

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ  
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



1–2 (вып. XI)

Москва

2012

# PROSCAENIUM ВОПРОСЫ ТЕАТРА

## **Журнал издается при финансовой поддержке Министерства культуры РФ**

### **К сведению авторов**

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

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: [voprosy\\_teatra@mail.ru](mailto:voprosy_teatra@mail.ru);
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

### **К статье обязательно прилагаются:**

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

### **Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо**

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

### **Правила оформления статей и иллюстраций:**

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 250 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

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

Вопросы театра/  
PROSCAENIUM.  
М., 2012

ISSN 0507-3952

© Институт  
искусствознания,  
2012  
© Вопросы театра,  
2012

## Содержание

### *Про настоящее*

#### *Памяти Наташи Казьминой*

ГОВОРЯТ:

**Валерий ФОКИН, Адольф ШАПИРО, Михаил ЛЕВИТИН,  
Дмитрий КРЫМОВ** 6

**Кама ГИНКАС, Генриетта ЯНОВСКАЯ** 12

«БЫЛА ТАКАЯ ДЕВОЧКА, ВЛЮБЛЕННАЯ В ТЕАТР...»

**Кама ГИНКАС, Генриетта ЯНОВСКАЯ** 19

БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ

(ФРАГМЕНТ ИЗ БУДУЩЕЙ КНИГИ)

**Переписка Александра КАЛЯГИНА с Натальей КАЗЬМИНОЙ** 59

**Наталья КАЗЬМИНА – Алексей НИКОЛЬСКИЙ** 61

ДИАЛОГ О ЦЕНЗУРЕ

#### *Новый театр, старая сцена*

**Елена ГОРФУНКЕЛЬ** 81

ВРЕМЯ И БЕСЫ

**Дмитрий ТРУБОЧКИН** 93

НЕВЫНОСИМАЯ ТЯЖЕСТЬ СУДЬБЫ

**Людмила БАКШИ** 107

ЗВУКО-ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

**Марина ТОКАРЕВА** 119

И ВСЕ ОНИ УМЕРЛИ, УМЕРЛИ...

ИХ ПОХОРОНИЛ РЕЖИССЕР КОНСТАНТИН БОГОМОЛОВ

**Александр А. ВИСЛОВ** 123

«ДЕЛО ГОСУДАРСТВА», ИЛИ «ТРУПОЙ ЖИВ»

#### *Театральный дневник*

**Александр А. ВИСЛОВ** 131

ГОЛЫЙ КОРОЛЬ

**Вадим ЩЕРБАКОВ** 137

ФАЛЬШИВЫЕ ЧЕРВОНЦЫ

**Вадим ЩЕРБАКОВ** 142

СРЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ

**Вера СЕНЬКИНА** 146

ВСЕ ЭТОТ ЦИРК

**Андрей МОГУЧИЙ** 151

«ЖИЗНЬ И ЧЕЛОВЕК ДЛЯ МЕНЯ ВАЖНЕЕ ИСКУССТВА»

**Ольга ГАЛАХОВА** 155

ХОР МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ

**Екатерина КРЕТОВА** 163

АНТИУСЛАН И АНТИУСЛАНИСТЫ,

ИЛИ МЕТОД ГЛАМУРНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**Главный редактор:**

В.А. Максимова

**Редакция:**

А.А. Вислов

О.И. Галахова

В.С. Сенькина

**Редакционный совет:**

А.В. Бартошевич

И.Л. Вишневская

В.Ф. Колязин

Д.В. Родионов

И.И. Рубанова

Ю.М. Соломин

Е.И. Струтинская

Е.Я. Суриц

Д.В. Трубочкин

И.П. Уварова

О.М. Фельдман

В.В. Фокин

И.М. Чурикова

А.Я. Шапиро

## Содержание

**Марина ЗАБОЛОТНЯЯ** 170  
ЗЛЫЕ ДЕВУШКИ

**Вадим ЩЕРБАКОВ** 178  
ПРОСТОЕ ИСКУССТВО

### *В спорах о школах*

**Илья СМИРНОВ** 182  
БОЛОНКА С ДИПЛОМОМ В ЗУБАХ

### *Профессия – критик*

ФОРМА ВЛАСТИ ИЛИ НЕЗАВИСИМОЕ СУЖДЕНИЕ 192  
НА ВОПРОСЫ АНКЕТЫ ОТВЕЧАЮТ:

**Алексей БАРТОШЕВИЧ, Ольга ГАЛАХОВА, Марина ДМИТРЕВСКАЯ,  
Григорий ЗАСЛАВСКИЙ, Елена КАРАСЬ, Елена КОВАЛЬСКАЯ,  
Римма КРЕЧЕТОВА, Борис ЛЮБИМОВ, Татьяна МОСКВИНА,  
Марина ТИМАШЕВА, Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА**

### *Мастер-класс*

**Дмитрий ТРУБОЧКИН – Николай КАРПОВ** 222  
БИОМЕХАНИКА – ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ИЛИ ЖИВАЯ ШКОЛА?

**Вера СЕНЬКИНА** 229  
«ТАРАРАБУМБИЯ» ДМИТРИЯ КРЫМОВА – МИСТЕРИЯ ИЛИ БАЛАГАН?

## *Pro memoria*

### *Европа и Россия*

**Татьяна ГНЕДОВСКАЯ** 248  
ОТ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА – К БОЛЬШОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ,  
ОТ ИДЕАЛЬНОГО ТЕАТРА – К ТОТАЛЬНОМУ  
РЕФОРМА НЕМЕЦКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЗДАНИЯ И ЕЕ ИТОГИ В ЭПОХУ ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

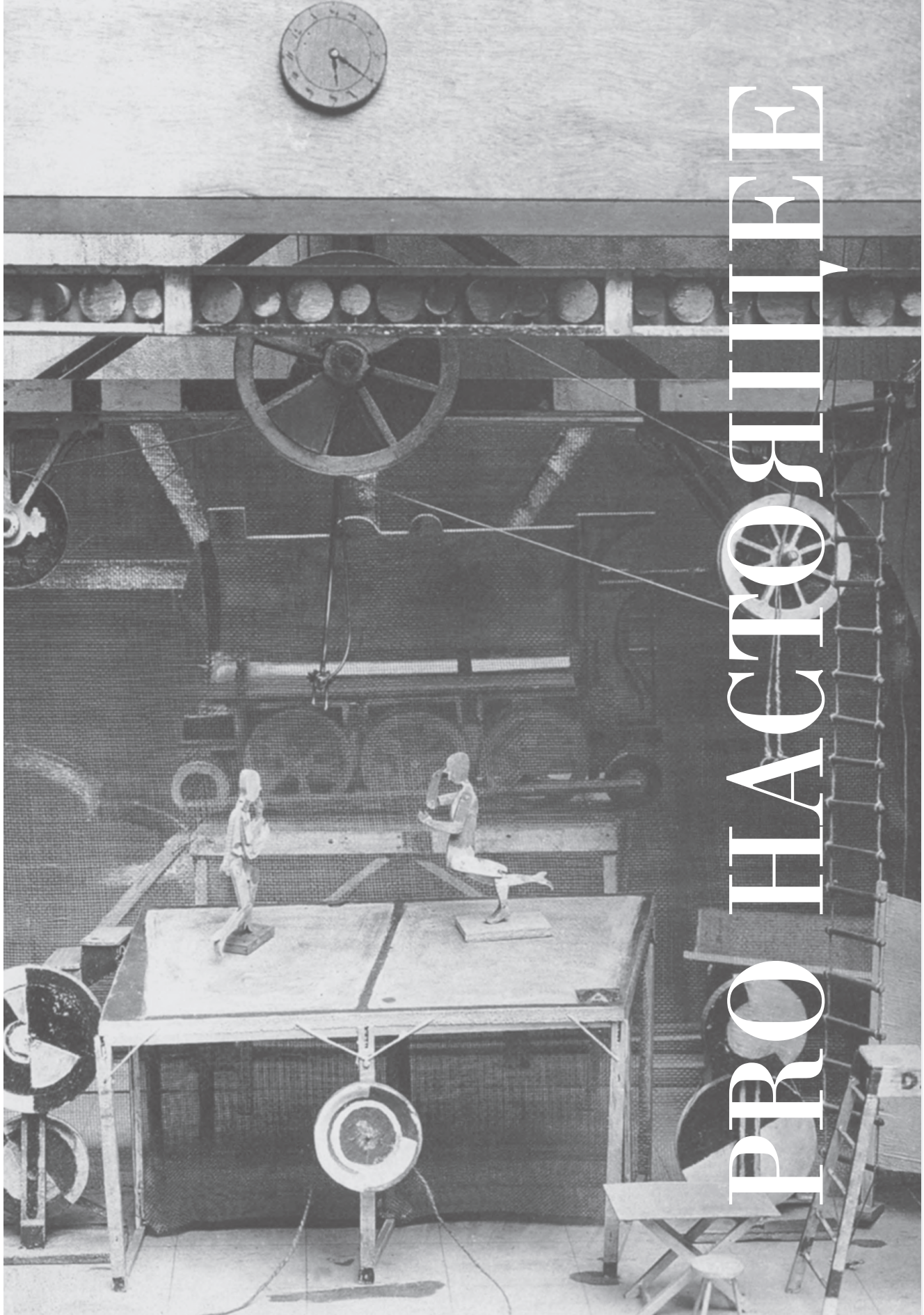
### *Сценография*

**Георгий КОВАЛЕНКО** 274  
«ВСЕ КОЛЕСА БУДУТ ВЕРТЕТЬСЯ...»  
ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ – ХУДОЖНИК-КОНСТРУКТОР БАЛЕТА «СТАЛЬНОЙ СКОК»

### *Истоки, традиции, рифмы*

**Елена ПОЛЯКОВА** 304  
ЗАВЕЩАННОЕ

НАШИ АВТОРЫ / АННОТАЦИИ 344



# PRO HACTORILLER



*Наталья Юрьевна Казьмина*  
*1956–2011*

## ПАМЯТИ НАТАШИ КАЗЬМИНОЙ

### Валерий ФОКИН

*Художественный руководитель  
Александринского театра (Санкт-  
Петербург), президент Центра  
им. Вс. Мейерхольда, народный артист  
России*

### ИСТОНЧЕНИЕ СРЕДЫ

В цехе театральной критики случилась невосполнимая потеря не стало Наташи Казьминой. Мне кажется, что с ее уходом сразу ощутилось «редение» в рядах. Какая-то пустота вдруг образовалась. Может быть, кому-то казалось, что не должно было бы образоваться пустоты в такой степени, а на самом деле это случилось, – лично я это чувствую. Ведь в критике сейчас одни замотивированны только на себе и на своих интересах, а с другой стороны – почти никого и нет – осталось буквально два-три человека. Я имею в виду, прежде всего, тех, у кого присутствует аналитический взгляд относительно театра, тех, у кого сохранилась способность серьезно размышлять; тех, кто не подвержен утверждению самого себя по разным поводам – кураторским ли, арт-директорским ли, таким-сяким. Говорю о тех, кто способен проанализировать спектакль, попытаться объемно его разобрать, и в результате выйти на сущностный разговор о тех или иных перспективах для режиссера или для театра, – вот таких людей, увы, сегодня немного в критике. Совсем немного.

Критика, в общем и целом, по ряду причин потеряла свое назначение. Наташа была исключением, принадлежала той малой группе людей, которые серьезно относились к театру. Она не просто владела профессией. Наташа любила театр за то, что он дает возможность погрузиться в серьезное. Размышления о спектакле форсировали ее к описанию подлинного чувства, а не к желанию утвердиться за счет сценического искусства. Она могла в чем-то заблуждаться, что вполне естественно, но в критике

Наташа не лукавила, а стремилась к честно-му выражению своей мысли, своего чувства. Поскольку этот уход недавний – еще такой больной, то первое мое ощущение – боль утраты и образовавшаяся пустота.

Что могу сказать еще? Мы с ней легко общались. Не возникало неловкости в разговоре. Ты чувствовал в тех встречах-беседах, которые случались (их было не очень много), что человек разгадывает предмет, что он всегда заинтересован, что он может поддерживать с тобой диалог на каких-то особенных уровнях. Важно, чтобы собеседник был тебе интересен, чтобы он не просто кивал головой в ответ, формально соглашался с тобой, а чтобы был способен неожиданно вывести тебя (и себя) на какой-то парадокс, новую мысль о театральности. Она владела этим, потому что была одарена. «Интересно разговаривать» – такая же часть профессии, как «способность писать».

И конечно, она владела техникой анализа. Сужу по тем рецензиям, которые она писала на мои спектакли. Всегда подкупала ее серьезность и подлинность.

Мы сейчас живем в такое странное, и вместе с тем, понятное время (если брать общую картину) – время упадка профессии, несмотря на всю внешнюю бутафорию. Ориентиры в театре, в театральной критике размыты. Настоящая школа, система

В. Фокин



критериев, даже просто эмоциональная ответственность – все это уходит. Можно долго рассуждать по этому поводу, но мы видим, чувствуем, что поверхностное, развлекательное, удобное, коммерческое лезет вперед, и уже далеко залезло, и потому начинаются всякие игры, при которых явно зеленое выдают за белое или за красное. Как следствие, возникает тотальный цинизм, рождающий имитаторство. Это все смешно, с одной стороны, но, с другой, – такие правила возникли в нашей жизни. К сожалению. Это главная проблема сегодня.

И потому такие настоящие люди, как Наташа, важнее ныне во много крат. Я помню время, когда существовала обширная среда подлинных профессионалов, в которой было не один-два человека, а еще – второй, третий, четвертый, пятый. Казалось это норма. А сейчас думаешь, – считать-то больше некого.

Мне кажется, Наташа Казьмина была одарена еще и внутренним мужеством, которое необходимо для ее профессии, и ей по многим причинам было непросто существовать в сегодняшней среде.

### **Адольф ШАПИРО**

*Режиссер, народный артист Латвии*

#### **«ОТЧАЯННО ПОДБИРАЮ СЛОВА...»**

Известие о несчастье застало далеко от Москвы.

Я не попрощался с Наташей Казьминой. Я не убедился в истинности случившегося. Поэтому отчаянно подбираю слова, стараясь избегать тех, которые ставят лицом к лицу с реальностью безвременного ухода удивительно красивого человека. Напрасное занятие. Горечь случившегося такой уловкой не заглушить.

Наташа ушла. Это правда.

Бег времени, все дальше удаляющий меня от того дня, когда стало известно об этом, ничего не изменил. Чем он стремительнее, тем больше осознаешь, что место, оставленное Наташей Казьминой в театральной критике и в пространстве моей жизни, так и



А. Шапиро

останется никем не занято. Как ни хочется, но с этим придется смириться. Смириться и благодарить жизнь за то, что было.

А что было? Вроде бы, так мало. Встречи от случая к случаю на каких-то спектаклях, по большей части, привозных. Короткий обмен словами и междометиями в антракте или после спектаклей, несколько посиделок на фестивальных ночных бдениях, какое-то интервью, одна долгая беседа (не помню в связи с чем) и множество мимолетностей. На бегу, на скаку, между прочим. Еще – изредка ночные телефонные звонки в связи с событиями, к которым трудно было остаться равнодушным, требующими участия, действия. В этих случаях голос Наташи для меня был особенно важен. Она обладала обостренным чувством справедливости. Подленько-объективные – «да, но...», «надо учесть», «стоит ли ввязываться», «само перемелется» – это не про Казьмину.

С годами, хотя и безуспешно, стараешься беречь время, ограничивать круг общения. Жизнь учит осторожно произносить слово «друг». Пожалуй, Наташа – одно из немногих моих приобретений за последнее десятилетие. Как же случилось, что она как-то незаметно вошла в мою жизнь? Об этом не задумываешься, когда все, как говорится, нормально. Но вот случается исключительно ненормальное, противоестественное, чертовски несправедливое – бац, и нет



## Памяти Наташи Казьминой

Наташи, только что была и... пошла на спектакль и ушла из жизни – и то, что казалось, само собой разумеющимся, требует отчета. Надо отвечать – память обязывает.

То, как Наташа жила – писала, делала, говорила – вызывало доверие. Можно было бы подыскать более цветистые слова, но именно так – доверие. Нет, не полное согласие (этого еще не хватало!), а доверие к помыслам автора, к его полемическому задору, к особости и независимости суждений. В отличие от работ множества ее коллег, в которых без труда можно разглядеть вполне прозаические связи, так сказать, оценоч с житейскими соображениями, Наташу Казмину вела беззаветная любовь к театру. В ней не было хитрованства. Того самого, без которого в нашей среде, не будешь всем мил и широко востребован.

Наташа, к этому, слава Богу, не стремилась. Похоже, ей вполне хватало радости, испытываемой от возможности размышлять и облекать в слова впечатления от спектаклей. Радости обнаружить в них то, в чем, возможно, и сами создатели их не отдавали себе отчета. Это ликование не смягчало резкости суждений критика, но давало перу свободу, легкость дыхания. Полетность, что ли. Без этой порывистости от самых мудрых и эрудированных рассуждений о театре, как правило, сводит скулы.

Меньше всего Наташа стремилась к выставлению оценок, того хуже – «даче советов». В ней не было претензии на место властителя дум, законодателя театральной моды, что (скажу по секрету) нас, режиссеров, больше всего бесит в театральной критике. Отсутствие менторства и предрешенности оценок, вызванных личными симпатиями–антипатиями, заставляло к ней прислушиваться.

Она относилась к спектаклю как к живому организму. Анализировала каждый момент его, словно живую клетку, в которой есть и ядро, и платоплазма. Как подлинного писателя (а Наташа, безусловно, принадлежала к редкому и, кажется, вымирающему племени театральных писателей) ее интересовала

природа явления, глубинная связь того, что происходит в театре и с его людьми, в связи с переменчивостью окружающего мира. Такой подход сулит долговечность трудам критика, а нас, склонных к эгоцентризму, подталкивает задуматься о том, как же мы выглядим со стороны. Режиссерам и актерам, испытывавшим при первом чтении статей Натальи Казьминой понятную досаду и раздражение, эти статьи, по-моему, принесли больше пользы, чем сонм хвалебных од. Они, конечно, не признаются, но подозреваю, – именно так.

Впрочем, подозреваю также, что найдется много желающих оспорить мое утверждение. Что же, это будет еще одно свидетельство того, что письмо Наташи не оставляло людей равнодушными. Потому что она была крайне субъективна. Ровно настолько, насколько может и должен быть субъективным критик, имеющий точное представление о том, в чем его предназначение.

Казьмина судила обо всем, не оглядываясь на других. Оберегала свою любовь к театру, не желая участвовать в цеховой групповухе. Даже заголовки ее статей были непредсказуемы, что уж говорить о текстах. Они были очень похожи на их автора.

В зрительном зале Наташа была серьезна и сосредоточена. Не искала союзников, ни с кем не переглядывалась и не перемигивалась, ни на ком не проверяла свои впечатления. И все-таки, по выражению ее лица, походке, можно было многое понять.

Когда она что-то не принимала, то не демонстрировала свою позицию, как свойство особо утонченной художественной природы, не кичилась своим особым мнением. В этих случаях становилась угрюмо-замкнутой или вела себя так, словно вообще ничего не видела, и говорила о вещах исключительно посторонних. Вроде того, что время позднее, надо бежать домашних кормить.

Когда же спектакль доставлял ей радость, Наташа не выговаривала ее в дежурных словах, а обретала, я бы сказал, шутливость.

Вообще она была какая-то большая и летучая, радушная и замкнутая, напряженная и свободная, контактная и, по-моему, очень

закрытая... В этой закрытости, нежелании обременять своими заботами других чувствовалась душевная тонкость, такт.

Я ничего не знаю о ее жизни, кроме того, что известно многим. Плюс какие-то наблюдения. Будь неладна электронная почта! Были письма, но стерты, стерты. Осталось: «Была в Таганроге в первый раз. Замечательно!». Пытаюсь представить смысл, заключенный в этом «замечательно». Вроде бы, ясно – что тут расшифровывать? – а вот не отпускает, тревожит, как оборванный на полуслове разговор о чем-то существенном.

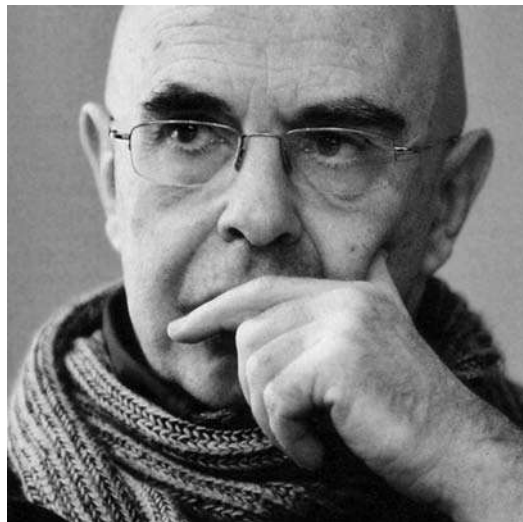
Да, я до обидного мало знаю о Казьминой, но достаточно, чтобы в полной мере ощутить невосполнимость утраты. Достаточно, чтобы сказать – ну, разве такой Наташе можно было не доверять?

С трудом подавляю желание еще и еще кружить вокруг этой темы. Но в дни катастрофического дефолта самых интимных понятий, когда, куда ни глянь – кругом одни «доверенные лица», это слишком рискованно. Думаю, Наташа бы меня поняла.

В ней бурлила энергия неприятия всего пошлого и суетного. Она была одним из тех редких людей, от которых не обидно было слышать правду. Великий дар, уникальный. С ним надо было не только родиться, но еще подтвердить его собственной жизнью.

Наташа Казьмина делала это каждый день, как мне представлялось, с легкостью. Но, вот, оказалось, – не так легко. Оказалось – груз, который она тянула, весьма тяжел. В наше время, отмеченное торжеством мнимых ценностей, быть искренней и независимой, – дело, требующее непомерных сил. Наташа тратила их щедро и талантливо, и я в оторопи от того, что упустил возможность сказать ей что-то ласковое, подбадривающее, сказать слова, которые раньше казались неуместными, для которых, казалось, еще найдется удобный повод. Удобный! Повод!

Теперь они, слова, – корявые, неточные, плохо укладываемые во фразы, – звучат как извинение за то, что не успел сделать вовремя. И пусть так звучат. В конце концов, извинение – это единственная не фальшивая форма прощания.



М. Левитин

#### Михаил ЛЕВИТИН

*Художественный руководитель театра «Эрмитаж», народный артист России*

#### «С НАШИМ ТЕАТРОМ ОНА БЫЛА ВСЕГДА...»

Не хочется писать о Наташе.

Не хочется, не хочется.

Слишком случайно ее исчезновение, ни душа, ни мысли не готовы.

С театром нашим она была всегда. Даже не работая в нем. Как, наверное, и с другими театрами, где существовала определенная, интересная ей режиссура. В чем–в чем, а в нашей профессии она разбиралась. У нее был дар отличать дурное от хорошего, очень принципиальный дар. А так как она была человеком глубоко этическим, как принято говорить «со своими убеждениями и правилами», то она себе и этому дару не изменяла.

Как она находила нас? Очень просто. Умела смотреть спектакли без учета собственных пристрастий, тем более пристрастий тусовочных. Никого не лоббировала, никого не выбирала, просто была чутка к настоящему театру. Переделать ее, сказав, что время изменилось, и тот театр не повторится, было совершенно невозможно, так как настоящий театр, с ее точки зрения, никогда не меняется.

## Памяти Наташи Казьминой

С ней было почти не трудно. Если бы не обидчивость ее – вообще прекрасно. Но обидчивость входила в состав этой личности. Она хотела, чтобы ей отвечали взаимностью те, кого она искренне любит.

Чем был для нее тот театр, прежний, ее, наш театр? Он был театром хороших традиций, которых существует небольшое количество, так как разнообразие, с моей точки зрения, вредит искусству. Наташа была постоянно в своих пристрастиях и, мне кажется, понимала, о чем пишет.

Не знаю, были ли у нее ученики. У таких, как она, надо учиться театру. Думаю, что все-таки учеников не было. Дилетанты не хотят учиться, выскочки не хотят меняться. А она была скрупулезно, щепетильно точна.

Она была чуждая. Слава Богу, что я говорил ей об этом и при жизни. Такие у нее родители, такие дети. Она не могла быть другой.

Я не знаю, что такое «талант критика», я до сих пор не понимаю, как случайные люди получают право публично оценивать спектакли... почему-то по собственным законам или в отсутствии каких-либо законов вообще. Для меня критик – это человек, способный одной страницей текста передать «содержание искусства» в спектакле. Таких людей почти нет. Все любят себя в зеркале.

Наташа занималась нами, статьи, написанные ею про «Эрмитаж» в прошлые годы, до работы в нашем театре, были самыми понятными и убедительными из всех, что я читал. Если бы она отказалась от меня, я уверился бы, что изменился и обязательно к худшему.

Работать постоянно в театре она не хотела, хотя я предлагал ей все время. Ей нужна была какая-то дистанция, чтоб разглядеть, как все обстоит на самом деле. Пригласив ее работать, я потерял критика, но приобрел друга, с чем и пытался жить последние несколько лет.

Надеюсь, что пребывание в стенах театра «Эрмитаж» ничем не повредило ни ее творчеству, ни ее здоровью.

Все остальное случайно и необязательно – я говорю об ее уходе.



Д. Крымов

### **Дмитрий КРЫМОВ**

*Художественный руководитель Лаборатории в театре «Школа драматического искусства», режиссер, сценограф, профессор Российского университета театрального искусства – ГИТИС*

### **УТРАЧЕННАЯ НОРМА**

Когда Наташа Казьмина была жива, приходила к нам на спектакли, мы общались, то казалось, что так и надо. Когда она умерла, стало понятно, что эта «нормальная жизнь» прожита, в прошлом.

Когда такие люди есть рядом, когда они смотрят твои спектакли и с ними можно потом поговорить, – это кажется нормальным. Особость такого человека понимаешь, когда он перестает быть.

Сейчас задним числом я думаю, а в чем эта норма была?

Очень важно иметь вокруг театра людей, которым хочется показать свой спектакль... Вне работы мы с Наташей почти не общались, а когда общение все же случалось, то, всегда возникала какая-то спокойная и «нормальная» – что-то слишком часто я употребляю это слово – атмосфера общения.

## «БЫЛА ТАКАЯ ДЕВОЧКА, ВЛЮБЛЕННАЯ В ТЕАТР...»

### КАМА ГИНКАС

Я репетирую «Пять углов» Сережи Коковкина в филиале театра Моссовета, на Фрунзенской набережной, возле окружной железной дороги. Это мой первый опыт в столице.

Наступает момент, когда почти все уже сделано. Артисты (замечательные артисты) – Нина Дробышева, Евгений Стеблов, Проханов, Кузнецова ходят по нужным мизансценам, говорят осмысленно, музыка играет... Кажется и тонкостей разных добился, но... Все мертво (или это только кажется).

