать и, главное, самому подвести черту. Несмотря на разговоры и уговоры, которые он вежливо выслушивал, его решительная и мужественная душа помощи не принимала и если не могла ответить «победа», то отвечала «поражение».

А что под «победой» мог подразумевать такой режиссер и такая личность, как Ефим Падве? Не думаю, чтобы когда-нибудь нам стало это вполне известно. Полные залы? Превосходные степени похвал? Всемирные гастроли? Все это вытекало из победы, следовало за ней, поэтому только входило в ее понятие. Пример победы был у него перед глазами с юности, но это — чужая победа. Полное торжество театра, его великолепная роль и единодушие с эпохой, подъем, который праздновал театр в годы студенчества и творческой молодости Падве, стали для него идеалом и целью, жизненной программой, которая, как он сам считал, ему не удалась.

Тяжки были последние годы Анатолия Васильевича Эфроса. В его и так непростую судьбу впутались бесстыдные обстоятельства политики, он погиб, но не потерял уверенность в себе как художник. В случае с Фимой, по-видимому, переживалась драма неуверенности и разочарования в себе. Проигранный счет он вел с 1983 года, когда оставил Малый драматический и на новом месте, в Молодежном на Фонтанке, решил начать все сначала. Как будто ему захотелось забыть самого себя, обернуться простым и веселым мастером, которому доступны обычные театральные жанры. Как будто он надеялся на других зрителей, и для них, для молодых, придумывал спектакли-концерты, гротескные комедии, перекладывал на новый лад мелодии, дорогие его собственной молодости. Вроде бы он засуетился, что совсем на него не похоже. Или решил покончить с миссией проповедника, добровольно принятой им в прежние и лучшие годы в театре на улице Рубинштейна.

Прошло семь лет, он понял, что переход был роковой ошибкой, понял, что его не понимают ни актеры, ни зрители, и что расстояние между поколениями растет и ничто не может его уменьшить.

Режиссеры, сейчас особенно, жалуются на смутное время и неясность бу-

дущего, что не лишает их апломба. Они все-таки выходят на подмостки со спектаклями, не подавая вида, что что-то не так. А у Фимы тревога копилась годами, она стала его Музой. В Малом драматическом он сочинял жесткие театральные поэмы, как заправский сверхчеловек распределял доли силы и бессилия в нашем мире. Но в его сценической кабалистике обязательно прорывались какие-нибудь простейшие чувства нежности, печали и сострадания. Среди напоминаний о страшном мире (лязг, скрежет, визг, топот, оглушающий шум, звуки бьющего кулака, падающего тела, звуки брани и агрессии) звучали, беззащитно-сентиментально, слабые человеческие голоса и неземные электронные мелодии в утешение им. Сила должна быть доброй и человеческой, а его герои узнавали лишь зло и боль.

В последние же годы, превозмогая себя, он ставил виртуозные, с профессиональной точки зрения безукоризненные и холодноватые спектакли — души там не чувствовалось, она пряталась. Только в финальной «Утиной охоте» она вернулась, мучительно, с трудом вздохнула из последних сил. «Утиная охота» — баллада о поражении, так что Фима и умом, и дарованием своим внятно определил итог. В монотонной, как прежде сосредоточенной «Утиной охоте» с ее паузами, тенями, пустотой на сцене слышался сбивчивый монолог охотника-неудачника, монолог на фоне дождя.

Поставив «Утиную охоту», Фима собрал труппу, попрощался с ней и совсем ушел из театра. Этот его поступок вызвал скрытое раздражение в городе, показался диким, капризным, обидным, и на него постарались не обратить внимания, тем более что Фима никакого скандала не искал.

Его уход в 1989 году, когда еще вовсю шумела театральная перестройка, на корню менялись афиши, всплывали подпольные гении, «семидесятники» вспоминали, как страдали и боролись при застое, — среди этого балагана, новой литературной кадрили — поступок его на самом деле был единственным ее результатом, одной не пошлой переменной. Он дал понять, что его время кончилось, а наступившая свобода нужна другим и для другого.

После 1985 года Фима Падве не изображал из себя жертву бюрократии, да он и не был ею. Его биография внешне складывалась удачно, серьезных столкновений с властью он не испытывал, и политических аллюзий его спектакли не вызвали. Малый драматический он возглавлял с 1973 по 1983 год, в самые мертвые годы. Для него они не были пропащими, потому что для человека нет выбора, и он не мог отложить свою жизнь до лучших времен, да и кто на них тогда надеялся?

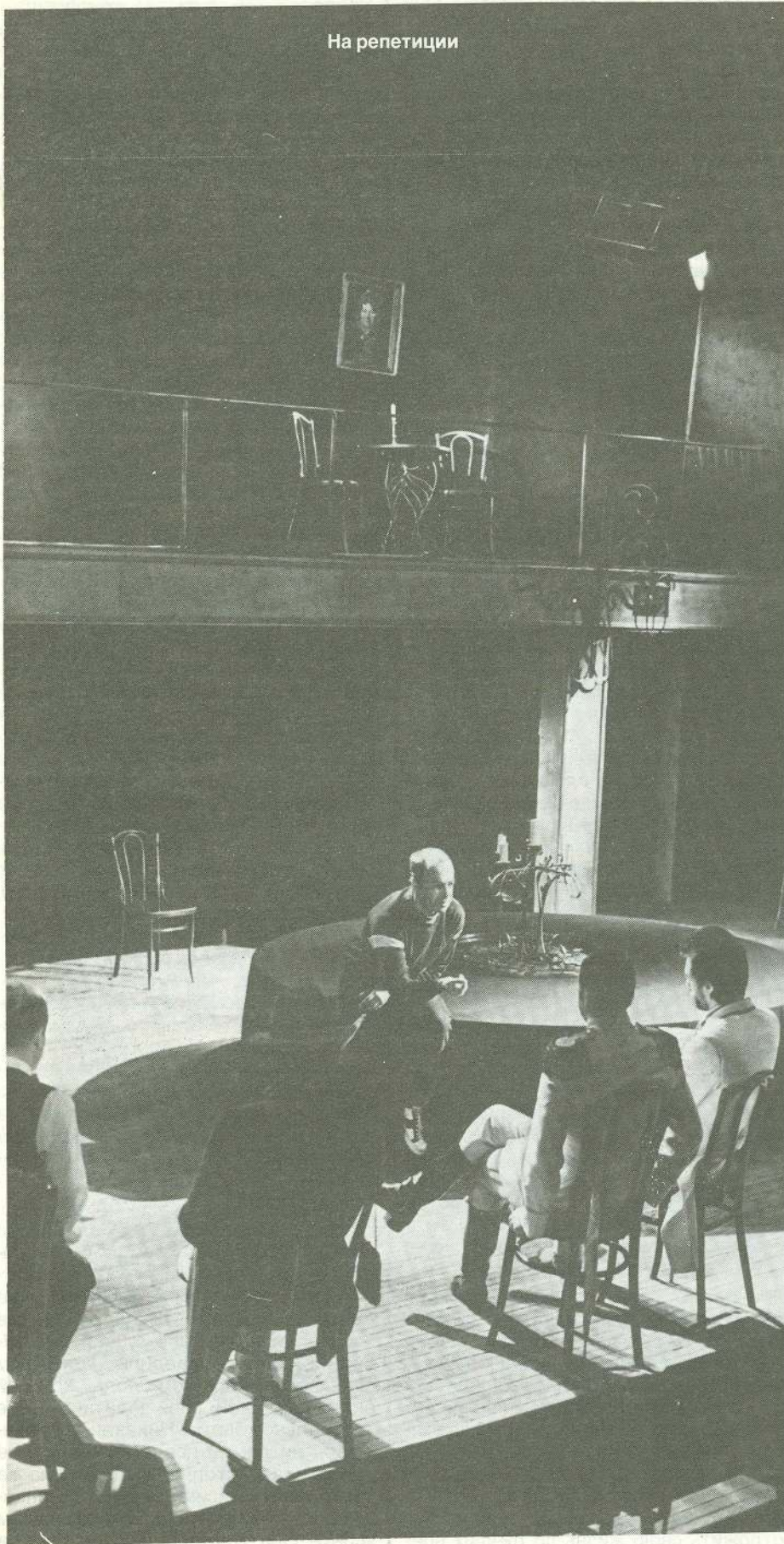
Напротив, он призывал не обращать внимания на время, потому что есть вечность. Сквозь пелены дождей и непогод надо видеть чудо человека, свет души — и это говорили мрачные, тяжелодумные спектакли! Он долго и терпеливо уговаривал жить в этой несбыточной вечности и сам же показывал, как желание силы несовместимо с правдой слабости.

Под конец своего пребывания в Малом драматическом он поставил «Фиесту», очень красивый и очень печальный спектакль, не получивший отзыва. «Фиесту» окружало глухое молчание, необъяснимое для меня, да и вообще о Падве мало говорили — не хвалили, не ругали, что несправедливей всего. До сих пор перед глазами то пестро-карнавальные, то разреженные до вакуума мизансцены «Фиесты». Беспечность и тревога, как две неразлучные подружки, блуждали по маленькой светящейся коробке. Очаровательная компания молодых бездельников шутила без удержу, придумывая все новые проказы. Они бродили в призрачном пространстве вечного праздника, которое караулило мстительное и властное животное — рок. Все лучшее и дорогое для героев «Фиесты» пропало в беззаботных играх, они грезили и убивали время, лишь бы не оказаться в плену у него. Это притча о праздниках из страха, которые устраивали в Париже или Памплоне, а могли устраивать и в любом другом месте, тогда, в 1983 году выглядела далекой от земных дел, какой-то причудой фантазии — и все потому, что привычным для нас было искусство злободневное, а у него, у искусства, есть и дальние цели.

Фима это понимал и сразу устремлялся к ним. Брался ли он за новый советский роман — его сценическая версия получалась отвлеченно-метафорической, без тех свежих, будораживших газеты и умы «запросов», которые, собственно, и заражали половину театров Союза. Глубь смертной души, ее тоска по свободе и грубая хватка жизни волновали его больше, чем счастливый брак или прогресс промышленности.

На одном из обсуждений, я помню, актриса обижалась на режиссера Падве — он не дает ей импровизировать, зажимает в рисунке роли. Она играла эпизодик в «Фиесте», и это была единственная роль в ее биографии, где ее невидное, скучное существо вставило в рамку, наделило настоящим сценическим шармом, роль, которой она оправдала и свои задатки, и свое театральное бытие. Никакая импровизация, ни до, ни после «Фиесты», не приносила ей столько выгоды. Она же тяготилась зависимостью от постановщика и знать ничего не хотела о своем успехе. Она чувствовала себя чужой в спектакле, где было настроение, лице-

На репетиции



это была единственная роль в ее биографии, где ее невидное, скучное существо вставили в рамку, наделили настоящим сценическим шармом, роль, которой она оправдала и свои задатки, и свое театральное бытие. Никакая импровизация, ни до, ни после «Фиесты», не приносила ей столько выгоды. Она же тяготилась зависимостью от постановщика и знать ничего не хотела о своем успехе. Она чувствовала себя чужой в спектакле, где было настроение, лицедейство, глубокие мысли и переживания.

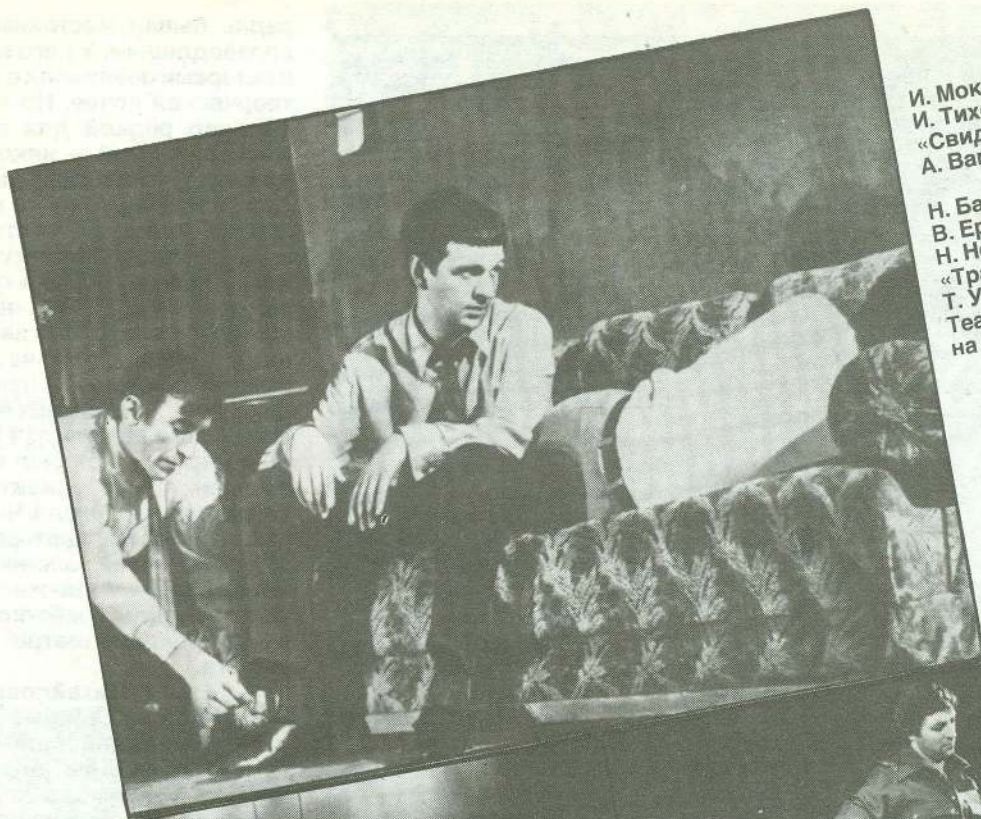
Что поделать — замысел вместе с переживаниями принадлежал одному Ефиму Падве, и таков был удел его в театре: до конца ни с кем не делиться. Не по умыслу, а по природе таланта. Лирика, свойственная лучшим его произведениям, не слишком зависела от качества исполнения, хотя были, конечно, у его актеров и заметные роли, были и долгие дружественные союзы. В отношении к театру Падве упрямо сохранял романтическую серьезность и целомудрие, которые сделали его таким публично одиноким и на посторонний взгляд нетерпимым. И этот гордый, независимый и ранимый человек, отдавший тридцать лет Великому делу, отказался от легкомыслия внезапно дозволенной «импровизации», ибо не верил в нее. Так хочется думать, во всяком случае. Он уходил со словами горького признания: «Я не знаю, что делать дальше».

Эпоха продолжает традицию переламывать негибкие хребты, теперь уже у тех, кто протащил ее на себе, как Фима Падве, через семидесятые годы. Его жизнь с ее мрачайшим финалом — пример жертвоприношения, которого требует время, как любой бог, равно добрый и злой. В его судьбе огромное значение имел учитель — ведь не только Фима, но и другие ученики Товстоногова слишком долго жили его победой. Ее хватило на следующее поколение, которое так и вошло в историю театра с неполными, юношескими именами, как Фима Падве.

Е. ГОРФУНКЕЛЬ.

Для разговора о Ефиме Михайловиче Падве я встретила с его старинным другом, ленинградским актером Евгением Меркурьевым.

— Я просто его любил и чувствовал, что и он меня любит. Помните, у Лермонтова: «По закону давности знакомств...» А мы с ним лет двадцать пять вместе прожили. Пути случайно перекрестились — сперва учились на Моховой, я — в институте, он — через дорогу, в тюзовской студии.



И. Мокеев (Сарафанов) и
И. Тихоненко (Бусыгин).
«Свидание в предместье»
А. Вампилова

Н. Байтальская (Стелла),
В. Ермолаев (Стенли) и
Н. Нестерова (Бланш).
«Трамвай «Желание»
Т. Уильямса.
Театр драмы и комедии
на Литейном



«Зримая песня». Учебный театр ЛГИТМиКа



Н. Байтальская (Стелла)

Потом на Камчатке в одном театре служили. Правда, через год Фима уехал в Ленинград — поступил к Товстоногову на режиссуру, которой всегда хотел заниматься. Еще актером однажды поспорил, что в проходном эпизоде именно режиссерским трюком привлечет к себе внимание зала и заставит его хохотать. Слуга, которого играл Фима, подавал хозяину рюмку, а тот забывал ее выпить; а дальше пошли фимины фантазии... Слуга, вроде как непьющий, тайком опрокидывал эту рюмочку в себя... Б-р-р-р. Оказывалось: ужасная гадость, которую и проглотить-то было невозможно. И вот он, по-дурацки надув щеки, задерживал жидкость во рту, а когда хозяин не видел — потихоньку выпускал фонтанчиками. Зрители лежали вповалку.

— Легко было с ним работать?

— По-всякому. На репетициях не-

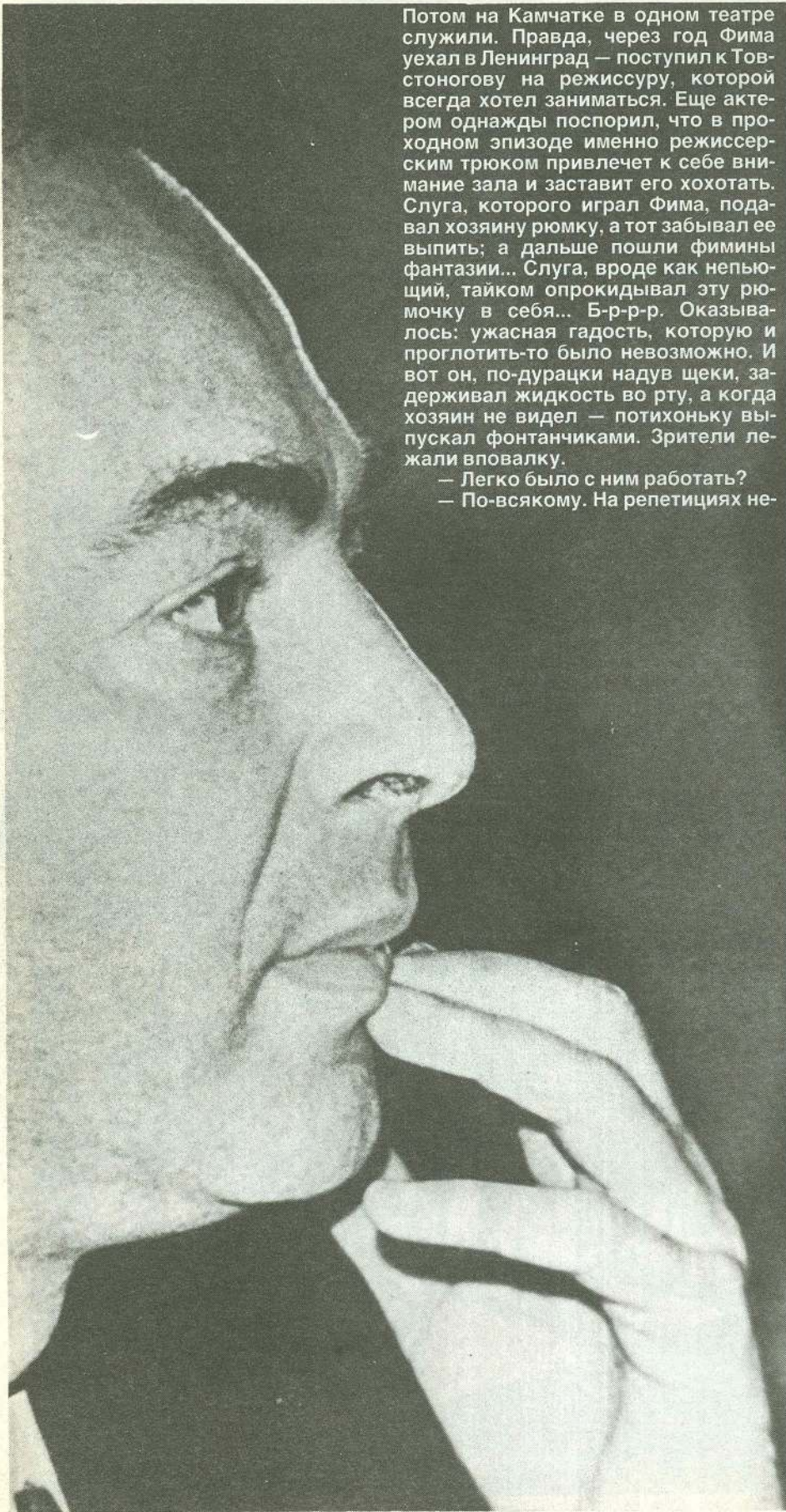
редко бывал жестоким и даже несправедливым. У него и конфликты с актерами возникали в основном на творческой почве. Но в жизни... Он обладал редкой для главного режиссера чертой — никогда не обнадёживал актера ложными обещаниями. К примеру, когда к нему обращались желающие поступить в труппу, он не имел привычки водить их за нос, а всегда говорил сразу и определенно — «да» или «нет». Для вас это может и странно звучит, но для актера... Нас очень часто унижают именно ложными и ненужными надеждами. Как режиссер Фима, может быть, и не обладал таким огромным даром, но он был очень проницателен и еще удивительно целеустремлен. У Гоголя Чичиков говорит, что пора опереться на твердое основание, а не на какие-нибудь химеры юности. Фима же все время хотел совместить жёсткость стояния за штурвалом театра с химерами юности.

— Ефим Михайлович был бесстрашным человеком?

— По крайней мере, я не припомню случая, чтобы он когда-нибудь струсил. Видимо, в юности не зря выбрал бокс — в жизни всегда предпочитал открытый мужской разговор. Мог, грубо говоря, дать в морду любимому артисту за то, что он перед спектаклем напился. Фима имел обыкновение точно определять во всем степень своей вины, в наших личных конфликтах — даже в процентах: шестьдесят — твоей, сорок — моей, к примеру. Правда, перед начальственно-обкомовской стеной не то чтобы робел, но, в общем-то, терялся...

— Почему Падве постоянно приглашал на постановки Льва Абрамовича Додина и брал к себе в театр его учеников? Получается, что Ефим Михайлович готовил Малый драматический к приходу Додина — когда тот стал главным, то у него уже была, что называется, «своя» труппа.

— Конечно, Фима переживал эту ситуацию, но... Он был благородным человеком. История же с Додиним, уверен, была отчасти связана с драмой, пережитой им самим. Фима по собственному опыту знал, что такое, когда тебя «затирают». В свое время у него был тяжелый конфликт с Товстоноговым, в результате которого после обнадёживающего начала со «Зримой песней» в Ленкоме был вынужден уехать из города. Он думал об искусстве, когда давал Додину работать. Потом он считал (и совершенно правильно считал) его фанатически преданным театру. Вроде бы была ситуация, когда Фима мог взять Льва Абрамовича в штат, но то ли Додин не захотел, то ли... теперь не помню точно. Во всяком случае



И. Тихоненко (Мастаков).
«Чудаки» М. Горького.
Театр драмы и комедии
на Литейном

Е. Соловьева, Е. Клубов и
И. Гарцева в спектакле
«Звучала музыка в саду».
Молодежный театр





О. Мелихова
(Галина) и
А. Чабан (Зилов).
«Утиная охота»
А. Вампилова



Ю. Овсянко
(Мультик) и
Н. Усатова (Ганна)
«Вечер»
А. Дударева.
Молодежный
театр

Падве видел театр на совместных творческих началах.

— А зачем он ушел в Молодежный?

— Думаю, что совершил ошибку... Конечно, областная система, в режиме которой работал Малый драматический, давила. Но не только в этом дело — существовал какой-то затяжной конфликт с директором. К сожалению, неразрешимый. И Фима понимал, что он отражается на судьбах людей, служащих в театре. А для него существовало понятие чести, человеческого достоинства. Недаром он всю жизнь вспоминал случай, когда я во время ссоры с одним актером в бешенстве крикнул: «В иные времена я бы проткнул тебя шпагой»...

— Ефим Михайлович вскоре покинул и Молодежный театр...

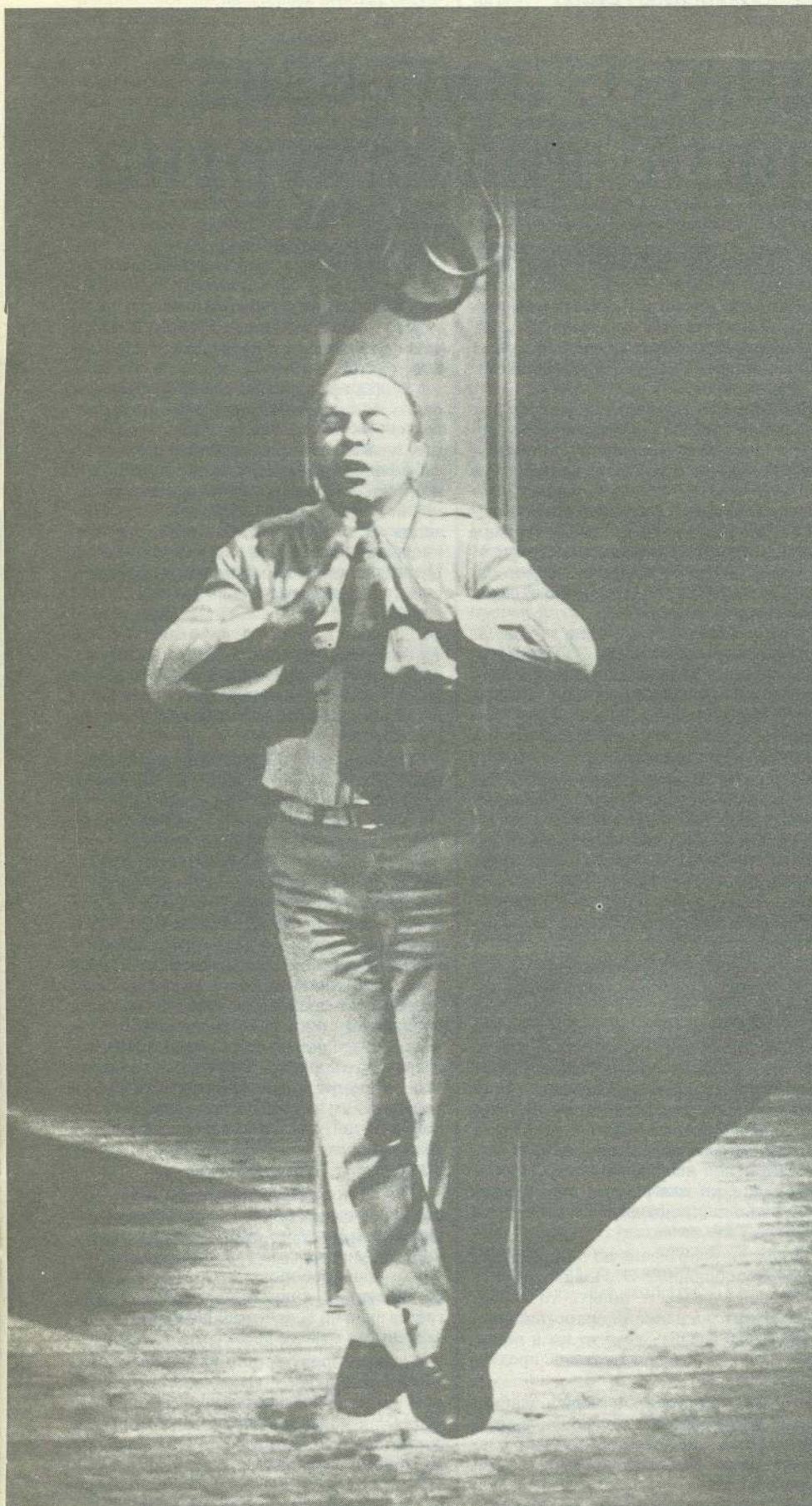
— Он всегда поступал в несоответствии с нашими понятиями о морали. Ведь считается нормальным сидеть в театре, потеряв всякое творческое лицо и вместо спектаклей творить безобразие. Я думаю, как раз этого он и не смог перенести. Фима обычно долго вынашивал свои решения, а потом выпаливал их — как выстрел. И перед тем, как уйти из Молодежного, он вышел к труппе и совершенно определенно сказал: «У меня нет ни творческой, ни коммерческой программы для вывода театра из тупика. Я не знаю, как сделать театр таким, чтобы в него ходили люди. Поэтому я больше не ваш главный режиссер». Как можно сказать яснее? Это — нравственный поступок, который должен вызывать уважение, а не удивление.