Тогда я решаю, что нужно позвать какую-нибудь девочку, прямо с улицы, лучше всего лет 15–16-ти... Пусть она сядет в первом ряду и совсем близко от себя (тем более на малой сцене) увидит живую артистку или артиста, и будет счастлива, от того что ее допустили до репетиций. Я так уже делал прежде. Актеры оживали, когда вдруг видели перед собой не напряженную морду режиссера, а восторженное лицо очень молодого, непосредственного человека.

Театральный критик Володя Оренов говорит: «Есть такая девочка, влюбленная в театр...». Это и была Наташа. Черноволосая, черноглазая, стеснительная, совершенно лучезарная девочка... Наташа Казьмина спасла и родила мой спектакль. Я это всегда и всем повторял. Я помню день и час, когда это произошло. Все, что было мертво, все, что исполнялось механически, вдруг ожило. Спасла она не умными словами и советами, которые были мне не очень-то интересны, а своей открытостью, радостью встречи с театром... Я даже толком не понимал, с кем говорю. Просто на просто видел, что какая-то милая девочка-студенточка восторженно смотрит на актеров, на меня, на каждого человека, только потому, что тот работает в театре. Я почему-то был уверен, что Наташа была студенткой, а оказалось, что она

уже окончила Московский университет и работала в журнале «Театр».

С этого момента мы стали с ней общаться. Не то, чтобы дружить, а общаться. Она не была нашим записным критиком, держалась на расстоянии. Я не помню статей, где бы она нас ругала. Из деликатности? Думаю, что нет. Я даже уверен, что нет. Возможно, Наташа что-то пропускала, не писала о спектаклях, которые ей не очень нравились, не казались ей близкими или удачными.

Когда мы стали делать книгу, выяснилось, что у нее есть огромное количество больших, очень глубоких интервью со мной и с Гетой. Она ведь почти не печаталась в газетах, а печаталась в журналах и сборниках, в журнале – «Вопросы театра. Prosaenium», писала такие статьи, которые давно уже никто не пишет. То, что пишется сегодня чаще всего не театроведение и не критика. Это информация со знаком плюс или со знаком минус, иногда с четырьмя плюсами или четырьмя минусами. Наташа даже тогда, когда речь шла о том, что ей не нравилось, была тем редким человеком, который писал прямо, откровенно даже о маститых театрах, о знаменитых артистах и режиссерах, о столпах и «звездах», влиятельных и злопамятных, вообще о тех людях и явлениях, которые кажутся знамением времени. Она писала спокойно и профессионально, терпеливо убеждая, почему ей то или иное театральное явление кажется плохим. Не боялась, что ее назовут ретроградом. Такой уж она была человек.

Свои развернутые театроведческие разборы она давала в современном и историческом контекстах, и еще в контексте драматурга, режиссера, артистов. Чаще всего – именно режиссера. Поэтому было не важно (не страшно) оценивает она тебя со знаком плюс или минус. Ты чувствовал, что находишься в каком-то большом, объемном художественном процессе,

## Памяти Наташи Казьминой

потоке. Читаешь ли ее статью про сегодняшний Художественный театр, про табаковские спектакли, про Фоменко, про Гету или про меня, ты непременно чувствуешь, что пишет человек, погруженный в контекст, в том числе и европейский. А значит, и ты в нем находишься.

Она очень хорошо ориентировалась в польском театре, который всегда находился в авангарде европейского театрального движения. Она даже польский язык выучила. Замечательно написала о Канторе, лучше всех – о спектаклях Варликовского, которые недавно привозили в Москву. Достаточно хорошо знала немецкий театр. Она была истинным театроведом. Причем – не сухой ученой воблой, а страстным человеком, который замечательно чувствует живой и мертвый театр, может объяснить, почему он мертвый, дать нам почувствовать запах этой мертвечины.

Книги критиков сегодня – это, как правило, собрание маленьких, осколочных статей, опубликованных в газетах. Кажется, что там есть картина времени, на самом деле, – ее нет. Даже если книга написана способным человеком. Есть лишь фиксация момента, беглое запечатление. Нет ракурса, нет контекста и перспективы видения. Сегодня ветер подул туда, завтра – в другую сторону. Сегодня холодно, потом будет жарко. Пройдет несколько лет и многое, если не все, покажется случайным, несущественным, ложным. И так жаль, что Наташа Казьмина не успела написать с в о е й книги о современном театре.

Профессия критика психологически и физиологически ужасающе сложна. Я даже не понимаю, как это каждый день или несколько раз в неделю ходить в театр, постоянно смотреть спектакли, большинство из которых плохие. Смотреть все, словно в первый раз, словно ребенок с улицы или как юная Наташа, которая когда-то пришла на мои «Пять углов», и так, чтобы не «замыливался» глаз.

Кроме всего, Наташа умела разобраться как, и что сделано. Это очень редко. Более того, она могла тонко, талантливо, литературно, зримо обо всем написать. Обмануть ее было трудно. Она безошибочно распознавала подделку, имитацию, пошлость и глупость на сцене, эффектное шарлатанство.

Читаешь большие Наташины статьи и чувствуешь запах Розы спектакля, и то, что рядом с этой Розой есть другие ароматные цветы...

Она одна из немногих, быть может, – из последних. Ужасно, что самые важные слова мы говорим после смерти. При жизни как-то неудобно было их говорить. Хотя мне всегда было ясно, что Наташа Казьмина, с ее спокойным, основательным и ярким письмом, была редко-стно одаренный человек, я бы даже сказал, – уникально одаренный. Когда она умерла, мне показалось, что выпала не одна клавиша, а исчезла почти вся клавиатура. Остались отдельные, единичные клавиши. Их совсем мало. И могут ли они звучать совместно друг с другом? Или уже некому и не с кем звучать?

Она была еще жива, когда утром позвонила ее мама, которую я не знал, и сказала, что Наташу увезли прямо из вестибюля «Современника», что у нее инсульт, что сейчас она в больнице и нельзя ли попробовать перевезти ее в другую – специализированную, и не можем ли мы помочь? Естественно, что мы немедленно связались с кем могли. Но выяснилось, что трогать больную с места нельзя, что вообще все бессмысленно и бесполезно. Аневризму заранее распознать трудно, почти невозможно. Она может в любую минуту рвануть. Пушкин знал, что у него аневризма. Просился выехать в Европу на лечение, пугал своей болезнью Царя, Бенкендорфа, влиятельных друзей...

Смерть Наташи Казьминой была неожиданна и страшна. Невероятно, что умерла веселая, красивая, молодая, энергичная женщина, которая только что была у нас на празднике, звонила два дня назад, делилась впечатлениями...

Она была потрясающий человек. Не похожий ни на меня, ни на Гету, ни на кого из знакомых нам театральных людей. Все мы, когда хоть немножко трудно, начинаем, ойкать и айкать. Когда бывает совсем уж невыносимо, «грузим», отягощаем собой других, обожаем рассказывать собственную жизнь. Я бы сказал – ужасы своей жизни. На откровение: «Вот у меня такое!..», прерывая собеседника, немедленно отвечаем: «И у меня то же самое, только еще хуже!..». Ничего подобного ни разу от Наташи я не слышал.

Я знал, что она замужем. Что у нее взрослые дети. Никогда не видел их, по рассказам, – прекрасных, красивых детей, ничего о них не слышал... Но они же были! Они росли! И наверное, время от времени возникали проблемы, сложности в школе и дома...

Я не помню, чтобы она хоть раз пожаловалась, разоткровенничалась, поделилась заботами и печалью, хотя последние пять лет мы были очень близки, поскольку занимались общей книгой. Это очень непохоже на нашего русско-советского человека. Мы приходим куда-нибудь и обязательно приносим с собой свое настроение. У нас на лице все написано, и попробуй собеседник этого не заметить! Мы ужасно обижаемся, злимся, если партнер не обеспокоится тем, что «мне плохо».

Я прожил и проработал много лет в Финляндии. Однажды узнал, что у моего артиста, играющего Макбета, серьезные домашние неприятности. По утрам я его спрашивал, как дела? И он неизменно отвечал: «Все в порядке». Ему и в голову не приходило рассказать о том, что происходит в его семье. Хотя режиссер и артист во время репетиций сближаются необыкновенно.

В этом смысле и Наташа была западным, европейским, «закрытым» для посторонних человеком. Казалось, что все у нее нормально, хорошо. Однако я думаю, что ей жилось нелегко.

Я донимал ее тем, что занятая множеством дел – театром, журналом, семьей, ежевечерним посещением спектаклей, написанием статей, (писать она очень любила), она слишком медленно делает нашу книгу. У меня не хватало терпения. Многое сам дописывал, компоновал, сокращал, как мог – редактировал. Мне было трудно. Я не умею печатать на компьютере. Я ее донимал. Но в последнее время все чаще понимал, что попадаю на какое-то трудное ее настроение. Она была другая, чем обычно. Я звонил ей домой, напоминал, что хорошо бы нам поработать над рукописью... Мне казалось, что она не могла оторваться от живого театра. Можно было бы назвать статью о ней: «Она любила театр», или «Критик, который любил театр». (Сегодня звучит почти смешно!)

Когда из издательства последовало предложение написать книгу, мы выбрали Наташу едва ли не случайно и не ошиблись. Расшифровывая диктофонные записи, редактируя, шлифуя, выстраивая тексты, Наташа замечательно переводила нашу частную болтовню, диалоги-монологи, иногда более, иногда менее глубокие в какое-то свое объективно-субъективное ощущение нас обоих и нашего времени. По книге ясно, насколько она нам близка и при этом способна отстраняться, сохранять дистанцию. Яркий, оригинальный литератор, она как будто бы добровольно самоустранялась, как посредник, заботилась о сохранении стиля, ритмов, лексики, даже пунктуации нашей речи. Три части книги придуманы ею замечательно. Первая должна быть озаглавлена – «Иллюзия театра», вторая – «Иллюзия жизни», третья – «Без иллюзий». Она и название предложила: «Жизнь прекрасна по Гинкасу и Яновской» (так она заявила в журнале «Знамя», где был опубликован большой кусок рукописи – 2012, №5).

Мы рассказывали вразброс. Слышен диалог двоих. (Есть и такой текст – о мужской и женской режиссуре.) Но кончался большой период рассказанной нами жизни, и вдруг следовал замечательный текст, написанный самой Наташей, огромная ее статья о «Пушкине и Натали». Совсем не рецензия. Скорее – воспоминание, ощущение, видение, портрет времени, пушкинского и нашего. Я даже не знаю, была ли она опубликована или осталась написанной для себя. А потом была еще одна – «Пушкин. Дуэль. Смерть». В финале следующего блока потрясающая рецензия на «Трамвай "Желание"». Далее – огромное интервью со мной после «Полифонии мира». Не знаю, как они будут скомпонованы – наши и Наташины куски. Напечатать их приложением? Или издать отдельно, в дополнение и обогащение книги? Это не совсем книга о театре, скорее роман нашей жизни. Она почти готова, но, увы, завершать ее мы будем сами.

Мне особенно нравится одно место, о том, как они с Гетой сидят на качелях, поздним летом, у нас даче, разговаривают обо всем, о том, что пора снимать яблоки с яблонь, забыв о диктофоне... Зовут меня, а я не иду.

## Памяти Наташи Казьминой

Мы трое – Наташа, Гета, я существовали тогда радостно и свободно. Она прожила у нас несколько дней. Приезжала работать. Купалась в бассейне. Ходила с Гетой в лес...

### ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

Наташа Казьмина была абсолютно самостоятельной фигурой, не вписывалась в общий хор критиков. Влюблялась в театр, в театральные люди. Могла разочаровываться, видеть недостатки. Глубоко входила в театральную реальность. Она была талантлива, а о талантливом человеке рассказывать трудно. Чувствовала театр и умела передать увиденное. Очень хорошо писала, что сегодня редкость. Ныне возобладало отношение «на бегу», скольжение по верхам. От критиков-газетчиков, рвущихся не только на премьеру, но и на не готовый прогон, постоянно слышишь: «Мы не можем смотреть спектакль завтра или послезавтра, нам нужно написать о нем сегодня ночью и опубликоваться первыми. Позже нам спектакль не нужен». И печатают заметку, в которой нет ни углубления в театр, ни поиска сходства и различия, сближений и корней... Есть подгонка под мысль, которая неизвестно почему пришла пишущему в голову. В нынешнем месиве театра и театральной писанины постоянно идет подгонка под случайные мысли критиков. Если что-то не «подгоняется», оно попросту исчезает.

Наташа была не такая. Пока мы работали с книгой, мы стали очень близко друг к другу. В последнее время, она говорила: «Я теряюсь. Смотрю на людей нашего цеха и думаю, неужели они просто-напросто ничего не видят?..» Очень грустно она говорила о том, что происходит с ее коллегами.

Вот я сейчас разговаривала по телефону с Сережей Бархиным. Сидела под дверью и ждала, когда Кама кончит рассказывать о Наташе и меня «запустят». И вдруг Сережа спрашивает: «Откуда она взялась, эта Казьмина? Очаровательная женщина и очень привлекательный человек». Я стала объяснять, что Наташа окончила факультет журналистики МГУ, работала в журнале «Театр»... Он меня перебивает: «Да я не об этом... Откуда она взялась в вашей жизни? И почему именно ей,

а не кому другому, вы дали делать вашу книгу?». Тогда я даже не нашлась, что ему ответить. Узнав, что Наташи больше нет, Сережа сказал несколько прекрасных, необыкновенных слов.

Она «взялась», возникла в нашей жизни как-то постепенно. Ходила на спектакли, писала или не писала о них. Мы разговаривали. Когда я читала ее статьи, даже не обо мне или Каме, а о ком-нибудь другом, мне всегда было бесконечно интересно. Она писала остро. И за любым спектаклем в ее статьях всегда стоял человек. Это означало, что у самой Наташи Казьминой был не только профессиональный, а настоящий человеческий интерес к театру, к театральным людям.

Она появлялась в нашем театре неожиданно. Порой заходила даже не на спектакль и не для того, чтобы взять интервью. Вдруг пришла перед Новым годом и принесла какого-то прелестного кукольного Паяца. Меня это невероятно тронуло.

Несчастье случилось в пятницу вечером, когда ее увезли из театра «Современник». Перед этим в четверг мы долго разговаривали по телефону. Очень долго. Во вторник она была на нашей юбилейной «Грозе», которая шла в последний раз. После праздника я сидела вымочаленная, усталая, а она вдруг говорит: «Ох, как бы мне хотелось посоветоваться...». Я подняла на нее глаза, настолько это было на нее не похоже, боялась, что она что-нибудь про нашу книгу начнет спрашивать или захочет добавить кусок в интервью со мной. Говорю: «Ну, давай советовать...». А она заторопилась: «Нет, нет, не сейчас. Через несколько дней...». Так мы и не посоветовались.

Мне отчаянно грустно...

Я никогда не думала, что ей захочется работать в театре. Мне это и в голову не приходило. Когда она пошла завлитом к Левитину, я была очень удивлена. И порадовалась за Мишу. Иметь в театре такого человека, каждый день видеть Наташу рядом с собой, – это счастье. В ней чувствовалась основательность и порядочность. На нее можно было положиться и быть спокойной, спина с тыла была надежно защищена.

Вот она пришла в театр к Левитину. Любимый ее театр или не любимый, я не знаю. Мы никогда не трогали эту тему. Но вот сидим мы

*Про настоящее*

*ВМ*



Наташа Казьмина.  
Разные годы жизни.  
Дома, в семье,  
в журнале «Театр»



## Памяти Наташи Казьминой

однажды на даче. Возле нас железной дороги нет. До ближайшей электрички девять километров. Восхитительно! – если, конечно, ты за рулем. Водитель должен приехать за нами в понедельник часа в четыре, отвезти на вечернюю репетицию. Значит, можно побыть на природе, на воздухе еще полдня. А Наташа вдруг объявляет, что поедет в Москву рано утром. Встанет, мы вызовем такси, а в Тучково сядет на поезд. Потому что у Левитина телевизионная запись, и он любит, когда она сидит рядом, слушает и смотрит. Мы ее долго уговариваем. Но утром она уехала, потому что у Миши «запись». Ему легче, ему нравится, когда она есть. Так она считала. Так, очевидно, и было на самом деле. Здесь ее верность! При том, что это не многолетняя «связь». Она пришла в «Эрмитаж» сравнительно недавно. Но она туда пришла и теперь отвечала за «место», несла ответственность за то, чтобы человеку, с которым она работает, было хорошо и комфортно.

Когда мы разговаривали, она не демонстрировала себя. Сегодня это тоже большая редкость. Даже когда у тебя берут интервью, ты чувствуешь, как самоутверждается журналист, словно кричит беззвучно: «Я сам! Сам!...». Спрашивает и не слушает ответа, спешит проявиться. Наташе в разговоре был интересен партнер. Она не сразу открывала собственную точку зрения.

Когда ко мне пришел издатель Захаров с предложением делать книгу «про меня», я в ужасе закричала, замахала руками: «Нет, нет, не хочу!...». А он, человек упрямый сразу предложил заключить договор и выплатить аванс, чтобы я почувствовала, что книга началась. Я опять: «Ни за что!» Потому что для меня мука даже тогда, когда я даю интервью. А уж книга!.. Столько перескоков в памяти, видений жизни... Это длинная история. Я очень не хотела книги. Кажется, все уже рассказано или не рассказано ничего. Захаров слинял. Потом было еще одно предложение. А в последний раз возникло серьезное и уважаемое издательство «Вагриус». И предложение касалось уже не меня лично, а нас обоих. Я почувствовала, что не вправе отказаться. Но поначалу отговаривалась даже тогда, когда Наташа приезжала к

нам на дачу работать, отсылала ее к Капе. Было очень хорошо, что она приезжала. Я бы не могла делать книгу, если бы не это близкое общение с Наташей в городе, в театре, но особенно на даче. Вставания по утрам, приготовление завтрака... Я бездумно, бездельно шмоналась по дому, а потом уже начинался разговор. Нашу беседу мы обе старались сделать как можно менее похожей на работу. Разговаривали в комнатах, или на воздухе, в саду. Помню, как скинув босоножки, мы сидели на качелях. У нас чудная есть скамья – качели. И вот мы сидим и чувствуем ступнями теплую землю. А в доме Кама чего-то ходит...

Больше всего мне нравилось, когда она включала диктофон незаметно для меня, и он просто лежал на столе. А мы могли в это время даже блинчики печь. Она работала с Камой, а у меня на плите вдруг разваливались сырники. Тогда Наташа шла ко мне на кухню и начинала их поправлять. Я радовалась, следя за тем, как ловко, спокойно, красиво все у нее получается. Мне было с ней уютно. Ей были интересны и мои кухонные рецепты.

Иногда диалоги возникали, когда вообще не было диктофона. Не знаю, вошли они в книгу или не вошли.

Последние годы мы встречались часто. Я слышала интересные вопросы, мне интересно было на них отвечать. Режиссура ее особенно увлекала. Она великолепно ее чувствовала, много и хорошо писала о людях режиссерской профессии, посвящала нам и нашим коллегам многие, лучшие свои статьи. Но ее всегда интересовал человеческий аспект, наши жизни, наши поступки.

Я рассказывала ей не столько о спектаклях, одни из которых она видела, другие не видела, сколько о пути, по которому к ним приходила. Я говорила ей о том, как рождалась та или иная сцена. Ведь даже если критик присутствует на репетиции, многое от него скрыто. Совершенно ей доверяя, я рассказывала о своих ошибках.

У меня никогда не было ощущения, что Наташа меня оценивает, анализирует. Я думаю, что ей просто нравились мои спектакли. У меня с ними отношения «семейные». За всю жизнь я поставила их немного. Они кровью сделаны. Наташа любила «Грозу», «Трамвай "Желание"»...



Ни с кем мне не было так легко, как с ней. Я никогда не сужу о чужих работах; молчу, увиливую, произношу вежливое «спасибо» или «большое спасибо». Когда восхищаюсь, то могу что-то сказать. А с Наташей говорила совершенно откровенно, подробно, долго. Даже об очень популярных, знаменитых постановках могла высказаться честно. С кем-нибудь другим не произнесла бы ни слова. Потому что судить – не моя профессия.

Она была красивая, обаятельная, умная, веселая, талантливая, и что очень важно – истинная женщина. И поэтому жил в ней такой сильный интерес к партнеру, а не самовыявление при всяком удобном случае. Она умела создать атмосферу, теплый угол, жизнь вокруг себя. Чтобы всем было удобно. Чтоб мне легче было говорить. Когда я начинала нить, что Гинкас и один все расскажет, она не только не обижалась, но, кажется, меня жалела, чувствовала, насколько мне трудно и я все время переводила дыхание.

Я не знала, о чем она хотела посоветоваться со мной. Думаю, что не о семейной жизни. О чем-то очень серьезном. Ей было очень тяжело в создавшейся театральной ситуации, я это ощущала. Как и мне, ей трудно было дышать. Ее огорчало, обескураживало то, во что превратилась ее профессия.

Я многое поняла, когда я увидела, какое количество ее коллег не пришло на похороны. Как это могло случиться?! Нет, я не пересчитывала по фамилиям. Может быть, я кого-то и не увидела. Я вижу не очень хорошо. Но я подумала тогда, что такому глубокому человеку, как Наташа было тяжело и душно в этом мелком мире. Ведь дело не в том, пришли они или не пришли проститься. Это факт их биографии. Я очень люблю фразу Михаила Светлова. Не помню, к кому она была обращена. К кому-то из писателей, с которым у Михаила Аркадьевича были отнюдь не «братские» отношения. Они очередной раз пособачились, и вдруг Светлов сказал: «То ли вы надо мной, то ли я над вами буду стоять в почетном карауле». Вот так. Смерть всех примирят. Поэтому, когда я поняла, что не для всех коллег гибель Наташи стала оглушительным событием, я подумала про них, а не про нее. Насколько это мелко! Мелко по щиколотку.

Каждая ее статья была укором многим. Очень больно и очень несправедливо, что она умерла. Главное ощущение после этой ранней, внезапной смерти, – несправедливо.

Ее мама фантастически держалась в те последние в жизни Наташи сутки. Она позвонила нам в субботу утром. Наташа еще была жива и мы были на связи. Мы искали и находили врачей. Мы и Валера Фокин. И все ждали, что будет дальше. И о том, что Наташи не стало, мне сказала ее мама. Это какой-то невероятный уровень мужества, – так держаться.

Я не хотела, чтобы Наташа мне что-либо из книги читала. И вдруг Кама говорит, дай я тебе что-нибудь прочту и читает кусок, от которого я просто обалдеваю. Наташа нашла этот кусок в книге, изданной во Франции, – о шестидесятих–семидесятих годах в Питере. Там написано и обо мне. Каким образом она эту неизвестную в России книжку обнаружила? Значит, копалась, искала... Она работала очень серьезно, медленно, долго, иначе книга давно была бы издана.

Сначала наговоренное нами расшифровывала она сама. Потом, позвала кого-то для первоначальной работы. Кама ей все время мотал кишки, чтобы она делала побыстрее...

Она всегда торопилась домой. Жаловалась: «Вот они ничего мне не говорят, а Сандрик, сын, оказывается, завтра идет на операцию, с ногой неблагоприятно... Ничего не сказал, а завтра – операция». Через несколько дней спрашиваю, что там с Сандриком?. Она отвечает лаконично, как всегда: «Ничего, все в порядке». А последнее лето она не могла заниматься книгой, все ее время было посвящено девочке, дочке поступавшей в институт.

Такой ужас ее смерть. Мы иногда говорим с Машей Седых, и вдруг кто-то из нас произносит: «Надо Наташку спросить...». Вспоминаешь сразу улыбку, глаза, поворот головы, Наташу на нашей даче. У нас есть друзья, которые приезжают на одну–две ночи. И Наташа тоже приезжала, нечасто.

У меня есть кладовка с полками, со стеллажами, и там лежат простынь, одеяло в пододеяльнике, полотенце и подушка. Это – Наташино. Все это долго лежало и после ее смерти, в ожидании, когда она приедет в следующий раз.

Кама ГИНКАС, Генриетта ЯНОВСКАЯ

## БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ\*

### В НЕПРОХОДИМОМ ЛЕСУ

**Гета.** ...я всегда брала с собой мобильный телефон, а когда мне надо было выходить из леса, звонила Кама: «Кама, встань на крыльцо и посмотри, в какую сторону, в какой глаз тебе светит солнце, куда мне идти». Он не понимал. «Как ты стоишь, – объясняла я ему, – спиной к дому или спиной к лесу? Встань спиной к лесу и смотри, где солнце». Вот так он меня выводил из леса, объяснял мне, чтобы солнце било в левый глаз и так далее. И вот я звоню, или он мне звонит, что они приехали (завпост и другие, они должны были приехать), и надо идти, и где солнце, – все он мне рассказывает. Я час хожу, второй час хожу, понимаю, что это безнадежно, что я выйти никуда не могу, ну никуда, я уже мечусь, я уже дорожек не могу найти, по всем тропинкам я уже походила, все тропинки никуда не ведут, ну все... И я уже взяла телефон, чтобы позвонить им и сказать, чтобы они уезжали, потому что нет времени, водитель ждет, все ждут, пока я найду дорогу. Мне уже стыдно, я звоню, чтобы они уезжали, что когда-нибудь меня Кама выведет при помощи глаза и солнца, а сейчас, мол, это не случится. И вот я стою в лесу, номер телефона набираю, смотрю: между деревьями сидит завпост, его помощники, какие-то вещи разложены и Кама на пенечке... И, оказывается, это наш

дом. Я стояла с другой стороны решетки, там сетка, там не забор, а сетка, вот возле сетки этой я стояла и звонила, что не могу найти свой дом, поэтому, – чтобы они уезжали. И так как я подняла голову от дорожек прямо, то увидела их, в лесочке они сидели. Вот такая у меня ориентация. Гениально, правда? Я набираю, что я, мол, не дойду сегодня, а они вот сидят себе. Я думаю, боже мой, это

*\* Отрывок из книги, которую в последние годы жизни Наташа Казьмина делала с Камой Гинкасом и Генриеттой Яновской. Вопросы и комментарии Н. Казьминой даны курсивом.*

Народные артисты  
России  
К. Гинкас и Г. Яновская



*Pro настоящее*



К. Гинкас репетирует  
«Тамаду» А. Галина.  
Рядом И. Смоктунов-  
ский. МХАТ. 1986

К. Гинкас говорит...

Учитель и ученик.  
Г. Товстоногов и  
К. Гинкас

Г. Яновская. Пауза  
между репетициями

Режиссеры – супруги



## Памяти Наташи Казьминой

страсть, я люблю лес!.. Ну хорошо, ну он не любит, но что делать.

— **А в питерские времена, когда вы грибами занимались, тоже одна ходили?**

**Гета.** Одна не ходила. Никогда. Я ходила с друзьями.

— **К вам и загар не липнет.**

**Гета.** Нет, не липнет. Я питерская девушка, питерская. Петербургская.

### ПАТОЛОГИЯ РЕЖИССЕРА

17 августа 2007 года. На даче

**Кама.** Я много раз говорил о беззащитности актера, о его ранимости, даже книгу хотел написать и название даже придумал: «Патология артиста». Острословы мне на это: «А "Патологию режиссера" не хочешь написать?». Я отвечал: «Ну об этом должен кто-то другой писать, скорее всего, артист»...

— **И все же? Ну? Ну?**

**Кама.** О-о-о, про это спросите Гету. Про мою войну с микрофоном в Театре на Литейном. Про то, как я кланялся в Даугавпилсе на первой в своей жизни премьере. Про «знаменитый» молоток, брошенный мною в замечательную артистку МХАТа Дементьеву. Про то, как, взбесясь на двух молодых, совсем сопливых артистов МХАТа, напомнивших мне, что уже три часа и что пора заканчивать репетицию, я выскочил на сцену и выломал целый кусок замечательной декорации Боровского. Про мой сломанный палец в Красноярске. Про то, как я грыз землю на гастролях в Грозном во время спектакля.

— **В прямом смысле!?**

**Кама.** Ну, представьте себе, режиссер поставил «451 градус по Фаренгейту»<sup>1</sup>, о том, как душат интеллект и свободомыслие в СССР, а в зале Грозного сидят, в общем, ми-

лые тетки, и комментируют происходящее: «Смотри, смотри, вот этот, симпатичный, встал, а этот, противный, сел, а эта женщина вышла, а вот эти все в военной форме... сволочи, смотри, что делают». Им – интересно! Я выскочил из зала. Там южная ночь, цикады, красотища, а я ногтями царапаю землю и, чтобы не выть, пихаю ее себе в рот... Что тут говорить?! А еще вспомните, как я «спасал» Театр Леси Украинки! Что это все? Патология, конечно. Патология режиссера. Почти диагноз.

А еще надо рассказать про то, как однажды в Ленинграде я отправился в Управление культуры (советское управление культуры, коммунистическое управление) и, чтобы не коснуться дверной ручки перед входом, чтобы не замараться, обмотал руку носовым платком. Заметьте, меня никто не видел. Но ничто не должно было меня связывать с этой властью, даже микробы. Разве это не шиза? А то, как я тряс театральный ряд, в котором сидела представительница Управления культуры и смотрела прогон Гетинского спектакля? Тряс, чтобы она почувствовала мою ненависть к ней. Это была интеллигентная, тихая, даже деликатная женщина. Но она посмела (в то время она имела на это право) не только присутствовать при интимном акте создания спектакля, но и высказываться! Это все, конечно, моя персональная патология. У Геты все другому.

**Гета.** В дни премьер мне всегда дурно. Особенно от чужих незнакомых запахов. Даже самых изысканных иногда. На нервной почве. Это просто рефлекс. Я тогда должна либо глотнуть воды, либо резко понюхать свои, знакомые духи.

— **Оказывается, у режиссеров**



Молодые и красивые.  
К. Гинкас и Г. Яновская

<sup>1</sup> «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери. Красноярский ТЮЗ, 1970. Режиссер К. Гинкас, художник В. Жуйко.

## Pro настоящее

**тоже есть слабости? А с Камой что-нибудь подобное случается?**

**Гета.** У него другая реакция на премьеры. Но это тоже, видимо, нервное. Впервые я это увидела в Риге, когда он выпускал «Традиционный сбор»<sup>2</sup>. Спектакль играли в первый раз на гастролях в Даугавпилсе, и мы, друзья, я, Сандро Товстоногов, Алена Коженкова, приехали к Камочке на премьеру.

**Кама.** Приехали еще мама с папой и тетя Соня.

**Гета.** Я помню только нас троих. И вдруг, когда начался спектакль, я услышала Камин крик в зале. Что он кричал, я узнала потом. Он стоял наверху и смотрел спектакль...

**Кама.** Нет, Маша<sup>3</sup>, я сидел. И не наверху, а внизу. Меня посадили в почетный седьмой ряд, в центре, спектакль начался, а дальше – я ничего не помню. Мне рассказывали об этом разные люди, в том числе, один мой артист из второго состава, который сидел в этот момент впереди меня.

**Гета.** Это, Камочка, был артист Борис Никифоров<sup>4</sup>, который потом работал в московском Ленкоме, муж Риммы Солнцевой.

**— В прошлом – актрисы, а теперь – известного педагога Щепкинско училища.**

**Кама.** Ну да, Римма же играла в этом спектакле главную роль!

**Гета.** Как только на сцену вышли артисты и начали играть, Кама закричал: «Что они делают?!».

**Кама.** И Никифоров схватил меня в охапку и вывел из зала.

**— Вы отчего в таком ужасе-то были?**

**Гета.** Неизвестно... Вот так – у Камы, а так – у меня. А у Игоря Перепелкина, нашего однокурсника... Он выпускает спектакль, идет

прогон, и вдруг в зале – грохот. Зажигают свет. Режиссер валяется у столика, он потерял сознание. Его приводят в чувство, сбрызгивают водой, сажают на стул, начинают прогон снова. Артисты только начинают играть, в зале – грохот. Игорь опять рушится со стула.

Дело в том, что мы все, Гогины ученики – хорошие или плохие, но чувство ответственности за спектакль в нас очень сильно. Женщина во время родов ведь неадекватно себя ведет? Если даже она шпионка и рождает в нацистской Германии, она все равно кричит на родном языке, как мы теперь знаем из «Семнадцати мгновений весны». Вот с нами, выпускниками товстоноговского курса 1967 года выпуска, то же самое: Перепелкин теряет сознание, я блюю, Кама орет не пойми чего, не обращая внимания на зрителей.

### ПЛОХИЕ ХАРАКТЕРЫ

**Гета.** Первый успешный спектакль для молодого режиссера может иметь большие последствия. Но наши успехи нередко шли нам во вред. Неправильно, наверное, мы начинали.

Выход «Варшавской мелодии»<sup>5</sup> дал мне возможность сделать в том же театре второй спектакль. Я выбрала «Бал воров»<sup>6</sup> Ануя. «Гета, зачем вам комедия-балет?» – возмутился Гога при встрече. «Мне хочется». – «Вы беретесь ставить комедию-балет в театре, где не только танцевать, но и ходить не умеют!». «А у меня художник замечательный!», – почему-то сказала я, вспомнив про Алену Коженкову. Гога резюмировал: «Вот по трупам таких идиотов, как вы, другие идут в рай».

Когда мы приехали на гастроли

<sup>2</sup> «Традиционный сбор» В. Розова. Рижский театр русской драмы, 1967. Режиссер К. Гинкас, художник Ю. Феоктистов.

<sup>3</sup> Домашнее имя Генриетты Яновской

<sup>4</sup> Никифоров Борис Николаевич (1933–2011) – актер театра «Ленком», заслуженный артист России.

<sup>5</sup> «Варшавская мелодия» Л. Зорина. Малый драматический театр (МДТ), 1967. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

<sup>6</sup> «Бал воров» Ж. Ануя. МДТ, 1968. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

## Памяти Наташи Казьминой

в Питер из Красноярска, нам вдруг позвонил Рафа<sup>7</sup>. Тот самый Рафа Сулович, на курс к которому мы отказались идти, но который потом всегда интересовался нашей судьбой. «Что вы наделали?!» – взволнованно заговорил он. – «Как Рафаил Рафаилович?! Такой успех!» И это действительно был бум. Наши гастроли в Питере помнят до сих пор. Начинали мы при полупустых залах (сто человек – это же не зал?), а закончили при ломе на улице, перед театром; люди висели на люстрах. Он: «Вы понимаете, что вы никогда не будете иметь работы в Ленинграде? Понимаете?!» Я свое: «Как, Рафаил Рафаилович? Посмотрите, какие статьи!» А он свое: «Что-вы-на-де-ла-ли?».

**Кама.** Гога нам в институте говорил: «Вы офицеры производства». Ну, мы и начали... как офицеры. Правда, офицеры без войска.

**Гета.** Мы делали свое дело.

**Кама.** Это был и наш плюс, и колоссальный наш минус. Мы начинали работать, не учитывая никаких обстоятельств. Ни политических, ни экономических, ни человеческих. Ни что о нас скажут, ни что о нас подумают. Мы не учитывали ни зрительскую конъюнктуру...

**Гета.** ...ни местоположение театра...

**Кама.** ...ни политику внутри театра, ни то, что нужно артистам этого театра. Ни то, что привычно для зрителя этого театра, а что нет, что ему легче. В этом театре зритель это воспримет, а в этом – нет. В горькоме это прошло бы, а в обкоме – уже нет. Мы знать этого всего не знали...

**Гета.** ...и не пытались узнать.

**Кама.** Мы считали ниже своего достоинства это узнавать. Это все позволяло нам – абсолютно по-дон-

кихотски! – проламывать железобетонные стены. Как?! Это же стена, ее же нельзя проломить! А мы и не заметили, что это стена. Потом оказалось, что покалечились.

**Гета.** Но мы не знали этого. Не почувствовали.

**Кама.** Мы и этого не заметили. Наше «неучитывание» раздражало...

**Гета.** ...и правых, и левых...

**Кама.** ...и даже хорошо относящихся к нам людей. Все учитывают обстоятельства, а эти, значит, нет?! Вроде как плюют нам в лицо.

— **А были и такие, кто думал, а может, и сейчас думает, что вы это делаете нарочно.**

**Кама.** Ну да, фрондируем.

**Гета.** А мы и не собирались фрондировать! Даже не подозревали этого! Мы просто работали. Когда удавалось. Вкалывали как могли.

**Кама (вдруг).** Одно время я был увлечен «Макбетом» как пьесой про любовь. Любовь этой четы, соединение, близость такой высокой степени, что их не беспокоит ничего, что происходит вокруг, включая трупы. Им обоим около сорока. А они по-прежнему полны друг другом, два талантливых в любви человека, два потрясающих любовника. Два очень страстных, ледяных человека, две амбиции, полное взаимопонимание, одна сатана.

(*Большая пауза.*)

Конечно, мы были верхогляды. Это точно.

**Гета.** Не верхогляды, а высокомерногляды! Верхогляды – это те, что по верхушкам хватают. Мы такими никогда не были.

**Кама.** А-а, ну ладно.

— **Возможно, поэтому, когда Гинкас взялся ставить «Пять углов»<sup>8</sup>, а потом «Вагончик»<sup>9</sup>, многих это смутило. Люди, к тому**

<sup>7</sup> Сулович Рафаил Рафаилович (1907–1975) – режиссер, заслуженный артист РСФСР, ставил спектакли в БДТ, МТЮЗе, Театре им. А.С. Пушкина, Ленинградском академическом театре драмы.

<sup>8</sup> «Пять углов» С. Коковкина. Театр им. Моссовета (филиал), 1981. Режиссер К. Гинкас, художник А. Коженкова. Исполнители: Н. Дробышева (Ляля), С. Проханов (Ростик), Е. Стеблов (Михаил), Л. Кузнецова (Галка).

<sup>9</sup> «Вагончик» Н. Павловой. МХАТ им. М. Горького, 1982. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин. Исполнители: Б. Захарова (мать подсудимой), Е. Васильева (прокурор), В. Кашпур (судья), Л. Стриженова (Арбузова) и др.

**времени уже составившие о вас впечатление, удивились, посчитав, что это явный компромисс.**

**Гета.** Тогда еще одна история. Приглашает меня в Театр на Литейном Яша Хамармер<sup>10</sup>, человек в Ленинграде особый, о котором стоит сказать отдельно.

**Кама.** О, да! Колоритнейшая была фигура. Крупный толстогубый человек, с редкими кудряшками, большой любитель женщин. Товстоногов называл его Кошмармером. Это была любовно-презрительная кличка. Яша про это, думаю, знал, что не мешало ему Товстоногова обожать и бояться.

**Гета.** Приглашает меня Яша в период абсолютной нашей безработицы. У обоих – ни куска хлеба. Приглашает и дает пьесу. Почитать и поставить. Пьеса (не падайте!) про шахтера, у которого оторвало руки-ноги после взрыва на шахте. В общем, все поотрывало, но жена его всячески выхаживает, после чего он берет в зубы карандаш и пишет эту самую пьесу.

**Кама.** Это была не пьеса, Гета перепутала. Вышла в Белоруссии повесть, действительно написанная шахтером-инвалидом, с которым случилось несчастье после взрыва в шахте. Рук у него, действительно, не было. И он, держа в зубах карандаш, про все это написал. Можете себе представить, на каком уровне это все было сделано? Но можете себе представить и то, как все это мгновенно подняли на щит. Вот он, второй Павка Корчагин, Александр Матросов, и все такое. Поэтому качество пьесы в данном случае не имело никакого значения.

**Гета.** А финал какой был!? Герой берет в зубы карандаш, пишет на стене какое-то слово, и потрясенная жена произносит: «У нас будет



ребенок». Тут я не выдержала и сказала: «Кама, я знаю, какое слово он написал»... И вот Хамармер предлагает мне это поставить. Я читаю, прихожу к Яше и говорю: «Яков Семенович, я согласна». Он столбенеет. Он совершенно не ожидал такого ответа. «Есть только одна проблема, – говорю я. – Чтобы это поставить, надо внести сюда хоть какой-то художественный элемент. Поэтому, давайте, мы найдем где-нибудь безногого артиста, а он будет играть, что он без рук».

— **Ну, это же оскорбление чистой воды, Гета! Издевательство над главным режиссером.**

**Гета** (как бы не слыша). Но Яша был великий человек. «Опять, – зарорал он, – твои штучки! Давай что-нибудь другое». И вопрос про шахтера был навсегда закрыт. Поверьте, я не хотела никого оскорблять.

**Кама.** Про Яшу, действительно, надо было бы сказать еще несколько слов. Да и про Театр на Литейном.

Л. Пилипенко – Гелена.  
Б. Бабинцев – Виктор.  
«Варшавская мелодия».  
Ленинградский Малый  
Драматический театр.  
1967

<sup>10</sup> Хамармер Яков Семенович (1920–1986) – режиссер, народный артист РСФСР. С 1966 г. до конца жизни был главным режиссером Ленинградского театра драмы и комедии на Литейном.



## Памяти Наташи Казьминой

— **Первая фраза, которую вы записали в своем дневнике про этот театр, звучала ужасно: «Театр пропах сортиром».**

**Кама.** И это была правда. Но все-таки я сделал здесь три спектакля...

— **«Последние»<sup>11</sup>, «Похожий на льва»<sup>12</sup>, «Царствие земное»<sup>13</sup>.**

**Кама.** ...и здесь началась наша дружба с Эдиком Кочергиным.

— **Хамармер, как я понимаю, был типичным, с точки зрения поведенческой, советским режиссером: дипломатичным, циничным, осторожным... В общем, половинчатым.**

**Кама.** И незлобивым. Он умел отличать плохое от хорошего, талантливое от бездарного. Он приглашал молодых режиссеров. И при нем здесь были поставлены спектакли, о которых заговорили.

— **Но он хотел жить.**

**Кама.** У него ставил легендарный уже к тому времени Женя Шифферс<sup>14</sup>, а после гастролей Красноярского ТЮЗа и скандала с «Монологом о браке»<sup>15</sup> это ведь Хамармер меня позвал ставить «Похожего на льва». Не думаю, что он был такой смелый. Наверное, ему позволили. Но ведь другой бы и заморачиваться не стал.

**Гета (смеясь).** Еще у нас от Яши осталась в доме поговорка: «Кама, не надо трясти ряды».

— **Когда вы ставили «Последних», это же Хамармер бегал по коридорам и кричал: «Мы не допустим антисоветчины».**

**Кама.** Да, в пространство кричал. На всякий случай. Чтоб знали, что он к этому отношения не имеет. Я изъяс из текстов Горького несколько выпретенне-образных фраз и превратил их в эпитафии.

— **Например?**

**Кама.** Спектакль только начинался, а в темноте уже Ваня Краско<sup>16</sup> читал по радио холодным, без всякого выражения голосом: «Мы лежим на дороге людей... как обломки какого-то здания, может, тюрьмы... мы валяемся в пыли разрушений и мешаем людям идти». Публика еще не понимала, о чем это. О нас? Об ЭСЭСЭСЭРе? В зале возникало какое-то испуганное возбуждение. Но потом через паузу звучало: «Максим Горький. "Последние". Пьеса написана в 1911 году».

Меня эти крики Хамармера даже куражили: значит, я все правильно делаю, значит, смысл ясен. Потом Яша вызвал меня в кабинет и сказал, что эпитафии надо убрать. Я, конечно, не послушался, так что Яше пришлось чуть ли не за час до сдачи спектакля Управлению культуры буквально выкрасть эти пленки из радиорубки. Я осерчал и ушел. А назавтра, сильно травмированный, но гордый своей гражданской и художественной позицией, пошел к шефу, т.е. к Товстоногову, жаловаться. Товстоногов мне тогда сказал: «Во-первых, Кама вы совершили ошибку. Эпитафии ведь все равно убрали? Зачем же было доводить до конфликта? Если бы вы отстояли свое решение, тогда другое дело. А так – только продемонстрировали свой плохой характер. А во-вторых, вы подвели главного режиссера, который вам доверился и пригласил к себе ставить спектакль». Я был нокаутирован. Получалось, что я только потешил свою гордыню, и больше ничего.

...Сейчас легко сослаться на советскую власть, на Яшу Хамармера (у каждого он свой), объясняя или оправдывая какие-то свои ошибки

<sup>11</sup> «Последние» М. Горького. Ленинградский театр драмы и комедии на Литейном, 1969. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин.

<sup>12</sup> «Похожий на льва» Р. Ибрагимбекова. Ленинградский театр драмы и комедии на Литейном, 1974. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин.

<sup>13</sup> «Царствие земное» Т. Уильямса. Ленинградский театр драмы и комедии на Литейном, 1978. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин. Исполнители: Т. Ткач (Мертл), В. Ермолаев (Цыпленок), В. Беловольский (Лот).

<sup>14</sup> Шифферс Евгений Львович (1934–1997) – философ, писатель, режиссер театра и кино, в 1960-х написал свой известный роман «Смертию смерть поправ», опубликованный только в 2004 г.

<sup>15</sup> «Монолог о браке» Э. Радзинского Ленинградский театр Комедии, 1973. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин.

<sup>16</sup> Краско Иван Иванович (р. 1930) – актер театра и кино, народный артист России, работал в БДТ, в Театре на Литейном, с 1965 г. – в труппе Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

## Pro настоящее

или неудачи, – ссылаться на то, что ты еврей, что ты гений, а они дураки... На самом деле, очень многое мы сами сделали для того, чтобы жизнь сложилась так, а не иначе.

**— В последние лет двадцать, думаю, многие бы вам обоим могли (или хотели) предложить поставить у себя спектакль, да боятся нарваться.**

**Гета.** Сейчас предлагают... И много.

**— А в первые годы в Москве?**

**Гета.** Плучек звонил. Хотя я с ним не была знакома.

**— И что вы, интересно, ему ответили?**

**Гета.** Что жутко занята в ТЮЗе.

**— Он ведь тоже мог подумать, что вы его оскорбили отказом?**

**Гета.** Но мне тогда, действительно, было уже некогда! (Длинная

пауза. Вдруг очень серьезно и совсем без шуток). Кама говорит, что мы сами многое сделали для того, чтобы судьба наша сложилась так, а не иначе. Наверное. Но я это формулирую по-другому. Мы состоялись – вот книжку сейчас пишем, и вы, и не только вы знаете наши фамилии, – во многом благодаря тому, что были такими, какими были. Мы поэтому и уцелели. Юля Дворкин<sup>17</sup>, очень одаренный человек, в профессии не уцелел. И многие другие, не менее одаренные, не уцелели. Я думаю, мы уцелели только потому, что долго были простодушными и по-идиотски безгрешными.

**— Это тоже из разряда режиссерских «профессиональных заболеваний»?**

**Кама (смеется).** Нет. Скорее, это патологии уже наши личные, семейные.

<sup>17</sup> Дворкин Юлий Борисович (р.1936) – режиссер, ставил спектакли в Ленинградском театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Ленинградском театре Комедии, МДТ и др. В настоящее время преподает в СПГУКИТ.

Н. Дробышева – Ляля.  
«Пять углов».  
Театр им. Моссовета.  
1981



Памяти Наташи Казьминой

**ЭФРОС И ТОВСТОНОГОВ**

– *Эфрос был совсем другой режиссер, чем Товстоногов. За что и когда вы его, человека другой театральной веры, полюбили?*

**Гета.** Мы просто его смотрели.

**Кама.** Да, это была совсем другая вера. Но это и поражало, и восхищало, и манило... При всей гениальности и глубине того, что делал Гога, при всем его таланте загадочность Товстоногова была совсем другого свойства.

**Гета.** Мы понимали, как это делается. Многого не могли еще повторить, но уже понимали, как надо.

**Кама.** Мы сидели у него на репетициях, постигали метод его работы, механизм воздействия на публику, основу (из чего сделано) его магии и дарования. И воровали у него, и перенимали, и учились. А то, что делал Эфрос, было абсолютно непонятно. Как он этого добивается? Все не то! Все, кажется, неправильно. Но как результат воспитательно. А делалось явно как-то иначе. Как такое может быть?!

**Гета.** Любимова я, например, совсем не приняла. Это казалось плоско, ясно.

**Кама.** Нет, Машечка, все-таки не потому, что плоско, а потому что понятно.

**Гета.** Ну, хорошо, рассказывай сам. *(Пауза.)* Камочка, вернись, пожалуйста, и рассказывай сам!.. *(Кама не отвечает.)* Театр Эфроса – это был театр, в котором совершенно отсутствовало ощущение режиссерских усилий. Это был театр как дыхание, из которого что-то ткалось. Даже не из ткани, а из воздуха ткалось.

**Кама.** *(возвращаясь).* Поражало отсутствие рациональных вещей – вот что! *(Чувствуется, что Кама сердится.)*

**Гета.** Да, силовых приемов.

**Кама.** Нет, не силовых, этого и Товстоногов не любил. Не любил, чтобы «было видно». *(Молчит.)* Отсутствие мускулатуры, каркаса удивляло. Конструкции не ощущалось. Как бы это объяснить... Вот есть Шостакович, а есть Шопен и есть Моцарт. Даже, скорее, Шопен, чем Моцарт. Сравнение, может быть, не очень корректное, любительское, но эмоционально точное для меня. Вот Шопен – что это? Какой-то бисер. Нет мышц, нет энергии доказательств, энергии эмоции, энергии боли. Нет.

**Гета.** Но боль при этом есть.

**Кама.** Есть боль, но она какая-то другая. Болит не нога, болит не печень, а душа. А где это – душа?

**Гета.** Болит воздух.

**Кама.** Вот! Правильно. Где это? Что это? И как это лечить? Непонятно.

**Гета.** Никто не делал тебе больно, но все болит.

**Кама.** Гога был более, что ли, социален. Более объективен в том, что делал. Я не знаю, кто был Эфрос по политическим воззрениям, но это был человек, который советскую власть не учитывал. Он ни разу не поставил спектакль против власти, ни разу – за нее. Он ставил так, как будто советской власти вообще не было! Поэтому ему и доставалось больше всего. Товстоногов эту власть терпеть не мог, но умел лавировать. Любимов был фрондерствующий антисоветчик. Его били, но не насмерть. Газетные статьи против него выходили, но эта война шла на одной территории. Такие «им» тоже были нужны, чтобы иногда козырять. А Эфрос жил так, как будто власти вообще не существовало. Это самая ненавистная для тирании

форма сопротивления. У власти другой цели нет. Она давит, чтоб ее чувствовали, чтобы на нее реагировали, чтобы знали – она есть. А Эфрос не реагировал.

**Гета.** Гого раздражало это. И раздражала наша любовь к Эфросу. После премьеры «Традиционного сбора» у Камы первое, что сказал Сандро было: «Такое впечатление, что ты учился не у Товстоногова, а у Эфроса». И это сыграло какую-то роль в дальнейшей судьбе Камы.

**Кама.** Нет, Маша, не думаю.

— **А сейчас вы понимаете, откуда этот бисер эфросовский брался? Это же не могло продолжаться долго. Этот «шкаф» висел в воздухе, он был нефункционален и мог упасть.**

**Кама.** Правильно. Гогины спектакли существовали по двадцать лет, и ничего им не делалось.

**Гета.** Кстати, и про наши спектакли иногда тоже так говорят. Вот как это можно – играть «Иванова» семнадцать лет? Наши друзья приходят на спектакль и говорят, что он такой же, как и был. Ничего не развалилось. Моя «Варшавская мелодия» прошла бешеное количество раз. То же самое у Камы.

– **Ну, разве что «Последние» и «Монолог о браке» прошли совсем немного. Но их же искусственно удавили.**

**Гета.** Потому что мы работали по профессии, мы «складывали кирпичи». Как сейчас мне говорит наш архитектор Миша: «Я должен вам построить дом, который простоит пятьдесят лет. Я не могу строить дом на десять лет». Это знание архитектуры. А если бы он ткал дом из воздуха?

**Кама.** У Эфроса не было той мощной «несущей балки», той конструктивной основы, позво-



Г. Товстоногов

ночного столба, на котором все держится. У Гоги держится. И мясо держится, и душа. А у Эфроса – непонятно, на чем держалось. И «мяса» у него очень мало было.

**Гета.** Когда он уже работал на Таганке, говорили, что он делал спектакль, зная его заранее до последнего жеста. У артиста в его спектакле не было ни свободы перемещения, ни свободы жеста, голосоведения. Хотя видимость была. Эфрос, репетируя с актером монолог Сатина, знал, когда он должен поднять руку, когда голову, палец, и все это в обязательном порядке вкладывалось в артиста. Оказывается, при всем ощущении воздуха, исходившего от его спектаклей, он, приходя на сцену, знал будущий спектакль от первой буквы до последней. Невероятно.

**Кама.** Спектакли Любимова можно рассказать: как сцена построена, как роль решена, как это

## Памяти Наташи Казьминой

по смыслу да на каком приспособлении сделано и держится. У Товстоногова все сложнее, но тоже можно разобрать. Помнишь, как, например, Эмма Попова в «Мещанах»<sup>18</sup>, подняв четыре пальца, говорила: «Есть две правды...

**Гета.** ...папаша!» И ходила по кругу.

**Кама.** Я могу об этих приемах товстоноговских много рассказать. Непрофессионал их просто не заметит, и даже критик, может быть, тоже. Но профессиональный режиссер это видит. Видит, как построен спектакль. А вот у Эфроса – постоянное кружение... и никаких штук, никаких приемов, и почти всегда про одно и то же. У него не было даже приспособлений. Он как будто кодировал артистов. И, насколько хватало для артиста этого надувания воздухом, настолько хватало и спектакля. Не зря говорили, что спектакли Эфроса быстро расшатывались. Если это был свой артист, близкий Эфросу, как Ольга Яковлева, как Николай Волков, это могло длиться долго. То, что придумал Эфрос, ими присваивалось, становилось их собственным. Если актеры были чужие или плохие, спектакль начинал распадаться сразу.