— Как Ефим Михайлович относился к своей последующей преподавательской работе в театральном институте?

— Мне кажется, у него была только одна страсть — театр. И дело не в том, что ему просто нравилось быть главным режиссером. Он любил, наслаждался запахом кулис... А институт... Хоть и уговаривал себя, что педагогика — прекрасное занятие, но без театра ему было очень худо. Он ведь — практик театра.

— Почему же отказался возглавить театр драмы и комедии на Литейном?

— Фима был в творческом кризисе и полагал, что у него просто не хватит сил вытянуть театр из состояния, в котором тот пребывал. И еще — нельзя войти в одну реку дважды, нельзя возвращаться туда, где было хорошо. Во всяком случае, он не раз говорил, что самый прекрасный период в его жизни — это время работы на Литейном. Там он поставил, в общем-то, лучшие свои спектакли — васильевский «Веселый тракт»,



«Чудаки» Горького, «Трамвай «Желание» — спорный спектакль, но интересный. Да, и конечно же, «Свидание в предместье» по вампиловскому «Старшему сыну».

— Кажется, он любил Вампилова? Ведь потом он возвратился к нему и в Малом драматическом — поставил «Двадцать минут с ангелом», и в Молодежном — «Утиную охоту»...

— Ему всегда лучше удавались спектакли по пьесам, пусть даже и не очень складным, как, скажем, дударевский «Вечер», но в которых заложены мощные массивы какой-то жизненной драматургии. Кроме того, с Вампиловым их связывали просто человеческие отношения, и Фима всегда с нежностью вспоминал, как Вампилов с обшарпанным чемоданчиком в руке впервые постучался к ним в дом, а Фимины мама приняла его за сантехника.

— Ефим Михайлович сильно переживал свои уходы из театра?

— Безусловно, он был честолобив и часто наши разговоры начинались с фразы: «При моем-то честолобии, ты понимаешь»... Наверно, и от этого Фиме был необходим успех, он был просто питательной средой для него. Но во время успеха вокруг начинали кружиться лстецы, и он их сначала привечал, но всегда понимал цену лесть, и наступал момент, когда он их отторгал. Его легко было обидеть, был очень незащищенным человеком. Андрей Битов где-то написал, что жить в болоте, которое называется застоем, примерно то же, что плыть в резервуаре с ртутью. Если бы колесо истории повернулось немножко раньше, то с Фимой все сложилось бы по-другому. Потому что теперь пришло его время, но он уже так наплавался в этом резервуаре с ртутью. И в жизни наступил момент... У Павлова есть определение — потеря инстинкта цели.

— Так Вы склонны считать, что его уход из жизни был преднамеренным?

— Я бы не хотел это обсуждать. Просто, когда человек решает, что ему больше не надо жить — значит он принимает такое решение. А это очень похоже на Фиму. Говорят, перед смертью у человека характер меняется. А он в последнее время такой стал... слов даже не могу подобрать, из него хлынула такая высокая человечность, желание вроде бы получить прощение, искупить, покаяться. Общественное мнение любит выдумывать всякую чушь, когда происходит смерть подобного рода. А я думаю, что та самая перегородка, которая отделяет нас от трагедии и ужаса жизни, у Фимы была очень тонкая, и, повидимому, она начала кровоточить, пропускать. Вот такая произошла с ним трагедия. Он как-то сказал мне: «Тебя время не изменило, а я не сохранился прежним, — потом задумался и добавил, — и я не знаю, что лучше...» Что он хотел этим сказать? Смогу ли я когда-нибудь понять... Но буду думать об этом до конца своей жизни.

Беседу вела Н. МАТВЕЕВА.

фото П. МАРКИНА,
а также Ю. БОГАТЫРЕВА,
Ю. БЕЛИНСКОГО и Ю. ЩЕННИКОВА

Петр КРОТЕНКО

У парадного подъезда отечественной драматургии

Размышления режиссера



Как-то мы, тогда студенты ГИТИСа, услышали от своего педагога М. Ю. Хмельницкой такие слова: «Вы увидите примерно в девяностом году новую мощную «волну» драматургов, и вы должны будете понять их и поставить, потому что это — ваша судьба, ваш голос». Режиссеры мрачно захихикали: «Что это вы нас как бы пугаете?»

Сегодня хочу сказать — все верно. «Волна» пришла. Названия пока что нет. Но есть главное — отличие от предыдущих. От Казанцева и Арро, от Петрушевской и Разумовской, от Кучкиной, Родионовой, Ставицкого, Славкина — короче, от достославной и легендарной «новой волны».

Сегодня речь идет о поисках новой театральности, о стремлении к метафоре, насыщенной поэтикой, о выстраивании игровых отношений... Примерно в 1988-89 годы эти, риску дать свое название, «неоконцептуалисты» появились то тут, то там. На их пьесы «вышли» лаборатории, работающие по принципу О'Ниловской конференции драматургов: Щельковская, Сибирско-Дальневосточная (теперь Омская), Шереметьевская, названная В. Гуркиным «Свистуха» по имени ближайшей деревеньки. Возможно, еще кто-то на подходе, но ясно выделилось ядро: А. Шипенко, О. Юрьев, М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, М. Арбатова, А. Васильевский. Эти драматурги говорят на своем языке. Он — иной, хотя и состоит из букв русского алфавита.

Хочу вкратце вспомнить те годы, когда нам предрекали наше ненужное счастье.

А. В. Эфрос разбирал со студентами своего курса то «Мизантропа», то «Живой труп», то «Бурю» (хронологию специально не выстраиваю, мне важно показать общее направление учебного репертуара). А. Васильев разбирал «Горе от ума», «Утиную охоту». Студенты этого курса, да и помоложе занимались Кафкой и Уайлдером, стенограммами суда над Бродским и «Фальшивой монетой» Горького, выстраиванием «коридора» взамен «петелек-крючочков» и одновременно выстраиванием «телеграммы в зал», столь любимой зав. кафедрой режиссуры А. Гончаровым. На нашем курсе, например, была представлена инсценировка по стенограммам II съезда РСДРП в Лондоне под названием «§ 1 Устава». Короче говоря, котел кипел, идей хоть отбавляй, и вдруг — какая-то там новая драматургия. Откуда? Зачем? Ведь и так все ясно — ре-

петируем Пинтера и все тут. Занимаемся джазовой композицией диалогов. В крайнем случае, игровым театром. А если нет — хором мчимся на периферию и там ставим «Прощай, овраг» или «Свалку».

В занятиях такого рода мы, режиссеры, окончившие ГИТИС и прочие вузы во второй половине 80-х годов, пропустили мимо себя драматургов нашего призыва. Даже в тех случаях, когда кому-либо из нас было позволено кое-что поставить, мы добровольно шли вслед дорогой нашим сердцам «чернухе» или же оставались на территории «системы игр», предоставляемой западной драмой 60-х, 70-х годов или нашими обзриутами.

Хорошо бы нам всем понять, что, начиная примерно со «Скамейки» А. Гельмана, произошел окончательный разрыв между современной пьесой и сценой. А. Вампилов и Л. Петрушевская, их пьесы и судьбы — как бы предвестники сегодняшнего непонимания новой драмы.

Социально активная режиссура и театр, строящий на сцене нечто узнаваемое, должно поразить зрителя злободневностью, проглядели резкое качественное изменение драмы. Пьесы стали более художественными, более загадочными и более театральными, взыскующими к изощренной, яркой и собственно театральной режиссуре.

Лаборатории некоммерческих пьес в нашей стране делают чрезвычайно много: во-первых, они изымают хотя бы на небольшое время актеров из гонки по изготовлению чего-либо чрезвычайно кассового или актуально-политического, дают возможность вернуться собственно к профессии, прислушаться к авторам. Во-вторых, внимание режиссуры и критики наконец-то обращается к пьесам, скажем так, интеллигентной направленности. Лаборатории отбирают для работы пьесы авторов, не склонных подходить к тематически острому, «нужным» сюжетам.

За неделю, проведенную в Щелькове, актеры, приобщенные О. Новиковой и Р. Кречетовой, успевают понять то новое, что содержится в данной конкретной пьесе, пытаются сделать то, что им в новой драматургии ни разу никто еще не предлагал.

В Омске В. Кокорин искал «сибирскую» и «дальневосточную» новую драматургию. Нигде в стабильном театре я не видел такой жажды эксперимента, такого мощного желания рискнуть, «идти в неведомое». В Омске я занимался пьесой А. Васильевского, ныне «играющего» драматур-

га. (В Саратове он имеет счастье вдвоем с удивительной актрисой Натальей Мерц выходить на сцену в «Фортуне» М. Цветаевой.)

Я знал предыдущие пьесы А. Васильевского. Но эта — «Привет участникам погрома!» — на мой взгляд, пока — сильнейшая и самая неожиданная. Она сочетает в себе философские парадоксы в духе Дидро и ёрничество в духе лубочных картинок. «Привет участникам погрома!» — композиция из двух одноактных пьес, развивающая некоторые идеи игрового театра. Самой историей, придуманной А. Васильевским, предопределены два стиля исполнения. Наконец-то дожили и мы, режиссеры, до праздника — автор заставляет менять технологию, прямо-таки навязывает неожиданную манеру игры. Если бы еще эта пьеса была поставлена тогда, когда была написана... Но что толку сожалеть на пепелище!

Первый акт — «приступы воспоминаний». Два клоуна — Сева и Степа пишут трактат «Диалектика погрома». То есть «пишут» сильно сказано. Один из них не умеет придумать фразу. Не владеет этим навыком, да и слов не помнит, кроме пяти-шести самых невзрачных. Когда же фраза, неизвестно почему вдруг возникает в его мозгу вся сразу, он испытывает физиологические судороги и восторги, экстаз от обладания чем-то недостижимым и эфемерным. Второй из них — «аскет» Сева, испытывает любовь и ревность к этим ощущениям друга, силится записать поэтические озарения, но неграмотен, хотя и печатает на машинке. Просто — печатает что-то, стучит подряд по всем клавишам в упоении. Ему, Севе, очень лестно, что такой могучий ум взял его в соавторы, а возможно, что и в соавторы. При этом оба персонажа — круглые дураки.

После погрома, учиненного друзьями-разбойниками, в округе не осталось ни души. Приняв на веру этот факт, Степа решает отвлечься созданием трактата и набирает такие обороты, что уже не может остановиться: книга пишется как извергается вулкан. Клоун становится рабом независимого от него процесса.

В мире, придуманном А. Васильевским, не осталось ничего, кроме абсурдного биеия мысли, являющейся неизвестно откуда — ни людей, ни морали, ни погоды, ни животных, ни сигарет, ни бизнеса, ни партий, ни стирального порошка, ни даже талонов на сахар. Вообще ничего. Только вот два клоуна, печатная машина, которой они не умеют пользоваться и — им не под-

чинающаяся мысль. Первая игровая ситуация завершается гибелью Севы — друг обнаружил (!) его неграмотность, и поскольку усилия и муки пропали впустую, один клоун вешает другого и оба горько рыдают над происшедшим.

Второй акт — «вера как оружие». Неизвестно откуда в подвал или бункер (среда не оговорена автором), где забаррикадировались друзья, проникает женщина. Как становится ясно впоследствии — бывшая актриса цирка. Женщина не прочь ответить Степе взаимностью, но он не может остановить прущие из него монологу. Обладание философской фразой ему дороже обладания возлюбленной. Мила, так зовут бывшую воздушную гимнастку, просит поторопиться, так как ее сожигатель Макс, гипнотизер и бывший режиссер цирка, может прийти в любую минуту и «заколдовать всех к чертовой матери». Оказывается, Макс обычно наблюдает, как кто-нибудь ухаживает за Милой, за ее слабеющим сопротивлением, и это подглядывание за готовящейся изменой делает его полноценным мужчиной. Макс-таки появляется в самый неподходящий момент, но вместо ожидаемого возбуждения находит удовлетворение в отказе от ласк сожигательницы. Находить все новые и новые наказания и муки — его хобби, Макс наслаждается этой властью.

Одно за другим следуют «цирковые» издевательства над клоунами. Пьеса вдруг набирает трагедийное, остродраматическое звучание. Подобная перемена — одна из существенных черт пьес «неоконцептуалистов». Но и это еще не все. Клоуны умудряются усыпить Макса своей податливостью, умудряются обмануть и таким образом унижить его в глазах несчастной Милы. Клоунам удается доказать полное ничтожество режиссера и гипнотизера. Распотаннный, доведенный до слез Макс вдруг ищет утешения и прощения Милы, и несчастная пара удаляется.

В финале набирает силу «звездная румба». Нечто странно напоминающее еврейский оркестрик в «Вишневом саде» и одновременно театр Кости Треллева на берегу известного озера. «Румба» объединяет всех конфликтующих, хотя на самом деле каждый танцует сам по себе, отдаленный от всего ради собственной, эгоистической тоски по некоей любви и некоей ласке. Волшебные ритмы, как будто нарочно не соответствующие прочим ритмам пьесы, вносят, тем не менее, в партитуру драмы общие гармонию и печаль.

Подобный сложнопоселенный мир, сочетающий в себе разные степени условности, можно найти у Гельдерода и, конечно, у Шекспира. Ангелы разных степеней, представители различных слоев нечистой силы, актеры, начинающие на наших глазах играть роли, призраки умерших, появляющиеся среди живых, воспоминания, возвращение времени — весь этот сложно построенный мир персонажей обретается в пьесах «неоконцептуалистов». Наиболее полно всем этим арсеналом овладел молодой драматург, стоящий несколько в стороне и, как мне кажется, сам являющийся представителем совершенно отдельного течения, назовем его «эгокласи-

цизм», — Алексей Шипенко. Сегодня он автор девяти больших пьес и одной одноактной.

На лаборатории пьесы этого драматурга не берут, они довольно широко идут в театрах у нас и за рубежом, но, думаю, подлинное их воплощение еще впереди. Дело в том, что после публикации пьесы «Наблюдатель» в журнале «Современная драматургия» подавляющее большинство читателей, видимо, отнесло творчество А. Шипенко к натуралистическому течению.

Старый спившийся фронтовик, выдумывающий, вернее, тщетно силившийся вспомнить и поэтому выдумывающий что-то, связанное с боевой молодостью. Момент сочинения, игры тут важнее реальности и достоверности произносимого. Его мать, прикованная болезнью к постели. Взаимная неприязнь при видимой искренности, пугающей даже привыкшую ко всему «молодежь», оказывается на поверку все же тонким, сегодняшним театром. Человек играет самого себя, доводя свои собственные черты до трагического гротеска. Привычные игровые манеры виртуозно нанизываются друг на друга, чередуются и перемешиваются в прямой и обратной последовательности. Когда игра прерывается, центральные персонажи на наших глазах умирают в строгой и торжественной сцене. Только при помощи прямой речи персонажей Шипенко создает эффект наступления эпохи Фортинбраса. Ушли бесконечно богатые, роскошно утонченные алкоголики и неврастеники и на смену пришли совершенно безликие современные, узнаваемые в своей удивительной серости и затертости «вакуумные» персонажи, данные даже не уплощенно, а скрупулезно и, тем не менее, ужасающе сильные, нежели выглядели бы разложившиеся личности, осколки проклятого и несчастного тоталитарного режима.

Тонко и изящно работает Шипенко со словом, с диалогом, виртуозно выстраивая языковые игры. Как бы ни приближался он к вроде бы жизни, это всегда игра, каждый раз изощренная, нервно-неуловимая. Любая серьезность, нравоучительность тут же оборачиваются ёрничеством, иронией, гротеском.

В пьесе «Лавочник» («Лавочник — пять в воздухе») смерть сидит с самого начала действия рядом с персонажем и читает подшивку «Нивы». Иногда про себя, иногда вслух. Подряд, без пропусков, с подстрочными примечаниями и подписями под фотографиями. Можно подумать, что это — видение, что это — почтальонша принесла газеты или пенсию и вот — засиделась. Можно подумать — мерещится что-то больному клоунару.

Она — своего рода хор. Смерть ждет своего выхода, находясь среди партнеров-актеров. Она как бы сидит за кулисами, ее существование менее театрально: мы видим одновременно две меры условности. Сам момент предсмертной агонии, последней вспышки сознания решается драматургом как некий жестокий театр, как мрачная усмешка. Два гладиатора, фактически два трупа продолжают шутство, служение игре, театру до последнего вздоха. Че-

ловек выглядит в пьесе неиссякаемо жизнеспособным существом. Освежающее дыхание Смерти, внимание и уважение автора к ней — удивительно. Герои А. Шипенко играют, пока живут. Пока лгут и матерятся — они дышат. Ложь есть форма жизни, форма театра для обманутых и униженных. Ложь есть аристократически утонченная игра двух виртуозов импровизации в присутствии Смерти. Персонажи периодически кажутся людьми, периодически — именно персонажами. Это — результат сознательного и кропотливого труда автора. Все две с половиной сотни миллионов населения говорят матом и принимают его (и при этом стыдливость не знает границ). Изящно надушенный платочек всегда у ноздрей, лицемерие неподдельно, мят Пушкина, Бунина и Маяковского не признан русским языком. Можно восхитительно легко жить в обществе и быть свободным от него и наслаждаться этой свободой. Можно говорить на языке своего общества и быть недоступным для понимания и исполнения. В этом торжество свободного профессионала, выросшего из игры в белых и красных, поглотившей уже почти всех.

Думаю, что девизом «неоконцептуальной драмы» могут стать слова В.с. Мейерхольда о соотношении театра и жизни подобном соотношению вина и винограда. Попытаюсь определить ее самобытные черты.

Драматургия второй половины 80-х годов, усвоив уроки Петрушевской, пошла дальше в осмыслении формы одноактной пьесы. Она представила уже позицию ряда одноактных пьес в виде некогда сложноподчиненного, но при этом целостного произведения. О. Михайлова, Е. Гремнина, А. Василевский, О. Юрьев умеют соединить пьесы разнонасыщенные, разновременные, даже разностилевые в драматургически-неразрывное целое, где одна одноактовка будто наполняется поэтическим смыслом от другой и вне общехудожественной структуры не может существовать.

Например, пьеса О. Михайловой «Невеста» состоит из двух одноактных пьес: «Слепой» и «Синяя борода», объединенных местом действия и общим персонажем — собственно Невестой. В «Слепое» Невесту ждут, торопят, предсказывают ее приход. В «Синей бороде», действие которой развивается через 30 лет, Невеста приходит в ту же самую квартиру, где когда-то ее так ждали, и... проваливается сквозь пол, разобранный во время капитального ремонта. Провалившись, Невеста как бы сокращает временный разрыв (в 30 лет!) и оказывается в другой эпохе, где любовь торжествует, предназначенное сбывается, хотя бы и в трагическом варианте. О. Михайлова пишет Невесту «невестную», с белым лицом, приносящую смерть и принесенную смертью.

В первом акте «Слепого» с использованием «фактуры» советской действительности начала 60-х годов происходят следующие поэтические метаморфозы: некто Глухарев Н. Н., обладающий поразительной коммерческой хваткой, возжелал гражданку Ковалеву. Она, художница до вой-

ны, теперь, после войны прячет свои картины под шкафом и под кроватью, завалив их какой-то рухлядью. Обратите внимание — Глухарев, то есть глухарь, черный пудель и так далее. Затем — Н. Н., то есть, само собой, Николай Николаевич. Эти две буквы рядом с фамилией Глухарев в списке действующих лиц — своего рода камертон, создающий некое видение, фантом, праобраз той суммы качеств, который будет играть эту роль. Тут в этих буквах — легкая игра с мейерхольдовским «Ревизором», с началом XX века, это те самые уши, которые должны немножко высовываться из-под колпака. Это опознавательные знаки, по которым мы узнаем друг друга.

Слепой сын Ковалевой, до войны занимавшийся живописью, а ныне лишенный зрения художник, различающий будущее с чуткостью ясновидца, обращается к Глухареву Н. Н. следующим образом: «О мой грассфатер!» Грассфатер же приходит в отсутствие Ковалева-сына и на деньги, заработанные Ковалевой-матерью, рисующей по его наущению рыночных лебедей и оленей, дарит ей телевизор. Телевизор этот работает без звука и показывает всякие чудеса, животных, войну, нечто туманное, нереальное. И как по мановению невидимого жезла, вливаются и влетают в комнату несчастной Ковалевой соседки-соседки, слишком реальные, сверхплотоядные и одновременно такие безликие, серые... Все они собираются и сидят у молчащей, но манищей светящейся линзы как привороженные. И лишь слепой сын Ковалевой станет кричать и высмеивать пристрастие к рассматриванию суеящихся теней внутри линзы, наполненной водой. Ирония по поводу всеобщей тяги к ТВ.

«Слепой» кончается своего рода эзотерическим актом Ковалева-сына. Доведенный до отчаяния неуязвимостью и самоувоенной пошлостью Глухарева Н. Н., он разрывает заклеенное бумагой окно в комнате Ковалевых, связывая это свое действие с преодолением времени, предвидением и пророчеством. Слепой кричит: «Мать! Смотри в будущее, в реальную так называемую жизнь, отвори глаза от телевизора, от этого троянского коня. Скажи мне, что ты видишь в будущем? Что там за Невеста к нам приближается?!»

За прошедшие (во время антракта) тридцать лет комната Ковалевых где, распахнув окно ждал Невесту Художник, разрушена, пол разобран, обитатели комнаты как бы превращены в призраки. До самого конца второй пьесы мы не будем знать, что думать об их судьбе, молиться, так сказать, за упокой или во здравие. И так, дом в аварийном состоянии и оставшиеся в нем жильцы в стремлении улучшить свои жилищные условия отказываются от невыгодного для них варианта. Молодой герой, некто Хрекин, опять же солдат, но покалеченный другой войной, сегодняшний, жестокой и бессмысленной, выскабливает себя до синевы (Синяя борода) дабы сходу завоевать сердце какой-либо Невесты и въехать уже сразу в двухкомнатную квартиру. Но Невесты проваливаются как сквозь землю, сквозь разобранный пол в одной из комнат коммуналки уже 80-х го-

дов. Дьявол, Глухарь, Черный пудель уводит молодых женщин из-под носа Синей Бороды.

Вторая пьеса — театр в театре. Она как бы увидена внутренним слухом Слепого: действие «Синей Бороды» разворачивается за его окном. В самой этой ситуации заключена ирония. Стиль диалогов также более ироничен, чем можно было бы ожидать от Ковалева-сына.

Объединенные, пьесы уравнивают друг друга, отличаясь и сюжетом и стилем. Речь идет и о свойственной постмодерну игре с традиционными в литературе и театре образами.

Немецкие романтики и их средневековые предшественники — Брейгель, Дюрер, русские символисты — вот участники большой концептуальной акции под названием «Невеста», грозной и трагической игры красок. Это, видимо, не от неопытности, а от наличия иного глаза, иного дыхания у каждого автора, от принципиально нежелания говорить истину в конечной инстанции, от боязни банального нравоучительства. Драматург сам становится лицедеем, лукавит, играет с театром, стараясь убедить его не слать «телеграммы в зрительный зал». Действительность, изображаемая ими, сложно организована, тут все в высшей степени относительно и более чем диалектично. Моцарт и Сальери в пьесе Е. Греминой «Этюды для левой руки» недаром меняются ролями. Самозванцем Григорием у М. Угарова в пьесе «Голуби» может стать любой из трех монахов.

Система игр, чередование игровых ситуаций, интерес к высказыванию через прием театра в театре, цирка в театре, оперы в театре — лишь вариант выражения все той же идеи. Концептуализм в живописи сделал художественным объектом и раму, и табличку с именем художника, и мебель в выставочном павильоне. Акции сделали художественным объектом и закат, и чайку над озером...

А. Васильев и И. Попов сделали художественными объектами занавес, полковик, обратную сторону декораций и даже откосы. Чем больше в театре места условности и относительности, опосредованности любого высказывания, тем сложнее и богаче художественное зрелище. Молчание перед овациями и уход зрителей из театра через гардероб тоже становится полем воздействия драматурга. Зритель должен быть обложен манками, ловушками для совместного разыгрывания тех или иных положений драмы. Игра не предполагает назидания, морали, подчеркиваемой в финале.

Нынешняя драматургия ищет ухода или к трагедии, или к мелодраме, или к безумной комедии положений — все это вне всякого жизнеподобия. Назад к Гольдони, Гоцци, назад к Античности и Возрождению!

К открытиям и изобретениям 60-х, 70-х годов «неоконцептуалисты» прибавили открытый диалог, изощренную структуру пьес, требующую овладения романтическим, «белым» тоном, поэтической, высокоэмоциональной подачи текста, они углубили понимание монолога как внутрен-

него диалога, основанного на конфликте персонажа с самим собой.

Думаю, что судьба драматургов-«неоконцептуалистов» будет похожей на судьбу представителей «новой волны». Поколение их ровесников, тридцатилетних режиссеров, отторгнуто от государственных театров. Даже не отторгнуто, нет, тут более сложный процесс. Оно просто не замечено, потому что к рулю добрались изголодавшиеся «шестидесятники», чтобы наконец-то свести счеты со зрелым социализмом. Театр до сих пор продолжает быть ареной борьбы с давно умершим противником. Вот так и мы когда-нибудь, лет через пятьдесят, придя к власти, примемся дружно ставить «Панночку» Нины Садур, «Эмигрантов» Славомира Мрожека...

Тридцатилетняя режиссура, еще не уехавшая из страны, как мне кажется, высокомерно и брезгливо удалится в самые разнообразные более или менее хозрасчетные подвалы и Дома культуры. Эта режиссура презирает прибыль и понятность. Что напоминает мне уход восставших варшавян в канализационные люки. Пусть в темноте — но на свободе. Думаю, что неправы обе стороны, но «плюрализма» от руководителей театров, где актеры еще сохранили умение играть, мы не дождемся. Умрем в канализации, господа, радостно пепча строки обэриутов и Гумилева! И на обломках самовластья последний, чудом грамотный панк накорябает: Да здравствует фестиваль «На обочине»!

Сегодня осталась русскоязычная драма без национальности. Все потуги в отношении того, как бы нос Ивана Никифоровича приставить к трехактной драме из жизни сельских кооператоров чернобыльщины ничего нового ни в истории, ни в теорию отечественной драмы не принесет. Поэтому — честь и хвала «неоконцептуалистам», что не клеят себе бород и не окают натужно, а честно движутся вперед, пытаются по мере таланта говорить то, что хочется.