Я думаю, что Любимов мог всех артистов поменять в своем спектакле, но спектакль бы держался. Он был на штуках придуман, которые можно было передавать из рук в руки, можно было освоить, суммировать, учесть, хотя, конечно, и это хороший артист делал лучше плохого. Принципиальная разница между Любимовым, Товстоноговым и Эфросом состояла в том, каким способом это делается, как рождается.

**Гета.** Принципиальная разница



А. Эфрос

<sup>18</sup> «Мещане» М. Горького БДТ, 1966.  
Режиссер Г. Товстоногов. Эмма Попова исполняла в спектакле роль Татьяны.

была – в ощущении плоти театра.

**Кама.** Если у Гоги были в спектакле деревья...

**Гета.** Или дом.

**Кама.** ...то это был потрясающий дом, одухотворенный, наполненный воздухом, а у Эфроса был только воздух.

**Гета.** Просто воздух.

— **Вы помните, когда воздух пропал?**

**Гета.** Мы умели поймать его еще очень долго. Уже когда мы переехали в Москву, все говорили о кризи-

## Pro настоящее

се Эфроса, о гибели Эфроса... Надо любить, чтобы ловить. И чтобы не испытывать злорадства по поводу того, что у человека что-то не получается. Я помню этот «Живой труп»<sup>19</sup> во МХАТе, который ругали все, кому не лень, и радостно говорили, что Эфрос кончился. Помню, где-то в Новгороде мы повстречали кучу молодых критиков, которые говорили об Эфросе уже с полным пренебрежением, а мы с Камой рассказывали им спектакль и объясняли, что такое Эфрос, и они слушали, раскрыв рот, но вообще не понимали, о ком это мы говорим. В «Живом трупе» на сцене МХАТа многого не было (и, кстати, не только по вине режиссера), но мы умели уловить то, что должно было быть, что задумывалось.

— **Значит, все-таки было, если можно было уловить?**

Это улавливалось в том, как Калягин–Протасов лежал на диване, как он маялся. А я еще помню, как Протасов и Лиза встречались в суде. Занавес – сзади, и с двух сторон стоят Вертинская и Калягин и вдруг видят друг друга. И Вертинская столбенеет. И я вдруг понимаю, какая же это любовь! Помню это дыхание, которым рвануло со сцены. Для другого режиссера наличие только этих двух сцен в спектакле – уже огромное достижение. И критикам должно быть достаточно, чтобы отметить, описать и потрястись. Для Эфроса... может быть, это были какие-то жалкие остатки. Но – обливать грязью, говорить, что Эфроса боль-

<sup>19</sup> «Живой труп» Л. Толстого. МХАТ им. М. Горького, 1982. Режиссер А. Эфрос, художник Д. Крымов. Исполнители: А. Калягин (Федор Протасов), А. Вертинская (Лиза Протасова), Ю. Богатырев (Каренин), М. Прудкин (Абрезков) и др.



Е. Лядова – Стелла.  
«Трамвай “Желание”».  
МТЮЗ. 2005

## Памяти Наташи Казьминой

ше не существует, когда две такие вещи есть в спектакле, это значит ничего не понимать.

— **По-моему, у самого Эфроса в одной из книг написано, что его главной ошибкой стали его же собственные разговоры о своем кризисе. Он сам первым сказал об этом актерам, а они поверили и вернули ему его же слова. Ну, а критики их подхватили и быстро разнесли по свету.**

**Гета.** Это правда. Мы часто сами что-то рассказываем, а потом нас этим же радостно и побивают. Лучше молчать. Или рассказывать осторожно. Иногда полфразы лишних скажешь, иногда случайно с языка что-то сорвалось, а из этого потом делается глобальный вывод. Кто-то написал, что я, оказываясь, ставила «Трамвай “Желание”»<sup>20</sup> про столкновение интеллигенции с быдлом. Где я это сказала? Когда? И сказала ли?.. Вряд ли.

### В ИНОСТРАНИИ

15 августа 2007 года. На даче

**Кама.** Я почти всегда и почти везде чувствую, что я не у себя дома. Такое вот странное ощущение. Слушайте, а вдруг это потому, что мы все когда-то были изгнаны из рая, я в том числе, и воспринимаем наше земное существование как пребывание на чужбине? (Смеется.) А?.. Очень интересная тема: как советский или даже постсоветский человек существует в Иностраннии. И как такой характер, как у меня, проявляется в Иностраннии.

— **Знаю я, как он проявляется. Ситуацию, по-моему, очень точно описал в финале своей статьи о вашей шведской «Чайке»<sup>21</sup> Валерий Семеновский: «Все, кого я встретил в Хельсинки, были спокойны. Все, кроме Гинкаса.**

**Единственный возбужденный человек на пять миллионов населения страны колдовских озер».**

**Кама.** Вот-вот (смеется). Я почти нигде и абсолютно никак не учитывал законы чужого монастыря. Так получалось. Это часто ставило меня просто в смешные ситуации. Но нередко ситуации бывали и драматичные, и даже скандальные. (Надо вам все-таки посмотреть фильм Марины Чудиной «Три дня до премьеры»<sup>22</sup> – про то, как я выпускал «Даму с собачкой»<sup>23</sup> в Хельсинки.)

В Иностраннии спектакли годами не играют. У них пройдет месяц, и о спектакле забудут. Это у нас спектакль идет долго, о нем спорят (хороший или плохой), он становится, как минимум, частью твоей биографии, частью биографии твоих артистов и театра, даже если его оценили со знаком минус. А там сыграли – и нету.

Фильм «Три дня до премьеры» получился о том, что для режиссера (во всяком случае, для меня) не имеет никакого значения, где он делает спектакль, с какими артистами, в каких обстоятельствах, для какого зрителя и каковы будут последствия этого поступка, навеки он делает этот спектакль или всего на четыре недели. Ничего для него не меняется. Я делаю то, чего требует моя физиология – физиология, так сказать, творческого человека. Мне, как оказалось, не важно, что будет в итоге. Артисты у меня такие, какие есть. В какой степени они меня понимают, и будут ли зрители воспринимать спектакль – не важно, в процессе работы ничего не меняется. Я это осознал, когда посмотрел фильм Марины Чудиной. Он, на самом деле, не только про меня, но и вообще про людей, которые зани-

<sup>20</sup> «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса. МТЮЗ, 2005. Режиссер Г. Яновская, художник С. Бархин.

<sup>21</sup> «Чайка» А. Чехова. Шведская театральная академия (Хельсинки), 1996. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин.

<sup>22</sup> Фильм М. Чудиной, снятый для канала «Россия», 1994. Оператор М. Тарасюгина.

<sup>23</sup> «Дама с собачкой» А. Чехова. «Лилла-театр», 1994. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин.

маются, так сказать, творчеством. В Красноярске ли, в Хельсинки, в Йельском ли университете, в Королевском ли Шекспировском театре или во Владивостоке я ставлю – все равно. Внешние обстоятельства меняются, препятствия меняются, но само дело, процесс, цель – не меняются. Цель, как выясняется, это не то, что зависит от других. Цель творчества – самоотдача, как говорил товарищ Пастернак. И это правильно, это по существу – так. Переведите это на сексуальный язык, получится мастурбация, самоудовлетворение. Очень правильно. Поэтому, когда меня спрашивают: «Для какого зрителя вы это сделали? В какой степени это современно? Учитываете ли вы местную театральную ситуацию, стиль, проблемы?», – я никогда не знаю, что ответить. Мне кажется (иногда кажется), что я ничего этого не учитываю. Занятие театром – это абсолютно эгоистическое дело. Занятие для самоудовлетворения. Но, если ты достаточно живой человек, достаточно глубокий и заразительный, выясняется, что и другим то, что ты делаешь, почему-то бывает нужно и интересно. Ван Гог хотел, конечно, успеха. Любой человек хочет успеха. И всякий, кто занимается мастурбацией, художественной или малохудожественной, хотел бы какого-то партнерства.

— **Но это не цель, а сопутствующее обстоятельство.**

**Кама.** Было бы хорошо (даже очень было бы хорошо), если бы это все нравилось всем. Но, как и когда это произойдет и случится ли вообще, не имеет значения. Сидел Ван Гог в своем Арле, мазал свои холсты, потом вот отрезал себе ухо...

— **То есть не мог не мазать?**



**Кама.** Ну, да. С ума сходил от жары, мозги уже запекались, и тогда он надевал свою шляпу, но продолжал мазать. Это была его физиологическая потребность, я в этом убежден. Можно говорить о гибкости режиссера, о его дипломатичности, даже уме, о чувстве юмора, ловкости, хитрости, которые совсем бы не помешали даже для самоудовлетворения, потому что тогда с партнерами, точно, будет лучше, но...

— **Ну, наверное, все-таки хитрили вы с русскими и финскими актерами по-разному? Неужели разницы в работе с артистами разных стран не было никакой?**

**Кама.** Почти никакой.

— **Патология артиста везде одна и та же?**

**Кама.** Что и поражало меня!..

М. Гротт – Громов.  
«Палата № 6».  
«Лилла-театр»,  
Хельсинки. 1988



## Памяти Наташи Казьминой

### «ХОЗЯИН» ТЕАТРА

**Кама.** Вот первая моя работа с Аско Саркола<sup>24</sup>. Я ему предлагаю ход, обстоятельства, действие, решение сцены, он мгновенно и потрясающе все выполняет. Я, естественно, подкидываю ему еще какую-нибудь деталь, и он опять все делает. Я нахожу еще более интересное решение! И он делает следующий рывок и делает его шикарно! Тогда я подбрасываю ему еще.., и он не может этого сделать. Но это нормально! Для этого и существуют репетиции, чтобы пробовать – то, другое, третье – и усложнять задачи. Ненормально то, что Аско все, что я ни предложу, делает сразу.

Но Аско вдруг невероятно напрягается. Как сдержанный финн, он не демонстрирует этого, но говорит недовольно: «Кама! Как же ты все время меняешь задачу? Реши наконец, что мы будем делать – либо то, либо другое». Господи! Когда-то в заштатном провинциальном театре и от очень плохих артистов я слышала точно такие слова! А я не меняю задачи, это не «то» и «другое», я просто развиваю то, что сделал Аско Саркола, талантливый артист, который возбудил мою фантазию. А то, что он сказал, сдерживая раздражение, – это его самозащита, причем, самая примитивная, как у самого бездарного артиста русского провинциального театра.

Аско Саркола, действительно, блестящий артист. И мог бы быть широко известен в Европе, и его туда неоднократно приглашали. Нет, ему это как бы не нужно, неинтересно. Мой спектакль, например, возили в Италию, Норвегию, Данию, Швецию. Мы могли бы приехать в Россию, но не приехали. Когда мы с ним еще дружили, я

спрашивал: «Ну, почему? Ты же такой большой артист?!». Не нужно. Неинтересно.

**— Тогда откуда раздражение на репетиции, боязнь не выполнить задачу, если он так самодостаточен?**

**Кама.** Боязнь не оправдать репутацию. Это напомнило мне репетиции с Ниной Дробышевой. Я репетирую, делаю ей замечания, вижу – она напряглась. Останавливает репетицию, просит меня выйти поговорить. В коридоре я слышу: «Что вы делаете? Прекратите!» – «Что?» – «Не делайте мне замечаний». – «То есть?». А что же мне, режиссеру, тогда делать? Когда артист или артистка играет хорошо, я говорю «хорошо». Когда плохо, я делаю замечания. Другого способа общаться с артистами у меня нет. «Но не на людях же!» – говорит мне обиженно Нина.

**— Может быть, это комплекс мало игравшей артистки?**

**Кама.** Нет. Это комплекс хозяйки. Спектакль «Пять углов» театр взял для нее. Она его хозяйка. Все остальные приглашены для нее, в том числе и я. Так и Аско Саркола, директор «Лилла-театра» и главный его артист.

**— Так не позволяли себе делать артисты Товстоногова, Захарова, Гончарова, Эфроса, Любимова – те, кто вырос в репертуарном театре, кого вырастили режиссеры. Это и есть преимущества театра-дома. Думаю, что ребята из МТЮЗа, которые выросли на руках у Геты с Камой, тоже нормальные. Но впереди нас поджидает антрепризная психология. При этом – без той самодисциплины, которая была когда-то у старых русских артистов.**

<sup>24</sup> Саркола Аско (р. 1945) – художественный руководитель, главный актер «Лилла-театра»; у К. Гинкаса сыграл в спектаклях «Дама с собачкой» (Гуров), «Палата № 6» (Рагин) и др.

## Pro настоящее

**Кама.** Разница между ними и нами, знаете, в чем? Что такое хороший иностранный артист? Режиссер дал ему задание, он его выполнил. Не отнял у режиссера лишнего времени на репетиции. Артист похуже сделает то же, но – со второго раза. Плохой артист – тот, с кем надо возиться долго. У нас не так – надо репетировать всем, чтобы улучшить общий результат. А для этого надо вгрызаться в материал, вникать, включаться. А «там» этого не хотят. Это же история всего на месяц. У режиссера есть яркая идея, и актерам надо выполнить ее максимально ярко, так, как режиссер хочет. А «ярче», «глубже», «интереснее» – этих слов и понятий нет у них в голове. У нас это все уже в инстинкте. Важны предпочтения, а они у нас разные. Если Саркола с третьего раза не делает то, что я попросил, значит, он плохой артист, и я ему указал на это. Или я плохой режиссер, который не знает, чего хочет. Вот его логика.

**— Чем кончается такой «конфликт»? Даже в вашем случае директор театра, хоть он вам и друг, побеждает.**

### НАШ ЧЕЛОВЕК В ХЕЛЬСИНКИ

**Кама.** Первый спектакль, который я ставил в Хельсинки, – «Палата № 6»<sup>25</sup>. В Финляндии – два государственных языка, финский и шведский. Финны шведского не знают, а шведы финский знают, но говорят по-шведски. Есть Шведский театр, городской, есть Финский, национальный, и есть «Лилла-театр», где играют и по-фински, и по-шведски. «Палата № 6» шла сначала по-шведски, а потом, когда выяснилось, что спектакль имеет успех, в нем заменили одного артиста, который недостаточно хо-

рошо говорил по-фински, и еще с полгода играли для финнов. Главные роли играли Аско Саркола и Маркус Гротт<sup>26</sup>. Маркус, когда узнал, что будет играть «Палату», не только прочел рассказ Чехова, но и пошел работать в психиатрическую больницу.

**— Наш человек.**

**Кама.** А когда он спросил у меня: «Можно, я обреюсь наголо? Так будет правильно», – я был счастлив. Репетировали у меня нормальные артисты, но были и посредственные. Один из таких играл сторожа Никиту. Такой красивый здоровый исландец, очень благообразный, но неталантливый. И я, к концу репетиции намучившись с ним страшно и совсем уже не учитывая устава чужого монастыря, начинаю орать на него по-русски, употребляя всякие сильные выражения, которые моя переводчица Хелена, естественно, перевести ему не может. Она переводит только то, что переводимо. Но все и так ясно по накалу. Слов они не знают, но смысл понятен. Я ору, а с артиста как с гуся вода. Он спокойно опять что-то не то играет. Я уже ногами топаю, визжу... Бессмысленно. Он абсолютно спокойно улыбается. Даже не заводится. Что бесит меня еще больше. И вдруг я понимаю, почему. Они приходят в театр работать, а не жить. Режиссер работает режиссером, а артисты – артистами, не меньше, но и не больше. В немецком языке одно из значений слова «режиссер» – «инструктор», т.е. человек, который инструктирует: «Громче.., тише.., паузу сделай.., привнеси этот смысл.., встань в свет.., выйди под музыку». Артист выполняет инструкции инструктора, и за это оба получают деньги. Кто может иг-

<sup>25</sup> «Палата №6» (Театр сторожа Никиты)» А. Чехов. «Лилла-театр», 1988. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин.

<sup>26</sup> Гротт Маркус (р. 1960) – финский актер; у К. Гинкаса сыграл в спектаклях «Палата №6» (Громов), «Играем "Преступление"» (Раскольников).

Памяти Наташи Казьминой

рать лучше, играет лучше, но каждый – играет, как может. В данном случае, «инструктор» почему-то вопит и орет. Ну, что поделаешь, он из России. Как же плохо он воспитан, ай-яй-яй! Или, может быть, у него с нервами что-то не в порядке? В глазах у актера – сочувствие: русский режиссер не очень хорошо исполняет свою инструкторскую работу.

Еще пример. До премьеры остается три-четыре дня. Надо поставить свет. Сроки маленькие. Репетиция начинается в десять утра, идет до трех, и вечером с шести до десяти. В восемь утра я прихожу с осветителем, и мы начинаем работать. Осветителя зовут Аслак, интеллигентный человек, почти мой ровесник, милый такой, в очках. За два часа мы успеваем поставить пять минут светооформления. Завтра опять встречаемся в восемь. Я прошу его проверить вчерашние сделанные пять минут, чтобы пойти дальше. И тут понимаю, что все не то. Не тот свет! Он ничего не помнит из того, что мы вчера делали! Меня начинает трясти. Еще разочек переставляем свет. На следующий день надо двигаться дальше, и опять все не то. Я, употребляя все русские слова на самых высоких децибелах, на которые способна моя глотка, в судорогах бегу к директору. «Аско, я не могу так работать! Мы четыре часа ставили свет, но и пяти минут не сделали». А переносить премьеру нельзя, она за год вперед объявлена, уже продаются билеты. Аско говорит мне: «Подожди пять минут». Хоть десять! Ровно через десять минут он приходит и объявляет совершенно спокойно: «Завтра у тебя будет другой осветитель». А что толку? Все равно не успеем. Мы репетируем, спектакль почти сделан, но мы вы-

нуждены прогонять его без света. Потом выясняется, что этот самый Аслак был звукооператором, а не осветителем. А человек, который должен был заниматься светом, накануне неожиданно попал в больницу.

— **Вас просто не поставили в известность, чтобы лишней раз не нервировать.**

**Кама.** Ну, да. Это проблема театра, и театр будет искать из нее выход. Вот нашел: директор попросил этого самого Аслака мне помочь. А компьютер новый, и Аслак его не знает. Так сказал бы, что не знает! Нет, финский мужчина, которому поручено дело, не может сознаться в том, что он чего-то не может.

— **Когда он облагается, это же все равно станет ясно?**

**Кама.** Все равно не может. Он будет пробовать еще и еще раз. Он же старался сделать то, что ему поручено? Ну, не получилось. Вы кавказская, греческая девушка и ничего не понимаете. Финские женщины поэтому и презирают своих мужчин, они говорят о них: «Ослы, на которых воду возят». Считается, что их можно поставить раком, и они так и будут стоять, если приказано, но не скажут «не хочу», «не могу», «не мое дело».

— **Предположим, это их миф, но в чем-то они, по-моему, похожи на нас. Не находите?**

**Кама.** Я сейчас даже не оцениваю, хорошо это или плохо. Это – так. Вот монастырь, вот его устав, логика, менталитет. Люди здесь живут так. И вот я, который с этим сталкивается...

— **И принять этого никак не может. Вы, правда, иногда, как дитя.**

**Кама.** Из мелких сюжетов. Аско, интеллигентный человек, который тогда еще меня любил и, хотя был

*Pro настоящее*

года на три моложе, относился ко мне, как папа к ребенку. Когда начались прогоны, он мне однажды как-то между прочим сказал: «Кама, может быть, когда придет зритель, тебе не надо входить в зал? Оставайся за его пределами». Я отнесся к этому, как к шутке: пришел зритель на просмотр, а я буду прятаться? И вот я вижу в фойе молодого человека в бейсболке, видимо, из какой-то съемочной группы. Я, режиссер, воспитанный в России, знаю, что театр – это храм, и в него в головных уборах не входят. Из уважения к настоящему храму мы же снимаем шапки? Я не хочу учитывать, что во всем мире последние двадцать лет головной убор есть уже род прически, часть костюма и имиджа. И так меня вдруг взбесила эта бейсболка, что я сорвал ее у парня с головы, сунул ему в руки и гордо удалился. Лет восемнадцати был пацан, большой, здоровый. Ничего не понял. На следующий день Аско сказал мне уже более настойчиво: «Мы закроем двери и в зал тебя не пустим». Хорошо, я согласился. В зале 350 мест, очень хороший зал. А сзади – стеклянная стена, свето-звуконепроницаемое стекло. Там мне можно было находиться. Я пытался оттуда смотреть спектакль. Но, когда увидел, что актеры делают на сцене что-то не то, стал стучать в это стекло.

— **Какое счастье, что оно было звуконепроницаемым и непробиваемым!**

**Кама.** Мне кажется, это похоже на человека, о котором мы сочиняем книгу, правда?

— **Да уж!**

**ПАТОЛОГИЯ АРТИСТА**

31 августа 2007 года. В театре

— **Кама, в наших разговорах уже**

**несколько раз прозвучало имя Маргариты Тереховой. Что такое произошло между вами и народной артисткой? Она же, по моему, никогда у вас не играла?**

**Кама.** Хотя могла. Это знаменитая история. «Как Рита Терехова не подпускала Каму Гинкаса к себе ближе, чем на семь метров».

Ведь «Гедду Габлер»<sup>27</sup> в Театре Моссовета я начинал репетировать с ней. Вдруг Лосев<sup>28</sup>...

— **У вас почему-то Лосев всегда «вдруг».**

**Кама.** (Смеется.) Ну, так было. Вызывает он меня к себе и предлагает ставить Ибсена. А я уже и раньше крутился вокруг «Гедды» и потрясен, что с Лосевым у нас совпало. Я все еще безработный в Москве, хотя уже поставлены «Пять углов» в Моссовете, «Вагончик» во МХАТе и володинская «Блондинка»<sup>29</sup> в ГИТИСе. Лосев мне сообщает, что пьесу театр берет на Риту Терехову и Геннадия Бортникова. Участие Бортникова меня, правда, смущает, но Риту я по кино обожаю. Шутка ли, артистка Тарковского!

— **Вы еще не знали своего счастья.**

**Кама.** Я ее видел и в жизни, еще будучи безработным в городе Ленинграде. Иногда даже мечтал, как буду с ней работать. От нечего делать я тогда ходил на Московский вокзал провожать «Красную стрелу». От Апраксина переулочка, где я жил, недалеко, хотя и не близко. Никто из моих знакомых тогда никуда не уезжал. И я не уезжал, и даже не представлял себе, что когда-нибудь уеду. Я ходил на вокзал просто посмотреть на отъезжающих людей. Попадались и известные киноартисты. Я смотрел на них, сладкая грусть охватывала меня, и горечь... (Смеется.) Очень

<sup>27</sup> «Гедда Габлер» Г. Ибсена. Театр им. Моссовета, 1983. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин. Исполнители: М. Тенякова (Гедда Габлер), Г. Бортников (Лесборг), С. Юрский (Тесман) и др.

<sup>28</sup> Лосев Лев Федорович (1924–2000) – директор Театра им. Моссовета с 1968 по 2000 г.г., заслуженный деятель искусств РФ.

<sup>29</sup> «Блондинка» А. Володина. ГИТИС, 1983. Дипломный спектакль актерского факультета (курс О.Я. Ремеза), впоследствии перенесенный в Театр им. Вл. Маяковского. Режиссер К. Гинкас.

## Памяти Наташи Казьминой

хорошо помню самую яркую картину недостижимого. По перрону бежит, опаздывает элегантная красавица Рита Терехова, а за руку ее тащит тоже немислимый красавец, танцовщик Большого театра Александр Годунов. Это было сильное зрелище! Они все-таки успевают на поезд, на ходу вскакивают в вагон, а я провожаю их глазами. Кажется, они тогда вместе снимались у американцев в «Синей птице». В общем, когда Лосев произнес название «Гедда Габлер» и имя Риты Тереховой, я посчитал это знаком судьбы. «Ничего, – решил я, – справлюсь. Терехова и Бортников. А дальше-то распределение мое...».

**— И долго вам удавалось сохранить состояние эйфории?**

**Кама.** Весь застольный период. Ну, и... репетиций пять на сцене. Еще до начала репетиций Рита поймала меня в коридоре и с обворожительной улыбкой спросила: «Так это вы будете у нас репетировать "Гедду Габлер"?». Я не понимал, как я должен себя вести. Как мальчик, которому доверили высокую честь, или как режиссер? Но она сразу отнеслась ко мне, как к режиссеру. Завела в гримерку, налила коньяку.

**— Вы, значит, нарушили стоноговское правило не пить с актерами?!**

Ну, нарушил, каюсь. Мы репетировали в комнате замечательно. Юрский «копал» потрясающе, умно и глубоко. Рита – вылитая Гедда...

Проходит месяц. Начало репетиции. Риты нет. Пять минут, десять минут, двадцать минут – нет ее. Я терпеть не могу опозданий. Сидят Юрский, Стеблов, Бортников... Я нервничаю, скрежещу зубами, с ума схожу. Вдруг открывается дверь: «Ой, я с электрички...». Ну,



М. Терехова

ладно, Рита, пожалуйста. На следующий день – то же самое. Сорок минут мы ее ждем, я зверею, не знаю, чем занять артистов. Это же оскорбление и для них!? Дверь открывается: «Ой, вы репетируете? Ну, хорошо, я подойду попозже». И куда-то уходит. Прихожу вечером в общежитие МХАТа, где я все еще живу. Хожу из угла в угол. Комнатка маленькая, углы – рядом, я об них бьюсь и думаю: «Ну, я ей отомщу. Я ей так отомщу, так отомщу!.. Я сделаю все, чтобы она гениально сыграла!».

На следующий день не прихожу на репетицию. Она приходит: «А где?.. А что?..» Звонит. Я ей все высказываю. «Ну, что вы, Кама!» Длится это еще какое-то время. Три-четыре раза она вообще не приходит. Как нарочно. Невооруженным глазом видно, что она – то, что надо, вылитая Гедда. А когда выходит на сцену, кокетничает, начинаются ее сексуальные штучки. Ничего этого мне не нужно. Я ей объясняю, что она и так хороша. Гедда никого не хочет обворожить. Наоборот, она всем желанна, но всем ставит границы. Она мужчин испытывает. «Не миланичайте!» – прошу ее я. А это известное ее качество, которое шло всегда впереди нее. Ее своего рода самозащита.

## Pro настоящее

Дальше репетиции идут трудно, качество плохое, хотя спектакль в комнате почти сделан. Выходим на сцену, становится еще хуже. Я подхожу к ней, делаю замечания, объясняю терпеливо и с юмором. «Не подходите ко мне!!! – кричит вдруг она. – Не приближайтесь ко мне ближе, чем на семь метров». Я продолжаю шутить, нарочно отсчитываю семь шагов, пародирую ее интонацию. В душе уже стервенею, но пытаюсь все превратить в шутку. Такие дела...