Перестали драматурги учить и назидать — вот в чем штука. Это очень существенно. Попытка самоосознания происходит на территории европейской, постбеккетовской драмы. Плюс какие-то элементы, отзвуки славянской, языческой театральной культуры — фрагментарное напоминание, слабое цитирование. Но раньше, в 70-е и этого, по-моему, не было. Например, сегодняшний возврат М. Угарова к фактуре сюжета о Григории Самозванце вне назидательности и политиканских стремлений порицать некие мрачные силы, покушающиеся, страшно подумать, на судьбы перестройки, или, наоборот, на судьбы русского православия, выглядит просто-напросто сенсацией в области культуры. А Шиленко всегда каким-либо образом, некоей оговоркой отстраняется от сюжета, хихикает. Но желание любого социально ангажированного критика упрекнуть драматурга в цинизме, наплевательском отношении к «человеческой боли» при внимательном анализе пьесы будет посрамлено. Автор уходит, в конце концов, и от усмешки. Он — и всерьез и не всерьез. Ни в коем случае он не «инженер человеческих душ». Он — лирический поэт, философ и актер одновременно. Почти как Мольер.

Таковы мои сумбурные размышления у парадного подъезда отечественной драматургии.

Елена АЛЕКСЕЕВА

ПОПЫТКА ПОЛЕТА

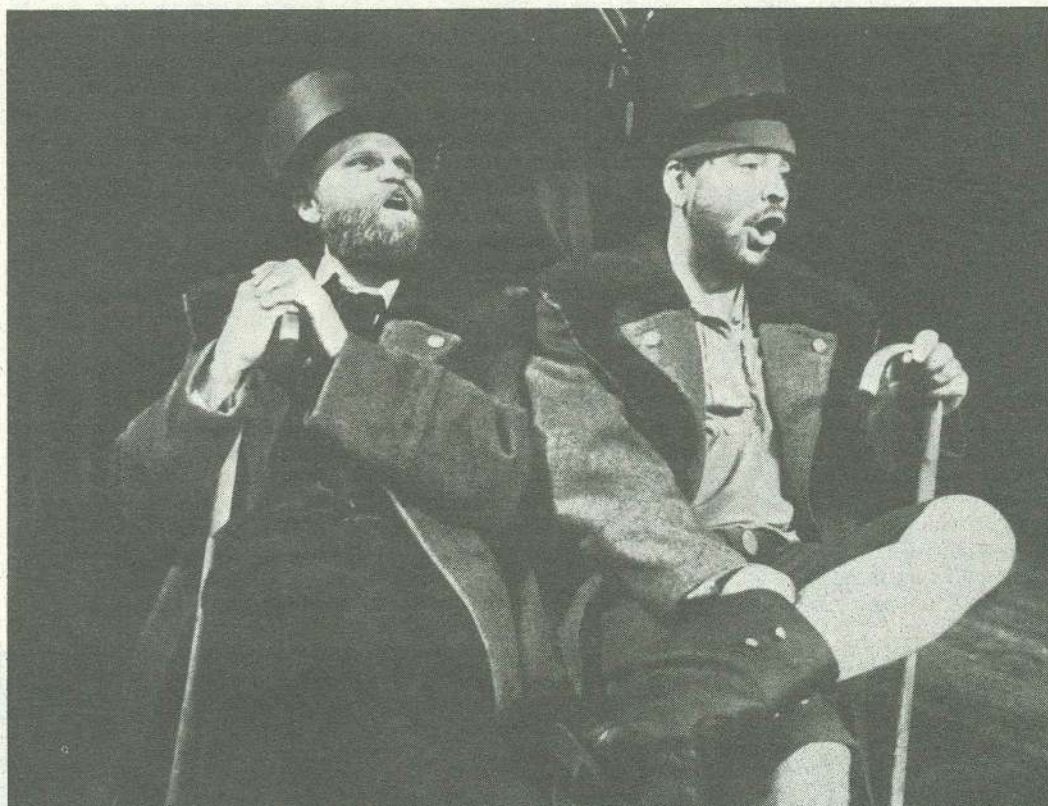
«Если бы вышла теперь вторая половина «Мертвых душ», то вся Россия бросилась бы на нее с такою жадностью, какой еще никогда не было. Публика устала от жалкого состояния современной литературы. /.../ Вся Россия устремилась на тебя полные ожидания очи. Не пришла ли пора удовлетворить ей?!.../ Говорят, что ты в своей «Переписке...», которая должна выйти, отрекаешься от всех своих прежних сочинений, как от грехов».

С. П. Шевырев —
Н. В. Гоголю, 1846 г.

«Гениальным» режиссером у нас легче стать, чем оставаться. Гениальность приходится доказывать снова и снова, чтобы заглушить толки о том, что «кончился», «исписался», «зашел в тупик». Работ у Анатолия Васильева — и вот уже принято говорить о его дудой славе. Лев Додин не оправдывает надежд, возложенных на него почитателями «Братьев и сестер», — значит, нет такого режиссера. А если кто-то вспомнит, что Эймунтас Някрошюс поставил свой последний спектакль — «Дядю Ваню» — пять лет назад, то и его талант будет поставлен под сомнение. Припомним, что не вылезает из-за границы, что обещал и не поставил «Короля Лира». И бедный гений принужден будет оправдываться и потирапльваться с новым шедевром. Права на творческие сомнения, на переоценку, на паузу у него нет.

5-летнее молчание Някрошюса прервано спектаклем «Нос» Гоголя (инсценировка Э. Някрошюса и Ю. Кунчинаса.)

Назвать главным героем спектакля майора Ковалева «Нос» режиссер поставил о себе. А точнее — вообще о художнике, зашедшем в ту-



В. Багдонас (майор Ковалев) и К. Сморгинас (Нос).
«Нос» по Н. В. Гоголю. Вильнюсский Молодежный театр

пик и мучительно ищущем выход, пытающемся вновь обрести испытанное некогда чувство полета.

Насчет полета — буквально. На протяжении всего действия Гоголь (его играет несколько не претендующий на портретное сходство Ремигиус Вилкайтис), оживший на своем постаменте, стремится доказать, что он не забронзовел, что способен парить. Но некто в белом цилиндре с наклонностями психиатра и повадками Мефистофеля бдительно следит за Николаем Васильевичем. Как только гусиное перо в руке писателя обретает резвость и становится естественным продолжением пальца, — психиатр-цензор призывает на помощь хирурга-цирюльника. Перья ампутируются, и

бескрылый гений ударяется оземь. В какой-то момент в его рыданиях звучат стоны Поприщина: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! Что они делают со мной! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внимают, не видят, не слушают меня».

И мучают, и не внимают, и воду на голову льют. В начале спектакля «бронзового» Гоголя обихаживает дряхлая, ноги колесом, согнутая в три погибели, но отчаянно бойкая старушка. Сметает пыль с постамента, чистит сюртук щеткой, выливает на памятник ведро воды (Гоголь в последний момент успевае раскрыть над собой зонт), донимая его беспрекословными разговорами. Николай Васильевич не выдерживает бесцеремонной фамильярности — и,

спрыгнув с пьедестала, убегает: прелюдия к будущему бегству ковалевского носа.

А потом время словно бы воротится вспять — и старушка помолодеет, уйдет из нашего века в век XIX, и обернется, по гоголевскому слову, «легонькой дамой, похожей на весенний цветок» — красавицей в балетной тунике.

В «Носе» преломился, кажется, весь круг гоголевских «комплексов», безразличных и Някрошюсу. Боязнь сумасшедшего дома, смерти, Бога, женщины, странное отношение к Петербургу...

Образ города складывается из множества несоединяемых черт, но складывается. его фасад слишком наряден, его изнанка слишком бедна. В спектакле

«гордый, строгий вид» Петербурга рождается из мусорных баков (сценограф Надежда Гулятьева). Из них составляются то мебелирашки, где живут подруги майора Ковалева, то палаты сумасшедшего дома, то коляски петербургских прелестниц, то подмостки императорского театра, то постамент памятника Гоголю. Эту сценографическую метафору принимаешь с легкостью — она имеет прямое отношение к сегодняшнему городу, который не перестав быть мифом, превратился в огромную помойку.

В этом городе Някрошюс видит в двух шагах от парадного Невского проспекта пошлые кабаки, грязные цирюльни, кутузки и трущобы. Здесь разврат, фантазмагорически преувеличенный, подогретый гоголевским «комплексом Подколесина», — вечным страхом перед женщиной.

В спектакле майор Ковалев предстает неутомимым

бабником, наказанным за свои похождения... кастрацией. Немец-цирюльник проводит веселую хирургическую операцию, после которой на свет появляется (опять же из мусорного бачка)... Нос. Назовем его так. Но на самом деле это, как можно догадаться, вовсе не нос, а фаллос. Костас Сморигинас изображает его ухarem в красной рубашончке, в красной же ермолке, в шортах с лампасами и коротких кирзовых сапогах. В первые минуты он мил и трогателен. Шатаясь, как новорожденный теленочек, на неверных ногах подходит он к Ковалеву и вежливо здоровается. Затем, обнаружив фамильное сходство, умиляется: «Мама!» Но трогательный несмышлениш быстро взрослеет, наглеет и вот уже, прихватив ковалевскую шинель (и он вышел из «Шинели»!), пускается в самостоятельную жизнь.

Этот так называемый Нос превосходит фантазии Гоголя. Он ближе к фантастическому реализму Булгакова. Это — Шариков. Это — Грядущий Хам. Хомо советикус. Примадонн Его Императорского Величества балета Нос обувает в солдатские сапоги, превращая сильфид в нечто вроде краснознаменного ансамбля песни и пляски. Всех персонажей он сажает за решетку и заставляет петь под свою дудку: вдохновенно дирижируя, он поет на мотив «Интернационала» китаеобразную тарбарщину.

Ассоциация, известная с незапамятных времен, напоминает: плоть, отсеченная от духа, груба и безобразна. Естественно, что все вокруг она заражает пошлостью, не щадя никого — даже своих прародителей — майора Ковалева и Николая Васильевича Гоголя. Не щадит Нос и Някрошюса, заставляя

огрублять художественную ткань спектакля и излишне педалировать отдельные моменты. Так, сцену поисков Носа в редакции газеты режиссер раздувает в самостоятельный сюжет. Длинная очередь тянется до конторки наборщика, в котором без труда узнается Ульянов — Ленин (а в его помощнике — Дзержинский). Из искры возгорается пламя, и вот уже газета полыхает в очередном мусорном бачке, а Ленин произносит гоголевские слова, картавя совершенно по-одесски.

Гоголь уничтожил второй том «Мертвых душ». Някрошюс также сжигает мечту о постановке «Короля Лира», вводя в спектакль сцену из архаичного, допотопного, с мочальными бородами, алым плюшем и жестяными коронами, спектакля, жестоко расправляясь с собственным неудавшимся замыслом.

Спектакль наполовину закрыт для тех, кто не видел

Сцена из спектакля



Р. Вилкайтис — Гоголь

прежние работы режиссера. Он полон рефлексии, автоцитат и автопародий. Майора Ковалева Владас Богдонас играет в гриме профессора Серебрякова. Он говорит тем же скрипучим голосом, опирается на ту же трость. Хромающая, развинченная походка подагрика доведена здесь до виртуозно синкопированного танцевального порхания. Вообще «Дядя Ваня» растиражирован здесь Някрошюсом с невероятной лихостью, начиная с голубоватой подсветки декорации и музыкальных парафраз и кончая мелкими сценическими деталями (щетки, которыми Астров и Войницкий чистили амазонку Елены Андреевны, пинцеты, при помощи которых Астров демонстрировал свой «гербарий»...). Но нельзя сказать, что режиссер, насмешничая, отказывается от прежних своих «сочинений, как от грехов». Он собирает их в букет автоцитат (как некогда Юрий Любимов в «Мастере и Маргарите») и строит новую конструкцию.

Гоголь в спектакле обретает-таки крылья: на него надевают белую смирительную рубашку с огромными, во всю сцену, рукавами. Он пару раз взмахнет ими, но не взлетит, а словно на кресте распятый, повиснет, чтобы потом быть туго спеленутым (снова цитата! помните, как укутывала-пеленала Елена Андреевна мужа в финале «Дяди Вани»?). А под конец Гоголю будет дана еще одна надежда — лестница, ведущая в небо. Но сил взобраться на нее уже не останется, и упадет, бедный, взмахнув на прощание двумя сложенными крестиком перышками...



Фото С. КАЙРИО

Алена КАРАСЬ

Карнавал мнимостей

Премьера нового спектакля М. Мокеева была сыграна на старой таганской сцене. Что тут от случайности — не знаю, но надеяю этот факт смыслом. Спектаклю нужны были подмостки, обремененные историей и судьбой. Именно *такой* историей и *такой* судьбой. Отношения мокеевского «Леса» и таганской сцены выстроились в особый сюжет, о котором речь впереди...

Память как наваждение, как болезнь — одна из определяющих тем этого спектакля. Погруженность в прошлое закланием легла на обитателей «Леса», на всю их жизнь. Недаром Геннадий Несчастливцев, крутясь с Гурмыжской в волшебном, завораживающем танце, самозабвенно выпевает: «Я помнил, помню и буду помнить». Он и Аркашка — первые участники и первые жертвы этого безумного коловращения памяти. Мокеев перемонтировал всю структуру пьесы, остро нуждаясь сразу, с первых слов спектакля, в присутствии двух неприкаянных актеров. Без них спектакля как бы и нет еще. Все погружены в оцепененное ожидание. Вывалившись на авансцену, усевшись на чемоданы и тюки, персонажи «Леса» только припоминают по книжке старую пьесу. И пустое пространство сцены точно еще не готово к представлению: только огромный занавес нелепо повис в правом углу, да еще многократно увеличенная кисть к нему мертвой лапой легла на самую рампу. Да и сама хозяйка усадьбы лишь потом появится в нарядных платьях; пока что на ней — старый хлам, тряпки, напаянные одна на другую. Тем смешнее значение, которым наделяет Гурмыжская-Е. Казаринова всю эту ветошь: она носит ее как эффектный костюм, переодеваясь несколько раз, облачаясь в рваное пальто как в доро-



А. Кочетков (Буланов) и Е. Казаринова (Гурмыжская).
«Лес» А. Н. Островского. ВОТМ

гое платье. Впрочем, к концу представления, после прелестных театральных туалетов, в которые будет облачаться Гурмыжская, окажется, что самым естественным был для нее ветошный наряд пролога, все остальное было просто чужим.

Столь же нелепо выглядят в спектакле почти все вещи. Прежде всего они — театральные аксессуары, мертвый реквизит мертвого театра: бороды, парики, кадки с пальмами и про-

чей растительностью, палки — чистая бутафория, подобная той, какую извлекает из своего мешка Аркашка Счастливец (С. Шенталинский). Вопрос Несчастливцева: «Все это ты стяжал?» — имеет непосредственное отношение к миру самого спектакля. Здесь все живут в краденном, чужом. Так весь спектакль и просидят на чемоданах, храня нежитое, не прожитое, эти обитатели придорожной гостиницы в ожидании переключных. Может быть, и

первый костюм Гурмыжской вписан в этот контекст: еще и не то на себя напялишь в такой долгой дороге.

Тема дороги возникает едва уловимо, но при всей сумятице впечатлений, которые дает спектакль, ее различаешь как одну из главных. Геннадий Несчастливцев движется из Керчи в Вологду, его притягивает — из Вологды в Керчь: дорога есть, а движение съедено, уничтожено. Герои спектакля куда-то стремятся, грезят тройками, пароходами, но усадьба «Пеньки» пожирает любое движение. В это заколдованное царство можно войти, но из него не выйти. Потому и толкуются на сцене почти все персонажи, но даже если кого-нибудь нет, далеко ему не уйти. Актеры, попавшие в мертвую точку пространства, только делают вид, что они еще способны двинуться в путь. На вопрос Карпа — И. Козлова: «Иностранцем будете?» — Аркашка, хорохорясь, отвечает: «Иностранцем буду» с ударением на «буду». Но это пустая бравада. Судьба давно уготовила им западню. Их дорога в Керчь и Вологду оказалась дорогой в никуда.

Собственно говоря, сквозь сюжет Островского Мокеев протягивает мета-сюжет, повествующий о судьбе отечественной культуры. Она видится ему во всем, как деду Одоевцева из битовского романа, обреченной пожирать самое себя, обращенной в свое прошлое. Культура только делает вид, что наращивает новые смыслы, безнадежно вращаясь в пространстве старых.

Пока смотришь спектакль — часто смеешься, не задумываясь ни о чем. Но вдруг среди смеха и театральных шуток спектакль Мокеева осознается как спектакль-призрак. Он подобно Несчастливцеву и Аркашке размещается в

мертвой, выморочной зоне, где не живут, а только припоминают чужое прошлое, демонстрируя его обветшалые знаки.

Эксцентричный костюм и сапоги Гурмыжской — такие же или почти такие же, что и в мейерхольдовском «Лесе», а сама Е. Казари-

нось Буланов — выходит уморительно смешно. Во втором акте он появляется в коротких штанишках до колен, почти таких же, что были у мейерхольдовского Алексиса... Этот ряд сравнений можно было бы продолжать и продол-

отбивать чечетку. Все представление начинено такими вставными номерами — духи прошлого бережат и разрывают его призрачную и путаную ткань. Только поначалу может показаться, что театральные фантазии Мокеева веселы и веселы и беззаботны. Ре-

тить новые смыслы. Когда Ю. Екимов — Несчастливцев распахивает голубую подкладку плаща и машет им, он только напоминает нам, что когда-то это могло бы стать поэтической метафорой воды. Где-то там, в «Великой магии» Стрелера публика всерьез должна



Е. Казаринова (Гурмыжская) и О. Ганеева (Улита).
«Лес» А. Н. Островского. ВОТМ

нова во втором акте чем-то неуловимо напоминает Зинаиду Райх; неожиданно подсвеченные зеленым светом волосы Буланова — А. Кочеткова — и в памяти воскресает знаменитый зеленый парик из того же спектакля. У Мейерхольда во время свидания с Аксюшей Петр играл на гармонии, — по воспоминаниям современников это была пронзительно-лирическая сцена. У Мокеева любовные признания Петра на губной гармошке озвучивает длинновязый недо-

Но здесь и другие мотивы памяти: чечетка — королева эстрады 30-х годов, вообще жизнерадостная эстетика тех лет. Чего стоит только один эпизод, где Петр мечтает о том, как они с Аксюшей уплывут на пароходе: откуда-то сбоку выкатывают фуруку, увешанную праздничными корабельными флажками, и под знаменитый утесовский шлягер из-за кулис выплывают в танце все участники спектакля, а Петр с Аксюшей со старательностью учеников даже пытаются

жиссер развлекает себя и актеров, чтобы спастись от медленно и вязко разливающейся тоски.

Язык, к которому апеллирует М. Мокеев — язык театра, знающего толк в невероятных метафорах и завораживающих поэтических образах, выставляющий напоказ свою собственную природу. Мокеев предлагает нам опыт говорения на чужом для него языке, где остались лишь знаки старых метафор и осколки чьих-то текстов. К ним невозможно прирас-

«изображать море». А чтобы мы, не дай бог, и в самом деле не решили, что перед нами метафора, он приговаривает, размахивая крыльями плаща: «Это все вода, вода...», словесным переводом уничтожая смысл возможного сравнения. И холст с изображением озера, в который кидают вздумавшую утопиться Аксюшу (Н. Мужикова) — не более чем цитата из «Балаганчика» с его «истекаю клюквенным соком».

Как цитата воспринима-

ется здесь и сцена старой Таганки, ее белая кирпичная стена, которая в свою очередь цитирует такую же оголенную стену мейерхольдовского театра. Когда-то на этой сцене Любимов радостно и упоенно вспоминал творения Мастера. Чужой язык органично входил в состав его собственной эстетики, не становясь объектом остраниния.

Мокеев использует чужой язык, не осмеивая, но и не присваивая его. Он лишь озвучивает его изнутри мелодиями саркастичными и печальными, демонстрируя механизм бесконечно репродуцирующей свое прошлое культуры. Он не позволяет себе никакой патетики, его спектакль холоден. Но неожиданно серьезно и тревожно, среди эстрадных

О. Ганеева (Улита) и М. Юзовский (Счастливец)

Ю. Екимов (Несчастливцев). «Лес» А. Н. Островского. БОТМ



мелодий 30-х годов, возникает в нем музыка Юрия Ханина и вместе с ней — мотив оцепеневшей, угасающей жизни, мотив смерти.

Снег, собственно, и начинался «Лес». Из партера к рампе выходил Аркашка и заводил свою историю о жизни у родственников, о ранних и обильных обедах с водкой, о тягучем сонном быте и о мысли, которая стала посещать его в сытом доме: «А не удавится ли мне?» Произнеся это, он поднимался на сцену и в самом деле повисал там на веревке как мертвец. Ему вторила Гурмыжская, печально, совершенно обособленно от всей ее иезуитски-похотливой речи: «Мысль о близкой смерти ни на минуту не покидает меня».

К финалу оцепенение все больше охватывает обитателей усадьбы, и никакие клоунады и фокусы, разыгрываемые ими, не могут спасти от неминуемой смерти. В последней сцене их движения скованы тяжелой, смертельной усталостью, точно эпохи, века прошли сквозь них, превратив озорных детей-переростков в древних старцев. Мертвенно-белые маски сравнивали лица тетушки-помещицы и племянника-актера так, что их с трудом можно различить. Да и нужно ли?

И вот все куда-то исчезнут, а на опустевшей сцене останется мертвецом болтающийся на веревке Аркашка и упавший на самую линию рампы Несчастливцев с театральным и, вместе, горестным жестом вскинутой вверх руки...

Фото В. ПОМИГАЛОВА

«ХОЛОПЫ». 2 июля 1991 года.

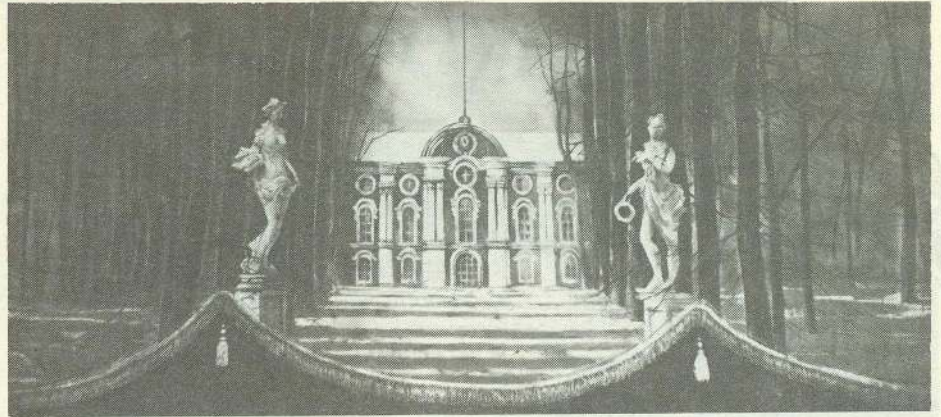
Четыре года назад, выпустив «Холопов», Малый театр поступил почти вызывающе. Забытая пьеса, неторопливость четырехчасового действия, подробные актерские работы, тщательно выписанные суперзанавесы к каждой картине и дорогие декорации, — среди набравшей силу волны поспешных политических и публицистических постановок спектакль Бориса Львова-Анохина, казалось, сознательно выпадал из своего времени. Он сразу занял место в стороне, держась среди других не надменно, но — особняком.

Спектакли быстро стареют, их судьба зависит от стольких обстоятельств, что затянувшийся ремонт Малого театра как будто положил конец жизни «Холопов», которым нужна была не просто большая сцена, а именно эта, хранящая долгую историю театра. Трудно было представить себе этот спектакль, сосланный на Большую Ордынку.

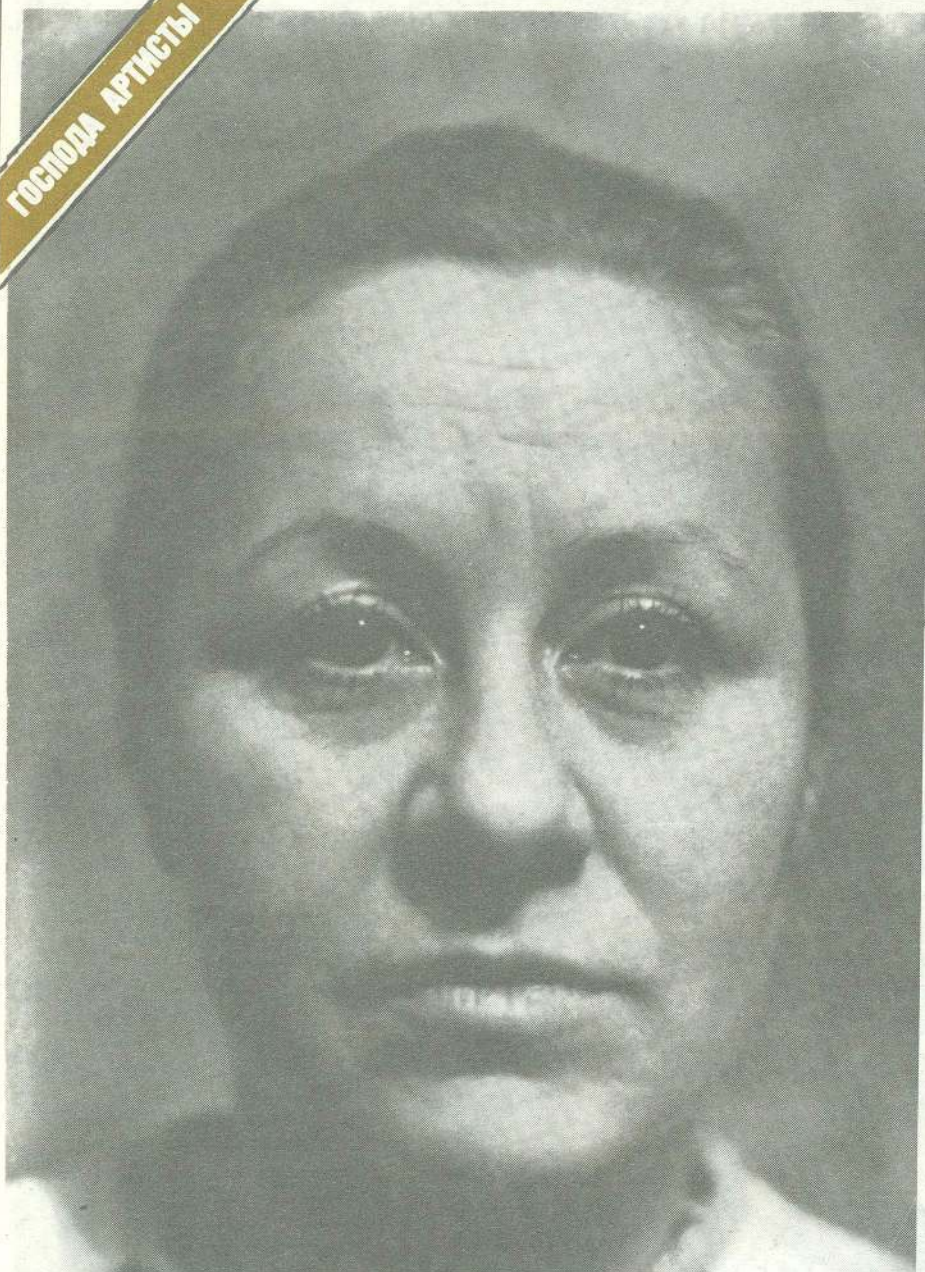
«Холопов» сыграли 2 июля в только что открывшемся доме на Театральной площади. Играли те же. Возобновление оказалось возможным потому, что на сцену захотела выйти Елена Николаевна Гоголева, для которой Львов-Анохин и взялся когда-то за пьесу П. П. Гнедича.

Последние по времени героини, сыгранные Гоголевой, — Мамуре и княжна Плавутина-Плавунцова в «Холопах» — несли в своем прошлом тайну, открытие которой в финале изменяло представление о них, мудрость преклонных лет оказывалась продолжением неожиданно легкомысленной молодости. У Гоголевой тоже оказалась своя тайна, сбереженная и пронесенная через весь «советский период» — тайна воли к жизни. Ныне она продолжает, казалось, навсегда утерянную традицию «великих старух» Малого. Рядом с красотой и величием старости в строгом облике актрисы вдруг проглянули мягкость и женственность, даже лукавство. Гоголева играет так, как сегодня многие уже играть или бояться, или разучились, — она играет проникновенно и трогательно. Впрочем, достоинство и трогательность не теснят друг друга в «Холопах», где по воле режиссера воскрешена и царит подлинная театральная культура.

Переполненный зал аплодировал стоя; в наши дни такое почти не случается.



ГОСПОДА АРТИСТЫ



ЗАХАРОВА



Бронислава Захарова начала удачно. В Центральном Детском блестяще играла мальчишек, потом ушла с Эфросом в Ленком и была заметна в его «взрослых» спектаклях, однако на Бронную ее уже не взяли. Так начались блуждания по театрам: театр на Таганке, ТЮЗ, театр Сатиры, МХАТ... Судьбу определило амплуа.

Как все актрисы-травести, в положенное время она перешла на роли матерей, почему-то всегда не-

счастливых, и мелких фактурой вредных старушек. Переход не был драматичным, новые роли ей удавались. Правда, из ее работ ушло то, что делало их когда-то столь заметными, — упоенная радость причастности сцене. Внутренний свет молодой здоровой души как будто приподнимал ее героев над землей и делал персонажами театра, не жизни. А нынешние ее создания казались потухшими и приземленными, как, впрочем, и положено быть трудящейся женщине советского происхожде-

ния. Захарова по-прежнему была естественна и правдива на сцене, и ей предлагали роли, где требовалась бытовая правда. Роли были преимущественно эпизодические, их давали Захаровой с удовольствием — она была точна, выразительна и надежна. О том, что судьба к ней несправедлива, что бытовые ее роли — недоразумение, затянувшееся на десятилетия, стало ясно на недавней мхатовской премьере.

В сюрреалистическом триллере Л. Петрушевской «Темная комната», поставленном на новой сцене МХАТа студентами Школы-студии под руководством Р. А. Сироты, Захарова выходит на сцену дважды. В новелле «Свидание» (режиссер — Д. Гинкас) она играет мать убийцы, ожидающего казнь. Играет хорошо, подробно, точно, но — знакомо. Так она уже играла. Например, в «Вагончике» Камы Гинкаса в дореформенном еще МХАТе.

В новелле «Стакан воды» (режиссер — В. Михайлов) Захарова играет так, как давно уже не играла. Ставшая актрисой «реальной школы», насквозь прозаичная от облика до интонации, она неожиданно легко овладела парадоксальным, изощренным психологическим гротеском Петрушевской, далеким от быта, хотя на быте замешанном. Оказалось, что ничто не забыто и не утрачено. Профессиональное богатство пряталось где-то, сохранялось пока не оказалось востребованным. В пространство большой роли Захарова вступила с хорошо поставленным дыханием и точным расчетом.

Вся ее роль — огромный монолог героини (несколько реплик партнерши не в счет) без имени, рода и племени, названной автором буквой М. Она начинает внезапно и как будто не с начала: «Волк, волк, волк, настоящий волк... Я его так зову всегда, и вы теперь так зовите...» Вступив, энергично и наступательно, уже не может остановиться, слова отлетают от нее «с легкостью необыкновенной», как будто помимо ее воли, и живут уже независимой, самостоятельной жизнью, складываясь в образы, поражающие воображение ко всему привычного советского человека. Вслед за автором, взяв за образец гоголевские «Записки сумасшедшего», она с неестественной, шокирующей откровенностью вываливает, «выблевывает» жуткие подробности своей жизни, швыряя их в лицо случайной слушательнице.

Современную исповедь подпольной души Захарова играет виртуозно, заглянув в эту бездну, испытывает одновременно ужас и восторг, освещающий каким-то атомным свечением ее невидную фигуру. Ре-



жиссура не дала ей дополнительной опоры в сценическом трюке или в сложной мизансцене, все решает внутренний ритм, жест, интонация. Женщина говорит о себе как о третьем лице, упиваясь стилистическими оборотами и жестокими деталями, смешивая правду с большой фантазией и будто пробуя на вкус получившуюся смесь. «Я вышла из родильного дома Грауэрмана с пустыми руками и двумя гробами...», «умерли оба в больнице, пришлось отдать, у них диспепсия, а я в разъездах...», «но у меня была неразвивающаяся беременность, остановился вес и все, живот начал спадать...», — все это говорится подряд, без перерыва, как бы проверяя какой вариант лучше, эффектней. С дикой, обезоруживающей искренностью она выдает эти версии смерти своих близнецов, а были ли они в действительности или приснились ей в фантастическом сне, нам не дано узнать. Освобождаясь от мучительного кошмара, она странным образом становится все легче, все воздушней и кажется еще немного и она взлетит. Одним словом — ведьма, в кокетливом длинном халате, со светской прической дамы пенсионного возраста.



Плотность текста и изнуряющая динамика речи разряжаются ее мерцающим, ускользающим сознанием. Каждая фраза таит в себе неожиданные, непредвиденные повороты и потому реакция слушательницы строго контролируется. Цели у М. две и обе преследуются одинаково страстно: удержать неожиданную слушательницу, успеть рассказать как можно больше, и до прихода мужа, этого самого Волка, если таковой действительно существует, выводить возможную соперницу. Эта крепенькая воительница, равно яростная и жалкая, сумасшедшая и трезвая, с отчаянием раненного животного и цепкой женской хитростью, всю свою жизнь борется за единственно доступное ей счастье — «получить на старости лет в морду стакан воды».

Этот стакан воды — главная цель. Это — мания, мечта, наваждение. К нему она стремится с бредовой настойчивостью, как Акакий Акакиевич к шинели. Иссушающий, сводящий с ума страх, страх перед одиночеством, перед возможностью остаться один на один с этим ужасом, который она торопливо и бессвязно исторгала из себя, выстраивает ее слова во фразы и руководит поступками. При этом своеобразный юмор Петрушевской, потаенно звучащий во всех ее натуралистически-страшных пьесах, усилиями актрисы едва ли не впервые выпущен здесь наружу и окончательно освобождает от бытового правдоподобия рассказанную историю, выводя ее на простор странной inferнальной поэзии.

Захарова свободно и естественно, как будто ей часто приходилось это делать, смешивает резкие, обычно несовместимые краски: бытовую точность внешнего рисунка и причудливую эксцентрику душевного состояния, превращая таким образом типажно узнаваемую героиню в фантом. Она неожиданно возникла в середине собственного монолога и так же, внезапно ослабев, исчезла, прервав себя, совсем как в финале гоголевских «Записок», тихим вопросом: «Ты ведь не галлюцинация?»

М. ЗАЙОНЦ.

В роли Фаншетты.
«Женитьба Фигаро»
П. Бомарше
(режиссер В. Плучек).
Театр Сатиры

В ролях Матери и М.
«Темная комната» Л. Петрушевской
(режиссеры Д. Гинкас и В. Михайлов)
МХАТ имени А. П. Чехова

А. ОСТРОВСКИЙ

СЭМ МЕНДЕС

Молодой режиссер конца театральной эпохи



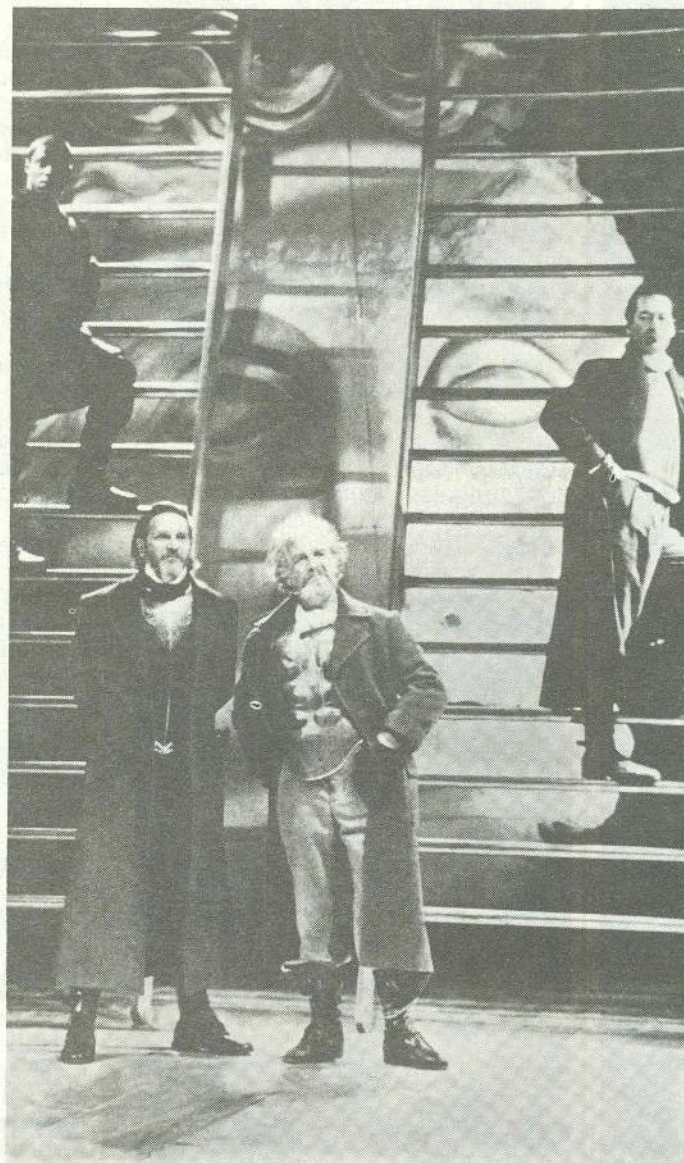
Если и дальше пойдет так же, то в несуществующем пока учебнике истории зарубежного театра конца XX — начала XXI века будет рассказ о режиссере Сэме Мендесе и начнется он примерно так: «Успех пришел к нему сразу. С девяностых годов Мендес становится восходящей звездой английской сцены».

Английские критики любят прогнозировать. Их прогнозы до смешного очевидны: поставил режиссер один хороший спектакль — его заметили, поставил еще один — им заинтересовались; поставил третий в хорошем театре с хорошими актерами — приглашают в Королевский Шекспировский театр и нарекают восходящей звездой.

Мы к этому не привыкли, не доверяем удачливому и быстродвигающимся вперед; склонны считать, что художника создает сопротивление среды и его сопротивление ей, полагаем необходимыми экстремальные условия работы. В Англии молодому и талантливому — помогают; дают возможность спокойно и сосредоточенно работать. Хочешь стать звездой — ради Бога, никто тебе слова не скажет.

Так было сорок пять лет назад с Питером Бруксом, когда он в 21 год пришел в Стрэтфорд ставить «Бесплодные усилия любви». Так происходит сейчас с Сэмом Мендесом: который здесь же ставит «Троила и Крессида». Ему 25.

Наверное, из этого хорошего английского правила бывают исключе-



ния, но вряд ли Сэм Мендес войдет в их число. Пока — это идеальный пример восхождения в благожелательном к художнику мире.

Мендес честолюбив, но его честолюбие направлено не на создание легенды вокруг себя. Он не стесняется рассчитывать успех. И «Троил и Крессида», и «Кин» рассчитаны на успех. Об

**«Троил и Крессида»
У. Шекспира.
Театр «Лебедь»,
Стрэтфорд-на-Эйвоне**

успехе режиссер думал, его добивался и добился. Заслуженно.

Театр «Лебедь», где идет «Троил и Крессида», — стилизация елизаветинского театра: трапецией вдающаяся в маленький партер сцена, сходящиеся

над сценой деревянные галереи — действие может происходить параллельно в двух плоскостях. Здесь легко и естественно фантазировать. Обилие возможностей сцены, разнообразие света, дорогие костюмы вдохновляют не меньше, чем черный подвал студии. В театре тоже, как выясняется, лучше быть здоровым и богатым, чем бедным и больным.

Пространство «Лебедя» богато возможностями — есть из чего выбирать, если уметь, конечно. Но, как и в музыке, чем лучше и тоньше инструмент, тем большего мастерства он требует от исполнителя. Быть бедным — куда легче, чем богатым. У Мендеса есть вкус к богатству, он умеет извлечь звук из «инструмента» дорогого.

Рядом со зрительным залом, над фойе — маленький музей, даже скорее комната, куда заботливый хозяин когда-то аккуратно сложил старые, не очень ценные вещи. Ничто не выкидывается, но и не ограждается веревочкой. Весь театр напоминает уютную комнату.

Ощущение живости истории, ее непрерывности сильно и в домах, где живут не один век, и в этом новеньком здании театра. В уютный Стрэтфорд все вписано и все рядом: театр «Лебедь», дом родителей Шекспира, сад, окружавший его собственный дом, кладбище, где Шекспир похоронен.

Спектакль Сэма Мендеса тоже вписан в этот мир, при том, что никакой уютности в нем нет: есть память традиций и знание того, как эти традиции способны исказиться, ис-

требляться, взрываться.

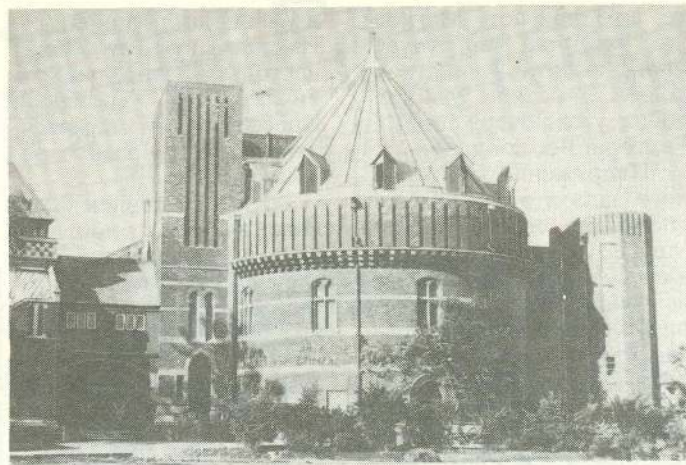
Режиссер, ставящий «Троила и Крессида», чуток к едкости этой трагикомедии, где древний сюжет выворачивается и обнаруживает гротескность; чуток к напряженному, мрачновато-циничному тону пьесы. Он одолевает естественную для человека нашего времени рефлексию простым путем — решает спектакль как бой. В бою не очень-то зарефлексируешь. Жесткий и внятный ход режиссерской мысли, резкий рисунок ее движется логикой схваток. Спектакль-бой впечатывается в память.

Первое, что видим на сцене — огромная античная голова, словно сброшенная с исполинских плеч древней статуи. Весь спектакль античная маска будет взирать на происходящее. Невольно вспоминаешь: «Когда бы грек увидел наши игры...»

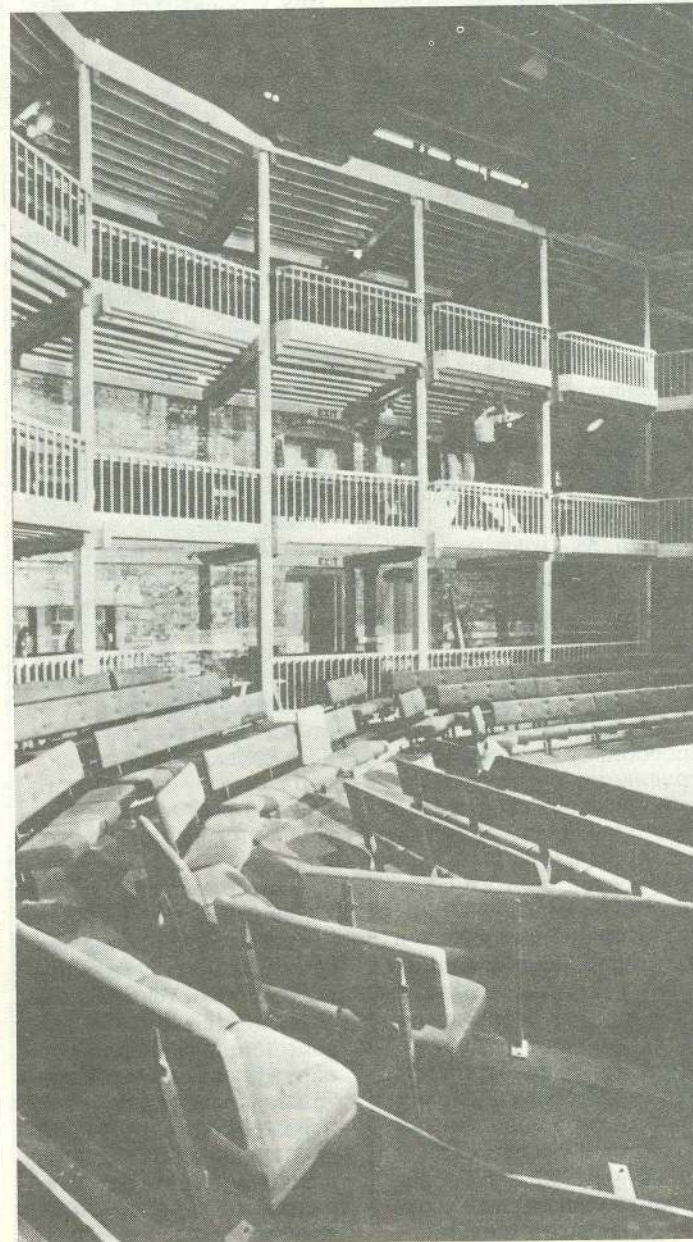
Первый, кого античная голова «увидит», будет Пандар. Еще ничего не произошло, а на сцене сразу возникла необходимая режиссеру «разница напряжений». Дело не только в физической непропорциональности размеров маски и живого актера, но и в облике самого Пандара: в белых брюках, полосатом пиджаке, с канотье и тростью он скорее похож на эстрадного конферансье, чем на Пролога трагедии. Мендесу важно, чтобы именно Пандар произнес первые слова. Все действие как будто им затеяно и им спровоцировано.

Бой идет во всех плоскостях, на всех уровнях, в прямом и переносном смысле. Бой — форма взаимоотношений троянцев и ахейцев. Состояние войны для них наиболее естественно. Дело не в Елене. Таков закон существования. Таков же закон существования актеров на сцене.

Уже первый диалог похотливого остроумца Пандара с Крессидой — сидящих на краю бассейна посредине сцены, напоми-



Театр «Лебедь» в Стрэтфорде-на-Эйвоне



нает своеобразный поединок природной старости и природной же молодости. Полупрозрачное белое платье Кресиды подчеркивает красоту молодого тела. Через минуту в этом же бассейне, но освещенном теперь изнутри ярким лучом, троянцы под бой барабанов будут омыwać свое оружие и лицо. Выходят по одному, чтобы мы успели рассмотреть и оценить каждого. Сцена напоминает парад-состязание: кто эффектной выйдет, у кого лучше осанка. Как поединок выглядит первое свидание Троила и Кресиды. Вряд ли стоит вспоминать о Ромео и Джульетте. Здесь совсем другая история. Разделенные диагонально сценой, они точно примериваются друг к другу. Бой перед тем, как сойтись.

Борьба двух начал и в самой Крессиде: невинность и порок — свойства природы. Когда греки по очереди целуют ее, она брезгливо отворачивается — слишком уж все старые и мерзкие. С Диомедом она так же откровенна и нежна, как за час до этого с Троилом. Это и изменой-то не назовешь. Сейчас рядом молодой грек — играет кровь.

Изысканному эстетизму троянских сцен противостоит физиологизм ахейцев, в которых причудливо соединяется нешуточное умение убивать с мерзким шутством, воплощением которого становится Терсит. Он появляется в грязном длинном пальто, с запекшейся на лице кровью (следы побоев Аякса) и с хозяйственной сумкой, из которой высовывается куклапаяц. Похожий на покалеченную собаку, Терсит подходит к дымящемуся блюду, приготовленному на обед Аяксу, снимает крышку и медленно, с нескрываемым удовольствием туда плюет — каждый «бьет» как может.

По принципу боя строится и соотношение сцен между собой. Легкий, в одно касание поеди-

нок Троила и Крессиды сменяет плотскую игру Париса с Еленой. Солдаты под звуки флейт выносят на огромном серебряном подносе скрытую под тяжелой золотой парчой Елену. Парис медленно снимает покрывало. Легкое белое платье Крессиды контрастирует с красным бархатом платья Елены. Она — само воплощение зрелой порочной красоты.

Но главным в спектакле-сражении становится настоящий сценический бой. Он поражает виртуозностью техники и силой удара меча. Мечи настоящие, и дерутся актеры так, что дух захватывает. Расчет Мендеса верен: энергия поединка передается спектаклю, мощный удар дает ощущение силы и ритма всему действию.

Наглухо затянутый в черную кожу, Ахилл двигается по сцене мягко и бесшумно. Если бьет, то не замахиываясь, как Аякс, а резко и точно. Бой с Гектором — бой равных по силе и уму. Бьются не на шутку. Меч застывает в миллиметре от головы! Никакой театральщины — настоящий театр войны!

Красный свет рассеивается по сцене, окрашивая и белую античную маску, и загораживающие ее лестницы, и лица бойцов. Бьют барабаны — звуки войны. Воины выходят по двое в круг. Дети Войны. Бьются насмерть. Удар гонга заставляет воинов замереть. Пары меняются. Крупный план сменяет общий. Кто-то упал и застыл в неестественной позе, ага, — Патрокл. Ахилл тихо подкрался и унес любимца с круга, на его место заступила новая пара. Удар. Звон мечей. Гонг. Отбой.

Ахилл «принял растяжку» на двух лестницах, наблюдая с высоты как десяток его солдат резко подняли на копьё мощное тело Гектора. Дикий, нечеловеческий вопль разносится по залу. Кричит не Гектор, а, наоборот,

те, кто убивает. Мягко, как пантера, спрыгнувший с высоты Ахилл подошел и резким ударом добил уже поверженного Гектора. Все кончено.

Напряжение зрительного зала в этот момент достигает своего пика. Мендес вызывает в нас инстинкт зрителей «медвежьей травли» или корриды. Век в данном случае роли не играет.

Но неожиданно напряжение сбрасывается до нижней отметки. Пандар, теперь уже в роли Эпилога, произносит последние слова пьесы:

*«Пойду опять
трудиться, ну а вам
Болезни по
наследству передам...»*

И все словно возвращается к началу. Возникает ощущение обмана, перевертыша. Ощущение нереальности мира, где ничто не постоянно и противоположные понятия, отбросив свой знак, уравниваются, идет от обратного — от ясной выстроенности спектакля и реальности средств.

Современность спектакля во многом ощущается через связь с ушедшим: от античной маски к шекспировскому «Лебедю» и до наших дней. Спектакль многое «помнит». Режиссер обладает глубокой культурной памятью, которая всегда особенно обостряется в конце века.

Академизм молодого режиссера проявляется в способности воспринять традицию, почувствовать себя звездой, входящей в созвездие других — не менее ярких и крушных. Чем крупнее звезда, тем сильнее притяжение.

Традиционность в спектакле, резком и упругом, действует сильнее любого эксперимента. Мендес ничего не перерачивает и не отрицает. Его интересы иные: взаимоотношения жизни и театра, которые каждая эпоха устанавливает по-своему; стремление к точности и профессионализму; внутренние возможности театра и пьесы

и умение им подчиняться. Именно поэтому «Кин» настолько разительно отличается от «Троила и Крессиды», что кажется, их ставили два разных режиссера.

«Кин» поставлен на одного из самых популярных в Англии актеров, Дерека Джекоби, — и Мендес всецело подчиняет себя актеру. Он подчиняет себя пространству классического театра-коробки XIX века Олд Вик, роскошные ложи которого видели живого Кина. Сумасшедший, интригующий, светский Лондон и сам Олд Вик создают своего рода «магнитное поле» спектакля.

Черный тюль, заменяющий занавес, скрывает за собой роскошь салона прошлого столетия. В высоких подсвечниках горят свечи, узкие стрельчатые окна устремляют сцену ввысь. Обитатели этих строго нарядных интерьеров настолько удачно в них вписываются, что кажутся частью обстановки. Во всем сквозит прохладный взгляд искусствоведа или хорошего антиквара. Эстетизм в спектакле начинается заглушать эмоциональное начало, для мелодрамы необходимое. Но Мендес хорошо помнит, что ставит не наивную мелодраму Дюма, а переделку Сартра. Его вслед за автором интересует не столько сама история Кина, сколько игра стилей и эпох, мотив самого театра, который изящно обыгрывается в конце спектакля.

После долгих рассуждений Кина о театральности жизни актеры выходят кланяться и вдруг поворачиваются к нам спиной. Неожиданно раздвигающийся задник обнаруживает еще один зрительный зал, зеркально отражающий тот, в котором сидим мы, еще одни огни рампы. Актеры обращают свои поклоны именно туда, в зазеркалье, превращая наши аплодисменты в часть

своего представления.

«Кин» — идеальный пример театра красивого и дорогого, где хороший вкус не спорит с общедоступностью спектакля. Здесь умеют носить исторические костюмы, любят предметы эпохи, знают, как с ними обращаться и помнят, где играют.

Блестящий профессионал, Мендес умеет хорошо делать спектакли, даже когда пьеса ему не слишком близка. Он, как архитектор, выстраивает свои спектакли, добиваясь абсолютной завершенности и самодостаточности. Его не волнует, выстраивают ли его спектакли «по теме».

Но при этом спектакли Мендеса существуют в контексте. Контексте времени и сегодняшней театральной ситуации. Важно все: и то, что рядом, за стеной, на большой сцене Королевского Шекспировского театра идет академически-засушенный, но умный «Король Лир», и то, что где-то недалеко от Олд Вика в театре-подвале Сохо блюют и корчатся на каменном полу персонажи «Медеи» Хайнера Мюллера, и то, что Питер Брук сегодня ставит философский спектакль-притчу «Буря».

Сорок пять лет назад Брук пришел в Стрэтфорд, чтобы все перевернуть и создать абсолютно новый театр. В Сэме Мендесе стремления к новаторству нет. Его спектакли дебютами не назовешь. Если Брук пришел начинать, то Мендесу выпало завершать.

Стремление к подтянутости и собранности идет отчасти и от ощущения конца театральной эпохи и века, и от желания отыграть и обыграть финальный выход в полную силу. Под аплодисменты.

Автор благодарит пресс-центр Королевского Шекспировского театра и лично Хелен Кросс за любезно предоставленные фотографии.