Спектакль был уже наполовину сделан на сцене, но абсолютно не похож на то, что было мной задумано. Рита играет не то, Гена – более или менее то, но только когда я держу его в ежовых рукавицах. Поскольку многие вещи в этой пьесе меня интересовали, я решил, что все-таки доведу дело до конца. Скоро отпуск, лето, а осенью – еще полмесяца репетиций, и только потом выпуск.

Уходим в отпуск, Театр Моссовета едет на гастроли. Вдруг звонок Лосева: «Вы не могли бы приехать в Новокузнецк? Мы будем решать вопрос с «Геддой Габлер»». По телефону подробностей не рассказывает. Оказалось, Рита сорвала спектакль. Должна была приехать играть, но прикинулась больной, а ее кто-то увидел на Кавказе, снимающейся в кино. Ее вызывают в театр, она настаивает на болезни, ведет себя вздорно, вызываясь. Если бы вела себя помягче, все могло бы кончиться мирно. Ее в театре обожали и терпеливо сносили все ее выходки. Но уже было невозможно. Лосев был умный политик. Ему важен был порядок в театре. Рите грозят, что уволят, она встает в

позу и уходит сама.

— **То есть Гедду она все-таки сыграла.**

**Кама.** Именно! Все сделала для того, чтобы ее выгнали из театра. Да-да, именно так! Тут еще надо учесть и катаклизмы в ее личной жизни. Очень сложная ситуация, разговоры, сплетни...

— **Она так вошла в роль?**

**Кама.** Говорю вам, она такая! Она сама и есть Гедда Габлер. Только представления у нее о себе (и заодно о Гедде) были несколько гламурными. Своенравный, своевольный, не желающий ничего учитывать характер толкал ее на сознательное опаздывание, определял ее отношения и со мной, и с партнерами, и с театром, и с мужчинами. Либо мне все двести процентов, либо я всех вас уничтожу, да и себя заодно, – вот ее характер. Тем и кончилось: ни роли, ни театра, ни...

Ведь из театра уходит она не собиралась. Ей ничего не стоило соскочить с этой истории или потребовать у Лосева другого режиссера. Но она действовала не на уровне разума. Это было самосожжение, яркое, демонстративное: пусть будет хуже мне, но будет так, как я хочу. Это меня и потрясло: вот же она, вылитая Гедда Габлер, играй – не хочу. Нет, она взяла на излом, на измор меня, партнеров, театр, Лосева, взорвала свою личную жизнь.

— **Мне казалось, у Гедды есть мозги.**

**Кама.** Да, конечно, мозги есть. Но очень повернутые.

— **Значит, Гедда все-таки больна?**

**Кама.** Как вам сказать? Она более чем здорова. Слишком здорова. Как-то странно здоро-



Н. Тенякова – Гедда Габлер. «Гедда Габлер». Театр им. Моссовета. 1983

## Памяти Наташи Казьминой

ва. Как больной человек здорова. Она видит всех насквозь. Как в микроскоп и одновременно в бинокль, смотрит на каждого. Так, что поры на коже видит. И получает от этого странного занятия удовольствие. Человек накрасился, оделся, а она видит его под одеждой голым и без кожи. Не знаю, здорово ли это? Нет ли тут своеобразной патологии? А ее маниакальная потребность свободы? Ее маниакальное желание держать чужую судьбу в своих руках?..

Вместо Риты ввелась любимая моя артистка Наташа Тенякова. Но это был уже другой спектакль. С Бортниковым совсем не сложилось. Он меня внимательно выслушивал, но играл, как вздумается, не учил текст, пересказывал его своими словами. Собственно, так, как играл «Глазами клоуна»<sup>30</sup>: выходил на сцену, видел своих «сыров» и «сырих» и напропалую с ними кокетничал.

В итоге этот свой спектакль я возненавидел. А Юрский его любил. И обижался, что после премьеры я на него не хожу. Еще с питерских времен я обожал Сергея Юрьевича, да и он хорошо ко мне относился. Но после «Геды» вместо дружбы у нас, к моему сожалению, остались просто интеллигентные отношения...

### ЧУЖИЕ

16 августа 2007 года. На даче

**Гета.** Когда я сдавала спектакль «Летят перелетные птицы»<sup>31</sup>, меня в Москве никто еще не знал в лицо. Ну, или не очень знал. И вот я прихожу в зал на прогон моего спектакля и вижу Тамару Браславскую<sup>32</sup> и Владимира Дубровского<sup>33</sup>, тогдашних завлитов Маяковки. Они с кем-то разговари-

вают. И я слышу, о чем. Они меня видят, а тот человек не видит, и он, я это прекрасно слышу, их спрашивает: «А что надо?». То есть какую, мол, статью надо написать, положительную или отрицательную? Вот так!

**Кама.** Несколько раз в течение жизни я пытался отметить, откуда проистекает мое «я». Из вечного «Геке лест нит», «Геке не разрешает»? (Геке был охранник в гетто, и он не разрешал). Или вечного «жить вопреки» (мамина фраза)? Или из чего-то еще?!

**Гета.** Я помню лицо Браславской. Глядя мне в глаза, она говорит: «Ну, вы сначала посмотрите...» Человек поворачивается, я узнаю Бориса Поюровского, а он видит меня. С тех пор я с ним не здороваюсь, не общаюсь и в театр к себе не пускаю. Мне регулярно пеняют на это, объясняют, что он член всяких жюри и экспертных советов. «Пожалуйста, – говорю я, – покупайте ему билет. Есть люди, которых я не хочу видеть гостями своего театра». И не потому, что он меня ругал или ругает в своих статьях. Представьте, когда я выпустила спектакль «Good-bye, America!!!»<sup>34</sup>, он написал о нас даже в «Крокодиле». И смысл статьи сводился к тому, что спектакль – это карикатура на советскую жизнь и сделан он для заграницы. А время-то было еще советское! Тем не менее, дело даже не в этом. Я не могу забыть тот вопрос: «А что надо?».

— **Мне кажется, еще до недавнего времени на вас смотрели в Москве, как на пришлых. Хотя почти всех питерских в Москве так встречали.**

**Гета.** Тараторкина же не считают пришлым?.. Сколько людей приезжало в Москву из провинции (и хорошие режиссеры, сильные руководители), но никто не удер-

<sup>30</sup> «Глазами клоуна» Г. Белля. Театр им. Моссовета, 1968. Сценическая редакция, постановка и оформление Г. Бортникова.

<sup>31</sup> «Летят перелетные птицы» А. Галина. Театр им. Вл. Маяковского, 1986. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

<sup>32</sup> Браславская Тамара Иосифовна – театровед, с 1977 по 2010 г.г. работала заведующей литературной частью Театра им. Вл. Маяковского.

<sup>33</sup> Дубровский Виктор Яковлевич (1929–2003) – историк театра, театральный критик; с 1968 года до своей смерти работал в Театре им. Вл. Маяковского: заведующим литературной частью, заместителем главного режиссера по репертуару.

<sup>34</sup> «Гуд-бай, Америка!» А. Недзвецкого. МТЮЗ, 1989. Режиссер Г. Яновская, художник С. Бархин.



жался. Из Питера, из Саратова, из Новосибирска – отовсюду. Наездами – да, но, чтобы человек, не закончивший московские театральные вузы, удержался в Москве, – почти никогда.

— *Мне кажется, тут дело в амбициях города, его творческой среды. Москва часто не принимает или принимает со скрипом тех, кого не она открыла, кто уже состоялся. У нее должно быть «право первой ночи». Это очень остро чувствую. Все питерские были слишком яркими и определенными, еще не попав в Москву. Их уже нельзя было учить уму-разуму, менять, перекладывать, направлять. А наша московская роль тогда в чем?*

**Гета.** Нет-нет, я не думаю, что Москва нарочно выталкивает лю-

дей. Никто ведь не топал ногами на Сережу Юрского?

— *Не топал. Но такой бешеной любви, как в Ленинграде, он здесь не получил. Уважение – да, но обожания было мало. Я всегда ощущаю, что Юрскому здесь не додано.*

**Гета.** Невероятная любовь и там бы, наверное, кончилась. Зрители они такие. Они жестоко меняют своих кумиров.

— *Но на это было бы не так больно смотреть.*

**Гета.** Замечательную историю, связанную с Юрским, я часто рассказываю своим артистам. Когда Эрвин Аксер ставил в БДТ «Карьеру Артуро Уи», Юрский играл там Дживолу. Грандиозно играл, невероятно! (Хотя про каждую роль Юрского – про Дробязгина, про Дживолу,

Сцена из спектакля  
«Good-bye, Amerika!!!».  
МТЮЗ. 1989



## Памяти Наташи Казьминой



про Чацкого – я могу рассказывать часами.) В одной из сцен «Артуро Уи» герои проходили по планшету сцены, и Дживола говорил: «Японские садочки перед вами, они цветут какими-то там цветами». А Уи стоял чуть выше него, на станке, и Юрский, проходя мимо, должен был к нему обратиться. И он предложил Аксеру: «А что если я подпрыгну?» На что Аксер ответил: «Ну, если вы подпрыгните и там повисите... А просто прыгать – не надо». Это, по-моему, грандиозный театральный образ – «если просто прыгать, то не надо».

У нас в МТЮЗе до сих пор ходит эта присказка. И мне ужасно приятно, когда наша Оля Демидова<sup>35</sup>, снявшись в каком-то фильме в крошечной ролюшке, сказала мне: «Я согласилась только потому, что там снимались Юрский и Тенякова. Я так была счастлива работать с ними. Наслаждение даже просто рядом с ними находиться». Как замечательно, что другое поколение, моя девочка, чувствует так же, как я. Чувствует какие-то мостки с нашими питерскими кумирами. Для меня этот секундный диалог с Олей – счастье.

Что и говорить, Москва нас сначала встретила неласково. Когда Кама репетировал «Гедду Габлер» в Театре Моссовета, а я шла по театру в перерыве с чашкой кофе, боже мой, с какой злобой на меня смотрели! Ходит тут, понимаешь, с кофе по залу, позволяет себе... Когда в самом начале репетиций у Камы случились трения с Геной Бортниковым, другой известный московский критик, помню, строго сказала: «Мы им не позволим обижать наших артистов». «Им» – это значит, питерским. Мы были пришлые, чужие. Это очень чувствовалось.

Притом что Москва иногда потрясаяще открывает объятия. Нам она их в конце концов открыла. На «Пяти углах», на «Вагончике», на «Вдовьем пароходе»<sup>36</sup>, на «Собачьем сердце»<sup>37</sup>. Трудно забыть это всеобщее счастье, которое светило в глазах людей. Мы и это почувствовали.

### МОЯ ИСТОРИЯ МОСКОВСКОГО ТЮЗА

15 сентября 2007 года. Дома

**Гета.** Боюсь, что история «моего» МТЮЗа будет длинной и с невероятными перипетиями. МТЮЗ – это мое счастье и мое проклятие. Рассказывать ее сложно, тем более что мы все еще в пути. Это было мое первое серьезное место работы. Почти первое. До приезда в Москву я постоянной работы не имела никогда. Кроме самостоятельного «Синего моста» и неполных двух сезонов в Красноярске.

Началось с того, что я просто шла по улице и встретила, по-моему, Володю Оренова<sup>38</sup>. Кто-то из нас двоих садился в троллейбус, и он мне на ходу крикнул: «А ты бы не возглавила московский ТЮЗ?». Я без паузы ответила: «Ищи дураков». Я и тогда, и сейчас отлично понимала, что отправить еще живого режиссера в уже мертвую или полумертвую труппу – это убийство.

Вскоре после той встречи меня позвали в Комитет по культуре. Это было уже начало перестройки. В Театре Моссовета у меня успешно идет «Вдовый пароход», в Театре Маяковского – «Летят перелетные птицы». Меня позвали и предложили придти в МТЮЗ. Но не руководить, а просто поставить спектакль. Сказали, что, если получится, назначат главным. А пока я буду не главным, но единственным режис-

<sup>35</sup> Демидова Ольга Васильевна – актриса, с 1992 года в труппе МТЮЗа, у Г. Яновской сыграла в спектаклях «Иванов и другие» (Зинаида Савинова), «Роза» (Феклуша), «Трамвай "Желание"» (Надзирательница), у К. Гинкаса – в спектаклях «Пушкин. Дуэль. Смерть» (Вяземская) и др.

<sup>36</sup> «Вдовый пароход» И. Грековой и П. Лунгина. Театр им. Моссовета, 1984. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

<sup>37</sup> «Собачье сердце» М. Булгакова. (инсценировка А. Червинского) МТЮЗ, 1997. Режиссер Г. Яновская, художник С. Бархин.

<sup>38</sup> Оренов Владимир Борисович (р. 1952) – театральный критик, театровед, режиссер; автор телепрограммы «Фрак народа»; работал завлитом Московского драматического театра им. К.С. Станиславского, заместителем художественного руководителя театра «Эрмитаж»; в 2000-х г.г. ставил спектакли в Новосибирском театре «Старый дом»; Новороссийском театре драмы, Норильском театре драмы, Челябинском ТЮЗе и др. С 2011 г. – главный режиссер Хабаровского театра драмы и комедии.

## Pro настоящее

сером в театре. В общем, меня сразу обманули, потому что в ТЮЗе в штате оказались еще режиссер Санатин и режиссер Секирин, но это выяснилось потом. Я сказала, что могу на такое решиться, только если предварительно не буду смотреть спектакли, которые идут в МТЮЗе. То есть приду вслепую. Я понимала, что, если увижу их, то не соглашусь.

За две недели до этого в театр назначили нового директора, который до этого был директором МДТЗК<sup>39</sup>. Там в это время шли большие судебные дела: всех пересажали, а его... назначили.

Прихожу я на сбор труппы 5 сентября, меня представляют. Не как «главного». Но все всё понимают, потому что представляет Комитет по культуре. И я начинаю ходить в МТЮЗ на все спектакли подряд. Играют в спектакле «Два клена» три состава, я смотрю все три. Сколько раз в месяц идет спектакль «Рюи Блаз», столько раз я его и смотрю, абсолютно во всех составах. Один человек в спектакле меняется, и я прихожу смотреть его сцены. И так весь репертуар.

**— Какова была реакция театра на такое рьяное исполнение служебных обязанностей?**

**Гета.** Я сразу почувствовала глущую неприязнь, битвы начались почти сразу.

**Кама.** Первый слух о Гете был такой: в МТЮЗ назначили руководить какую-то цыганку. Ее перепутали с актрисой Янковской. Была такая в цыганском театре «Ромэн». Тем более, Гета носила длинные юбки цыганские, цапки всякие и длинные волосы, развевавшиеся во все стороны.

**Гета.** Однажды встречаю на улице Николая Николаевича Волкова, выдающегося артиста эфро-

совского, который играл у меня в «Перелетных птицах», спрашиваю: «Как вы думаете, Н.Н., почему они так недовольны, что я смотрю все их спектакли?». Он задумался и сказал: «Ну-у, Гета, наверное, им неловко, что они так плохо играют». Н.Н. так же плохо понимал психологию простого артиста, как и я. А вот Витя Гвоздицкий<sup>40</sup>, не задумываясь, ответил абсолютно точно с точки зрения актерской психологии: «Они понимают, что вы их смотрите на предмет, кого увольнять». Я им виделась каким-то комиссаром с шашкой, который сейчас всех поувольняет.

**Кама.** Так про нее говорили.

**Гета.** Мы с Камой поехали к Шуррику Червинскому<sup>41</sup> советоваться. Я ему сначала радостно объявила, что пошла работать в МТЮЗ, а потом показала список пьес, которые можно было бы поставить. «Как ты думаешь, что выбрать?». «Собачье сердце», — сказал Шуррик без паузы. Я не знала, что ответить.

Я же вам говорила уже, что «Собачье сердце» — не самое мое любимое произведение у Булгакова. Мне казалось, в нем слишком мно-

<sup>39</sup> Московская дирекция театраль-но-концертных и спортивно-зрелищных касс.

<sup>40</sup> Гвоздицкий Виктор Васильевич (1952–2007) — актер театра и кино, народный артист России; у Г. Янковской сыграл в спектакле «Стеклянный зверинец» (Том); у К. Гинкаса — в спектаклях «Пушкин и Натали» (Пушкин), «Записки из подполья» (Парадоксалист), «Играем преступление» (Порфирий Петрович).

<sup>41</sup> Червинский Александр Михайлович (р. 1938) — драматург, сценарист, автор пьес «Бумажный патефон», «Крестики-нолики» и др. С 1993 г. живет в Америке.

Сцена из спектакля «Вдовый пароход». Театр им. Моссовета. 1984



## Памяти Наташи Казьминой

го прямой злости. Правда, я понимала, что Булгаков смотрел на ситуацию изнутри, а я – через 60 лет оглядываюсь назад. Для меня «Собачье сердце» – это что-то другое. Это трагическая и саркастическая повесть о наших родителях.

В общем, Шурик начал писать инсценировку.

Вокруг бурлит уже наша странная перестройка, что-то мелькает за окнами театра, Шурик пишет, а я продолжаю смотреть спектакли. Напряжение в театре растёт.

...Меня многие потом спрашивали, как я все это пережила: объявление голодовок, собрания труппы, критические высказывания, протесты, войны. «Как вы могли в это время репетировать?!» А я отвечала: «Репетировала удивительно легко». В меня ничего не попадало. У меня и мысли не было никого «захватывать», «покорять», воцариться тут навечно. Если нет, то нет, всем привет, я пошла, я сюда – ненадолго. Ну, ненадолго я сюда! Я не собиралась делать никаких революций, я хотела попытаться сделать дело. Нормальное.

**Кама.** А еще про Гету говорили, что «это та самая цыганка, что была любовницей нового директора». Оказывается, еще до МДТЗК и до МТЮЗа он успел поработать и в театре «Ромэн».

**Гета.** Когда Шурик написал инсценировку «Собачьего сердца», ко мне явился секретарь партийной организации театра, наш артист Ушаков, который и потом, будучи депутатом Моссовета, сильно мешал мне работать, и сейчас, говорят, какая-то шишка. Он пришел и сказал, что я должна передать пьесу в партбюро, которое собирается с ней ознакомиться. На это я ему ответила, что буду читать



пьесу на труппе, и у партбюро, как у всех простых смертных, будет возможность с ней ознакомиться и высказаться. Но «право первой ночи» в данном вопросе принадлежит только артистам. Это тоже не добавило никому успокоения, а только подогрело предвоенную обстановку.

### РАБОТА «ДУРИКОМ»

16 августа 2007 года. На даче

**Гета.** У нас был безумно тяжелый застольный период. Я же говорила, что у меня вначале с артистами – полный развал. Я дуриком работаю: чтобы их раскрепостить, стараюсь сначала раскрыть всех. А Валера Володин<sup>42</sup> репетировал очень закрыто. Когда спектакль уже был сделан, и прошло время, я от него самого узнала, что он был уверен: я его назначила на роль, чтобы потом уволить, доказав его несостоятельность. Вот такие

Г. Яновская  
с молодежью. МТЮЗ

<sup>42</sup> Володин Валерий Павлович (р. 1943) – актер театра и кино; у Г. Яновской сыграл в спектакле «Собачье сердце» (профессор Преображенский)

## *Pro настоящее*

сложные игры проигрывают иногда в своих головах артисты. Я даю артисту главную роль, бьюсь с ним два месяца, а он думает, что я хочу его уволить. Вот это и есть театр.

Параллельно идут войны, создаются «антиправительственные группировки». У меня в спектакле заняты люди из разных группировок. Например, один из артистов, который играл у меня репортера, сказал как-то на репетиции, глядя мне в глаза: «Партбюро руководило, руководит и будет руководить этим театром». Но я и с ним продолжала репетировать. Искренне абсолютно.

Я попросила своих помощников и болельщиков ничего, что будет обо мне или о моих репетициях говорить в театре, мне не пересказывать. Даже не потому, что я против наушничанья, посплетничать в театре иногда интересно. Просто это помешает мне работать.

Мы репетировали. А в театре шли войны. Приходили и уходили какие-то комиссии. Но я была абсолютно спокойна. Я работала. Это был такой затхлый театр, со сцены несло такой мертвечиной, за исключением отдельных секунд живого искусства. Слава Платонов<sup>43</sup>, например, будучи уже не мальчиком, замечательно играл подростка в спектакле «Остановите Малахова!». А я сидела в зале и думала: надо бы беречь этот спектакль, пока хоть один артист в нем так играет. И, когда Люся Ларионова<sup>44</sup> говорила про ноги, я понимала, что это театр. Все остальное – нечеловеческая скука и мертвечина. Идет, например, «Рюи Блаз», в грандиозных, между прочим, декорациях Бархина, а я сижу в пятом ряду и ни-

чего не понимаю. Что происходит на сцене? О чем идет речь? Я сюжета понять не могу! Хотя обычно улавливаю его мгновенно даже в самом плохом спектакле. Однажды в этом самом «Рюи Блазе» артисты посреди действия сами ушли со сцены, потому что зал громко переговаривался и стрелял в артистов из резинок. «Пойдем отсюда?» – сказал один артист. «А пойдём». И они ушли.

Вызвав ненависть всей труппы, я удалила из зала педагогическую часть. Потому что она с залом боролась, почти дралась. Даже во время действия кого-то усмирляла, кого-то выгоняла, а кого-то, наоборот, не выпускала из зала, приговаривая: «Ты у меня будешь смотреть спектакль!». Я сказала труппе, что артист – единственный человек, который имеет право общаться с залом посредством пьесы и роли. Я собрала работников театра и объяснила им, что, если они работают в этом театре и согласны в нем работать, они не имеют права кричать на зрителя. В этот театр ходит именно такой зритель. И они не имеют права – дергать его за руку, делать ему замечание, обращаться с ним, как с преступником. Это наш зритель, и они его обслуживают. Проверяют билеты, продают программки, показывают, куда сесть, и все. А кричать... Представьте себе, что было бы, если бы это был взрослый зритель? А у нас на нашего зрителя орала в зале и в фойе нечеловеческими голосами. Две алкоголички руководили одна костюмерным цехом, а другая – реквизиторским. Свет горел, как в сельском клубе, светил на порталы, засвечивал все. В общем, полный разгул.

<sup>43</sup> Платонов Вячеслав Николаевич (р. 1947) – актер МТЮЗа с 1967 г. заслуженный артист России, ; у Г. Яновской сыграл в спектаклях «Good-bye, Amerika!!!», «Оловянные кольца» (доктор Лечиболь), «Иванов и другие» (Лебедев), у К. Гинкаса – в спектаклях «Пушкин. Дуэль. Смерть» (Нащокин), «Счастливый принц» (Мэр) и др.

<sup>44</sup> Ларионова Людмила Семеновна (1945–2009) – актриса МТЮЗа, заслуженная артистка России; у Г. Яновской сыграла в спектаклях «Свидетель обвинения», «Иванов и другие», «Собачье сердце», у К. Гинкаса – в спектакле «Казнь декабристов».

## Памяти Наташи Казьминой

### Я ХОТЕЛА УСЛЫШАТЬ ЖИВЫЕ ГОЛОСА

15 сентября 2007 года. Дома

**Гета.** Но меня больше всего интересовали зрители, и я хотела услышать их живые голоса. Поэтому я предложила педагогической части собрать в театре молодежь. Сначала эти сборища никак не назывались: ребят просто приглашали в ТЮЗ к определенному часу. Мы напечатали билетки, а на них написали: «Нужен ли вам театр? И если нужен, то какой?» Распространили билетки сами, по своим каналам, кто через детей, кто через знакомых. Пришли студенты-первокурсники, старшеклассники, весь Данилкин<sup>45</sup> класс явился во главе с Дуней Смирновой<sup>46</sup> и Валерой Панюшкиным<sup>47</sup>. Чудные ребята!

Эти первые наши беседы были потрясающими. Свободные, умные, открытые дети битком набивались в репетиционный зал каждую неделю и говорили о том, что их действительно волнует. Туда невозможно было пробиться, там дышать было нечем. А потом к нам повалили и взрослые. Помню, приходил Щекочихин<sup>48</sup> и однажды даже меня остановил, когда я одну слишком острую тему хотела им объявить.

Первое, что сказали эти молодые, что театр ни в коем случае не должен называться ТЮЗом, что ни один из них по своей воле в ТЮЗ не пойдет.

**Кама.** И это понятно. Никто не хочет считать себя маленьким и ходить туда, куда ему велят. Те, кому девять лет, считают, что «юный зритель» – это семилетний, те, кому двенадцать, считают, что это девятилетние и т.д. Никто не пойдет туда сам, его могут только притащить за руку. Девятиклассники

сказали, что лучше пойдут в любой другой театр, но только не в ТЮЗ. Это название не престижно. Это неприлично, это унижает.

**Гета.** «А какие темы вас интересуют?» – спросила тогда я. Они назвали три: жизнь, смерть и совокупление (не любовь, а именно совокупление, я точно помню). Больше ничего. Вдруг после парочки таких встреч в репзале появились магнитофоны. Что такое? Оказывается, то ли наше партбюро, то ли еще кто-то позвонили в КГБ и сообщили: «Яновская устраивает в театре антисоветские сборища». И тут же появился куратор из КГБ, и врубились магнитофоны. Тогда я вывела всех из репзала и рассадила в фойе, где магнитофон не включить. Куратор пришел ко мне чистить мозги. Но это было уже немножко другое, не совсем советское время. И что мне могли сделать? Я же сказала себе, что пришла сюда не навечно? Не навсегда. Я от них не завишу, я у них ничего не просила. Я прожила свою жизнь так, как я ее прожила, поэтому в любой момент могу повернуться и уйти. И потом, казалось, что в тот момент уже не сажали. Может, казалось. Нет, правда, не сажали...

Кстати, после этих встреч наш куратор из КГБ защитил на нас диссертацию.

### «ТЮЗОВКИ»

15 сентября 2007 года. Дома

**Гета.** А народ на эти встречи все прибывал. Мы уже не помещались в фойе. Как быть? Взрослым деваться было некуда. В большой зал же людей не посадишь? Это же не собрание? Однажды я предложила молодым штурмовые игры по поводу театра: делимся на несколько групп, каждая разрабатывает свой

<sup>45</sup> Гинкас Даниил Камович (р. 1969) – сын К. Гинкаса и Г. Яновской, писатель, драматург; псевдоним – Даниил Гинк.

<sup>46</sup> Смирнова Дуня (Авдотья Андреевна) (р. 1969) – сценарист, режиссер, телеведущая.

<sup>47</sup> Панюшкин Валерий Валерьевич (р. 1969) – журналист, работал обозревателем в газетах «Коммерсант», «Ведомости»; лауреат премии «Золотое перо России», автор нескольких книг.

<sup>48</sup> Щекочихин Юрий Петрович (1950–2003) – журналист и писатель; работал в «Литературной газете», «Новой газете», «Комсомольской правде»; занимался исследовательской и политической журналистикой.