Фото Д. Хайнеса

Портреты Гордона Крэга



Художник, академик живописи Леонид Осипович Пастернак (1862 — 1945) пользовался в свое время широкой известностью. Он владел искусством свободного характера рисунка, передающего живую натуру в ее движении и пластике. Задавая себе вопрос, в чем призвание художника, Пастернак отвечал: «Призвание художника — передать красоту форм мироздания в искусстве. Почему художника охватывает страстное желание передать эти формы? Потому что он взволнован, очарован, влюблен в многообразие этих форм, потому что он жаждет претворить это, ведет внутреннюю беседу, славит красоту. В этом значение искусства, в двойном очаровании художника и зрителя».

При такой творческой вере и страсти естественна была удивительная его отзывчивость и плодотворность. Пастернаком создана целая галерея лиц и сцен, вошедших в историю своего времени. В их число попал и Гордон Крэг, чей приезд в Москву зимой 1911 — 1912 года и постановка «Гамлета» в Художественном театре заинтересовали всю образованную публику России.

Пастернак рисовал Гордона Крэга в номере гостиницы «Метрополь» в день премьеры «Гамлета» 8 января 1912 года. Результатом этой работы стали два портрета: один из них — крупным планом, репродукция с которого воспроизводится в журнале. Одна была пода-



рена Л. В. Собинову в феврале того же года со следующей авторской надписью: «Дорогому Леониду Витальевичу Собинову сердечно — Леонид Пастернак. 1912. 10 февр.».

Законченный портрет был отдан Гордону Крэгу, место нахождения его теперь не известно. Одно из авторских повторений портрета имеется в Третьяковской галерее. Работа

неоднократно воспроизводилась в каталогах выставок Л. Пастернака и в книгах, посвященных его творчеству. Leonid Pasternak von Max Osborn. Warschau, 1932; Л. О. Пастернак. Записи разных лет. Москва, 1975. Две другие версии этого же портрета (цветные) хранятся в Англии, в художественной галерее города Шеффилда и в семей-

ном собрании Пастернаков в Оксфорде.

В небольшом альбоме Л. О. Пастернака сохранилась запись рукою Гордона Крэга, прокомментированная художником (см. рисунок). Она свидетельствует о том, что они виделись 10 января 1912 года за день до отъезда Крэга из Москвы, и Крэг, получив рисунок, подарил Пастернаку «вечное перо» (авторучку), бывшее тогда технической новостью. Он записал на память художнику также адрес магазина в Лондоне, где продавались такие перья. Несколько зарисовок Пастернака, сделанных летом 1912 года в этом альбоме, выполнены подаренным пером.

Второй рисунок, сделанный в тот же день в «Метрополе», стал основой другого портрета «Гордон Крэг за работой», хранящегося в Ashmolean Museum в Оксфорде. Интересно, что сам Крэг узнал об этом портрете только в 1968 году, когда дочь художника после передачи портрета в музей послала ему репродукцию. В одном из писем, хранящихся у нее в Оксфорде, он писал: «Пошлите мне еще несколько репродукций этого замечательного рисунка Пастернака. Дело в том, что многие просят у меня мои фотографии, а я ненавижу фотографии. Мне нравится этот рисунок и я хотел бы сделать его известным другим. Каким замечательным рисовальщиком был Ваш отец!» (Из неопубликованного письма от 23 июля 1961 года, перевод с английского).

Е. ПАСТЕРНАК.

Пластические поиски эпохи модерна

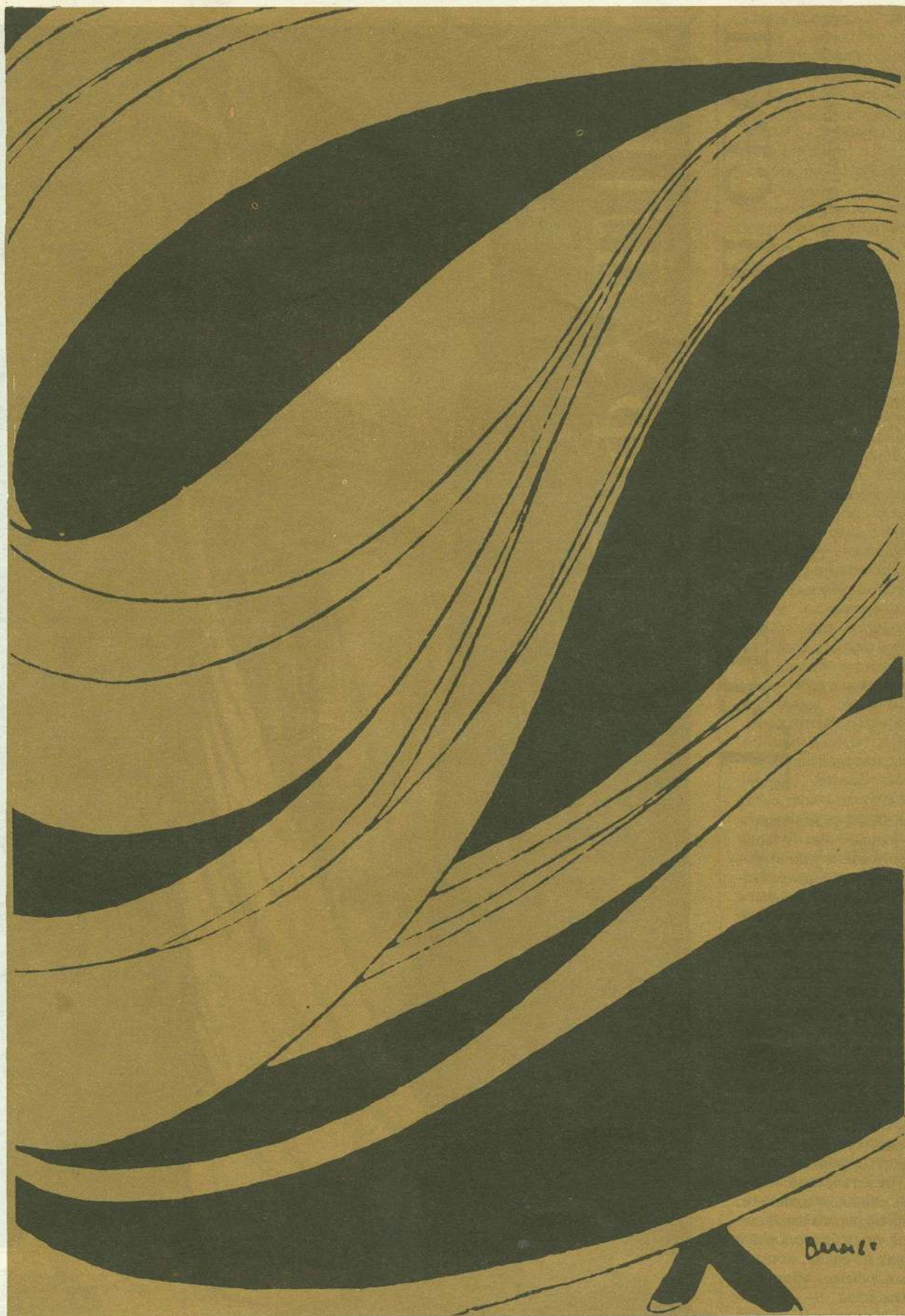


Великое обновление театра, происходившее на рубеже XIX — XX веков, мы связываем обычно с именами Станиславского, Крэга, Рейнхардта, Мейерхольда. Однако круг выдающихся реформаторов гораздо более широк, и в этот круг естественно попадают имена двух американских танцовщиц — хорошо известной у нас Айседоры (Исидоры) Дункан и менее известной Лой Фуллер. Парадоксальный, а может быть, и неизбежный характер их появления на американской (а затем — и на европейской) сцене определяется тем обстоятельством, что американский театр второй половины XIX века был архаичен, провинциален, сторонился

новых художественных идей, и в результате, как это бывало не раз, выдвинул, в качестве собственных оппонентов, весьма радикально настроенных артистов-бунтовщиков, разрушителей устойчивых стилистических и даже (случай Айседоры Дункан) некоторых социальных стереотипов. При этом искусство отважных и изобретательных американок оказалось весьма близким тем новым веяниям, которые рождались в Европе. В публикуемых статьях художественная деятельность Фуллер и Дункан рассматривается именно в контексте европейских эстетических устремлений.



Коломан Мозер. Танцовщица Лой Фуллер



Уильям Брэдли. Серпантинный танец, 1894 г.

Карина ДОБРОТВОРСКАЯ

Танцующий свет ЛЮИ ФУЛЛЕР



Люй Фуллер (настоящее имя Мария Луиза Фуллер) родилась в штате Иллинойс в 1862 году, училась пению в Чикагской музыкальной академии, играла небольшие роли в водевилях и бурлесках на сценах Чикаго и Нью-Йорка. В своих мемуарах актриса рассказывает о счастливом случае, открывшем ей глаза на сочетание света и костюма на сцене. Ей досталась роль загнипнотизированной женщины, в поисках подходящего костюма она вспомнила о белом шелковом платье, вывезенном из Индии. Экзотический наряд оказался слишком длинным, тогда она подняла концы широченной юбки над головой и так ходила по сцене, залитой зелеными лучами. «Вдруг из зала раздалось: «—» «Бабочка! Бабочка!» Я начала кружиться с одного конца сцены до другого, и раздался



другой крик: «Орхидея!»¹ — пишет она, утверждая, что именно этому происшествию обязана созданием легендарного танца «Серпантин» (впрочем, в воспоминаниях Фуллер немало преувеличений). По своему складу она не была танцовщицей божественных озарений, а долго и терпеливо выработывала свой пластический стиль. Не следует забывать, что за год до описанного события она гастролировала в Лондоне, где несомненно видела знаменитых «скерт-дансерз», манипулировавших широкими юбками. Но так или иначе Фуллер знала то, чему посвятила всю жизнь.

Первую сольную танцевальную программу Лой Фуллер показала в Нью-Йорке в 1892 году. В развевающихся одеждах она исполнила три танца, каждый из номеров с помощью подсветки был окрашен каким-то цветом. Быть может, успех этой программы, быть может, финансовые проблемы, а скорее всего — присущий Фуллер безошибочный инстинкт натолкнули ее на мысль показать свои танцы в Европе. Она приехала сначала в Германию, затем в Париж — город, который называла местом своего второго рождения.

Ее появление в Париже в конце 1892 года идеально совпало с расцветом нового декоративного стиля модерн — Арт Нуво. Фуллер не могла предвидеть, что очень скоро она станет символом этого стиля, живым воплощением мечтаний поэтов, писателей, художников. «Она олицетворяла их экзотическое видение Женщины как чувственной, но бесплотной мечты, превращающейся в пламя, в облако, в мотылька или цветок. Ибо это был стиль, посвященный женщинам и цветам»².

Во время первого выступления в Фоли-Бержер Фуллер показала «Серпантин», «Фиалку», «Бабочку» и «Бе-

лый танец». «Серпантин» — своеобразный танцевальный эквивалент волнистой линии модерна, имитация спиралевидного движения, вакхического вихря, затягивающего словно водоворот. Тонкие ткани взметались, превращаясь под лучами разноцветных прожекторов то в громадные крылья, то в извивающихся змей, то в языки пламени. Художники модерна с их любовью к органической символике, к растительным и при-

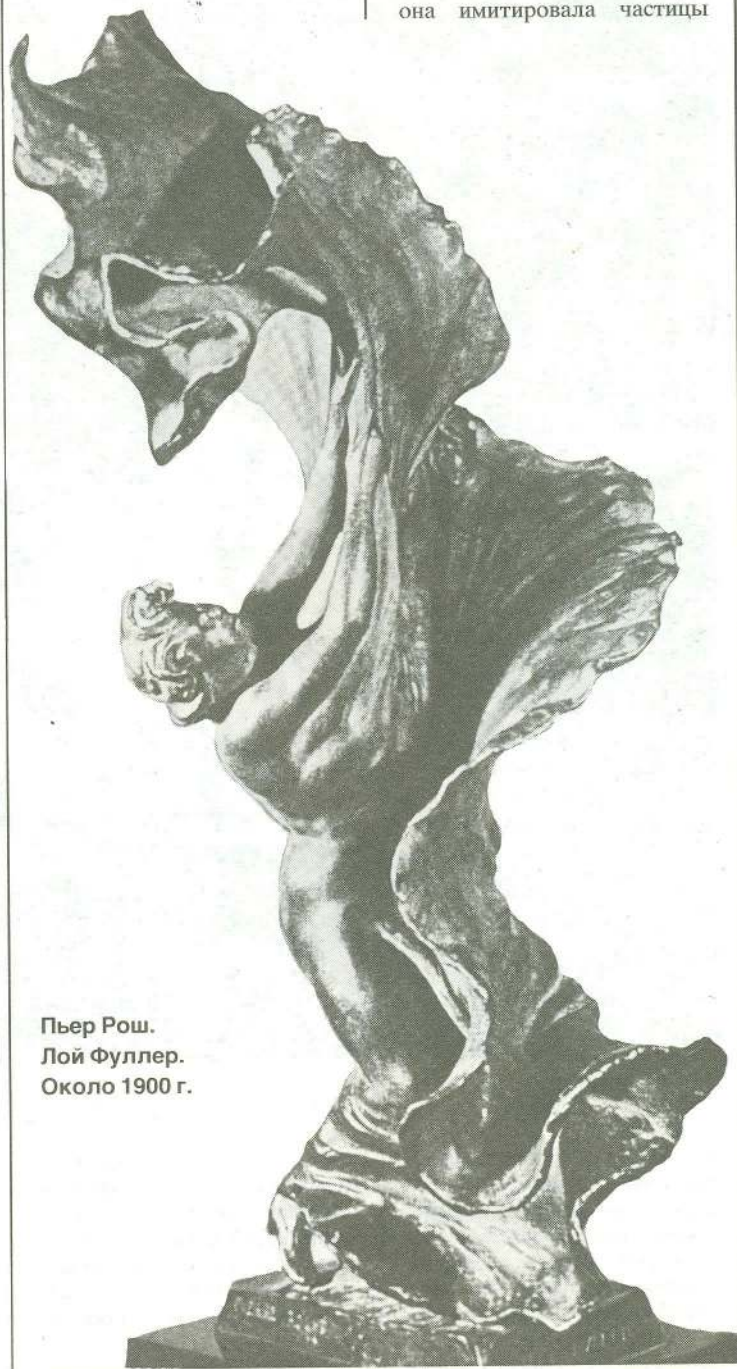
родным мотивам рисовали танцовщицу в образе бабочки с распахнутыми крыльями, причудливого цветка, вьющегося стебля.

Танцы Лой Фуллер вобрали приметы нового декоративного стиля, колористические поиски импрессионистов, идеи символистов о цвете и свете, символе и синтезе. Форма ее танца эволюционировала от конкретного к абстрактному, от прямой изобразительности к созданию магической иллюзии. Если в начале своей карьеры она имитировала частицы

живой природы — цветы, бабочку, змею, то впоследствии тяготела к воплощению субстанциональных понятий — огня, небесного свода, воды, разбушевавшихся стихий — тайфуна, вулкана, снежной бури³.

Чем более абстрактными становились образы, тем больший простор они давали зрительской фантазии и тем более изощренной техники требовали. Фуллер отказалась от фигуративного узора на костюмах, предпочитая создавать визуальные световые эффекты. Юбки из тонкого шелка удлиннялись, превращались в драпировки, укладывались слоями и прихотливыми складками. Эти одежды сравнивали с переливающейся паутиной, клубящимся туманом. Ревниво относясь к своим открытиям, Фуллер даже патентовала наиболее важные из них. Так в 1894 году она получила патент на костюм, секрет которого заключался в использовании металлических или бамбуковых спиц, прикрепленных к краям юбки. С их помощью танцовщица «удлиняла» руки и манипулировала десятками метров ткани. Знаменитый «Танец Лилии» («Лилия Нила») потребовал около пятиста метров белого шелка; легкие покрывала разлетались до трех метров в стороны и до шести в высоту, образуя форму гигантской лилии, тающей в жемчужных переливах света. Фуллер считала этот танец сложнейшим из своих номеров, ибо требовались большие физические усилия, чтобы шелковая скульптура не распалась.

Использование световых эффектов открывало танцовщице новые выразительные возможности летящего шелка. Она могла создать иллюзию кровотокающей ткани («море крови» в пантомиме «Саломея»), движения облаков, звездной ночи (черный шелк с тончайшим металлическим узором); она проецировала на ткань цветковые композиции и даже пейзажи.



Пьер Рош.
Лой Фуллер.
Около 1900 г.

¹Фуллер Л. «Что видела танцовщица», СПб., 1910, с. 37.

²Loie Fuller: Magician of Light. Richmond, 1979, p. 8.

³См. Sommer S. Loie Fuller. //the Drama-Review. 1975, v. 19, № 1, p. 64.

Лой Фуллер.
Около 1900 г.

Особая ритмичность и почти математическая точность в постановке танцев защищали Фуллер от многочисленных имитаторов надежнее, чем любые патенты. Андрей Левинсон считал ее танцевальные номера скорее акробатическими, нежели хореографическими. В самом деле, Фуллер не обладала даром магии движения и телесной выразительностью, присущей ее великой соотечественнице Айседоре Дункан. Когда Фуллер появилась в «Саломее», критики писали о ней как о неважной мимистке и средней актрисе. Подлинной ее сферой, в которой она не знала себе равных, была хореография тканей, «танцующих» в цветных лучах.

Некоторые ее приемы были заимствованы из практики театра феерий и балетных фокусников, однако с их помощью она творила высокую иллюзию. «Ее спектакль в своем роде художественное потрясение и техническое достижение одновременно», — писал Малларме⁴.

Эффекты, к которым прибегала танцовщица, поражают своей изобретательностью — не даром она говорила, что ей следовало бы быть ученым. Одной из первых она начала погружать зрительный зал в полную темноту, широко экспериментировала с черным бархатом, полностью драпируя им сцену. Бархатный ковер с одной или несколькими прорезями застилал стеклянный пол сцены. Снизу в прорези светили разноцветные прожекторы. Электрические лампочки она покрывала подкрашенным желатиновым составом, формулу которого держала в секрете. Перед прожекторами Фуллер часто устанавливала большие стеклянные ширмы, отполированные только с одной стороны. На гладкую сторону наносился рисунок,



сквозь него проходил свет. Фактура необработанного стекла и движение самих ширм, иногда накладываемых друг на друга, сообщали дополнительные оттенки этой симфонии света.

Начав свою карьеру с использования одного цвета для каждого танца, в даль-

нейшем актриса пришла к изучению свойств света и теории влияния цвета на восприятие. Она часами изучала цветовые эффекты, направляя лучи прожекторов на расположенную на сцене простыню.

Одним из самых изощренных изобретений Лой Фуллер

была «зеркальная комната»: восьмиугольная система зеркал с встроенными лампочками. Она отражалась во всех зеркалах, так что создавалась иллюзия множества танцовщиц, движущихся в разные стороны. Позже она усложнила эту конструкцию, поставив между ярко освещен-

⁴Цит. по Sommer S. Loie Fuller, p. 58.

**Репетиция
учениц Лой Фуллер
на пленэре, 1914 г.**

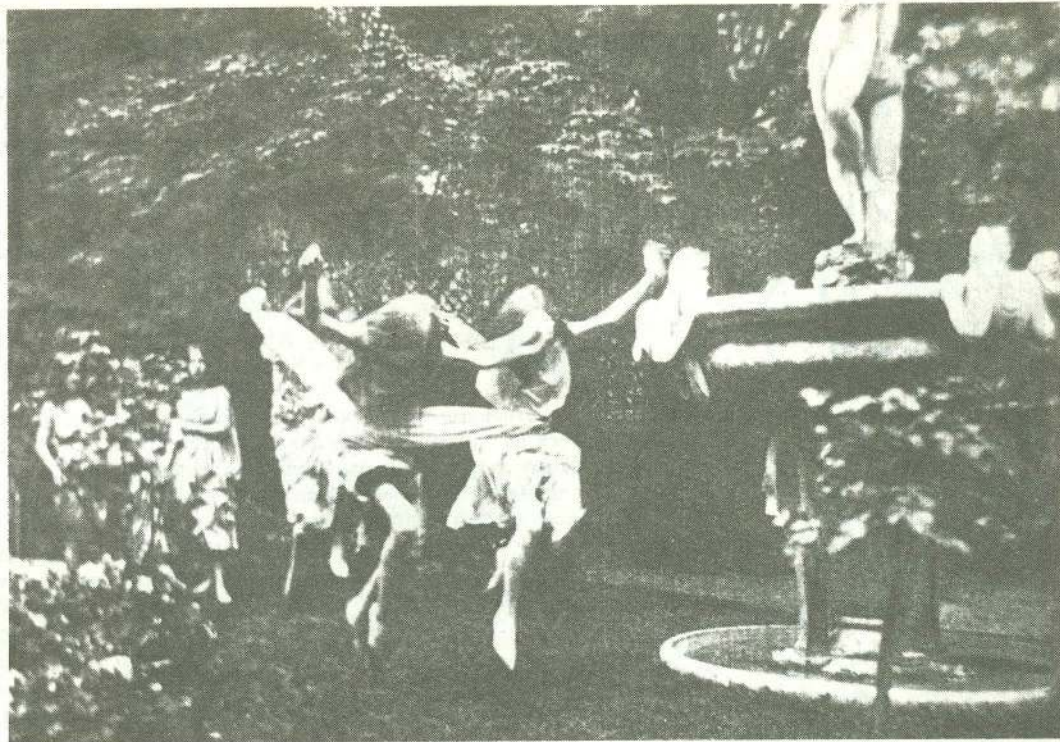
ценной сценой и темным залом прозрачную стеклянную стену. Со стороны сцены стекло давало отражение, умножаемое створками зеркальной комнаты. Пространство заполнялось призрачными фигурами, которые смешивались, перекрещивались, скользили в лучах света.

Другой техник трюк позволил Фуллер создать «Танец Огня», ставший не менее знаменитым, чем «Серпантин». В центре сцены помещалась стеклянная площадка, установленная на полой изнутри, а снаружи зеркальной опоре высотой около метра, которая, отражая черный бархат сплошной драпировки, становилась невидимой для публики. Сквозь нее из-под сцены подавался свет — таким образом зрители видели танцовщицу, чудесным образом повисшую в воздухе и освещенную разноцветными лучами. Стоя на этой площадке, она исполняла «Танец Огня», а электрик под сценой менял цветные лампочки в прожекторах, повинаясь движениям ее ног. С первыми тактами вagnerовского «Полета Валькирии» тусклое красно-синее пламя вспыхивало в центре сцены (зрителям казалось — в воздухе), огненные языки лизали кольшащиеся края неподруленного шелка.

«Напряженность музыки возрастала, покрывала двигались все быстрее, пламя поднималось выше — красное, синее, оранжевое, пурпурное — взбесившийся сверкающий шелк взмывал в воздух на пятнадцать футов. Затем — крещендо света и звука — и танцовщица неожиданно превращается в бесформенную массу. Пурпурные тлеющие угли угасают в последнем вздохе. И — полная темнота⁵. Художественный критик Камиль Моклер назвал Фуллер «священной жрицей чистого огня»⁶. Описывая

⁵Loie Fuller: Magician of Light, p. 23

⁶Mauclair C. Idées vivantes. Paris, 1904, p. 103



этот номер, он говорил об ужасе пожара, бешенстве уничтожения, буйстве языков пламени, страдающем и улыбающемся лице танцовщицы.

Энергия и изобретательность Лой Фуллер казались неиссякаемыми. Отходил в прошлое прославивший ее стиль модерн, затихали стихи-молитвы символистов, а она уже обратилась к новому детищу времени — кинематографу. Первую робкую попытку создания фильма она предприняла в 1904 году, а в 1920 в фильме-сказке «Лилия жизни» смело и новаторски использовала замедленную съемку и негативное изображение (роль принца в этом фильме сыграл молодой Рене Клер).

Не миновали Фуллер и педагогические поиски эпохи. В 1908-1909 годах она открыла школу, где пыталась учить девочек в возрасте от четырех до двенадцати лет естественному танцу — вне системы, вне всяких ограничений. Эта школа была чем-то похожа на открывшуюся несколько годами раньше школу Дункан — ученицы воспитывались на природе, носили греческие туники и ходили босиком. И так же, как школа Дункан, утопичес-

кое предприятие Фуллер не принесло желанных результатов. Однако танцы с ученицами на открытом воздухе натолкнули Фуллер на мысль о воссоздании естественного пейзажа в сценических условиях.

При помощи света и кольшащихся занавесей она достигла удивительных результатов — сама сцена становилась подвижной, принимала формы фантастического ландшафта.

Схожие эффекты Фуллер использовала в 1925 году, когда на Парижской выставке декоративного искусства показала «Море» Дебюсси. Сам композитор был восхищен свето-цветовой интерпретацией своей музыки.

Лой Фуллер мечтала о театре будущего, который назывался бы «Храм Света»; о театре, где свет проникает сквозь прозрачные стены, где из невидимого оркестра льются и устремляются ввысь звуки музыки, где ряды танцовщиц образуют чудесные арабески — о великом суггестивном Театре, пробуждающем фантазию зрителя. Всю жизнь она была служительницей этого храма и получила от современников пленительное имя Феи Света.

Размышления Фуллер о свете и движении, ее колористические опыты отчасти предвосхитили идеи и практику Аппиа, Крэга, Рейнхардта. Ее мысли о танце как о выражении естественных эмоций, ее обращение к нетанцевальной музыке великих композиторов перекликались с концепциями Айседоры Дункан и часто предшествовали. Сама же Лой Фуллер воплотила мечту Малларме и других символистов о театре чистой иллюзии, где волшебная греза преодолевала грубую реальность, а танцовщица исчезала в море шелка и танцующего света.

Карина ДОБРОТВОРСКАЯ

ДУХОВНАЯ ТЕЛЕСНОСТЬ

Айседоры ДУНКАН



На вопрос о том, у кого она училась танцевать, Айседора Дункан отвечала: «У Терпсихоры». Ей хотелось олицетворять естественного человека, чудом появившегося на закате усталой цивилизации. Поэтому так упрямо отрицала она прямые влияния и непосредственных учителей. В мемуарах Айседора пишет, что еще маленькой девочкой основала «школу плав-

ных движений», но ни разу не вспоминает, что была не только учительницей, но и ученицей.

Дора Анжела Дункан¹ родилась в Сан-Франциско в 1878 году. Ее детство и юность совпали с широким распространением в Америке идей французского театрального педагога Франсуа Дельсарта, искавшего систему точных соответствий между движениями и эмоциями. Несомненно, будущая знаменитая танцовщица, задумывающаяся над поиском «первичных», «единственно возможных» движений, не избежала влияния дельсартизма. Ее первые танцевальные выступления в Чикаго и Нью-Йорке были своеобразными экзерсисами по Дельсарту — пластическими иллюстрациями поэтических произведений. Однако имя Дельсарта ни разу не возникает на страницах воспоминаний Дункан. Свою биографию она, как и ее предшественница Лой Фуллер, написала с изрядной долей вымысла и вполне сознательными купюрами. Тщательно скрывала она и то, что в 1897 году, будучи в составе труппы известного антрепренера Огюстена Дэли на гастролях в Лондоне, брала уроки классического танца, занятия которым продолжила в Америке. Сохранились две предательские фотографии 1898 года, запечатлевшие будущую яростную противницу классического балета в ненавистной ей позе на пуантах. И хотя эти непродолжительные уроки были вскоре забыты, вычеркнуть их из биографии Айседоры нельзя.

В своих американских сольных программах она пластически интерпретирует «Рубайи» Омара Хайяма и отрывки из Мильтона, танцует штраусовский вальс, менуэты, «Офелию» и «Нарцисса» современного композитора Э. Невина. Американский исследователь В. Терри назвал эти танцы «комбинацией наивности, воображения и врожденной грации, свободных плывущих движений и довольно буквальная пантомимы»².

Э.-А. Бурдель.
«Скорбь».
Впечатление
от танца
Айседоры
Дункан

¹Нельзя с точностью установить, когда она стала именоваться «Айседорой». В статье сохраняется принятая в России неправильная транскрипция: правильно ее имя звучит «Изадора Дункан».

²Terry W. Isadora Duncan. Her life, her art, her legacy. New York, 1964, p. 17.

Тогда у Айседоры Дункан еще не было ни собственной концепции танца ни ощущения своей «великой миссии», но ее уже тянуло в Европу — в Лондон, в Париж, в Берлин — на родину эстетов и волшебников, поэтов и художников, подальше от прагматичных жителей Нового Света, посмеивавшихся над ее босыми ногами и танцевальными экспериментами с Овидием и Феокритом.

Она приехала в Лондон в 1899 году, в канун магической даты смены столетий. Выступая в студиях и артистических салонах, она познакомилась со многими художественными критиками, поэтами, писателями, которых увлекали ее необычный дар, наивность и одержимость, ее американское происхождение, все еще сохраняющее для Европы свою экзотическую притягательность. Им казалось, что юная танцовщица принесла с собой шум океана и широкие просторы молодой страны. Европе американец представлялся «естественным» человеком, не отягченным комплексами многовековой истории, тронутый тлением и распадом. Кроме того, Дункан действительно была уникально — пластически и эмоционально — одарена от природы. Способность одухотворить даже самое простое движение, превратить тело в звучащий инструмент, а взмах руки в мелодию — дар, который Крэг назвал «божественной случайностью». Но Айседорой Дункан — «греческой богиней», «культурной революцией», легендой — она стала только в Европе, где сформировались ее эстетические вкусы и философские пристрастия. Европейская культура дала новое направление ее искусству, повернула калифорнийскую танцовщицу в сторону Древней Греции; влияние поклонников и последователей Росетти и Морриса придало ее танцу нежный налет прерафаэлитизма.

Дункан оказалась способной ученицей. Часами простаивала перед полотнами крупнейших галерей, читала Ницше, Вагнера, Шопенгауэра, Руссо, впитывала эстетические идеи эпохи, одним из символов которой ей предстояло стать.

Уже вторая лондонская программа Дункан 1900-го года, показанная всего через три месяца после первой, почти полностью включавшей ее американские танцы, продемонстрировала, что она разумно воспользовалась советом не иллюстрировать поэтические произведения, а танцевать музыку. Эта программа, названная «Времена», открывалась небольшой лекцией о связи музыки и танца, ее основой стали интерпретации прелюдий, мазурок и вальсов Шопена. Третью лондонскую программу «Танцевальные идиллии» вновь предваряла лекция — на сей раз о творчестве Боттичелли и его картине «Весна». Под аккомпанемент небольшого оркестра старинных инструментов танцовщица «оживила» «Весну» и еще несколько полотен старых итальянских мастеров. Критик «Таймс» писал: «Тело обвито гирляндами из роз, ноги обуты в золотые сандалии. Ни

Айседора Дункан танцует на банкете у О. Родена. Везизи, 30 июня 1903 г.



единого лишнего шага, вероятно, похоже танцевали в Древней Греции³.

Итак, слово «Греция» было произнесено. Была найдена музыка, были открыты прерафаэлиты и их кумиры, а главное — танец включался в широкий эстетический контекст.

Несмотря на успех лондонских выступлений, Дункан жаждала не просто резонанса в артистической среде, но славы, триумфа, да и сам элегический ритм лондонской жизни не подходил ее американскому темпераменту. Она отправилась в Париж — в город, где на Всемирной выставке переживал свой взлет стиль мо-

дерн, где в маленькой студии строил безумные проекты по возрождению античной трагедии и средневековых ремесел ее брат Раймонд, где ее ждал Лувр с коллекцией греческих ваз и где парижские интеллектуалы продолжили отделку американской Галатеи.

В конце 1901 года Дункан приняла предложение своей знаменитой соотечественницы Лой Фуллер присоединиться к ее труппе и совершить совместное турне. Они показали несколько успешных концертов в Вене, где Дункан нашла профессионального импрессарио, организовавшего ей гастроль в Будапеште, а затем в Мюнхене. С этих гастролей 1902 года можно отсчитывать настоящий триумф

³Цит. по: Duncan Irma. Isadora Duncan, pioneer in the art of dance. New York, 1959, p. 3.



Э.-А. Бурдель. Танец Айседоры и Нижинского.
Гипсовый горельеф для театра Шанз-Элизе

Дункан, ее победное шествие по крупным европейским городам.

Секрет успеха Дункан скрывался не только в ее даре магнетического воздействия на зрителей, но и в ее способности передать художественно-эстетическую атмосферу рубежа веков. Она не случайно говорила, что в основу своего искусства положила волнистую линию, которой училась у ритма волн и колыхания ветвей. В волнистую линию был влюблен модерн, бесконечно использовавший ее в своих растительных орнаментах. Лой Фуллер создавала эту линию извивами тканей и переливами света, Дункан рисовала ее текучими тающими движениями, которые русский критик Э. Старк назвал «беспорывным хороводом новых и новых линий,

бесконечно красивым рядом живописных изломов»⁴. На фоне абстрактного и геометричного классического балета импрессионистский волнистый танец Дункан казался едва ли не воплощением природы.

Она яростно выступила против классического балета, считая его «фальшивым и надуманным искусством», насилием над человеческим телом. «Вертикальности» классического танца, которую А. Волынский считал символом устремленности духа ввысь, Дункан противопоставила опору на босую ступню, тягу вниз, к «гори-

зонтали» земной жизни. Она обвинила классический танец в пренебрежении законами тяготения и сама, словно подчиняясь этим законам, склонялась, падала, надолго припадая к сцене. Босая нога опиралась на зеленый, цвета травы, ковер; свет, струящийся из-за кулис, казался лучами солнца, а голубые ширмы — небом. И если классический балет был осужден эпохой за то, что хотел казаться бесплотным, то Дункан восхваляли за «реабилитацию тела», за открытие Бога в человеке.

Ее искусство органично вписалось в философские концепции эпохи, духовное сознание которой обратилось к язычеству, к временам, когда были слиты искусство и жизнь, когда человек еще не потерял связи

⁴Обозрение театров, 1907, 12 дек., № 277., с. 12.



Айседора Дункан. Рисунок О. Родена

с природой, а тело еще не считалось «сосудом греха».

«Айседора Дункан дала нам предчувствие того состояния плоти, которое я называю «духовной телесностью», — писал поэт Сергей Соловьев. — В ее танце форма окончательно одолевает косность материи, и каждое движение ее тела есть воплощение духовного акта»⁵. Многие театральные-эстетические концепции того времени разбиваются именно о невозможность преодолеть материальность человеческого тела — поэтому опыт Дункан так привлекает теоретиков и практиков теат-

ра. Гордон Крэг видит в ней едва ли не воплощение своей теории актера-сверхмарионетки, Станиславский всерьез задумывается об открытии школы Дункан при Художественном театре, Мейерхольд заявляет, что с появлением Дункан и Далькроза современные актеры стали серьезно размышлять над движением на сцене.

Искусство Дункан нельзя назвать ни балетом, ни пантомимой, ни театром, ни даже танцем в прежнем понимании этого слова. «Айседора Дункан танцует все то, что другие люди говорят, пишут, играют и рисуют», — писал Максимилиан Волошин⁶.

Современникам казалось, что она совсем близко подошла к воплощению идеи синтеза искусств, которая символизировала на рубеже веков тоску по утраченной гармонии. В поисках этой гармонии актриса выдвинула лозунг возрождения античности и назвала свой «танец будущего» греческим танцем прошлого.

Это была стилизованная и условная античность, ставшая модой благодаря идеям Вагнера и Ницше. Дункан, одетая в греческую тунику, называет себя провозвестницей грядущей гармонии. В своей лекции «Танец будущего», написанной в Германии в 1902 году, она языком ницшевского Заратустры пророчествует: «Разве вы не чувствуете, что она близко, что она должна прийти, эта танцовщица будущего!»

⁵Весы, 1905, № 2, с. 33.

⁶Русь, 1904, 7 мая, № 144, с. 2.



Она принесет женщинам новое откровение о возможной красоте и силе их тела. Она научит их понимать взаимоотношение их тела с жизнью природы, она сделает их матерями для детей будущего. Она будет танцевать танец тела, который опять воскреснет после веков цивилизованного забвения»⁷.

Объявив Грецию священной родиной своего искусства, Айседора решает быть последовательной и в 1903 году, расторгнув все контракты, вместе с семьей отправляется в Афины, надеясь построить храм и восстановить античную трагедию. Однако в результате финансового краха все ее безрассудные проекты погорели. Сетуя на прагматизм современных греков, Дункан покинула Афины, захватив с собой в Вену мальчиков-певцов, с которыми мечтала возродить хор классической трагедии.

Когда не удалась и эта затея, танцовщица с неиссякаемым американским оптимизмом обратилась к вагнеровским идеям музыкальной драмы будущего. Летом 1903 года, по приглашению вдовы Вагнера Козимы, она приняла участие в Байрейтском фестивале, где танцевала одну из граций в «Тангейзере». И хотя Вагнер, к творчеству которого Дункан обращалась неоднократно, был одним из «обожаемых» учителей, ее участие в «Тангейзере» было не вполне органичным. Ее простые движения, свободный костюм (она была одета в туннику) диссонировали с общим строем пышного спектакля. Дункан привлекали крупные произведения, далеко не всегда подвластные импрессионистскому танцу — симфонии Бетховена и Чайковского, оперы Глюка, музыка Вагнера. Она упорно не хотела признавать, что лучше всего ей удаются театральные миниатюры Шопена и Шуберга.

Самой заветной и самой утопичной мечтой Дункан оставалась Великая Школа танца, призванная воспитывать не вундеркиндов и не профессионалов, а будущих сверхлюдей. Со временем сеть таких школ должна была охватить всю Европу и в итоге усовершенствовать человечество посредством движения и танца.

Главное заблуждение Дункан состояло в том, что свой собственный Дар она связывала не с тем, что дается от Бога, а с особенностью естественного развития в дет-

стве и юности. Она не создала системы, наивно уповав на воспитательную силу природы и красоты. Свою первую европейскую школу танца, расположенную в роскошном особняке под Берлином, она обставила как истинный человек эпохи модерна, забывающий о вкусе ради обладания всем художественным наследием прошлого. В просторных залах висели занавеси и гирлянды из фруктов, стояли кровати с кисейными пологам и голубыми лентами. Барельефы Луки делла Роббиа соседствовали с рисунками античных ваз, а скульптуры спартанских девушек — с картинами Гейнсборо и статуей Мадонны. Uniformой учениц были, конечно, тунники. Крэг с его строгим вкусом пришел в ужас: «Лилии, нарисованные на стенах, возмутили меня. Все здесь, кроме нее самой, показалось мне уродливым»⁸.

Айседора Дункан считала, что она нашла вневременной критерий естественности, тогда как естественность — одна из условностей времени. В Дункан отразились стилизованные представления эпохи модерна о природном человеке; ее дионисийство обернулось эстетизированным варварством «серебряного века». Надвигалось другое время. На смену волнистой линии модерна шла геометрическая функциональность конструктивизма, на смену спонтанности — техника и система. Первая мировая война нанесла страшный удар эстетическим воззрениям рубежа столетий, разрушила иллюзии и определила новый — трезвый и прагматичный — взгляд. Время выдвигало новый человеческий идеал; танцы Айседоры, бывшие еще недавно образцами естественности и простоты, стали казаться едва ли не манерными и сентиментальными.

Приезд Дункан в Советскую Россию в

1921 году — еще одна попытка продлить время. Вдохновившись коммунистическим лозунгом о воспитании нового человека, она создает свою школу в Москве. Но 20-е годы в России воспевают здоровое рабочее тренированное тело. Это годы биомеханики Мейерхольда и «танцев машин» Форебергера, тогда как форма танца и идеи Дункан остаются прежними. Отсюда столько скептических отзывов о ней и ее школе, повлиявших и на современное отношение к танцовщице. Критики, помнившие первые русские гастролы Айседоры, писали о «другой Дункан». Но другой была не она. Другими были они сами. Она принадлежала иному времени, символом которого осталась навсегда — греческой богиней, будто нарисованной художником-прерафаэлитом.

⁸Цит. по: Steegmuller F. Your Isadora. New York, 1974, p. 26.

«Мы родились на одной звезде»

Переписка Гордона Крэга и Айседоры Дункан

Айседора Дункан и Гордон Крэг встретились в Берлине в декабре 1904 года. Он пришел в восторг от ее танцев, она — от выставки его рисунков. Мгновенно начавшийся роман был прерван на неделю отъездом Айседоры на гастроли в Санкт-Петербург. В день отъезда она дважды написала Крэгу, одно из этих писем приводится ниже. Второе публикуемое письмо отправлено из Брюсселя, где Дункан также находилась на гастролях. Удивительной книгой, о которой идет речь в письме, Айседора называет свое эссе «Танец и природа», впоследствии опублико-

ванное в сборнике ее статей «Искусство танца», вышедшем в 1928 году на английском языке в Нью-Йорке. В сентябре 1906 года у Дункан и Крэга родилась дочь, которую назвали именем героини ирландских легенд Дейрдре (у Крэга и у Дункан была ирландская кровь). Через много лет после разрыва с Дункан Крэг, просматривая свой архив, перечел одно из писем Айседоры и, вдохновленный им, написал ответ, запоздавший более чем на десять лет. Встречающееся в тексте название «Зигмундсхоф» — улица, где находилась студия и квартира Крэга.

Айседора Дункан — Гордону Крэгу¹

Берлин, 23 декабря 1904 года
Бесценная Нежнейшая Душа моя

Ты никогда не узнаешь, как ты прекрасен. Только я знаю это. Ты никогда не узнаешь, какую громадную Радость ты даришь. Вся эта радость со мной. Ты дал невыразимые радость и любовь. Что я дам тебе взамен — Все, все, что в моей власти — слишком мало — но, быть может, эта малость заполнит какой-нибудь холодный уголок внутри тебя.

Я собираю вещи.

Все торопят меня.

Любимый, пока мы не встретимся вновь, — до тех пор я не вернусь в сердце, где родилась — твоя

Айседора

пиши мне в гостиницу «Европейская», Санкт-Петербург.

У тебя самые прекрасные в мире глаза — и самые неж-

ные руки. Ты подобрал сладость всех цветов, и нежность ветров, и солнце — и я люблю тебя — как основу всего благого и сладостного в творении — и я бесконечно Благодарна — Благодарна — Благодарна — тебе — и всегда буду благодарна тебе. Мы родились на одной звезде и по ее лучам спустились на землю — и я жила в твоём сердце, а потом забрела далеко-далеко и вот теперь вернулась. Это наша История. Никто не сможет понять нас — только мы сами.

Спокойной ночи

Я — твоя любовь,

примешь ты меня или нет,

если нет — все равно

Твоя

Айседора

Айседора Дункан — Гордону Крэгу

Брюссель, вероятно, март 1905 года

Любимый — сейчас около трех — я не ложились спать, потому что писала *Удивительную Книгу!* На меня обрушился целый поток мыслей — одна за другой — Не знаю, стоят ли они чего-нибудь.

Поразительно, что когда тебя нет со мной — я неожиданно становлюсь очень не-

прихотливой — забываю о еде, о сне, зато наполняюсь восхитительными ощущениями и вдвойне чувствительна к звукам, свету, цвету и т. д. Это все дело волшебных сил — тех самых, что заставляют Землю вращаться вокруг солнца в непрерывных ритмических волнах притяжения и отталкивания, образующих Всеобщую Гармонию — Прекрасно.

Разве мы не прекрасны —
Любовь Любовь Любовь
Любовь
Волны — волны любви

Я только что писала о танцевальных волнах звуковых волнах световых волнах — все *те же* волны —

Сколько тысяч миль проходят за час световые и звуковые волны — так же быстро путешествуют бесконечные любовные волны от меня к тебе — и от тебя ко мне — расстояние не имеет значение, ибо их запас неиссякаем.

Им подобно только прикосновение, и я хочу этого. Существование с тобой делает меня такой сильной, я чувствую, что с легкостью могла бы владеть Миром —

Разве это не прекрасно.

Слияние.

Я полна силой

Это — Ты

Спокойной ночи

Люблю —

Твоя

Айсе Дор

Гордон Крэг — Айседоре Дункан

Январь, 1917, Рим

«Мы родились на одной звезде и по ее лучам спустились на землю — и я жила в твоём сердце, а потом забрела далеко-далеко и вот теперь вернулась — это наша История. Никто не сможет понять нас — только мы сами —»

Все торопят тебя — ты собираешь вещи, чтобы отправиться в Россию — о, любовь моя — Ты пишешь мне бессмертные странички, сквозь мглу и огонь и уж эти две странички останутся бессмертными. Ибо было в твоём сердце нечто, чего *они* не знают — и *я* знаю только — нечто, что ты забыла, что я забыл, ведь мы все были так забывчивы — да в 1904 — даже в 904 — даже 4 — и даже раньше —

И мы так нежно — во не безумно любили друг друга — мы становились бесумными, только когда к тебе приближался кто-то другой — но мы не безумны — «в мир — только ты и я». Я могу писать — но я вижу ты

¹Текст писем печатается по книге Steegmuller F. Your Isadora. New York, 1974.

такой, какой ты была — и не изменилась для меня — я был ничем — а ты была собой — но мы были тем, чего никто не мог бы понять — всем. Я перечел только одно твое письмо — потому, что я не хочу неожиданно умереть — Любовь, как Яд, не убивает, если принимать понемногу.

Я не уверен, есть ли у тебя какое-нибудь старое мое письмо (Я храню каждый обрывок — ленточку — билет — письмо и открытку, все, что ты когда-либо дала мне), но если у тебя есть хоть одно, взгляни на него сейчас — ты увидишь что-то из вечных чудес. Неважно, что кто-то рядом. Я не причиню им вреда, а ты не причинишь вреда никому здесь — но мы еще раз, навеки, вместе — я не задаю вопросов, моя Айседора; я помню солнечные потоки, извергающиеся на нас, на Зигмундсхоф, и я знаю — я ничего не говорю тебе, я лишь пою, любимая —

(Зашли какие-то люди — громко говорили — и я вышел на время —) Я с легкостью продолжаю — ничто не сможет мне помешать. Идет дождь — темно — но я слышу его шум. «Я всегда буду благодарна тебе», — пишешь ты — и так замечательно дерзко пишешь — дерзко и гладко — не так криво, как я. Но разница между нами не важна — «Невыразимые радость и любовь», — написала ты — О, мое чудо — что мы не знаем — ты не знала страдания. Я не знал страдания — все же, если бы мы хотели, мы могли бы сказать так — мы не хотели. «До тех пор я не вернусь в сердце, где родилась», — пишешь ты, и спустя 12 лет я добавляю: «где и родился» —

Это не мое Сердце, а наше сердце.

Твое письмо — Волшебная книга — и страницы лучатся Правдой — одной из тех вещей, в которых все сомневаются, а я ничуть не сомневаюсь.

Несмотря на гордость, на множество мелких путаниц, твои слова будто произнесены сию минуту — сегодня — я клянусь, что они произнесены сию минуту и сегодня — Это тот же старый Тед, который не ждет смерти, чтобы сказать тебе это — все

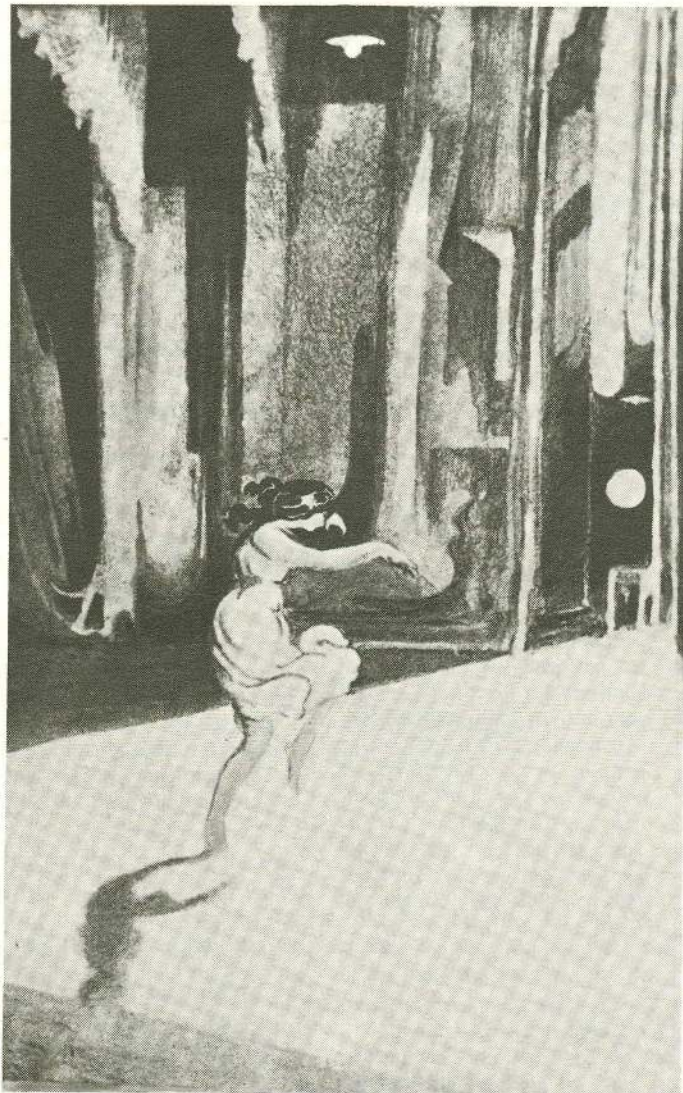
остальные могут делать так, как считают нужным, но мы сделаем лучше — лучше всех. Мы продолжаем говорить от сердца к сердцу — сердцами, которые умолкали ради пяти минут вечности — мы спали.

Айседора — Айседора — Айседора

Где тот мужчина или та

Все из-за первоначальной красоты — красоты тех дней, тех прекрасных громадных дней.

Есть другие — и всегда были другие, они все еще существуют; они зависят от нас. Малых и великих мы несем их — мы можем и мы будем —



Айседора Дункан. Рисунок А. Крæга, 1905 г.

женщина, которые оспорят мое право повторять это имя.

Оно словно превратилось в новый первоэлемент — Земля, Воздух, Огонь, Вода, Айседора — и все четыре слились в пятом —¹

¹ «Ты, на кого огонь, вода и воздух
Набросились, когда еще
едва ты появилась».
на свет

Шекспир «Перикл» акт III, сц. 1 (перевод П. Гнедича).

Наши руки сплетены — обе руки — они лежат между нами, убаюканные. Лист бумаги, на котором ты пишешь, даже важнее, чем это — таким свидетельством не владеет никто другой и никогда не мог бы владеть —

Если я когда-то плакал — эти слезы были радостью, и теперь превратились в солнечные лучи — если когда-то я причинял тебе боль, то еще больнее я делал себе — ты никогда не делала мне больно —

Все это не ведет ни вперед, ни назад — лишь оставляет нас там, где мы были, где мы есть, и где когда-то будем.

Я не просто кто-то, любящий тебя.

Я это ты — ты это я.

Нам нужно только одно — любовь и прощение других.

Мы встретимся — только вдвоем — и пойдем куда-нибудь рука об руку — когда бы мы ни встретились — и мы даже не скажем Земле: «Мы познали тебя», но наши голоса услышат все живые существа, и звуки наших шагов заставят землю дрожать от радости —

Ты так же прекрасна, как и тысячу лет назад — ни на день старше — я клянусь — ты на 12 лет моложе —

«Любимый, пока мы не встретимся вновь — до тех пор я не вернусь в Сердце, где родилась» — Твоя Айседора».

Твои слова
И мои

Твой Тед

и прости мне боль и слезы. Мне нечего прощать, но есть что помнить.

Материал подготовлен
К. ДОБРОТВОРСКОЙ.

Огюст РОДЕН

ВОЗРОЖДЕНИЕ ТАНЦА



За последние двадцать лет в танце, по-видимому, снова стало проглядывать стремление вдохновить нас любовью к красоте тела, движения и жеста. Сначала явилась к нам из-за океана Лои Фуллер, которую по справедливости называют «возродительницей современного танца»; затем Исадора Дункан восхитила нас блеском выучки, изяществом вкуса, обаянием дивных иллюзий; наконец, в последнее время мы восторгаемся богатством опыта и дарований Нижинского, который в области своего искусства разносторонностью и полнотой понимания поднимается до высоты гениальности.

В танце, как и в скульптуре и в живописи, душили порывы к прогрессу рутина, предрассудок, лень и полная неспособность ко всему новому. Мы за то и любим Лои Фуллер, Исадору Дункан и Нижинского, что они раскрепостили инстинкт, раскрыли истинный смысл той традиции, в основе которой лежит уважение к природе. Этим объясняется их умение выражать все волнения человеческой души.

Отличительной чертой нашего последнего гостя, Нижинского, является физическое совершенство, гармоничная пропорциональность сложения и чрезвычайная послушность тела при выражении самых разнообразных чувств. Плаксивый мимик в *Петрушке*, он в финальном прыжке в *Spectre de la Rose* («Видение Розы») дает полную иллюзию исчезновения в бесконечности.

Но в своем последнем создании, в *L'Après midi d'un faune* (послеполуденный отдых фавна), Нижинский так необыкновенен, как ни в одной другой роли. Тут нет ни скачков, ни прыжков, нет ничего, кроме положений и жестов полусознательного животного: он растягивается по полу, облокачивается, ползает на четвереньках, выпрямляется, движется вперед, отступает назад и все это продвигается с движениями то медленными и обрывистыми, то нервными и угловатыми; глаза что-то высматривают, руки вытягиваются, ладони раскрываются, пальцы плотно прижимаются друг к другу, голова вождеденно поворачивается во все стороны, с неуклюжестью, кажущейся вполне естественной.

Между мимикой и пластикой — полная гармония: всем своим телом артист выражает то, чего хочет его дух; выражая во всей полноте волнующие его чувства, он дает совершенный образ изображаемого лица; в нем красота фрески и античной скульптуры; он — идеальная модель, по которой хочется рисовать, ваять.

Вы скажете, что перед вами статуя, когда при поднятии занавеса увидите артиста с подогнутой ногой и со свирелью в губах; но нет ничего более восхитительного, как его последний порыв, когда к концу развязки он растягивается вниз лицом по полу на похищенном покрывале, целует его и мнет с неугасимой жадой пламенного сладострастия.

С точки зрения пластики есть чему поучиться у этих артистов и извлечь из их искусства урок изящества. Желательно было бы, чтобы публика вполне поняла их и чтобы театр Chatelet наряду с представлениями de gala, организовал другие, на которые могли бы прийти все артисты и поучиться и насладиться зрелищем дивной красоты.

Из журнала «Студия», 1912, № 32 — 33, с. 8.

Владислав ХОДАСЕВИЧ

Об Айседоре



Об Айседоре Дункан, по случаю ее смерти, у нас почти не писали. А ведь можно сказать — это отчасти «наша» покойница. Судьба ее была дважды связана с Россией.