## *Pro настоящее*

тип театра, как она его себе представляет, со своим репертуаром, с размером зала – все от начала до конца. Придумывайте. Ну, один-то театр я запомнила точно, потому что он был конфликтен тому, в котором они находились. Они назвали его «Театр для пенсионеров», где на входе обязательно стоит врач с аппаратом для измерения давления, выдаются продуктовые пайки, идет пьеса «Беспокойная старость» и т.д. И это выглядело тогда резко конфликтно по отношению к ТЮЗу, в который их загоняли всю их сознательную школьную жизнь, как в резервацию. Вот они и предложили театр как резервацию для другой группы населения.

Однажды, когда в Москве появились «люберы» (помните, такая молодежная шовинистическая бандитская группа?), и наши дети готовы были ехать с ними разбираться, я решила сначала предложить эту тему на обсуждение. Но меня, слава богу, Щекочихин остановил: «Что ты делаешь! Ты же их подставишь. Они же умственные дети». Но кто-то из них в Люберцы все-таки съездил.

Еще они очень протестовали против старших, жаловались на родителей – то не разрешают, это подавляют. Как-то, когда нас, взрослых, оставалось человек десять, остальные уже схлынули, я спросила их: «Представьте себе, вот все мы, тут сидящие взрослые, вдруг встаем и выходим, и вы остаетесь одни. Вам будет без нас интересно?» Молчание. Долгое. «Нет». «Почему? Зачем мы вам здесь? Мы же лишены права голоса. Мы только иногда высказываемся». Дуня Смирнова тогда сказала: «Мы редко так разговариваем со старшими. Мы через вас так разговариваем

со своими родителями». На этих встречах решались для них очень серьезные вопросы.

А потом мы предложили им придумать для нашего клуба какое-то название. Услышав слово «клуб», они взвились до потолка. А это все неглупые ребята были, хотя никто их специально не подбирал. Мы принимали всех, а не лучших или самых умных. А может, они все тогда такие были? Очень чувствовали фальшь того, что тогда происходило, видели пену. При том что сами молодые часто очень любят пену. Но они это чувствовали. Слово «клуб» раздражало их своей пристегнутостью к старым временам. Так мы тогда ни до чего и не договорились. Я предложила им подумать и позвонить. И продиктовала номер телефона нашей литчасти – 291–41–65. А пока его повторяли на все лады, мне вдруг пришла в голову мысль, а не соединить ли этот номер со словом «клуб». Пусть будет «Клуб 291–41–65». Нет. И что-то они говорили между собой: «Тусовка, тусовка», а потом вдруг кто-то выкрикнул: «Тюзовка!». «Ну, вы же так презираете название этого театра», – не преминула укусить их я. Нет, все, пусть будет так. И столько лет это было так. Не мы это выдумали.

Куратор из КГБ оказался довольно молодым и даже остроумным малым. Он мне тоже однажды предложил: «А что, если провести ваше следующее заседание в помещении, где нет стульев? Дети сядут на пол, а взрослые сразу уйдут». «А я что буду делать?» – разозлилась я. Хотя в то время я еще спокойно садилась на пол.

Когда я стала активно репетировать и поручила своим помощникам придумывать вместо меня темы для

## Памяти Наташи Казьминой

этих тюзовок, все и рассыпалось. Театр – дело такое, тут надо самому за все отвечать и все проверять, главному режиссеру. Я не умела, а надо всегда уметь сбивать хорошую команду. Когда я переставала что-то делать сама, все прекращалось. Однажды я решила собрать в театре рокеров и панков. Щекочихин тогда много о них писал. И я пришла к Юре с этим предложением, на что он мне сказал: «А ты готова к тому, что они придут к тебе с травкой, бутылками, матом? Обязательно будут тебя провоцировать, шокировать, пускать дым тебе в лицо. Ты к этому готова?» «Я? – я сильно задумалась и сказала: Нет, пока нет». «Тогда лучше их не зови». Я вообще-то ко многому была готова, но я в это время репетировала «Собаку» («Собачье сердце»), на меня стучали в КГБ, и у меня в театре шла война... А тут еще упираться глазами в телевизор, а там все эти съезды показывают, почище любого спектакля. Какие-то новые люди постоянно проклевываются, и оказывается, что вас, так похоже думающих, не десять человек на кухне, как раньше, а много, довольно приличный кусочек страны. Меня тогда потрясло, что люди из каких-то провинциальных городов, про которые я даже и не слышала, оказывается, умеют говорить, думать, спорить, отстаивать свое мнение... По телевидению ведь раньше шло такое, что казалось: страна не умеет ничего – ни говорить, ни думать. Это потрясло сильно: и эти тюзовки, и первые живые голоса в моем ТЮЗе.

Шли репетиции «Собаки», войны, тюзовки, одни артисты объявляли голодовку, другие отказывались получать зарплату, пока меня не выгонят из театра. И это все шло в параллель.

А тут еще Толя Смелянский мне

говорит: «Гета, по отношению к культуре ты совершаешь страшный поступок. Ставить “Собачье сердце” в МТЮЗе?! Это, мягко говоря, несерьезно». Выходило, что я, поставив этот спектакль в МТЮЗе, настолько отвратительном театре, что в нем и приличных артистов не найти, еще раз «закрою» Булгакова. Дескать, этот уникальный материал, который только-только приходит к читателю, подвергать такому риску нельзя. Вот так.

### «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ».

#### ПАРТОРГИ

*16 августа 2007 года. На даче*

**Гета.** Мы знакомились и узнавали друг друга в процессе работы. Я ведь с ними репетировала и не вела посторонних разговоров. И в этот момент у нас сбили корейский самолет, и разразился мировой скандал. На сцене тогда оказались Преображенский, Шариков и Борменталь – Володин, Долгоруков<sup>49</sup> и еще Платонов. А Саша Великовский, образованный интеллигентный мальчик, сын Самария Великовского, замечательного шестидесятника<sup>50</sup>, как бы мне ассистировал в зале. И, когда возникла потребность какого-то сравнения, он вдруг вклинился и сказал: «Ну, вот как с южнокорейским самолетом». «А что с самолетом?» – спрашивают они. «Ну, который сбили». «Ну и правильно, что сбили». Я опешила: передо мной стояли два бывших парторга театра, и третий, тоже коммунист, и объясняли мне, что все правильно. И у меня случился срыв. Я начинаю орать: «Из-за политических интриг убили несколько сот неповинных людей! Понятно?! Лю-дей! Если вы этого, как люди, не чувствуете, то как артисты, понимаете, АРТИСТЫ, обяза-

<sup>49</sup> Долгоруков Владислав Александрович (р. 1947) – актер МТЮЗа с 1970 г., заслуженный артист России; у Г. Яновской сыграл в спектаклях «Собачье сердце» (доктор Борменталь), «Трамвай “Желание”» (доктор).

<sup>50</sup> Великовский Александр Самариевич (р. 1955) – актер, режиссер. Живет во Франции; Великовский Самарий Израилевич (1931–1990) – литературовед, культуролог, доктор филологических наук.

## Pro настоящее

ны!». Проорав так несколько минут и высказав им многое из того, что я о них подумала, я возвращаюсь на свое место, тут что-то вспоминаю, поворачиваюсь к сцене договорить... а они трое стоят там, пожимая плечами и разводя руками: и чего она кричала? о чем шла речь? что случилось-то!? чего она так расстроилась? И так тоже было...

Еще в застольный период я допрашивала артистов: «Какой самый страшный поступок совершил Шариков, став человеком?» Они мне честно перечисляли: украл 10 червонцев, женился на барышне, скрыл, что он собака, хотел изнасиловать Зину... Тут я не выдержала: «Ребята! Ну, напился, был не в себе, понять как-то можно. А что еще?». И ни один человек из сидевших напротив меня двадцати молодых

артистов не сказал, что самый гадкий поступок Шарикова – это донос на Преображенского. Сидели мы в малом репетиционном зале за длинным столом, и я им объясняла, что нет ничего страшнее доноса – на создателя, на учителя, на отца. После чего я решила переделать инсценировку. У Шурика Червинского этот поступок Шарикова не был последним, стоял в общем ряду. Но я решила, что донос должен быть последним проступком Шарикова, после которого его и будут убивать. Когда я думаю о преступлениях советской власти, я, в том числе, вспоминаю и эту свою репетицию, когда ни один из людей, занимающихся актерской профессией, имеющей все-таки прямое отношение к человеческой душе и нравственности, ни один не



А. Вдовин – Шариков.  
«Собачье сердце»,  
МТЮЗ. 1987

Сцена из спектакля  
«Собачье сердце»





## Памяти Наташи Казьминой

сказал, что донос – это мерзость. И даже не воспринял письмо Шарикова по поводу Преображенского, как донос...

И, тем не менее, репетиции шли в атмосфере невероятной любви. Чем дальше, тем больше в нас возникло чувство друженности. Было мое счастливое изумление, когда я видела, как артисты выполняли и то, и другое, и третье мое задание. Было их изумление, когда они с моей помощью вспоминали, что сцена может открываться не просто снаружи, а оказывается, что там внутри есть что-то другое. Март, апрель, май, последние месяцы мы репетировали упоенно. И готовы были выйти на генеральный прогон к 23 мая. Я ощущала в душе невероятный покой. Может быть, потому, что, как я это называла, постоянно держалась за ручку двери: если что не так, я уйду, я здесь не живу, я никому не клялась в верности до гроба. На мне нет ошейника, который Шарик из «Собачьего сердца» восторженно воспринял, как знак «навсегда».

### ВСЕЛЕНСКИЙ ПОТОП

*15 августа 2007 года. На даче*

**Гета.** Когда 23-го мая мы сделали прогон, люди к нам пришли с книжками. Именно в этот день вышел номер журнала, где было напечатано «Собачьё сердце». Тогда три театра заявили о своем желании его поставить – мы, Сандро Товстоногов и еще кто-то.

Помню полный зал народу, критики, Смелянский, предупреждавший меня о политической ошибке, в том числе, начальники, «приемщики» спектакля. После спектакля критики поднимаются ко мне в кабинет, а начальники собираются уходить. Так принято. Они долж-

ны «подумать», точнее, соотнести свои впечатления с партийным начальством. И в эту самую секунду начинается невероятная гроза, страшный ливень, стеной. В моем кабинете были открыты окна, и дождь заливал в комнату. В общем, путь к отступлению начальникам был отрезан. Тогда еще не все из них ездили на автомобилях.

И вот за окном вселенский потоп, молнии, грохочет гром, а ко мне в кабинет набились, стоят плечом к плечу, потому что сесть просто негде, вперемешку критики и начальники. У начальников же обычно как было? «Мы обменяемся мнениями, а через три дня сообщим вам свое решение». А тут никакого обмена, на дворе – пятница, завтра выходной, и ливень стеной. И критики начинают обмениваться впечатлениями, в общем, обсуждают спектакль, говорят замечательные слова мне, артистам. Мнение – единодушно восторженное. А начальники вынуждены стоять и это слушать. Без четверти час, когда еще можно успеть на метро, ливень так же резко прекращается, как начался. Это можно проверить по метеосводкам. И начальники побежали.

На следующий день была суббота, шел худсовет, который меня славословил, уж не знаю, какими словами. За время репетиций «Собачьёго сердца» я уже была назначена главным режиссером, но этого даже не заметила. И вот я сижу на худсовете, слушаю их, и у меня нет никакого ощущения счастья. Не знаю, что во мне тогда говорило, не думаю, что скромность, скорее знание жизни. На душе было очень тяжелое чувство и только одна мысль: кто из них, сегодня славословящих, завтра первым бросит в

## Pro настоящее

меня камень? Что так будет, я даже не сомневалась. Потому что я не смогу дарить им оглушительные победы всегда, а в ту секунду, когда я ее не принесу, или окажется, что я устала или не так талантлива, как сосед, они в меня и бросят булыжник. Кто первый? Я думала только об этом.

Вот почему я себя не люблю. Вместо того, чтобы быть счастливой в тот момент, когда все тебе говорят комплименты и говорят от души, не формально, не банально, я сижу, съезжившись, уже ощущая тяжесть того камня, который в меня еще не бросили, но запустят, и думаю: кто первый? Это довольно тяжело.

Тут раздается звонок. Это Олег Ефремов, который рассказывает мне, что во вторник у нас первый съезд Союза театральных деятелей, вновь организованного вместо ВТО, и просит сыграть для них «Собачье сердце». Я ему объясняю, что я бы с радостью, но спектакль у меня еще не принят, и я не имею права этого делать. «Ну, это я беру на себя», – говорит он. Так, сообщая я, но у меня в афише в этот день стоит другой спектакль, поэтому я предлагаю Ефремову начать спектакль в 8 часов. Во вторник у нас шел спектакль «Остановите Малахова!». В 7 часов мы вернули зрителям деньги за билеты, а в 8 начали «Собачье сердце» для первого съезда СТД. Ефремов позвонил начальникам, они уже были запуганы, и я тут же получила справку о приемке спектакля.

— **Ефремов уже видел спектакль?**

**Гета.** Тогда еще нет, но слышал. Весть по Москве разнеслась мгновенно. Я помню тот съездовский зал, в котором сидело столько зна-

менитых и прекрасных людей. Все это как-то даже оглушило ТЮЗ, который еще за день до этого жил тихой провинциальной жизнью посреди Москвы. У актеров случилось помутнение рассудка, шок.

### ОБО МНЕ, СЧАСТЛИВОЙ ДУРЕ, И О ДРУГИХ ДУРАКАХ

**Гета.** ...Спектакль имел невиданный успех. В том числе, и официальный. Я, как идиотка, никак этим не воспользовалась. Не сменила название театра, хотя все были готовы сделать это. Уже в тот знаменитый вечер, когда принимали спектакль, сопровождаемый громами и молниями, кто-то из наших друзей предлагал переименовать театр. Но я легкомысленно решила – потом.

— **Какие предлагались названия? Это же интересно.**

**Гета.** Да самые разнообразные. Были и очень остроумные. Я, честно говоря, и квартиру тогда могла поменять на лучшую, но и об этом как-то, знаете, не подумала.

Дальше (*смеется*) вышло, как в анекдоте про «елки». Нам сообщили, что будет Мюнхенский фестиваль русского театра, его дирекция узнала о нашем спектакле, и кто-то приедет в начале июля, чтобы его посмотреть. А театр с 30 июня – в отпуске. Собрала я участников спектакля (они часто вспоминают эту историю) и сказала им, что надо задержаться. Они заныли: «Ну, как так, мы же едем по стране с концертами халтурить»... Так мы тогда ничего немцам и не показали. Они, надо сказать, не обиделись. Возможно, слишком много слухов было о нашем спектакле. Приехали еще раз осенью. И взяли спектакль. «Собака» с триумфом венчала первый перестроечный фестиваль на Западе.



Г. Яновская смотрит прогон своего спектакля

## Памяти Наташи Казьминой

— **Когда на театральном фестивале в Мюнхене Яновскую спросили, что такое перестройка, она сказала: «Это я. Посмотрите на меня. У меня сплошные недостатки: я женщина, я еврейка, я никогда не состояла в коммунистической партии – и вот я главный режиссер театра».**

**Кама.** А дальше надо бы рассказать о многолетнем небывалом успехе спектакля. О том, кто на него приходил: о Сахарове, Ельцине, о Плисецкой, об Окуджаве... Об иностранцах всякого рода и племени: французах, немцах, турках, бельгийцах, швейцарцах, об актрисе Ванессе Рейдгрейв, наконец о Питере Бруке. Откуда-то узнав о «Собачем сердце» Яновской, он прислал нам телеграмму с просьбой оставить ему два билета на ближайший спектакль и спросил, не согласится ли г-жа Яновская отужинать с ним и его женой после спектакля в ресторане. Обязательно надо рассказать о том, что он говорил артистам после спектакля. Что вообще случилось с артистами замызганного МТЮЗа, которые вдруг стали знамениты, начали выезжать за границу (это же еще советское время!) и иметь там колоссальный успех. Об их чувствах, о неверии в чудо, неожиданно происшедшее с ними. О слезах нашего артиста Коли Денисова, после первой поездки за границу почувствовавшего себя человеком, о вечных посиделках в кабинете у Геты, об острых дискуссиях после спектакля. О стремлении артистов участвовать в демонстрациях перестроечного времени, о первой предвыборной компании Ельцина, которая вопреки гэбэшным предупреждениям проходила именно в МТЮЗе. О поездке «Собаки» в

Израиль, с которым у СССР тогда не было дипломатических отношений, и о неожиданном крещении в Святой земле ряда наших артистов. О поездке в Турцию, куда советскому человеку тогда не было хода, потому что турки перебили всех своих коммунистов. А еще театр побывал в Швейцарии, Германии, Бельгии, Франции. И не раз... Можно было бы рассказать и о том, как спектакль «Собачее сердце» стал умирать, когда артисты перестали воспринимать происшедшую с ними перемену, как чудо, когда успокоились, стали полагать, что все, что происходит, это естественно, потому что они такие замечательные артисты...

**Гета.** На следующий год я собралась делать «Соловья» Андерсена и снова попросила Шурика Червинского за лето написать пьесу. Жаль, не записала тогда наш с ним долгий и принципиальный спор о том, а что же, собственно, такое этот «соловей»? Как его показать в спектакле? Это «искусство» или это «носитель искусства»?

Это был спор не одного часа и не одного дня. Я настаивала, что соловей – «носитель»: он может быть грязный, пьяный, заикающийся, любой, но он создает искусство. А как показать само искусство – это для меня абстракция. Что это такое? Танцующий луч света? Изумительная девочка на пуантах? Или, может быть, потрясающее пение? Как это сделать в театре?

В итоге я настояла на своем и поставила спектакль о том, что такое быть носителем искусства и чего это стоит.

17 августа 2007 года. На даче

**Кама.** Нет, я вам должен отдельно рассказать, что такое «инфаркт».

Закупоривается важный сосуд, и кровь перестает поступать к сердцу. А сердце – это мышца, и она от этого начинает атрофироваться. Сосуды должны питать мышцу, гонять по сердцу кровь, а то место, которое сосуд не питает, омертвевает. Четыре закупоренных сосуда – и это уже обширный инфаркт. У меня и было четыре закупоренных сосуда, а сейчас – четыре шунта. Пятый сосуд тоже был закупорен, но оказался не существенен, поэтому им никто и не занимался. Четыре закупорки – это значит, что большая часть сердца омертвела, но какая-то часть еще фурыкает, и дело врачей – там, где опасно, вставить эти самые шунты, т.е. новые искусственные сосуды, чтобы сердце снова заработало.

Еще до первой операции врач мне сказал: «Теперь вам необходимо понять, что вы до конца жизни больной человек. Вы уже не тот, каким были прежде». Я этого не понимал. Отказывался понимать. Я же хорошо себя чувствую?! Но, оказывается, после инфаркта часть сердца так и остается омертвевой и не фурыкает, поэтому я теперь задыхаюсь, быстрее устаю и уже не так быстро бегаю.

Я помню, как мой папа с инфарктом два месяца лежал в постели без движения, но без операции. Сейчас все по-другому.

Шунтирование после первого инфаркта мне делали в Хельсинки. Что это такое? Вам распиливают грудную клетку, вынимают сердце, кладут рядом (с ума сойти!), а вас пока присоединяют к сердцу искусственному. Потом распарывают вам ногу, вырезают оттуда часть кровеносного сосуда, режут на четыре части и прифигачивают вместо засорившихся сердечных



сосудов. Потом ваше сердце укладывают назад, грудную клетку зашивают, а на ногу ставят тридцать четыре металлических скобки. Все это – под общим наркозом. Ты ничего не знаешь, не слышишь, что с тобой происходит, не уверен, что проснешься...

Спустя какое-то время слышишь какое-то урчание, чьи-то разговоры и чувствуешь потрясающий кайф. Понимаешь, что ты в Хельсинки и говоришь на чистом английском языке: «Wonderfull feeling!». К тебе наклоняются медсестры. Потрясающие! Что-то говорят. И ты их понимаешь! Тебе кажется, что они тебя любят, как никто никого никогда, и вообще они существуют только ради тебя. Ты читаешь невероятную нежность в их словах и взглядах, думаешь, что более счастливого момента в твоей жизни не было, и погружаешься в сладкую дрему. Еще проходит время. И тебя поднимают на ноги, и ставят столбом – не знаю, почему. Может быть, потому, что тебе просто надо помочиться? Не знаю. И ты делаешь это сам, и видишь других

Сцена из спектакля  
«Соловей», МТЮЗ. 1988

## Памяти Наташи Казьминой

людей после операции и думаешь: они лежат, а я уже могу стоять. Потом вдруг оказывается, что Гету пустили в реанимацию. И она приходит и садится на стульчик рядом с кроватью... Только почему-то она в зимней шубе и сапогах. И у нее такое странное лицо. Ты осознаешь, что с тобой недавно сделали, и это – поражает твоё воображение. Это чудо, но его совершил человек. День спустя тебя везут в палату. Ты лежишь в полудреме, уже не в кайфе, и ждешь, когда начнутся боли. Но ничего не болит. «Наверное, потому, – думаешь ты, – что наркоз еще не отошел». Странно, но боль так и не приходит.

На следующий день является сестра. Она будто родилась для того, чтобы заниматься только мной, при виде меня сияет так, словно счастливее ее нет человека на свете. «Давайте подниматься», – говорит она, помогает мне сесть, поднимает и ведет в душ мыться. И это на второй день! Я сам (сам!) проделываю три-четыре шага! Еще недавно я двигаться не мог! Меня ставят под душ, сестра отклеивает у меня на груди красиво наклеенный пластырь, там рубец, но это меня не пугает. Она включает душ, начинает намыливать меня, но не мылом, а какой-то приятно пахнущей жидкостью и мочалочкой моет мой рубец. Я стою, меня поливают теплой водой, и ничего не болит. А прошел всего день после операции. Только день прошел после того, как меня распиливали. Я нормальный, здоровый человек! Она приводит меня в постель и объясняет, что завтра я буду делать это сам. Раз в день. Я – балдею. Как? Я что, действительно, нормальный человек, что ли? На следующий день все эти манипуляции с мочалкой я проделываю

собственноручно, Гета хочет мне помочь, но я ее гоню. На третий день мне говорят: «Если хотите, можете выйти в коридор погулять». Я выхожу. Гуляю. Как нормальный человек. Живой человек. Каждый вечер сестра спрашивает: «Коньяку принести?». Несите! Приносит 100 грамм. «Еще хотите?» Нет, хватит. Дальше я наглею, без спросу надеваю свою одежду, которая висит в шкафу тут же в палате, и выхожу во двор. Зима, Хельсинки, градусов 20 мороза. Я гуляю по двору и фонарю от всего этого. На пятый день мы с Гетой идем в театр! А это примерно в километре от больницы. Заходим в театр, где я несколько месяцев назад поставил «Макбета». Со мной здороваются охрана, все милы, все знают друг друга. Я иду в кафе, появляется кто-то из моих артистов. «Привет, Кама! Как ты себя чувствуешь? Говорят, тебе должны делать операцию?» Уже сделали! Они не понимают. Мы с Гетой выходим из театра, идем назад. Решаем зайти в магазин, как нормальные люди, купить какой-то ерунды. И вдруг... я чувствую, что левая рука у меня немеет. Я пугаюсь. Мы, конечно, обнаглели. И сравнительно быстрым шагом я, инфарктник с четырьмя шунтами в сердце, почти бегу назад. Прихожу, кидаюсь к сестре – так, мол, и так. «Суньте руку под горячую воду», – говорит она спокойно. Я сую, и все проходит. Просто сердце еще не в состоянии полностью гнать кровь...

На седьмой день меня выписывают. Я спрашиваю у врача, как мне лучше ехать домой, поездом или самолетом? «Как вам удобно». Неужели и самолетом можно? Смотрит непонимающе. Прощаясь, всерьез говорит: «Только на лыжи становитесь не сразу».



После инфаркта у меня, конечно же, были и другого сорта проявления: я, кажется, обижал Гету, и довольно резко. Но главное воспоминание – ощущение эйфории и счастья. Боль так и не пришла. Это тоже искусство – рассчитать наркоз так, чтобы боль не вернулась...

### О НАДВИГАЮЩЕЙСЯ ПУСТОТЕ

17 августа 2007 года. На даче

— **Старость и возраст в искусстве – понятия идентичные?**

**Кама.** Нет, это может совсем не совпадать. Я часто вспоминаю (а в последнее время постоянно) фразу, которую прочел когда-то у Товстоногова. Это случилось, когда я еще только мечтал к нему поступить. Читал все подряд, а эту фразу даже выписал в тетрадку. «Дело в том, что талант усыхает», – написал Товстоногов. Ни начала фразы, ни конца фразы не помню, не записал, а вот это меня потрясло. Товстоногову к тому времени было лет сорок. И сейчас я понимаю, что это правда. У каждого творческого

человека есть пики, а есть спады. Это нормально для живого организма. А талантливый организм – это тот же живой организм, только у этого организма к тому же еще и жизнь творческая. У кого-то бывает расцвет в юности, а у кого-то – в зрелости. Но наступает пора, когда что-то в живом организме истощается. Даже в творческом.

— **Речь же не о физических силах?!**

**Кама.** Речь, во-первых, о желаниях. Желания истощаются. Истощается любопытство к жизни. Иссекает желание испробовать себя. Или приходит насыщение. Возможности твои ограничены, а желания испробовать себя уже нет...

**Гета.** Азарта нет.

**Кама.** В определенном возрасте ты легко, не задумываясь, на что-то замахиваешься. Не удалось, нет? А я попробую снова. Опять не удалось? А я еще попробую. Я все-таки.., а все-таки.., а потом...

**Гета.** ...да ну вас, думаешь! Я это

Сцена из спектакля «Макбет», Муниципальный театр, Хельсинки. 1997

Памяти Наташи Казьминой

уже делал. У меня это когда-то уже получалось...

**Кама.** ...я и так уже достаточно высоко прыгал. Еще раз прыгнуть? Да ну! Азарта нет...

**— Но ведь есть люди разного темперамента. Ведь мы иногда говорим о старом человеке: «Какой у него интерес к жизни! Как он энергичен!»**

**Гета.** Это же не значит, что все такие?

**— Значит, это не связано с возрастом, а связано с типом человека?**

**Кама.** Нет-нет, все-таки и с возрастом тоже.

**Гета.** Говорят, Лиля Брик покончила с собой, потому что стала по ночам храпеть. Есть более романтическая версия – она покончила с собою потому, что стала беспомощна и в глазах Параджанова, в которого, как говорят, эта восьмидесятилетняя женщина была безумно влюблена, могла показаться недостаточно привлекательной...

**Кама.** Гета, мы говорим об участии таланта!

**Гета.** У Лили Брик тоже был талант, только женский. Почему вы оба считаете, что таланты бывают только «творческие»?!

**Кама.** Любопытство, впечатлительность (вернее, впечатляемость) с возрастом как-то притупляются. Вот, скажем, в нашей молодости... Пока мы никуда не ездили, нам показали зарубежный кинофильм, что-то из американской жизни, кусочек, и этого было достаточно, чтобы наше воображение бешено заработало. А потом я сам поехал в Америку – ох, как здорово! Во второй раз поехал – ну, да, хорошо. А в третий раз – только интересно. Потом я жил там подолгу и как-то ничего интересного не

замечал.