Не смею судить о вещах, в которых не чувствую себя компетентным. Была ли она «праведницей» или «грешницей» с точки зрения чистой хореографии — сказать не решаюсь. Не знаю также, права ли она была перед музыкой, когда «танцевала» Бетховена, Глюка, может быть, «нетанцуемых». Но с исторической точки зрения нельзя не признать ее огромного успеха во всем мире, а в частности, и даже в особенности — в России. А ежели был успех (и подчеркиваю: не у райка, не у площадной толпы, каковы, например, нынешний успех какого-нибудь Чарли Чаплина) — то, значит, было и нечто в ней самой несомненно подлинное, а главное — отвечавшее «духу эпохи». Айседора Дункан — всецело человек начала девятисотых годов. Разумеется, были большие грехи у этого времени, но ведь были же и достоинства, и немаловажные. Айседора была из тех людей, которые *делали* ту эпоху. Это не всякому по плечу: делать свою эпоху.

Впервые она появилась в России в конце 1904 года — уже европейской знаменитостью, прославленной тогдашним «передовым» искусством. Но можно сказать, что только Петербург и Москва «вплели самые пыш-

ные лавры в ее венок». Скрывать и отрекаться нечего: ее встретил общий восторг, в шуме которого голоса отрицателей были едва слышны. И восторг был далеко не только «театральный» и «балетный». О Дункан говорили, как о носительнице новых идей в искусстве вообще — и, может быть, не только в искусстве. Поэты ей посвящали стихи, серьезные журналы — статьи. В «Весах», которые тогда были, конечно, «Иерусалимом ума и вкуса», — о Дункан говорили, как о явлении замечательном.

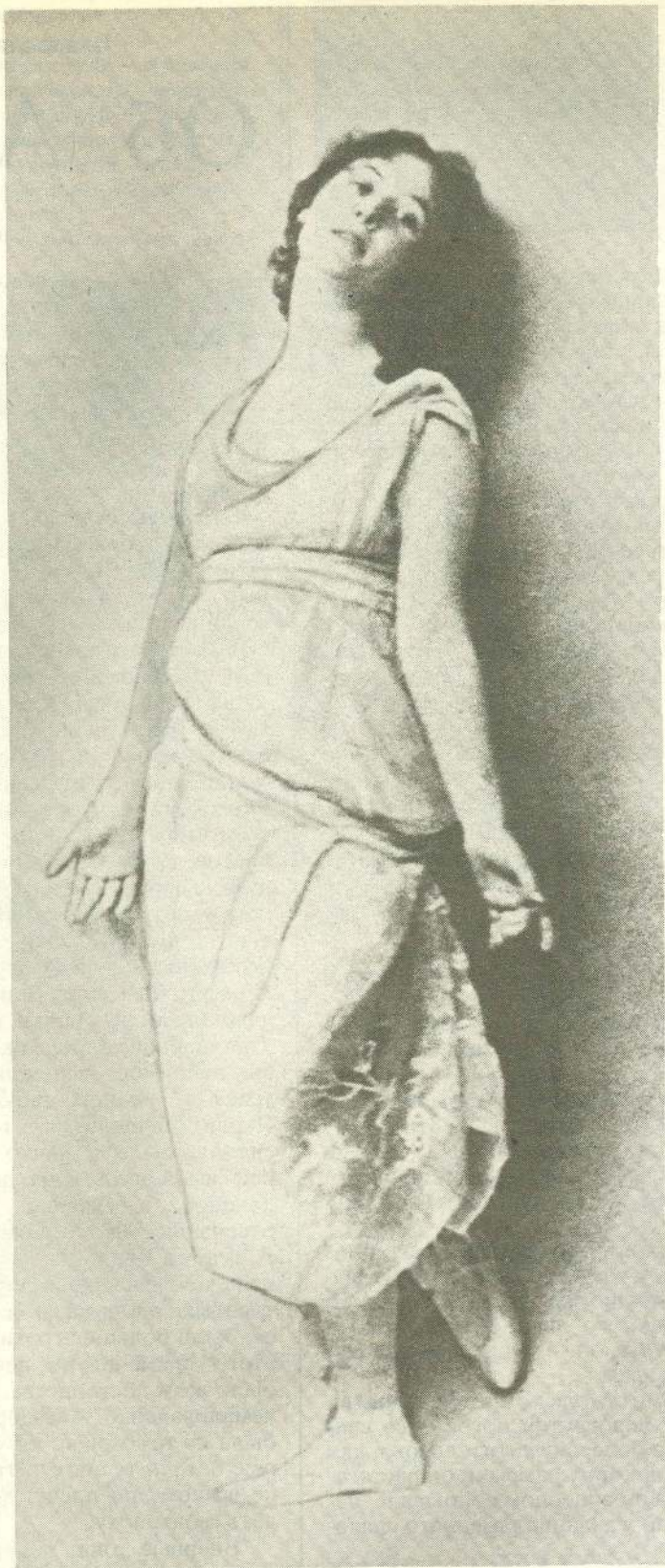
Влияние Дункан было громадно, и в Западной Европе, и в России, и опять же — через Россию в Европе. Это сказало отчетливо даже в таких побочных явлениях, как далькросовская школа, или как эвритмия антропософов-штейнерианцев. Но в России, в последнем прибежище классического балета, Дункан вызвала настоящую революцию в хореографии, революцию те более важную и глубокую, что к тому времени только Россия сохранила отношение к танцу как явлению серьезного, «большого» искусства.

У нас прежде всего появился ряд подражателей Дункан. Рано умершая и не очень талантливая Ада Корвин была, кажется, первой по времени. Вслед затем создалась целая студия под руководством ученицы Дункан — Е. И. Книппер-Рабенек, а потом — близкая по духу студия гр. А. А. Бобринского. К началу войны ученицы Рабенек — Алексеева, Савинская, Воскре-

сенская — воспитали уже третье поколение босоножек.

Но гораздо более глубокими и влиятельными оказались порожденные Дункан новые течения внутри самой классической хореографии. Тот мировой успех, который в последние десятилетия выпал на долю русского балета, многим и несомненно обязан Дункан, влияние которой отчетливо ощутимо у Анны Павловой, у Мордкина, у Фокина, в постановках Дягилева. (Справедливость требует отметить, что и пошлейшие «достижения» некоего Касьяна Голейзовского, ныне подвизающегося со своими учениками в СССР, генетически восходят к тому же пересмотру классического балета, возникшему под влиянием Дункан).

Какая странная судьба: Дункан хотела быть разрушительницей классического балета — но вызвала только его оживление. Восприняв дунканский яд, классический балет переработал его в себе и от этого только помолодел, обновился и укрепился. Сама же Дункан роковым образом старела. И не только как женщина и танцовщица (это бы еще не беда). Главное горе надвигалось на нее не от старения, а от устарения. Ко времени войны в Европе уже торжествовал самую Дункан подкрепленный враг — русский классический балет. «Чистый дунканизм», опошлившись и наскучив, перебрался в мюзикхоллы и кафешантаны. Сама Дункан могла в лучшем случае разнообразить свой репертуар. Как носительница данной хореографической идеи она давно, сразу же сказала все, что могла. Делать новое, идти дальше, она была не в силах, ее роль была сыграна. Военную бурю она пережидала в Лозанне. Вернувшись по-



Айседора Дункан «добосоножного периода»

сле войны в Париж, увидела воочию, что ее слава кончена. Психологически вполне понятно, что она не сумела разобраться в положении дел. Она перенесла беду с больной головы на здоровую: вместо того, чтобы сказать себе: «я устарела», — Дункан решила, что Европа «слишком стара» для нее. «Elle avait cru que la Russie soviétique la comprendrait mieux que L'Europe trop vieillie»¹ очень метко угадывает один французский критик. В советской России она ничего не смыслила, как все иностранцы. Она кинулась туда в поисках второй славы и второй молодости. С этой минуты ее артистическая судьба, которая могла быть трагической, стала смешной и противной.

В тогдашней РСФСР искусство было прикреплено к государству. Законодателем (увы, в прямом смысле слова) художественных вкусов и течений сделался Луначарский. А что такое Луначарский? Это прежде всего человек обладающий «легкостью в мыслях необыкновенной». В сущности ему всегда хотелось быть эстетом и носить орхидею в петлице. Легкость в мыслях занесла его в сторону марксизма. Получилась пустейшая смесь марксизма с копейным галантерейным декадентством. Над Луначарским смеется не только немарксистская критика, но и марксистская. Замечательно, что из всех «вождей» и «властителей дум» — советской печати разрешается смеяться над одним только Луначарским. Это стало традицией, которая повелась издавна, еще с «каприйской» эпохи большевизма. На Капри, как известно, жила целая колония большевиков, в том числе Луначарский. Однажды у него умер ребенок. Как быть? В Бога верить не полагается, а ка-

кая-то тоска, если не о Боге, то хотя об обряде грызет сердце человеческое. Безвкусице подсказало Луначарскому что делать. Взял он стихи Бальмонта («Литургия Красоты») — да и давай читать над младенцем. За этим занятием был достигнут товарищами по партии. С тех пор над ним и смеются. Но вернемся к Дункан.

Сделавшись министром искусств, Луначарский решил быть до последней степени современным и передовым. Но, разумеется, ничего не знал и все путал. Слышал когда-то, что Дункан — это нечто «новое». Но не знал, что новое-то уже давно стало старым, и в особенности как раз в России, которая успела и глубоко воспринять, и глубоко, безвозвратно переработать, «переварить» дунканизм. Луначарский не знал этого просто по неос-

ведомленности: в капризской партийной школе этого не проходили. Этого не знала и Дункан, хотя по другой причине: по ослеплению своему, по самообольщению. Нелепее всего ей было кидаться именно в Россию, как я уже говорил. Но она кинулась, а Луначарский ей обрадовался. Еще бы: самое передовое искусство в самом передовом государстве! Какая рекла-

ма! И какая честь: ведь Дункан была первая иностранка, поехавшая в советскую Россию. Это было в 1920 году.

Луначарский забил в литавры. Но в публике отзвука не было. Не потому, чтобы голодающей и холодающей Москве не было дела до танцев. Напротив, художественный интерес был очень силен. Но Дункан была «изжита», не нужна. Ее давно переросли. Луначарский же думал — не доросли.

Время было военное. Луначарский, не видя возможности «привить» Дункан, решил ее декретировать. Не доросла интеллигенция, не дорос театр — тем хуже для них. Босоножество было объявлено пролетарским искусством, искусством будущего. Бедняга не знал, что это — искусство прошлого. Пошла чепуха.

В 1918 г. при московском пролеткульте была устроена балетная студия. Я это раза два видел. Ка-



Айседора Дункан.
Фотографии А. Женте,
1916 г.

жется, даже горничных не было в ней. Одни кухарки, да те, которые «одной прислугой». Да еще проститутки с Тверской и Цветного бульвара. Тряслись, потели, брыкали ногами, обутыми в стоптанные штиблеты. Им платили ржаной мукой. Студия захирела стремительно. Объявили, что пуанты и арабески — не пролетарское дело. С приездом Дункан собрали все ту же публику снова. Разули. Прибавили машини-

сток из канцелярии. Дункан насаждала эллинизм, растила на советских снегах Фелкритовы нежные розы. В городе ее ученицы не без двойного основания звали проститутками, а все заведение в целом — крепостным балетом Луначарского.

Дело не шло. Эллинизм не прививалось. Решили, что хитро поступала буржуазия, когда обучала балетному искусству сызмала. Стали в контингент проституток «вливать молодняк». Голод-заморышей, подобранных под заборами да в сугробах, полураздетых, полубутых, несчастных девочек и мальчиков из зловонных, нетопленных советских приютов стали гонять в «институт» Дункан. Кто не работает на Луначарского, тот не ест супа из гнилой воблы... Во французской газете, в некрологе Дункан, читаю: «А Moscou elle avait fondé un orphelinat, que hébergait une centaine d'enfants dont elle s'occupait avec un constant dévouement».²

Она не только мучила голодных детей. Она сделалась одной из самых дорогостоящих и бесшабашных комиссарш, каких знала российская революция. Получала бесчисленные «оклады» деньгами и натурой за какие-то художественно-административные синекуры и за театральные выступления (нередко — перед пустыми залами). Ей предоставляли великолепный особняк, отнятый у балерины Балашовой. Из кремлевских складов везли ей награбленные в магазинах меха, шелка, духи, вина, всякую всячину. Оторопелые большевики искренне думали, что Дункан заложит какие-то основы какого-то необыкновенного красовитого «нового быта»: тут же, среди сугробов, разобранных домов, коптилок, печурок, портя-

нок, валенок, голодных животов, солдатских шинелей, пишущих машинок и конских трупов начнется «освобождение тела», забьют фонтаны небывалого, ослепительного искусства. Но фонтаны не забились. Роскошь Дункан, ее попойки, ее романы, ее дом, с утра до вечера и с вечера до утра, набитый комиссарами, имажинистами, кокаинистами, пьяными актерами и пьяными чекистами, — все это мозолило глаза обнищавшей и обозленной Москве. Ее звали «Дунька-советская».

Понимала ли она, что делает? Я уверена, что нет. Россия, революция, народ, голод — все это были вещи, которых не знала и которыми просто не интересовалась эта прелестная птица. Что ее здесь «признали», «оценили», что «само правительство» прислушивается к ее «мнениям» (как теперь — к мнениям г. Дюамеля) — вот это она знала. Что живет в краденом, одевается в краденое и питается краденым — не осознавала. Тогда она была еще очень богата. Могла платить. Но зачем (да и удобно ли?) платить за то, что этот симпатичный русский народ кладет к ее ногам, как дань восторга и поклонения. А «режим»? Во-первых, она, как художница, — вне политики. Во-вторых, — конечно, не может быть плох режим, который сумел так понять и оценить ее, Айседору Дункан. В-третьих — ведь и она же приносит народу великое благо. Подумать только: какая великая будущность открывается народу, который весь, от богачей до нищих, до приютских детей, — под ее руководством проникается чистейшим эллинизмом! Она, конечно, не читала Вяч. Иванова, но, вероятно, в мыслях ее уже предносилось нечто подобное

его старому пророчеству: «Скоро вся Россия кроется оркестрами». А за Россией — разумеется и весь мир. Она осчастливит и этот неблагодарный Запад. В Париже, в Нью-Йорке, в Лондоне будут такие же точно оркестры, как в Москве...

С красным флагом она танцевала «Интернационал» в Большом театре. Танцевала бы и «Марсельезу», и «Важт ам Рейн», и оценили ее и «поняли» так, как любители «Интернационала». Красота живет всюду, во всем. Когда, в 1914 г., у нее утонули двое детей, — она танцевала «на смерть детей». Точь-в-точь, как Луначарский на Капри. О, как они понимали друг друга!

А все-таки: много есть горького, жалостного в ее некрасивой старости, в непонимании хотя бы безвкусицы, в которой протекли последние 10 лет ее жизни: в глубоком московском падении, на дне которого она повстречала Есенина; в этом уродливом браке, покрывшем ее позором скандала и сыгравшем известную (не большую) роль в гибели Есенина; даже в том, что ко времени введения сухого режима на ее родине, она стала одной из самых «мокрых» женщин в Европе. Даже в том, что погибла она (сама себя удавила), пробуя какой-то бешеный автомобиль. От возрождения эллинизма — до гоночного автомобиля! Какой жалкий, хотя и шумный и бурный путь!

Марциал, в стихах об умершей танцовщице, обращается к земле с мольбою — не слишком тяготить ее прах:

*Она тебя не
тяготила
Стопою легкою своей.*

Под конец жизни стопа Дункан стала тяже-

ловата, в прямом смысле и в иносказательном. А все-таки в нашей юности имя Айседоры Дункан было для нас не пустым звуком, а звуком светлым. Этого нельзя, не следует забывать.

И еще. В самом своем «эллинизме», который, конечно, был вовсе не эллинизм, она была и осталась одной из чистейших, упорнейших декаденток. Этого яда, благодетельного в известных дозах, она в себе не преодолела — и оттого низко пала.

Тут уже, впрочем, особая, очень серьезная тема.

Из газеты «Возрождение». Париж, 27 октября 1927 г.

Примечания

1. Она кричала бы, что советская Россия ее понимает лучше, чем слишком старая Европа.

2. В Москве она основала сиротский дом, вмещавший сотню детей, с которыми она занималась с истинным самопожертвованием.

(Перевод с французского)

**Материал подготовил
Игорь Хабаров.**

О В. Н. СОЛОВЬЕВЕ

Николай ШЕЙКО

Последний принц глупых

Будет время, и в далекой северной стране появится группа людей, которая возродит театр.

Карло Гоцци



В 1910 году Вл. Н. Соловьев, познакомившись с Вс. Э. Мейерхольдом, писал: «Мне кажется, что я как человек, занимающийся *commedia dell'arte* и знакомый с комическим репертуаром XVIII века, мог бы быть полезным для «Дома интермедий»¹. А уже в 1914 году, обращаясь к Доктору Дапертутто, его ближайший адепт Вольмар Люсциниус говорит: «Дело *commedia dell'arte* не проиграно. Теперь всякий актер и провинциальный режиссер уже знают об этом. Но ведь знают только по наслышке или по книгам. Мне кажется, что нам необходимо «Студию» сделать штаб-квартирой настоящего изучения итальянской импровизированной комедии»².

Так оно и было. Студии Вс. Э. Мейерхольда на Троицкой, на Бородинской, уникальный театральный журнал «Любовь к трем апельсинам», «Башенный театр» Вячеслава Иванова, Дом Интермедий, Зал Тенишевского училища. Среди самых выдающихся сценических экспериментов серебряного века русского театра борьба Мейерхольда за новый театр — кульминация. Возрождение самодовлеющей театральности — дерзкой, неслыханной, свободной абсолютно. «Прежде всего я, мое своеобразное отношение к миру. И все, что я беру материалом для моего искусства, является соответствующим не правде действительности, а правде моего художественного каприза»³. Это не манифест анархизма, ибо каприз в плену у традиции. Традиция же — Бог, который

в театре превыше всего. В театре свободном от диктата литературы, драматургии, жизни наконец. «В Театре не нужно имитировать жизнь, стараясь повторить ее внешнюю форму, потому что Театр обладает своими, театральными способами выражения, у него есть свой, для всех понятный язык, с которым он может обращаться к зрительному залу. Да, у Театра свои законы и свои ассоциации. Кто сказал, что в театре траурный цвет черный?»⁴.

Основа основ освобождения театра от пут натурализма и обслуживания жизни: *commedia dell'arte* — европейский театр в зените. Изучение законов и традиций *commedia dell'arte*, принципов интермедий Лопе де Руеда, сущности балаганных спектаклей на ярмарках Св. Лаврентия в предместьи Сен-Жермен. Освоение эстетики Карло Гоцци — любимого автора, союзника «в противопоставлении импровизированной комедии — комедии писанной, театра масок театру характеров»⁵. Студия на Бородинской действительно становится «штаб-квартирой настоящего изучения итальянской импровизированной комедии», а редакция «Любови к трем апельсинам» рупором театрального традиционализма. Вокруг Вс. Э. Мейерхольда — блестящая когорта: Ю. М. Бонди, К. М. Миклашевский, М. Ф. Гнесин, К. В. Мочульский, Вл. Н. Княжнин, Я. Н. Блох, В. М. Жирмунский, С. Э. Радлов, Вл. Н. Соловьев, К. А. Вогак.

Вот портрет Вл. Н. Соловьева, данный А. А. Мгбровым в книге «Жизнь в театре»: «Соловьев же был действительно большой чудака, и подобно всем чудакам, предавшимся фантастике, обладал весьма примечательными странностями; например, где бы он ни находился, он мгновенно начинал говорить о персо-

нажах дель-артовской комедии — о Панталоне, Коломбине и Пьеро, причем его детские серые глаза глядели безумно и экстазно.

Мейерхольд, поймав Соловьева к себе на крючок, долгое время не расставался с ним. Но дружба их была трогательной и вместе забавной; если Мейерхольд приходил в стан своих друзей, — неизменно за ним же шествовал и Соловьев со своим устремленным в глубь веков взором, блаженно улыбаясь и потирая с нервной экзальтированностью руки, и тогда казалось, будто вместе с ним бурно врывалась знойная, прелестная, наивная, увлекательная, вечно-человеческая комедия, рожденная старинной Италией. И с нею, с этой комедией, возникал и образ непримиримого, потерпевшего даже в свое время изгнание, загадочного человека, с именем замечательным, объединявшим в себе тысячи масок... Читатель догадывается, что я говорю о знаменитом Гоцци». Театр масок, боготворимый Карло Гоцци, вдохновлял апологетов нового театра: «По пророчеству Карло Гоцци образ фантастического театра, скрывшийся некогда в море, должен был выплыть у северных берегов. Я говорила о том, что это случится в Петербурге. В сиянии белой ночи старый театр будет неузнаваемым. По-иному зазвенят бубенцы, по-иному засияют цветные лоскутки на его плаще, и маски получат другое значение. Мудрость и юмор севера дадут старому театру другое содержание», — вспоминает В. П. Веригина. Квинтэссенция театральных исканий Мейерхольда и его сподвижников сконцентрирована в знаменитой статье «Балаган», помещенной в сборнике Вс. Мейерхольда «О театре», восхитившем молодого Вахтангова. Не сегодня, но завтра осозна-



«Арлекин и Пьеро»
Автопортрет
А. Е. Яковлева и
В. И. Шухаева,
1914 г.



ние возрождения истинного театра вернет нам (нет, им — тем, кто будет завтра) смысл и масштаб блоковского «Балаганчика» (во всех трех его пронзительных интерпретациях), «Шарфа Колумбины» и «Арлекина, ходатая свадеб» (в двух, одинаково значительных редакциях), восстановит неиссякаемый смысл понятия театрального традиционализма, реализованного на Вечерах студии Вс. Мейерхольда — Доктора Дапертутто.

«Актер должен иметь радостную душу», вот тот обычный совет, который давали следующему поколению итальянские актеры.

Отсутствие психологической мотивации в общем рисунке данной роли, совершенное знание искусства жеста и позы, умение координировать движение своего тела с тем пространством, где происходит действие, обладание чувством меры в перечислении деталей, развитие способности следить за своими партнерами и быть в состоянии выполнить те задания,

которые они предложат, — вот основы сценической техники *commedia dell'arte*, основы, которые необходимо изучить современному актеру, желающему быть в новом театре»⁶.

На самом же деле современные актеры, желающие быть в новом театре, стояли на краю пропасти, подждавшей всех, — традиционалистов, натуралистов, реалистов, даже соцреалистов, с самой передовой системой в руках. Предчувствие бездны посещало мудрого автора арлекинад: «Мы, как определенная группа в искусстве, обречены на смерть. Мы та крайняя черта, которая отодвигает театр от его падения, как стрелка часов»⁷.

В жизни все произошло чудовищней, чем в любом самом кошмарном гиньоле. Нет. Были, конечно, 20-е годы, был этот фантастический мираж театрального взлета. Но сразу стало ясно: не до Арлекинов сейчас. Каботинаж, шутство, балаган — бранные слова. Медленно и верно надвигался реализм. Социалистический по преимуществу. И Петербург, спрятавшийся было под псевдонимом Петроград, превратился в чудовищного мутанта, пожирающего самое себя. Стрелки часов неумолимо приближались к «крайней черте» и ничто не спасло «театр от его падения». Смертельно раненое сценическое искусство еще покажет «Принцессу Турандот», «Лес» и «Ревизора». Маски посылали прощальный привет. Через много-много лет о том, как оживала в мейерхольдовском «Лесе» *commedia dell'arte*, пронзительно расскажет Константин Рудницкий.

«Эволюционировал» и Вл. Н. Соловьев, но так и не расстался до конца с любимым театром. В разгар звонких побед молодого советского театра он выступил еще раз «в защиту каботинажа».

Чудаки, они же глупцы, они же шуты... Нелепым чудачком покинул любимые венецианские подмостки более двухсот лет назад граф Карло Гоцци.

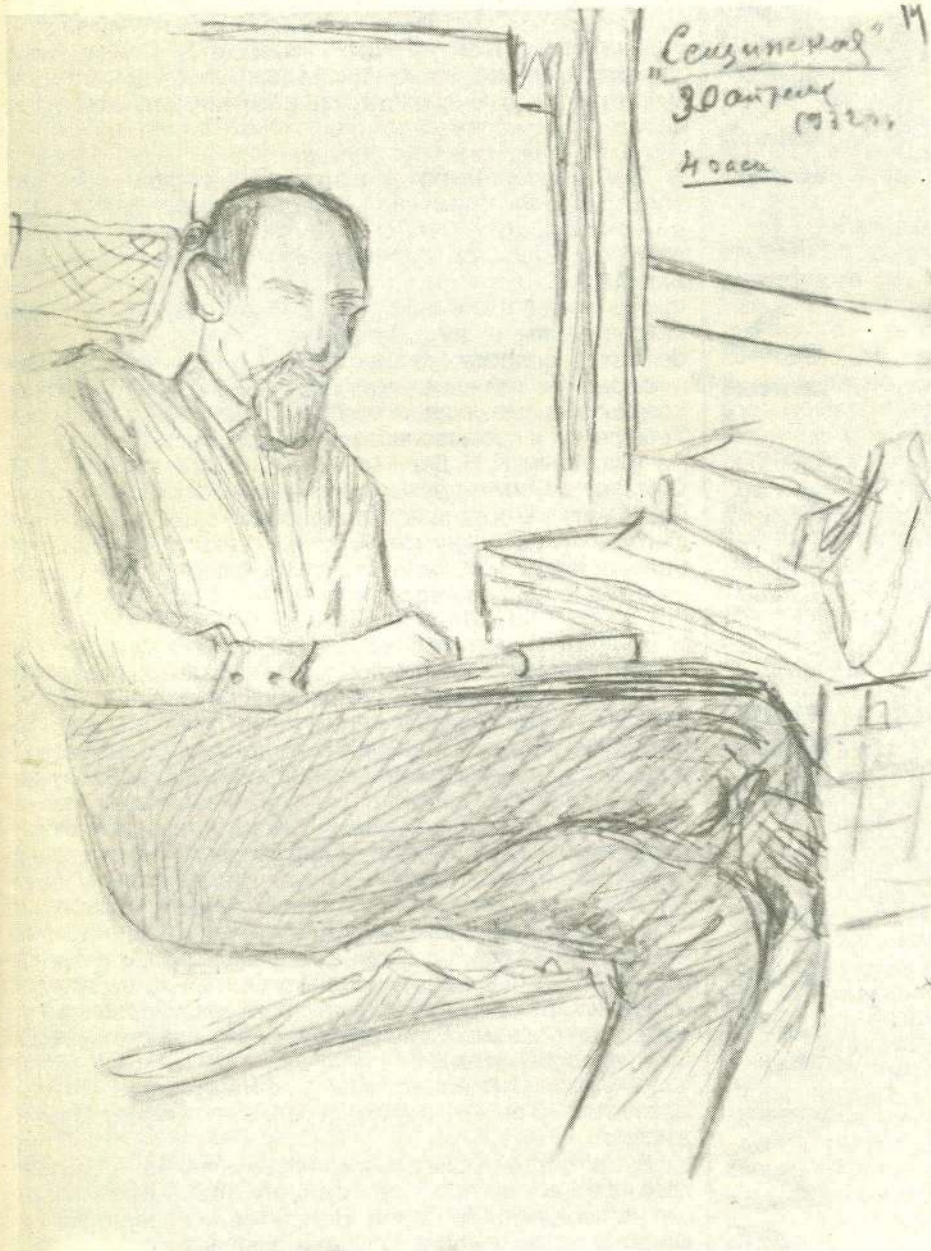
«Но сейчас идет другая драма».