**— Ну, можно же поехать не в Америку, если она перестала впечатлять?**

**Кама.** В том-то и дело. Я в последнее время часто вспоминаю фразу «охота к перемене мест». Что это такое? Это попытка заполнить чем-то жизнь. Заполнить пустоту, или иначе – промежуток между сегодня и... очень неприятной перспективой. Возникает видимость цели...

**— А может, цель действительно есть? Есть же люди, которые кардинально меняют свою жизнь? Ваш земляк, Римас Туминас, рассказывая мне про свой Малый театр в Вильнюсе, знаете, что сказал? «Самый счастливый период моей жизни – это когда у меня ничего не было». А знаете, когда он согласился возглавить Вахтанговский театр? Когда, сидя в темном зале своего вильнюсского театра, где шла монтировка декораций, представил себе, что когда-нибудь вот так же его монтировщики поставят здесь на сцене его гроб. Представил себе, что в его жизни уже ничего не будет. Все есть, театр есть, неожиданности не будет. Это был один из импульсов, который заставил его согласиться ехать в Москву. Ну, почему вы говорите о пустоте? А может быть, вдруг что-то впереди еще есть?**

**Кама.** Не о пустоте, а о страхе пустоты: меня здесь и похоронят, и ничего больше не случится. Я знаю, что я умею. Артисты мои знают, что я умею. Зритель знает, чего от меня ждать. Никаких новых препятствий уже не будет, и поэтому «они» не заставят меня что-то делать. Поэтому Римас сам себе организует

новое препятствие. А вот Товстоногову, когда ему предложили поехать в Москву руководить МХАТом (он еще не сделал к тому времени своих «Мещан», но уже делал гениальные спектакли), он отказался! Я тогда, пацан, еще подумал: «Какой идиот! Почему не поехал?! Все у него здесь накатано, ну, будет он делать очень хорошие спектакли, но уже ничего нового не достигнет. Все! Он кончается. Он достиг здесь потолка». Товстоногов был на пике. В БДТ все было еще в порядке. И я считал, что, если он поедет во МХАТ, ему опять придется крутиться. Придется делать новую революцию. И, возможно, достичь нового уровня. А он, дурак, отказался...

— **А может быть, если бы он поехал во МХАТ, он не поставил бы там «Мещан», а в Москве вообще могло ничего не получиться.**

**Кама.** Да, конечно, не поставил бы. Я это теперь понимаю, потому что ему пришлось бы выгребать мхатовские авгиевы конюшни. Он потратил бы такое количество времени и сил на это, что...

**Гета** (вдруг). «Мещане» были поставлены раньше<sup>51</sup>. Когда мы учились.

**Кама.** Что?

**Гета.** «Мещане» были поставлены, когда мы учились. Т.е. когда Гогу позвали во МХАТ, «Мещане» уже были сделаны.

**Кама.** Нет. Не-ет!!!

**Гета.** То ли когда мы учились, то ли сразу после этого...

**Кама.** Не важно. Молодец Римас, что пробует. Хотя я, честно говоря, со страхом смотрю на него. Я старше и я другой, человечески и физически, и мне кажется, что это все авантюра.

— **А что плохо в аванюре,**

**если речь не идет об ограблении банка? Занятие театром – тоже в своем роде авантюра. Есть немолодые люди, которые гордятся освоением компьютера, как подвигом. А другие – решили с пишущей машинки на компьютер и не видят в этом ничего особенного... Между прочим, приход Геты в МТЮЗ тоже выглядел со стороны авантюрой. Яновская и театр юного зрителя – смешно.**

**Гета.** Когда я шла в МТЮЗ, то отдавала себе отчет, куда я иду. Первое, что я сказала, это: «Ищите дураков». А второе: «Посылать живого режиссера в уже мертвый театр, значит, его убить».

— **Почему тогда согласились?**

**Гета.** Я же не пошла главным. Я просто пошла ставить «Собачье сердце». Шла, не думая, что останусь тут навсегда.

— **Даже если вы отдавали себе отчет, вы же не предполагали, что будут такие войны? Нет же?**

**Гета.** Нет. Я думала, что приду, и все будут счастливы. Тут много разных обстоятельств. То, что сказал Ростропович, когда ушел с дирижерства, мне очень понравилось. Мне понравилось объяснение, почему он ушел. Он сказал: «Я всех очень хорошо знал, всех и все знал наперед, поэтому и ушел».

Войны, препятствия, как ни странно, подстегивают: плевать, переживем, зато завтра вы будете счастливы. А когда все гладко, когда ты всех знаешь, когда все знают тебя, вы начинаете ходить по кругу, и возникает зависимость от людей. Ты оказываешься в плену связей и обязательств. Ты понимаешь, насколько актерские судьбы зависят от тебя, и это тебя мучает. Когда ты

<sup>51</sup> «Мещане» были поставлены Г. Товстоноговым в 1966 г. К. Гинкас и Г. Яновская окончили ЛГИТМиК в 1967г.



## Памяти Наташи Казьминой

не можешь дать им всем работу или видишь, что они не сохраняют форму и ты вынужден брать других, а не можешь брать, потому что любишь этих, к этим привык, вот она где – мука. Поэтому Римас правильно сказал. Он пришел в Вахтанговский театр свободным, он пришел на свободу, а в Вильнюсе, в своем Малом театре, он был как в тюрьме...

**Кама.** Я тебя очень понимаю.

**Гета.** Я раньше часто повторяла: «Я держусь за ручку двери и всегда могу уйти».

**Кама.** Три года она в ТЮЗе держалась за ручку двери...

**Гета.** Больше!

**Кама.** ...а потом вдруг поняла, что уже не держится...

**Гета.** ...что я уже тут живу. Нужно вот это не упускать – ощущение, что хоть завтра можешь отовсюду уйти.

— *Не пробовали из МТЮЗа уйти?*

**Гета.** Однажды пробовала. И даже почти ушла! Повернулась и с собрания ушла. Мне было так хорошо! Но недолго. Актеры пришли, сели напротив и смотрят мне в глаза.., и я осталась. Помню, Олег Косовненко<sup>52</sup>, ныне покойный (помните, в дикие 1990-е годы его в каких-то ужасных разборках убили?), сказал мне: «А мы опять у вас на шее!». Так весело сказал, радостно... Это счастье и это несчастье – иметь свой театр. Главное – не упустить момент, пока еще держишься за ручку двери. Сколько лет подряд мы с тобой, Кама, говорим об этом? Мно-о-го. Очень много. Когда уж, пожалуй, поздно...

После премьеры «Собачьего сердца» артисты подарили мне серебряное украшение, ошейник, с надписью: «Ошейник – это значит



навсегда». Это была цитата из нашего спектакля.

А потом мы начали ставить «Соловья» Андерсена. И однажды (репетиция была трудной), когда мне показалось, что я наконец разобралась, кто же такой Соловей и как его играть, артисты вдруг говорят мне, что пора заканчивать репетицию, уже поздно. Тогда я сняла этот ошейник, с которым не расставалась даже ночью, и больше никогда его не надела. Никогда.

17 августа 2007 года. На даче

**Кама.** Йелль – это самый знаменитый и самый сильный университетский городок Америки. По его маленьким улочкам запросто гуляют нобелевские лауреаты. Мы играем двадцать пять «Скрипок Ротшильда» подряд. Залы битком набитые. Публика приехала из Нью-Йорка, Бостона, из соседней Канады и даже из дальнего Сиэтла. И это, слава Богу, не русскоязычный брайтон-бичевский зритель, которого я очень боялся. Но вот суббота и воскресенье, на нескольких автобусах съезжается

«Гамлет»,  
Красноярский ТЮЗ.  
1971

<sup>52</sup> Косовненко Олег (1963–1993) – актер МТЮЗа; у Г. Яновской сыграл в спектаклях «Good-bye, Amerika!!!», «Соловей», «Иванов и другие», у К. Гинкаса – в спектакле «Играем "Преступление"».



именно он, русскоязычный зритель. Эти спектакли называются «матини». И по правилам американских театров этот зритель имеет право встретиться с создателями спектакля. А я ненавижу эти встречи со зрителями еще с советских времен. И, заранее ненавидя битком набитый «русский» зал, начинаю «вечер». Какие это были вопросы! Какие тонкие, умные, неожиданные это были вопросы! Я понял, что я встретился с «моим» зрителем, который еще в 1980-е годы уехал из СССР. Это была интеллигенция высшей пробы, любящая, взыскующая театр. Вдруг из зала голос: «А я видела вашего "Гамлета"<sup>53</sup> в Красноярске и "Сотворившую чудо"<sup>54</sup> Яновской тоже». Слезы. Под конец, естественно, раздаем автографы, подписываем их на чем попало. Вдруг какой-то человек говорит: «А вы заметили, на чем вы подписываете?». Я был уверен, что на программке «Скрипка Ротшильда». А это оказалась программка «Люди и мыши», нашего дипломного спектакля, поставленного Товстоноговым еще в 1966 году. Это значит, что человек, лет тридцать

назад, спешно, через известные чудовищные препятствия покидая СССР и беря с собой только самое ценное, взял программку и нашего дипломного спектакля. Видимо, театр в его жизни значил что-то большее, чем ковер или сервиз. И еще. Это значит, что из чудовищного далека он проследил биографию никому не известных двух студентов, Яновской и Гинкаса, и приехал в Йелль, чтобы увидеть, что они собой представляют сегодня. Ради таких минут ты готов перенести все то, что приходится переносить каждый день человеку, занимающемуся театром.

«Скрипка Ротшильда»,  
МТЮЗ, 2004  
Фото Г. Фильштинского

<sup>53</sup> «Гамлет» В. Шекспира. Красноярский ТЮЗ, 1971. Режиссер К. Гинкаса, художник Э. Кочергин.

<sup>54</sup> «Сотворившая чудо» У. Гибсона. Красноярский ТЮЗ, 1970. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.



### ВМЕСТО «ДНЕВНИЧКА»

*От редакции: далее, мы предполагали напечатать «Дневничок» Наташи Казьминой, – театральную хронику начала 2000-х годов, очень искренний, талантливо написанный, то краткий в запечатлениях, то пространный, детальный в описаниях людей, событий, спектаклей. Там были не настроения, а последовательная позиция, та же, что и в ее статьях указанного времени. Имена и люди названы и было ясно, кого Наташа любила, а кого отвергала, не уважала. Обширный текст был любезно предложен нам ее мамой, Еленой Васильевной Плетневой, которая сделала отбор материала и первоначальную правку. Приносим ей глубокую благодарность. Мы долго работали над сносками и расшифровкам. Но в последний момент по не зависящим от нас причинам вынуждены были отказаться от публикации «Дневничка».*

*Ниже помещаем письмо Александра Калягина и ответ на него Наташи Казьминой. Их повод – обширная статья Казьминой о современном состоянии Художественного театра им. А.П. Чехова, руководимого Олегом Табаковым – «Пат, Или игра победителя. Четыре сезона Олега Табакова во МХАТе им. А.П. Чехова», опубликованная в сборнике «Proscaenium. Вопросы театра» (вып.2) за 2006 год имевшая заслуженный успех и большой общественный резонанс*

Дорогая Наташа!

Мне случайно удалось прочесть Вашу статью «Пат, или Игра победителя», и признаюсь, я уже несколько дней нахожусь под ее сильнейшим впечатлением. Естественно, что разговор о МХАТе не мог меня оставить равнодушным – почти 30 лет моей жизни прошли в этом театре. Я благодарен Вам за верную интонацию в той части, когда Вы пишете об Олеге Николаевиче Ефремове – великом человеке, истинном строителе театра, с которым меня связывали очень родные, подчас, болезненные отношения. Он был Учителем для всех нас и остался им и сейчас, когда его не стало. Я часто ловлю себя на мысли, что думаю, а как бы поступил Ефремов, что ответил бы, как среагировал. Ефремов был, мне кажется, последним театральным миссионером, сейчас, быть может, только Додин так же предан театру.

Хочу вам сказать, что за многие годы я впервые прочел по-настоящему аналитический материал, в котором критик не сводит счеты, не зарабатывает себе популярность, а действительно исследует предмет. Не обвиняет, не оскорбляет, а пытается понять и проанализировать, более того, пытается помочь театру, тем более, моему родному МХАТу. Ваш профессионализм меня просто восхитил – точность

оценок, масштаб проблем, понимание контекста времени. Я думаю, что Ваша статья полезна не только художественному руководству МХАТа, но и всем остальным современным руководителям театров. Читая ее, я многое соотносил со своим театром, анализировал свои просчеты и промахи.

Я Вам благодарен за Ваш замечательный труд, буду ждать Ваших других статей. Всегда рад видеть Вас в нашем театре, заверяю Вас, что готов к критике в свой адрес, столь же вдумчивой и справедливой.

С искренним уважением и еще раз с благодарностью,

Александр Калягин

Дорогой Александр Александрович!

Извините, что не ответила сразу. И дело даже не в «обстоятельствах» (как это часто бывает, срочная сдача статей, отъезды), а в том, что Вы меня своим письмом огорошили и смутили. Я долго над ним размышляла.

Критики теперь не избалованы похвалами, да и любимы другими откликами. Иногда кажется, что пишешь в пустоту или в вату. Бывает обидно. Хотя я давно не обольщаюсь на сей

счет. Не считаю, что к критике кто-то прислушивается (или обязан прислушиваться), что критика куда-то кого-то «ведет» и что-то радикально меняет в театральном процессе. Пишу, потому что ничего другого не умею и не люблю. По-моему, дело критика – только фиксировать процесс, «записывать» спектакли и анализировать то, что задевает. (Есть ведь не только плохие, но и хорошие спектакли, которые не задевают...) Наверное, дело критика – предполагать, куда театр двинется в ближайшее время... Но, боюсь, театр двинется, как это было не раз, и никого не спросит. Жаль только, что пространство (театральные журналы и газеты), где можно было бы размышлять на эти темы, все уменьшается. А сам театр не поддерживает репутацию этих изданий и любовь к ним, всячески делая вид, что ему на них наплевать.

Признаюсь, мне были очень приятны Ваши похвалы. Они какие-то взволнованные. Если такому занятому человеку, как Вы, захотелось написать письмо, значит, это Вас действительно тронуло...

Спасибо и за очень личные слова о Ефремове («больные отношения» – это точно, так горят многие; но при этом – сколько ему прощено, и как его любят даже те, кого он когда-то обидел, – вот феномен, да?). Мне жаль, что Ефремова быстро забывают, что его «списали» со счетов, поторопились обнародовать его недостатки и частную жизнь, не сделав главного – не объяснив публике его значение в истории советского театра. Это несправедливо. Он ведь, точно, был «и мал, и мерзок, но не так, как мы»? Хотя, если бы Ефремова славословили ежедневно, тоже было бы как-то не по-людски... Недавно услышала по ТВ, как об Андрюше Панине сказали, что новую роль он сыграл «как всегда гениально». Что тогда говорить о Ефремове или Евстигнееве? Смешное у нас время.

Про полезность моей статьи для руководства МХТ, думаю, Вы мне польстили. Все другие иронизируют, что теперь вход в этот театр мне заказан. Если это действительно случится, попрошу Вас устроить мне контрамарку. Не откажете?

Рада, если оказалась полезна Вам в Вашем деле. Сомневаюсь, что Вы готовы к критике в свой адрес. К этому никто не готов, это всегда обидно, наверное. Тем не менее, спасибо за приглашение в Ваш театр. Вообще-то я бываю у Вас регулярно, и видела, наверное, все или почти все. Очень люблю артиста А. Калягина, который играет теперь так мало, люблю «Шейлока», хотя «этот спектакль не принял Ефремов». Почему-то эта фраза была серьезным аргументом для тех, кому спектакль не понравился. А Ефремов и не мог его принять. Стура – это совсем другое мироощущение. К Робику я отношусь нежно. Недавно написала, что Москва его не любит так, как он того заслуживает (я-то ощущаю это уже давно, еще с «Брестского мира» в Вахтанговском театре), но коллеги меня сильно критиковали... защищали Москву. А Вам как кажется?

Немного обидно, что мою статью Вы прочитали «случайно». Сборник «Просцениум», в котором она напечатана, весь очень интересный, там много других актуальных тем. Может, Вам и еще что-нибудь оттуда приглянется.

Еще раз спасибо, что читаете, что откликаетесь. Я ведь знаю, что не на меня одну (и Вашу переписку с Олегом Меньшиковым я помню, и с Вашим публично высказанным мнением об «Одном дне Ивана Денисовича» А. Жолдака я согласна). Все это означает, что артисту А.А. Калягину, всего достигшему в своей творческой жизни, еще чего-то хочется и неимется. Это прекрасно.

Желаю Вам творчески разнообразных планов. Обязательно – новых ролей. Не хуже тех старых, которые так любят Ваши поклонники. Поскольку я очень неровно дышу к Щукинскому училищу, пожелала бы и им, и Вам наконец соединиться в учебном процессе. А то получается несправедливо: французов Вы учили-учили, а наших родных обделили вниманием.

Еще раз благодарю Вас за искренность. Таких «любовных писем» я в своей жизни еще не получала.

Наталья Казьмина  
14 февраля, 2006

Наталья КАЗЬМИНА – Алексей НИКОЛЬСКИЙ

## ДИАЛОГ О ЦЕНЗУРЕ

— **Как и когда вы «заболели» этой темой?**

— В уже сознательном возрасте, сам, столкнувшись с цензурой, как режиссер. Проблема меня заинтересовала, потому что я не понимал смысла в театральной цензуре, постоянно ощущал неоднозначность ее воздействия. Это же палка о двух концах, двойной стандарт. С одной стороны – церковь проклинала «веселых людей», скоморохов, с другой – не протестовала против театрализации литургий, одобряла «Пещное действо», поощряла школьный театр, в котором, кстати, актеры были достаточно образованными людьми. С одной стороны, цензура уничтожала лермонтовский «Маскарад» за «прославление пороков», с другой – пьеса сохранилась только благодаря цензурному варианту. После ее запрета Лермонтов, как известно, уничтожил рукопись.

— **Я хочу предложить вам сосредоточиться на театральной цензуре последних 30–40 лет, на том, как менялись ее функции в советское и постсоветское время. Но говорить о том, что стало, невозможно без того, что было. Поэтому начнем от «печки», с «этапов большого пути» русской цензуры?**

— Что такое «цензура»? От латинского – «*sensura*», от «*senseo*» – оцениваю. Система государственного надзора (предварительного или последующего) за печатью и средствами массовой информации.

Надзор со стороны власти за содержанием драм. произведений и всех видов театральных зрелищ. Некое государственное учреждение, которое просматривает литературные произведения, предназначенные к печати, а также постановки пьес и решает их судьбу.

— **«Казнить нельзя помиловать»?**

— Именно. Отсюда в нашем словаре слова «цензурный» – допущенный цензурой, благопристойный, и «нецензурный» – неприличный. В России издавна существовала духовная цензура и военная. Кстати, и эзопов язык, и театральная цензура, которые многие считают порождением советского строя, появились еще при Алексее Михайловиче, т. е. 300 лет назад. «Комедия об Эсфири», или так называемое «Артаксерксово действо», шедшая 17 октября 1672 года в Москве считается первым спектаклем русского театра. Библейское предание о еврейке Эсфири, ставшей женой персидского царя и своим вмешательством освободившей двор от влияния злого временщика Амана, создавало почву для намеков на положение молодой царицы Натальи Кирилловны, уже тогда начавшей борьбу с влиятельными деятелями двора, сторонниками родни первой жены царя, Милославской. Это придавало спектаклю остроту злободневного зрелища, позволявшего под библейскими именами узнавать



А. Никольский

видных представителей двора. Это заметил русский историк, археолог, коллекционер, организатор музейного дела И.Е. Забелин в XIX в. Намеками на политику Алексея Михайловича наполнена и пьеса «Юдифь». Так что без эзопова языка мы просто не существовали. А в книге «Красный мираж» Альфред Мирек (издательство «Можайск–Терра», 2006) пишет, что при Алексее Михайловиче по требованию посольства была создана служба безопасности. Если так, то можно считать это время началом существования в России и цензуры, и эзопова языка. В Западной Европе цензура возникла в XV веке.

**— Когда в России возникла цензура, и театральная в частности, как институт государственной власти?**

— В конце XVIII века. При Павле I в 1795 году была учреждена общая цензура, как одно из отделений Сената. С 1799 по 1803 годы при Петербургском театре уже существовала должность «цензора российской труппы». В его обязанности входило вымарывать из текста запрещенные темы: любые противоречия с законом божьим, любые упоминания крепостного права, «прославление пороков» (это когда пороки не были заслуженно наказаны в финале), все, что касалось императорской фамилии. С 1803 года в конторе театральной дирекции официально появилось два отделения, репертуарное и хозяйственное. Заведующий репертуарным отделением и стал, по существу, театральным цензором, на которого был возложен «выбор пьес и цензурирование их для представления с замечаниями своими на рассмот-

рение и утверждение директора». А в 1804 году появились первые цензурные уставы, где отдельной строкой записаны правила театральной цензуры. К примеру: «Рукописные пьесы, представляемые на всех, не исключая придворных, театрах, как в столице, так и в других городах, до представления оными рассматриваются цензурными комитетами, а где нет комитетов – директорами народных училищ под надзором местного начальства»; или: «высочайшее повеление» предоставить дирекции казенных театров монопольное право на печатание афиш<sup>1</sup>.

**— Т.е. цензура становится рычагом государственной власти и при этом «хозяин – барин»? С одной стороны – это машина, с другой – одушевленная. Цензура работает избирательно, и результаты ее работы причудливы.**

— Поэтому я и говорю об ее двояком влиянии на развитие русского театра. Парадокс, но, как свидетельствует история театра, его развитие порой определялось именно цензурой, а не лидерами, формирующими разные художественные направления. На самом деле, цензура – это большая глупость: запрет же только подогревает интерес. Цензура всегда отражала примитивность власти, которая боится даже своей тени и презирает свой народ, считая его глупым, не способным свободно мыслить.

В 1826 году Николай I утвердил Устав о цензуре, подготовленный министром просвещения А.С. Шишковым. Одновременно отличился и Фаддей Булгарин, сочинивший записку «О цензуре

<sup>1</sup> Цит. по: Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра // М.; Л. Искусство, 1948. С. 216.

## Памяти Наташи Казьминой



в России и книгопечатании вообще». Он договорился до того, что предложил сосредоточить цензурирование пьес в ведении «высшей полиции»: «Это потому, что театральные пьесы и журналы, имея обширный круг зрителей и читателей, скорее и сильнее действуют на умы и общее мнение. И как высшей полиции должно знать общее мнение и направлять умы по произволу правительства, то оно же и должно иметь в руках своих служащих к сему орудия»<sup>2</sup>.

В том же 1826 году было создано Третье отделение, которое возглавил небезызвестный граф Бенкендорф, который сразу дает распоряжение: «Впредь можно писать о театре, показывая мне»<sup>3</sup>.

**— Это одна из главных фамилий, которую вспоминаешь, говоря об обезличенном понятии «цензура». А кто еще были люди, занимавшие впоследствии цензорские места?**

— К одиозному Бенкендорфу следует добавить и Дубельта, управляющего Третьим отделением с 1839 по 1856 год. Вот одно из его примечательных высказываний: «Драматическое искусство, как и всякая отрасль литературы, должно иметь цель благотельную: наставляя людей, вместе забавлять их, а это достигнем несравненно скорее картинными высокими, нежели описанием и низости, и разврата»<sup>4</sup>.

**— Вроде бы даже благородно звучит, но ведь трактовать «низость» и «разврат» тоже можно по-разному?**

— Оценивая «чугунный» устав А.С. Шишкова, цензор С.Н. Глинка как-то написал, что, руководствуясь им, «и "Отче наш" можно истолковать якобинским наречием»<sup>5</sup>.



Н. Казьмина

Среди цензоров в разные годы было и много приличных людей: Ф.И. Тютчев, И.А. Гончаров...

А.М. Гедеонов, например, занимавший пост директора Императорских театров в течение 25 лет, вошел в историю отечественной культуры, как очередной гонитель и мрачный продолжатель дела Бенкендорфа, но есть документ, позволяющий взглянуть на эту личность шире: «Я неоднократно имел честь докладывать вашей светлости (министру двора кн. П.М. Волконскому – **А.Н.**), что в журналах статьи о театре весьма редко добросовестны, а по большей части полны пристрастиями и несправедливостями, и даже злобы.

Незнание искусства явно высказывается, словом, журналисты пишут о театре не для пользы искусства, но для собственной выгоды, чтобы пополнить столбцы своего журнала и, возбуждая любопытство, увеличить число

<sup>2</sup> Цит по: Данилов С.С. Русский драматический театр 19 века. 1957. Т. 1. С. 134.

<sup>3</sup> Там же. С. 138.

<sup>4</sup> Холодов Е.Г. История русского драматического театра // М.: Искусство, 1979. Т. 4. С. 38.

<sup>5</sup> Цит по: Дризен Н. Цензура двух эпох. 1905. Т. 2. С. 122.  
Дризен Николай Васильевич, барон (наст. фам. Остен-Дризен) (1868–1935) – театральный деятель, историк театра. С 1908 драматический цензор при М-ве внутренних дел

своих подписчиков, придерживаясь правила, что одна строчка злобной клеветы более заманивает, нежели целые страницы похвал. По постановлениям статьи о театре не могут быть печатаемы без особого разрешения вашего, но, сколько мне известно, все-таки многие печатаются, не доходя до вашего сведения...»<sup>6</sup>.

— **Парадокс: цензура выступает в защиту творца. Интересно, а сохранились ли имена советских цензоров? Ю.С. Рыбаков, например, называл мне фамилию Криушенко. Наверное, цензура переставала быть безличной в самых страшных и самых либеральных своих проявлениях.**

— Хочу сказать, что к театральной цензуре и в советское время иногда имели отношение люди весьма достойные и образованные. Любимов знал в лицо только одного цензора, к которому его однажды вызвали, к сожалению, фамилии он не помнил. Юрий Петрович мне рассказывал, что тот сидел в странном помещении, как колдун, и они торговались, как на рынке. М.О. Чудакова говорила в телевизионной передаче о цензорах: это такой-то, с ним можно было иметь дело. Думаю, что с каждым годом в цензоры попадали люди все более мелкие и недаровитые. Часто это были не состоявшиеся творческие работники из нашей же сферы.

— **Видимо, начальники считали, что они будут более рьяными? Духовная и военная цензура – это еще как-то понятно: область их интересов хотя бы можно очертить. Театральная цензура отличалась от них? Ведь, если речь идет об искусстве, вещи нематериальной и незаконной, то и аргументы, и**

**демагогия цензуры могли быть беспредельными.**

— В том-то и дело. Театральная цензура, театральный «лит» всегда был страшнее литературных. Одни примеры из XIX века чего стоят. «Борис Годунов» был после долгих перипетий так разрешен, но Пушкин так и не увидел пьесу на сцене. То же со «Скупым рыцарем». Пушкин подарил его для бенефиса Василию Каратыгину, но даже великому трагику, «первому сюжету» Императорского театра, не удалось с цензурой договориться. Грибоедов увидел «Горе от ума» только в любительском исполнении (и то это больше легенда, чем факт), Лермонтов неоднократно переписывал «Маскарад», но так и не увидел его на сцене.