Русский паралич семнадцатого года стал прологом мистерии XX века, и на исходе этого апокалиптического столетия ничто не смогло остановить «театр от его падения». Ни ученические спектакли современных театральных гигантов, ни самодовольство реализма, ни самоуверенность андерграунда. И может быть прав был *sarcosomico*⁸ XX века в своем пророчиании:

«Ах, угонят их в степь,
Арлекинов моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их,
Назовут шутством и обманом»⁹.

В. Н. СОЛОВЬЕВ

В защиту каботинажа



В восьми строках третьей песни «Art roétique» Буало, осуждая Мольера за пользование им в «Проделках Скапена» комическими приемами фарсеров, высказывает мысль, что в смешении Теренуля с Табареном он уже больше «не узнает автора «Мизантропа».

В этом жестоком и несправедливом упреке со стороны законодателя театральной эстетики по адресу первого комического писа-

В. Н. Соловьев.
Рисунок Н. В. Петрова.
Публикуется впервые.

теля Франции, как мне кажется, не только слышатся отголоски вечного спора между литературой и театром, но имеются налицо еще следы великой и неравной борьбы между высоким и низким стилем сценического искусства.

Если вообще в искусстве понятия «высокое» и «низкое», «великое» и «малое» отличаются туманной расплывчатостью, то в театре это различие страдает еще большей неопределенностью.

Очень часто произведения драматической литературы, рассматриваемые современниками как совершенные образцы изящного вкуса, оказываются впоследствии болезненными измышлениями эрудитов, а пьеса, вызывающая ужас у тех же современников своей варварской грубостью, следующими поколениями признается как шедевр.

Однако следует сознаться, что на всем протяжении истории театра малое искусство, искусство каботинажа, искусство странствующих комедиантов, почти что всегда находилось под подозрением, вызывая яростные нападки со стороны самых различных групп. Это тем более несправедливо, что малое искусство не раз спасало театр, выводя его из тупика своей действенной театральностью и напоминанием об утраченных традициях.

И в наши дни, когда проблема о народном театре приобретает особо значительный смысл, мне кажется необходимым еще раз пересмотреть вопрос о малом театральном Искусстве и вернуть право гражданства законным преемникам тех мимов, гистрионов и жонглеров, которые некогда с веселой песенкой «ich will marschieren»¹⁰ прошли всю Европу, внося радость и счастье в сердца тех, кто им встречался на пути.

Пусть же строгие защитники принципа психологической мотивации в театре поймут, что в прыжке артиста эстрады столько же искусства, сколько его имеется в чтении любого монолога артистом театра трагедии или высокой комедии.

В рыжем парике циркового клоуна можно найти отголоски древнейшего представления об inferнальных силах, а в зажженной пакле «пожирателя огня» и в его пестром ков-

¹⁰ Из газеты «Жизнь искусства», № 607, 1920, 12 ноября.

рике с разводами имеются следы тех увлечений, которыми наслаждались высокие умы Византии и описания которых сохранились в трактате «de sermoneis» и в записках немецкого путешественника Люитпранда.

Заканчивая эти строки, посвященные защите чудесного искусства, я позволю себе привести два свидетельства, характеризующие ту любовь, которую народ питает к угнетаемым уличным артистам. Первое — трогательная средневековая легенда рассказанная в наши дни Анатолем Франсом, легенда об одном жонглере, который в честь мадонны жонглировал красивыми модными шариками.

Второе — не менее трогательная судьба последнего «принца глупых» Николая Жубера. Когда во Франции община «безработных ребят» была вынуждена прекратить свои театральные представления, а в Hotel de Bourgogne водворилась труппа профессиональных актеров, разыгрывающая пасторали и трагикомедии, преисполненные великого вкуса, то последнему «принцу глупых» суждено было в этом театре исполнять скромную роль: следить за свечами и снимать с них нагар. Тем не менее народ остался верен своим вкусам, и каждое появление последнего «принца глупых» приветствовал восторженными криками.

Это пришлось не по сердцу правителям театра. Они решили удалить его и в день последнего свидания со своей публикой на сцене, снимая нагар со свечи, последний «принц глупых» прекратил свое существование.

Долгое время, говорит театральное предание, публика карала упорным молчанием игру актеров Hotel de Bourgogne, как бы мстя им за преждевременную смерть своего любимца.

1. Вл. Н. Соловьев — Вс. Э. Мейерхольду 26.X.1910, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, е.х. 2381 (публикуется впервые).
2. Вл. Н. Соловьев — Вс. Э. Мейерхольду 4.VI.1914, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, е.х. 2381 (публикуется впервые).
3. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы, т. 2. М., Искусство, 1968, с. 225.
4. Вс. Мейерхольд, Ю. Бонди. Балаган. — «Любовь к трем апельсинам», № 2, 1914, с. 28.
5. К. А. Вогак, Вс. Мейерхольд, Вл. Соловьев. Открытое письмо авторов дивертисмента «Любовь к трем апельсинам» А. А. Гвоздеву. — «Любовь к трем апельсинам», № 4 — 5, 1914, с. 88.
6. Вл. Соловьев. К истории сценической техники commedia dell'arte — «Любовь к трем апельсинам», № 3, 1914, с. 79.
7. Вл. Н. Соловьев — Вс. Мейерхольду 4.VI.1914, ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, е.х. 2381.
8. Руководитель театра (итал.). Здесь — в значении «Главный актер».
9. В. В. Набоков. Цит. по журналу «Звезда», № 5, 1989.
10. Я хочу маршрутировать (нем.).

Аркадий РАЙКИН

ВОЛЬМАР ЛЮСЦИНИУС



Я поступал в институт на Моховой. Актерский курс набирал Владимир Николаевич Соловьев. На экзамене я чрезмерно жестикулировал, и он прервал меня:

— Свяжите-ка этому голубчику руки.

Я понял: все кончено. Да еще издевается.

Руки мне действительно связали. Бумажной лентой.

— А теперь, голубчик, сначала. Но имейте в виду: порвать эту ленту вы вправе только один раз.

Так я начал постигать что такое сценический жест.

— У культурного артиста, — говорил Владимир Николаевич, — случайных жестов не бывает. Когда вы поднимаете руку, это не просто движение руки. Это уже мизансцена.

В историю театра он вошел как сотрудник Мейерхольда. Его звездный час — Студия на Бородинской, Дом интермедий, журнал «Любовь к трем апельсинам». Мейерхольд — Доктор Дапертутто, Соловьев — Вольмар Люсциниус.

После революции Владимир Николаевич не охладил к фантазиям в духе Гофмана, к маскам commedia dell'arte, к вопросам реконструкции сценических стилей — словом, к той «мишуре», изучение которой могло показаться вызывающе неуместным занятием во времена Театрфронта и продовольственных карточек. Наряду с А. А. Гвоздевым, К. Н. Державиным, С. С. Мокульским, И. И. Соллертинским и другими учеными он принял деятельное участие в организации отдела истории театра в Институте истории искусств. Я больше никогда не видел человека, в котором бы так естественно уживались историк театра и режиссер.

Когда я познакомился с ним, ему было лет сорок пять. А дать ему можно было все шестьдесят. Весь какой-то помятый, нескладный, он отличался странноватыми привычками, известными всему институту. Так, руки любил держать над головой, а в руке неизменно была папироса, о чем он часто забывал — и посыпал голову пеплом. Или вот еще. Бывало, идет вам навстречу, протягивая руку, чтобы пожать вашу. Вы, разумеется, протягиваете ему свою. А он неожиданно сворачивает в сторону, оставляя вас стоять с протянутой рукой в полном недоумении. Он делал это неумышленно. Что-то могло привлечь его внимание в другом конце помещения, и он устремлялся туда, мгновенно позабыв о вас. Манера говорить тоже была своеобразная. Он как-то по-особенному растягивал слова и, произнося фразу, разбивал ее вводными словами в самых неожиданных местах, как бы сам себя перебивал:

— Мейер — простите меня — хольд весьма — понимаете ли — и весьма недурной ре-е-е — понимаете ли — жиссер.

Входя в аудиторию, он имел обыкновение — без всякого «здравствуйте» — долго сидеть с закрытыми глазами, не произнося ни слова. В аудитории воцарялась тишина. Тогда он открывал глаза и, откинувшись на спинку стула, говорил:

— Погода ужасная.

Так было изо дня в день. Независимо от того, какая на самом деле была погода.

Владимир Николаевич был непрактичен. Однажды в каком-то театре он поставил спектакль, а договор заключить забыл, и его обманули, не выплатили гонорар. Когда коллеги, узнав об этом, рекомендовали ему обратиться в суд, он только отмахнулся:

— Что вы, что вы! Еще возьмут и засудят меня.

Из книги воспоминаний, подготовленной к печати издательством АРТ. Литзапись В. Семеновского.

— Да вас-то за что?

— Мало ли за что. Не-е-е-т, понимаете ли, я еще не вы-ы — простите меня — жил из ума, чтобы по судам шастать.

В другой раз, наученный горьким опытом, он решил не дать себя обмануть. И вот он сидит в кабинете директора ленинградской музкомедии, куда его пригласили поставить «Фиалку Монмартра», и ведет переговоры об оплате. Директор говорит:

— Вы получите десять тысяч рублей.

Тут интеллигентнейший Владимир Николаевич как ударит по столу кулаком да как закричит не своим голосом:

— Семь тысяч! И ни копейки меньше!

Он был так сосредоточен на своей роли делового человека, что если бы ему предложили миллион, все равно не услышал бы, все равно произнес бы свою заготовленную реплику о семи тысячах.

Не хочу, однако, чтобы сложилось впечатление, будто он был замшелый чудака, плохо понимающий, что вокруг происходит. Я думаю, его бытовая рассеянность была лишь особой формой внутренней сосредоточенности. Недаром однажды он так возмутился, выговаривая кому-то из наших после неудавшегося этюда:

— Почему у вас профессор, интеллигент — «рассеянный с улицы Бассейной»?! Профессоры, голубчик, народ зачастую, понимаете ли, мужественный.

Владимир Николаевич был для меня больше, чем учитель. Он был близким, дорогим мне человеком. Я очень любил его.

В течение четырех лет учения я регулярно бывал у него дома. Он разрешал мне пользоваться своей библиотекой. Какое это было священнодействие, когда он своими длинными, необычайно выразительными пальцами прикасался к какой-нибудь редкой книге, как бы между прочим посвящая меня в историю ее создания!

Вообще об истории, о самом отдаленном прошлом он говорил так, как если бы прошлое было настоящим, живым. Мне иногда казалось, что он был лично знаком с Гоцци и Гольдони.

Жил он очень скромно, даже бедно. Я знал многих замечательных людей, у которых за душой копейки не было, но жилище которых не производило впечатление угнетающей бедности только потому, что отражало индивидуальность хозяев, их содержательный внутренний мир. В доме Соловьева казалось, что он богач, потому что это был дом, переполненный книгами.

Он почти никого не принимал. Зато очень любил и, добавлю, умел говорить по телефону. Есть люди, которые любят и умеют писать письма. Мне кажется, их становится все меньше и меньше. Культура эпистолярного общения в наше время уступает место культуре общения по телефону. Соловьев же еще тогда, в тридцатые годы, говорил по телефону как с кафедры. Он был одним из первых виртуозов этого дела. Телефон висел на стене, был снабжен длинным шнуром, и Владимир Николаевич ходил из комнаты в комнату, прижав к уху трубку. Думаю, так он прошагал не одну сотню километров, и если бы можно было воспроизвести на бумаге всю его телефонную эссеистику, получился бы увесистый том, полный великолепных мыслей, спонтанных афоризмов и таких набросков, едва ли не каждый из которых можно было бы развить в диссертацию.

Дозвониться до него было практически невозможно: всегда — короткие гудки.

Был у него большой кот, наделенный, как уверял Владимир Николаевич, особыми душевными качествами и имевший право внедряться в творческий процесс. Когда я что-нибудь неудачно показывал или рассказывал, Владимир Николаевич мягко останавливал меня:

— Ну вы же видите, коту неинтересно.

И наоборот, когда в показе было что-нибудь по-настоящему действенное, кот напрягался и внимательно наблюдал.

— Это, Аркадий, не простой кот, — торжественным шепотом сообщал Владимир Николаевич. — В нем что-то гофманианское.

Когда я учился на втором курсе, он занял меня в спектакле «Служанка-госпожа». В этой опере-буфф три роли. Две — для вокалистов, а третья — роль немого слуги Веспоне, которую Соловьев развил таким образом, чтобы этот слуга вносил в спектакль дух импровизации. Я играл Веспоне в очередь с известным эстрадным артистом Константином Эдуардовичем Гишманом. Это было для меня, студента, очень лестно. Спектакль (мы играли его в Эрмитажном театре) пользовался большим успехом.

Роль Веспоне была для меня полезнее иных ролей, сыгранных на драматической сцене. Она решалась пластическими средствами и требовала внутренней музыкальности, ритмической организации сценического движения. То есть тех качеств, которые впоследствии, на эстраде, требовались от меня постоянно.

Несколько позже, как бы в развитие Веспоне, я сыграл другого традиционного слугу-плута — Маскариля в «Смешных жеманницах» Мольера, поставленных Соловьевым у нас на курсе.

Как известно, в «Смешных жеманницах» двое слуг, Маскариль и Жодле, переодевшись в маркиза и виконта, являются к жеманным красавицам Като и Мадлон, которых помогают их хозяева, подлинники маркиз и виконт. Естественно, буффонные трюки предопределены здесь самими сюжетными положениями. Я этому очень обрадовался, нашел для своего Маскариля несколько, как мне тогда казалось, убийственно смешных гримас и, действительно, на репетициях потешал весь наш курс. Тем более, что мой Маскариль в одной из сцен весьма похоже пародировал институтских педагогов, в том числе Соловьева. Владимир Николаевич смеялся вместе со всеми, но сказал, что если я думаю, будто, найдя смешную характерность, достиг искомого результата, то это глубокое заблуждение.

— Фарс — не пустячок и не капуста. Вашу роль, между прочим, когда-то играл сам Мольер. Стыдно фиглярничать.

Соловьев говорил, что главное в Маскариле — увлеченность игрой; изображая маркиза, он сам искренне верит, что он маркиз. Для него игра — это реальность, а реальность — игра. Это вечный, блуждающий персонаж европейского театра. Набросок, предвствие Сганареля. Показывая, как он купается в стихии плутовства и фантазии, нельзя, однако, забывать, что в финале обман раскроется, маскарад улетучится. Ключом ко всей роли должна стать финальная тирада: «Так обходятся с маркизом! Вот он — свет! Малейшая неудача — и нас презирают те, кто нами же восхищались! Пойдем, приятель! Пойдем искать счастья в других местах. Здесь, я вижу, ценят лишь суетную видимость и презирают нагую добродетель».

Меня хвалили за эту роль, и я до сих пор вспоминаю ее с нежностью. Но все же, думаю, тогда мне не хватало опыта, чтобы сыграть сцену разоблачения и ухода Маскариля с той пронзительностью и глубиной, какие может открыть для себя в этой сцене лишь человек, много переживший и много понявший в жизни.

Кроме «Смешных жеманниц» Соловьев поставил на нашем курсе еще два спектакля: «Вечер водевилей» (три одноактные пьесы Д. Ленского) и «Рыбаки» («Кьоджинские перепалки») Гольдони. Это были наши дипломные работы. Мы дорожили ими, и нам не хотелось верить, что очень скоро им предстоит умереть.

Гастроли ГостИМа в Ленинграде. Мейерхольд (в зале

консерватории) репетирует «Горе уму». Посторонние на репетицию не допускаются. Но я — проник. Пригнулся и скрючился между рядами партера. Мейерхольд, по своему обыкновению, расхаживает или бежит по проходу, то удаляясь, то приближаясь ко мне. В его челночном движении постепенно обнаруживается крайне опасная для меня тенденция: удаляясь в очередной раз, он возвращается не на то же место, а все ближе и ближе ко мне. Я стараюсь не дышать. Хоть бы кто-нибудь отвлек его! Ну пусть бы он меня не заметил!

Но он заметил.

Он смотрел на меня в упор и молчал.

Я, конечно, тоже молчал.

Сколько так продолжалось? Может быть, несколько секунд, а может быть, вечность.

Вдруг он резко повернулся и... продолжил репетицию, как ни в чем не бывало.

В перерыве ко мне подошел Аркадий Николаевич Бендерский, один из сотруddников Мейерхольда. Его должность в ГосТИМе звучала несколько странно: режиссер-администратор. В его обязанности входило все на свете. Бендерского мы, студенты, хорошо знали. Это именно он смотрел сквозь пальцы на то, что мы проникали в театр.

— Аркадий, — сказал Бендерский, — Всеволод Эмильевич хочет поговорить с вами.

Первая мысль была: удрать. Но я переспросил:

— Со мной?

— С вами, с вами.

Мейерхольд был в фойе. Я подошел к нему, испытывая мистический ужас. Он, опять-таки, долго не говорил ни слова, а только внимательно меня разглядывал.

— Чей вы ученик? — в конце концов спросил он.

Этот простой вопрос окончательно сбил меня с толку. Откуда он может знать, что я вообще чей-то ученик? Откуда вообще ему известно, кто я такой? (То, что он мог спросить обо мне у Бендерского, мне почему-то в голову не пришло).

— Я? — сказал я. — Соловьева.

— А голос почему хриплый? Вы что, простужены?

— Нет. Просто у меня голос такой.

— Ну, ладно. Идите к Бендерскому, он вам все скажет.

И отвернулся.

Поплелся я на ватных ногах к Бендерскому, который, явно наслаждаясь ситуацией, долго тянул, прежде чем объявить мне:

— Ну, в общем, Аркадий, вы приняты в труппу.

Ни больше ни меньше!

Далее он сообщил, что я буду вводиться на роль в «Даме с камелиями» (на какую именно, не сказал, а я не спросил, ну да явно не на роль Армана), что я, разумеется, должен буду переехать в Москву (поскольку я уже на последнем курсе, это не проблема; с Соловьевым договорятся, чтобы мне дали возможность защитить диплом прямо в театре). Что же касается жилья, то Всеволод Эмильевич уже отдал распоряжение, и я буду жить в общежитии ГосТИМа.

— Но он же не видел меня на сцене! — воскликнул я наконец в полный голос.

— Тихо, тихо, Аркадий. Мейерхольд сам знает, кого ему нужно видеть на сцене, а кого — не нужно.

Ноги сами привели меня к Соловьеву. По дороге я лихорадочно взвешивал «за» и «против».

«Против»:

— наш курс должен стать самостоятельным театром, который, может быть, возглавит Владимир Николаевич; бегство — это предательство;

— у меня в Ленинграде — Рома, девушка, на которой собираюсь жениться, но пока не могу, так как ее родители не дают согласия на наш брак; уехать в Москву — значит потерять ее;

— Москва — совершенно чужой город, и это страшно;

в Ленинграде меня уже кое-кто знает, а в Москве — неизвестность;

— наконец, неясно, на какое положение меня зовут; там ведь, в ГосТИМе, такие «киты», что, может быть, рядом с ними мне и делать будет нечего.

«За» было только одно: Мейерхольд!

Делясь этими соображениями с Владимиром Николаевичем, я тайно надеялся (да нет, я был просто уверен!), что он посмеется над всеми моими «против», да еще отругает меня за то, что я не способен понять, какое счастье мне привалило.

Но Соловьев повел себя непредвиденно. Он надолго задумался и потом произнес примерно следующее:

— Я не стал бы вас отговаривать, если бы вопрос упирался в театр-студию, тем более что я далеко не уверен, разрешат ли нам такой театр организовать. Что касается проблем вашей личной жизни, вашей женитьбы, то, полагаю, переезд в Москву вряд ли сможет явиться серьезной преградой в этом отношении. Напротив — только проверкой вашего чувства. Да и помилуйте, Аркадий, Москва ведь не так далеко, как, например, Магадан. Что касается того, что в Москве вам будет одиноко, неудобно или как-то там еще, то это и вовсе чушь: во-первых, вы достаточно общительный человек, чтобы тут же обрасти новыми знакомствами, а во-вторых, что это за аргумент для человека, вышедшего на артистическую стезю? И только последнее ваше соображение имеет под собой почву: действительно, никто не знает и никто не узнает — до тех пор, пока вы не начнете работать в ГосТИМе, — как там пойдут ваши дела. Конечно, в любом театре начинающего артиста ждет конкуренция, но все-таки начинать в маститых театрах, на мой взгляд, более рискованно. Там можно годами, десятилетиями ждать роль, о которой мечтаешь, а когда наконец тебя назначают, скажем, на роль Ромео, то выясняется, что по возрасту ты уже не имеешь на это право. И все же приведенные вами доводы я не считаю достаточно основательными. Потому что, как вы сами отдаете себе отчет, Мейерхольд есть Мейерхольд... Однако, Аркадий, дело сложнее, чем вы представляете себе. Я не уверен, что именно сейчас следует идти к Мейерхольду. Я даже уверен, что не следует. Поймите, если бы этот разговор состоялся лет десять назад, я бы первым бросил в вас камень, когда бы вы посмели отказаться от его предложения. Это было бы грандиозной вашей ошибкой, как бы потом ни сложились ваши творческие отношения с Мастером. Но сейчас... как бы вам это объяснить... ГосТИМ не в том состоянии... точнее, не в том дело... время другое... и я думаю, что у этого театра уже нет будущего... и думаю, Всеволод Эмильевич сам это понимает... Менее всего я хотел бы в чем-нибудь упрекать Всеволода Эмильевича. Вы же понимаете, меня трудно в этом заподозрить. Просто так складывается все, так все складывается... И чем дальше, тем больше это будет очевидно... Поверьте, Аркадий, у вас своя дорога. Не ходите к нему.

Я внял совету Соловьева. А через два с половиной года, 7 января 1938-го, Комитет по делам искусств принял постановление о ликвидации ГосТИМа.

Если Доктор Дапертутто — это только часть Мейерхольда, то Вольмар Люсциниус — это, в сущности, весь Соловьев. В 1920-е — 30-е годы его художественные пристрастия казались старомодными. Но сам он, казалось, не обращал на это внимания. Он жил с уверенностью, что культуру предшествующих эпох невозможно перечеркнуть, отменить.

Его не стало в конце 1941 года. Он отказался эвакуироваться, предпочитая остаться со своей библиотекой, вывезти которую не было возможности. Во время очередного авианалета он вдруг выбежал из бомбоубежища с криком: «Книги! Мои книги!» (очевидно, ему показалось, что бомба попала в его дом) и, стремительно преодолев несколько лестничных маршей, умер у дверей своей квартиры от разрыва сердца.

еиз-

вут;
ря-

ико-
уве-
да
акое

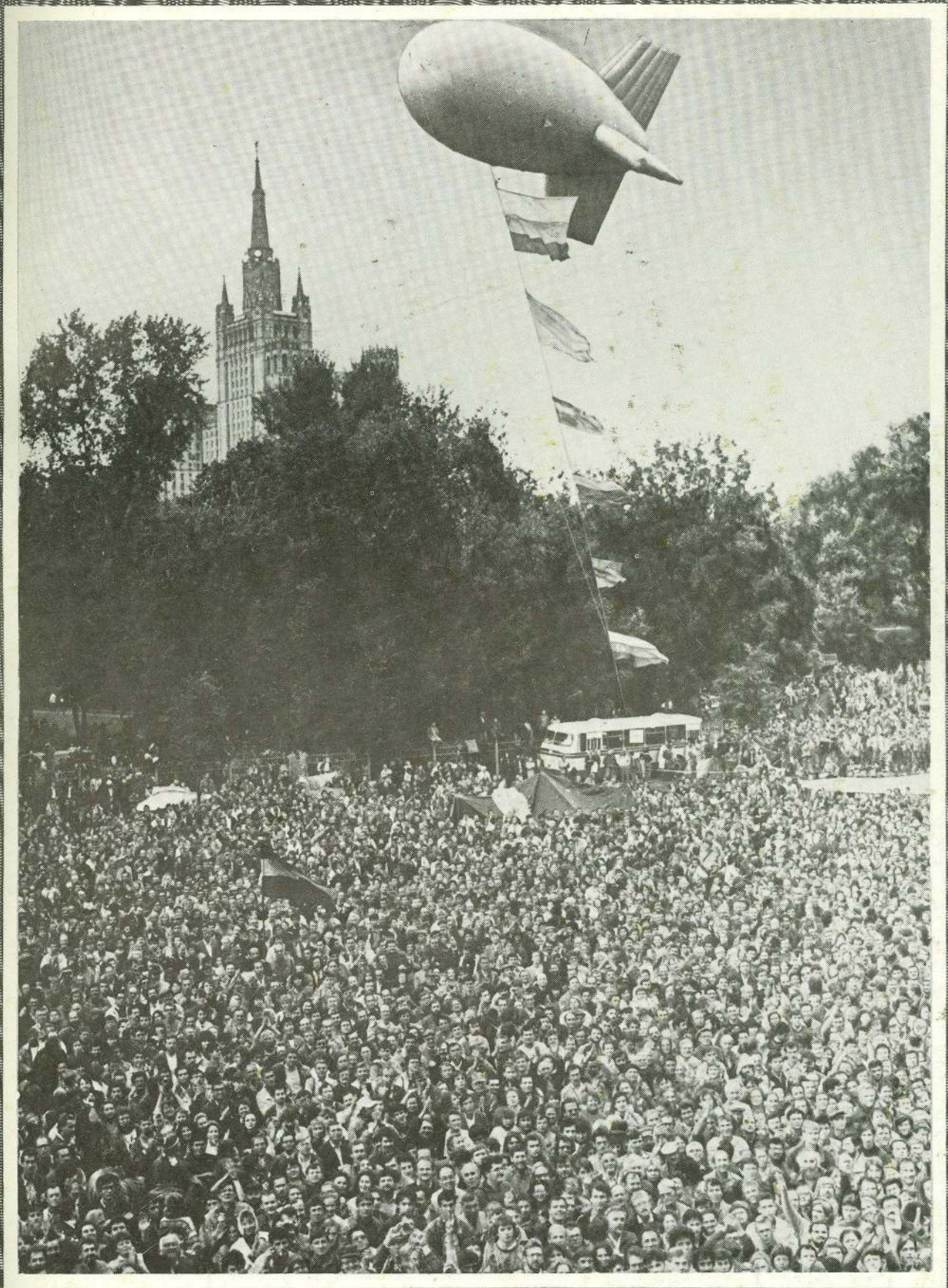
олго

упи-
рен,
ется
по-
ьез-
лько
дий,
Что
отно
и, вы
асти
мент
о? И
обой
нает
е, —
е на-
ачи-
нно.
орой
роль
на
итаю
и от-
ако,
Я не
ду. Я
азго-
в вас
оже-
отом
и. Но
сто-
д, что
иль-
и-ни-
аете,
ется
е это
а. Не

ода,
оста-

коль-
вьев.
каза-
а это
дше-

иро-
вы-
дного
ком:
мба
лько
раз-





Цена 2 руб.