Была запрещена и лермонтовская драма «Станный человек», а когда ее разрешили уже после его смерти, в ней цензура все равно что-то помарала. Почему не трогали Гоголя и Чехова? Непонятно. Хотя с Гоголем ясно – появление «Ревизора» на сцене обязано исключительно заступничеству императора Николая. При этом пьесу Гоголя «Тяжба» разрешили только для бенефиса Щепкина. Гоголя император благоволил разрешить, а о пьесе «Свои люди-сочтемся!» Островского написал: «Напрасно печатано, играть же запретить»<sup>7</sup>. Думаю, что повлияла записка цензора: «Все действующие лица отъявленные мерзавцы. Разговоры грязны; вся пьеса – обида для русского купечества».

— **Чем объясняется такое «любовное» отношение власти к театру?**

— Тем, что власть хорошо понимала его влияние, реальное и потенциальное, на публику. «Книгу

<sup>6</sup> Там же. С. 137.

Геденнов А.М. (1791–1867) с 1833 по 1858 г.г. – директор Императорских театров

<sup>7</sup> Цит. по: Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. С. 318.



## Памяти Наташи Казьминой

читает всякий про себя, здесь не страшны даже прямые нарушения цензурного устава, но на зрелищах народ собирается, “так сказать кличку” все, следовательно, схватывается на лету, ни один намек не может быть пропущен”<sup>8</sup>.

Документ, касающийся цензурного дела, приведен в записках барона Н.В. Дризена. Исследование его – одно из самых полных на эту тему.

**— Киноведа в последние десятилетия все-таки обобщили материал о фильмах, запрещенных в советское время цензурой, т.е. положенных на «полку». Книги Валерия Фомина и сборники под его редакцией, «Кино и власть», «Летопись советского кино» и, особенно, «Полка. Документы. Свидетельства. Комментарии», – это убийственный памятник цензуре. Подобных книг по истории русского театра, кажется, нет. А это был бы тоже впечатляющий документ. Хотя боюсь, эта книга никогда не будет написана. Фильмы все-таки можно снять с «полки» и посмотреть, как ни цинично это звучит по отношению к пострадавшим творцам, а «закрытые» или искалеченные спектакли погибли.**

**В 1990-х годах в журнале «Театр» была рубрика «Драматургия факта», где публиковались материалы о советской цензуре, была и другая рубрика – жаль, недолго, – «Памяти погибших спектаклей». Этим занимался редактор отдела публицистики С. Пархоменко.**

— Боюсь, целиком мы, действительно, никогда не составим этот мартиролог. Еще и потому, что так хитро сделаны наши архивы (в том случае, если они не начинают

закрываться), что набрести на эти факты можно только случайно, придя за чем-то другим. В архивах становится все меньше профессионалов и опять двойственность этой ситуации: для пришедшего туда неспециалиста это плохо, а для специалиста – хорошо. Здесь есть свои маленькие секреты. Они никогда не поймут, что ты на самом деле ищешь, а раньше иногда делали вид, что не понимают. Проблем театральной цензуры касались в своих работах А.М. Скабичевский, С.С. Мокульский, М.К. Лемке и др. Но специальных теоретических работ на эту тему мало. Когда я рассказывал Ю.С. Рыбакову про данные, которые накопил о цензуре XIX века, и посетовал, что эта тема почти не исследовалась, он хмыкнул: «Алексей! Что значит “не исследовалась”!? Слово это боялись произнести!».

**— Я думаю, в мемуарах, и особенно тех, что касаются советского времени, отдельных историй на эту тему можно найти немало. Это я к тому, что закрывалось и хорошее (тут список как раз известен, истории у всех на слуху), и плохое. Известная история, как Товстоногов в Театре Ленинского комсомола сам закрыл свою неудачу – спектакль «Отроч великих надежд», не дав «приемщикам» рта раскрыть.**

— Ни в одном из видов искусств цензура не была столь жестокой, как в театре. Контроль за театром всегда был более ревностным: «Театр есть школа народная; она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель этой школы и за нравы народа мой ответ Богу». Это, между прочим, Екатерина Великая. Лучше не скажешь. Как у Дризена написано?

<sup>8</sup> Дризен Н.В. *Драматическая цензура двух эпох* // С.-Пб.; Книгоиздательство Прометей. Типография министерства внутренних дел, 1915.

*Pro настоящее*

Книгу всякий читает про себя, а в театре все вместе могут... восстание поднять.

**— А ощущение, что речь идет о советских 1960–1970-х годах, когда театр был «больше, чем театр». Парадокс: с одной стороны, театральная цензура уменьшала поток дрянных спектаклей на русской, а потом советской сцене, с другой – боясь собственной тени, как вы сказали, доводила свои претензии до абсурда и калечила спектакли хорошие. И еще парадокс: у театра, который страдал от цензуры и за себя боролся, росло самосознание, гордость, умение использовать эзопов язык. Цензура, того не желая, поощряла художественный поиск театра? Абсурд.**

— Я смотрел по телевидению передачу «Линия жизни» с М.О. Чудаковой: точно не процитирую, но она примерно сказала следующее: когда на искусство давят, шедевров создается больше.

**— Чем принципиально советская театральная цензура отличалась от дореволюционной?**

— Она ей наследовала. Ничего нового большевики не придумали. Февральская революция отменила дореволюционный цензурный устав, но позже, созданный Главлит его восстановил, убрав, например, фразу – запрет на нарушения закона божьего. До революции цензоров за ошибки могли арестовать, например, Глинка неделю просидел на гауптвахте. Наказывали ли так серьезно цензоров в советский период, я не знаю. Думаю, что они получали выговор и дальнейшее увольнение.

**— Были годы, когда в России цензуры не существовало?**

— С 1917-го по 1922-й. Нет ее и с 1990-го, хотя (сегодня это уже очевидно) нет формально. Почему цензуру ввели только с 1922 года? Раньше, видимо, руки не доходили. Главлит еще не создали, и не совсем было понятно, «с кем вы, мастера культуры», и как вами руководить. 6 июня 1922 г. декретом Совета Народных Комиссаров был создан Главлит, отвечавший за политику государства в отношении цензуры, а 9 февраля при Главлите был создан Репертком – Комитет по контролю за репертуаром и зрелищами. В 1938 году штат Главлита – 5800 человек. Окончательно цензуру запретила Конституция Российской Федерации в декабре 1993 года.

**— Самое страшное советское время с точки зрения цензуры?**

— С 1928 по 1953 годы. Это пепелище. Это не цензура, а инквизиция. Театр стал идеологической сферой, ему было предписано обслуживать власть. На собрании в Художественном театре в 1946 году Вишневский процитировал Сталина: «Наша сила в том, что мы и Булгакова научили работать на нас».

Во время войны тоже было сложно, но театр нес тогда иную функцию, и вообще было не до театра. Но и тогда с одной стороны – фронтовые театры, агитбригады, а с другой – театр в ГУЛАГе. Общеизвестные факты: закрытие МХАТа 2-го, театров Корша, Мейерхольда, Камерного – как «идеологически чуждых». Есть и другие истории, так например, возникшая идея слияния театров. Ее автор остался неизвестен. Назывались имена Молотова, Ворошилова, Керженцева. «Советское искусство» в июне 1937 года

## Памяти Наташи Казьминой

опубликовало стенограмму собрания актива работников искусств Москвы: «Дальнейшее существование таких стихийно возникших театров, как театр-студия Симонова или театр-студия Хмелева, не имеет смысла. Театры должны возникать в порядке “отпочкования” от больших коллективов. Нужно сливать в один более подготовленный хозяйственно и творчески организм». И уже в августе были слиты ТРАМ со студией Симонова, Театра им. Ермоловой со студией Хмелева. Началось это еще в 1936 году, когда соединили Новый театр (бывшую студию Малого театра) Каверина с МРХТ (Московский Рабочий Художественный Театр). Бесследно исчезли Театр ВЦСПС и Историко-революционный театр. По неизвестным причинам переставали существовать московский Мюзик-холл, театр Планетария, 3-й Московский театр для детей. Привожу примеры только московские, а если говорить о ситуации всей нашей огромной страны, даже думать об этом не хочется. Я давно интересуюсь А. М. Лобановым, работавшим, как раз в эти годы.

### **— Фигура, явно недооцененная в нашем театре.**

— Так вот и с точки зрения цензуры – это уникальная судьба. Кто-то жил «до» этого страшного периода и к этому времени сумел либо сохраниться, либо сломаться. Кто-то дожил до «после» и сумел себя реализовать. У Лобанова не было ни «до», ни «после». Он жил только в это время. При этом остался в памяти людей не замаранным, не оплеванным. Многие называли его учителем: Товстоногов, Гончаров... Театр Лобанова уничтожили, его самого сняли, но без идеологических формулировок. «Почетную»

функцию его уничтожения доверили труппе. А Лобанов одним из первых в нашем послевоенном театре начал переосмыслять классику в те послевоенные годы. Если Кедров за «Зеленую улицу» получил все: и награды от власти, и неуважение интеллигенции, то Лобанов дважды ставил того же Сурова, и никто не бросил в него за это камень.

### **— Как вы это объясняете?**

— Он ставил абсолютно неидеологические спектакли, как бы выключенные из времени. Уводил всю эту идеологию, «дорогу к коммунизму» на второй план, ставил про людей: его интересовали малые события, сложные и тонкие отношения, длинные мизансцены. В его спектаклях много молчали, долго затягивали шнурки. Лобанов никогда не старался зарабатывать на творчестве политические дивиденды, стричь купоны.

Кстати, понятие конъюнктуры в нашем театре – тоже тема весьма примечательная и запутанная, с цензурой и самоцензурой связанная. Уже в перестроечные времена я сталкивался, скажем, с мнением, что пьесы Гельмана – новая советская конъюнктура, тот же «Суров». Тут, мне кажется, все дело в том, кто занимается конъюнктурой – человек талантливый или нет. Считаю, что судить художника можно только по его произведениям, а не по человеческим поступкам. Тогда не будет намеренных искажений в биографии художника.

**— Это еще одна грань русской цензуры и, в том числе, театральной. С одной стороны, она блюла нравственность, с другой – часто переходила в своем пуританизме все границы, что и привело к комическому финалу в**

*Pro настоящее*

**перестройку, знаменитой фразе «в СССР секса нет».**

— И в этом, кстати, советская цензура наследовала дореволюционной, считавшей, что и театр, и литература должны существовать для исправления нравов. Помните цитату Дубельта? В результате мы получили нравственно ориентированную литературу XIX века, да, в общем, частично и XX века, которую признает весь мир. Кстати, здесь цензура сыграла свою положительную роль, иногда мне, и наверное, не только мне, хочется, чтобы рука цензора прошлась по многим сегодняшним пьесам, где ненормативная лексика зачастую существует как самоцель.

— **Забавно, что пушкинское «он мал и мерзок, но не так, как вы» снова стало актуально и обсуждаемо уже в бесцензурные и вроде бы демократичные времена. Два – для меня самых ярких – примера: В.В Фокин и А.А. Васильев. Судьбы разные, но личности обсуждаются не меньше спектаклей и постоянно влияют на восприятие и оценку спектаклей, и отношение к таланту.**

— И тут с перебором. Но в другую сторону.

— **В хрущевскую оттепель театральная цензурная обстановка улучшилась?**

— Ненадолго. Все равно существовал принцип разделения на разрешенных и неразрешенных деятелей искусства. Возникло два понятия: пьесы, рекомендованные к постановке, и пьесы для ознакомления. За то, чтобы перевести пьесу из одного разряда в другой, бились, как правило, режиссеры. Из самых больших и известных

«драчунов» были, конечно, Любимов и Ефремов.

— **Ефремов – потому что любил современные пьесы, «про жизнь». Еще в «Современнике» он дрался за «Матросскую тишину» А. Галича и за Володина,**

— ... а в Художественном театре даже за «Перламутровую Зинаиду». И как дрался! Цензура заставляла пьесу переписывать много раз.

— **После спектакля осталось стойкое ощущение, что пьеса М. Рощина плохая. Но я ее недавно перечитала. Так много точного и остроумного сказано о времени! Все персонажи значимые. Каждый олицетворяет свое. Парадокс: тогда по времени пьеса была вроде бы к месту, но спектакль не получился. А сегодня, когда ее актуальность прошла, – читать любопытно.**

— И противоположная история – «Серебряная свадьба» А.Н. Мишарина, спектакль 1985 года. Я присутствовал на всех репетициях. Ефремов тогда успешно поставил «Дядю Ваню», в театр пришел Горбачев, которому спектакль очень понравился. Ефремов тогда мог все, во всяком случае, так считали в театре. И он решился на очередную оплеуху власти, которая оказалась последней, правда многие неправильно это восприняли, объявили низкопоклонством. Ефремов выступил против бессмысленной кампании борьбы с пьянством. Борисов играл не просто чиновника из Москвы, а человека высочайшего ранга, который в бане день и ночь пьет со старыми друзьями. Здесь была демонстрация колоссальнейшего цинизма партийной верхушки, а кроме того, показана деревня с ее страшными реалиями. Но спектакль уже не

Памяти Наташи Казьминой

выстрелил, опоздал. Власть сама стала себя разоблачать в более серьезных вопросах. Спектакль оказался беззубым на следующий день после XIX партконференции Горбачева; начались перемены, страна переключилась на другие проблемы.

— *Пьеса-то обыкновенная.*

— Для Ефремова часто не имело значения качество пьесы. Он так работал. Для него «что» всегда было во сто крат важнее качества литературы. Анализом текста, логикой отношений занимался Эфрос. Поэтому, когда он ставил слабые пьесы, всегда было видно, что они слабые. Ефремову было важно социальное звучание текста, который был необходим тогдашнему обществу. Он был диссидент и патриот одновременно, супердемократ. Таких художников сегодня вообще нет, но я думаю, что вскоре они должны появиться.

Кстати, и в 1917 году, и в 1986-м, когда открылись, архивы, «полки», ящики письменных столов, и все думали, что в запасниках много чего найдется, где-то на дачах в Переделкино лежат замечательные пьесы, абсолютно ничего нового не оказалось. Просто стало можно ставить те пьесы, которые раньше ставить нельзя было, скажем, Л. Петрушевскую, но мы эти пьесы, так или иначе, знали.

— *Знаменитое машбюро ВТО, где можно было разжиться этими пьесами, в этом смысле может войти в историю театра. Почти каждый из советских драматургов мог бы рассказать, что и как у него запрещали. Список будет длинным, ситуации – и трагическими, и анекдотическими. Досталось всем: Володину – за «Фабричную*

*девчонку», Арбузову – за мелкотемье, хотя, казалось бы, он – автор «идеологически выдержанных» «Города на заре» и «Иркутской истории». Автора «Вечно живых» В. Розова уже на излете 1980-х почище всякой цензуры «чистил» за «Кабанчика» свой же Союз писателей. Л. Зорину – среди прочего – досталось за «Медную бабушку», изменившую, кстати, судьбу Р. Быкова, так и не сыгравшего Пушкина. А очевидцы говорили, что играл он гениально.*

— Скажем, пьеса А. Вампилова «Утиная охота» в 1970-х была запрещена на театре, но все-таки была опубликована. В 1994 г. – казалось бы, не так много времени прошло, я пытался объяснить своим студентам, почему запретили «Утиную охоту», и они меня уже не понимали. Нечего было запрещать. Там нет ничего крамольного.

— *С точки зрения цензуры, наоборот, герой не тот, масштаб не тот.*

— В конце концов, из героя можно было сделать антигероя. Вампилов нигде в пьесе не настаивает на его положительности.

— *Да, но цензоры не дураки были. И никто из тех, кто хотел ставить пьесу, не стал бы делать из Зилова отрицательного героя. Парадокс для меня в другом: никто из сегодняшних театров, цензурой не связанных, не доказал мне, что это замечательная пьеса, как прежде считалось. Современный Зилов на сцене часто выглядит именно антигероем. А это убивает пьесу. Да и другие герои Вампилова, как правило, сегодня получают на сцене столь*

**мелкими и незначительными, что совершенно неясно, за что их так любили три десятилетия назад и чего так бились шестидесятники за то, чтобы это поставить. Для меня до сих пор фильм А. Эфроса «В четверг и больше никогда» – это и есть идеальная «Утиная охота».**

— О том и речь, что театральный «лит» страшнее литературного. Пьеса, написанная сегодня, должна и на сцену выходить сегодня. А в результате цензурных запретов пьесы Вампилова так и не получили внятной сценической традиции.

**— А «Прошлым летом в Чулимске» у Товстоногова, у Андреева? А фокинский спектакль «Провинциальные анекдоты» в «Современнике»?**

— Удачи или полуудачи, лишь подтверждающие правило. Традиции – не было. И поэтому тот же ефремовский спектакль 1979 года не получился. Это грех цензуры.

**— Он не получился по более прозаической причине: Зилову было за 30, а Ефремову – за 50. Это меняло конфликт пьесы.**

— Но Ефремов так долго хотел ставить «Утиную охоту», говорил об этом еще после «Сталеваров». (Хитрить он у Кедрова, кстати, научился, а сам Кедров – у Немировича.) Но и Ефремову не сразу разрешили Вампилова. А когда дали, кто ж мог ему сказать, что он уже стар для этой роли? Вот вам, кстати, избирательность нашей цензуры. Ефремову время от времени власть доверяла, потому что он ей казался «своим»... Замечательный актерский состав был в «Утиной»: Саввина, Попов, Петренко–Официант, сам Ефремов – Зилов... Но не получилось. Мне и фильм Мельникова

по этой пьесе («Отпуск в сентябре») не кажется удачей, хотя его запрещали, и хотя в фильме блестяще играли блестящие актеры: О. Даль, Н. Гундарева, И. Купченко, Ю. Богатырев, Е. Леонов, Н. Бурляев. Есть пьесы, особенно современные, где необходим в качестве главного героя «сфинкс». Хотя бы поначалу. Нельзя узнаваемых звезд приглашать на роли в пьесу, действие которой завязано на глухой провинции.

**— Если бы существовала сценическая традиция, вы бы с этим, возможно, смирились. Или к этому привыкли.**

— Но цензура сделала все, чтобы традиции не было. Та же история произошла и с некоторыми классическими текстами. Я убежден, что запрет на трилогию А.К. Толстого закрыл ей путь на сцену. То же и с «Борисом Годуновым». Пьесы надо ставить тогда, когда они написаны. Только так начинается их сценическая судьба и формирование традиции. Я это называю сценической памятью. Для того, чтобы у человека был правнук, у него должны быть сын или дочь. Не вышедший спектакль, как фильм, с «полки» не снимешь. Спектакли убиваются навсегда. «Царь Федор» Б. Равенских, трилогия Алексея Толстого Р. Агамирзяна, «Смерть Иоанна Грозного» Л. Хейфеца, «Борис Годунов» Ю. Любимова – все эти спектакли остались в истории театра, но традиции не сформировали. И это колоссальная вина театральной цензуры.

**— Бесспорно одно. Цензура могла кардинально поменять сценическую судьбу пьесы, драматурга, режиссера. Пьесы Н. Эрдмана – сегодня классика, но вспомнить сценические удачи**

Памяти Наташи Казьминой

**можно с трудом. «Самоубийца» ни Ю. Любимову не удался, ни В. Плучеку, ни – совсем недавно – Р. Козаку (Театр им. А.С. Пушкина, 2005) и В. Смехову (РАМТ, 2006). А какую хитроумнейшую борьбу за напечатание пьесы в 1960-е годы вел Ю.С.Рыбаков, как главный редактор журнала «Театр». Выработывал «стратегию» и с Эрдманом, и с Любимовым, собиравшимися это ставить, готовился даже торговаться. И ничего не получилось. Этот факт изменил судьбу и самого Рыбакова, его сняли с должности в том числе и за это. И опять парадокс: тогда же он выдержал немалый прессинг, пытаясь напечатать трилогию «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», которая уже шла на сцене «Современника».**

— Я в таких случаях повторяю одно: цензура – это машина, а цензоры – люди, зачастую очень разные люди, и личностный фактор тут тоже нельзя не учитывать. С системой, с машиной бороться было нельзя, но с людьми можно было выстраивать отношения. Вся биография Ю. Любимова в этом смысле особенная – это история взаимоотношений и торга с цензурой, о чем уже и написано<sup>9</sup>. Тут сплошные парадоксы. Его заставляют ставить «Мать» Горького, потом закрывают спектакль. Его заставляют ставить «Что делать?» Чернышевского, потом начинают придираться. Он тоже призывает на помощь демагогию: «Это же книга, которая перевернула мировоззрение Ленина! А вы ее хотите закрыть?» Любимов умел с цензурой и с властью играть.

— **Даром что актер по первой профессии. У него что ни**

**спектакль, то «театр времен Нерона и Сенеки».**

— А как он начал репетировать «Мастера и Маргариту»? К нему приходят и единственное, что хотят узнать, – кто разрешил. «Опубликовано», говорит Ю.П. А история про «Живого», когда после выступавших на приемке в защиту спектакля В. Солоухина и Ю.Трифонова, Б. Можаяев собирался процитировать Брежнева, но ему не дали? Фурцева кричала: «Есть партийная организация в театре или нет?!». Здесь было, конечно, и какое-то ее личное отношение. Вот «Современнику» и Ефремову она верила, как художникам, а этим «босякам» с Таганки не доверяла. Кстати, на том обсуждении «Живого» возражать театру набрали председателей колхозов. И главный редактор какой-то сельской газеты сказал потрясающую фразу, гоголевскую по абсурду: «Если это даже было, для нас этого не было». Любимов тогда встал и сказал, что он должен сообщить «наверх», что Можаяеву не дали процитировать Брежнева. Он тоже умел с «ними» быть иезуитом. У него такие вещи получались. Он знал «их». А когда в спектакле «Павшие и живые» цензура хотела погасить вечный огонь? Еще не было вечного огня у Кремля. «Ну, гасите, – сказал Любимов, – мы зажгли, а вы гасите, пожалуйста. Если не боитесь.» Никто, конечно, не осмелился. К чему «они» могли придаться, не разберешь. Первый раз Любимов столкнулся с цензурой еще в Вахтанговском театре, будучи уже лауреатом Сталинской премии. В пьесе А. Миллера «Все мои сыновья» он играл летчика, отрицательного героя. Его вызвали: «Почему так играете, без

<sup>9</sup> См.: Любимов Ю. Рассказы старого труппача. М., 2001.

Абеляк Е., Леенсон Е. Таганка: личное дело одного театра. М., 2007.

обличительных красок?). Нельзя «такого» играть таким приятным.

Поразительные вещи рассказывает Л. Зорин о запрещении своего «Диона» («Римской комедии»). Когда спектакль принимали у Товстоногова, ему же что сказали? Не было санкции «закрывать». Спектакль не запретили, но... рекомендовали не играть: играйте, если хотите, на свой страх и риск. Не хотели брать на себя ответственность. А вечером была назначена премьера. И Товстоногов спектакль отменил.

— **Этот цензурный ход совсем иезуитский. Художника ставили перед еще более страшным выбором. И при этом художников сталкивали. Ведь тогда же Р. Симонову «Диона» все-таки разрешили<sup>10</sup>.**

— А еще цензура любила вбрасывать через своих же товарищей «утку» в нашу среду, чтобы все думали, например, что спектакль не вышел в результате конфликта в коллективе.

— **Собственно, на этом была построена вся интрига вокруг отъезда Любимова и прихода Эфроса на Таганку в 1980-е годы.**

— А если бы в случае с «Дионом» на месте Товстоногова были Ефремов или Любимов, как говорил потом Зорин на ТВ, «мы бы на премьере вечером пили шампанское». Разные случаи, разные люди. Очень сложное время.

— **Кстати, уже после смерти Товстоногова высказывались разные соображения, объясняющие его поступок. Говорили, что за это театру были обещаны гастроли в Париже, говорили, что виной комплекс творца: раз запретили, то он решил, что сам виноват, значит, было нехудожественно. Сам Зорин, отвечая**

**«адвокатам» и «борзым перьям», написал о Товстоногове в той ситуации: «Никто не вправе его судить, понятно, что он в тот час испытывал. Никто не должен считать его шаг проявлением неожиданной слабости. Слабым человеком он не был. Железа в нем было вполне достаточно»<sup>11</sup>.**

— Ефремов и Любимов в этих «играх» находили кураж – «бездны мрачной на краю», смысл. А Эфрос не умел с «ними» драться. Одна фраза А. Степановой закрыла его первые «Три сестры»: «Неужели, А.В., можно себе представить, чтобы Вершинин мог полюбить такую Машу?». Эфрос остолбенел, а Ефремов в такой ситуации нашелся бы, что ответить. Он свои отношения с этими людьми строил – и строил иначе, чем Любимов. Он считал, что до «них» можно достучаться. Был уверен, что в нем, как в художнике, нельзя сомневаться, и вел себя соответственно. Только он мог себе позволить при полученном с самого верха предложении поставить «Малую землю» к юбилею Брежнева сказать: «Для такого произведения инсценировка еще не готова. Над ней еще годик поработать надо». Этого бы даже Любимов не сказал, он бы просто не стал ставить, но это разные личности, другая «игра». А Малый театр быстро «Целину» поставил в том же 1981 году. Причем, ставил битый-перебитый цензурой и совсем не «государственный» режиссер Б. Львов-Анохин. Это была «игра» системы, когда людей искусства сталкивали, запутывали, опутывали. Иногда с цензорами и властью можно было торговаться. Можно было пойти ва-банк, чем-то пожертвовать: видите, мы, мол,

<sup>10</sup> См. об этом подробнее: Зорин Л. Римская комедия // Авансцена. М., 1997. С. 167–193.

<sup>11</sup> Там же. С. 192.



Памяти Наташи Казьминой

сделали, что вы просили. Многие драматурги, режиссеры кое-что специально вставляли в текст, в спектакль, чтобы было что убирать. Это называлось «белая собачка». Собственно, об этом Эфрос и поставил «Отелло» – об опасности интриги и хитроумии интриганства. Маховик рубил, не разбирая, ничего с этим нельзя было поделывать... Цензоров не надо было бояться, они сами, когда читали пьесы или приходили принимать спектакль, боялись. Получив наверху нагоняй, начинали перестраховываться и убирать все подряд. Особенно в русской классике. Если цензор был человек, он мог помочь. Трус мог погубить судьбу художника. То же самое и сейчас. Только упор делается не на идеологию, а на финансовые перспективы. Урезаем финансы, а потом начинаем требовать

В советские времена ни в одном виде искусства не было, как в театре, двух цензур – разрешения на печать и разрешения на постановку. Например, в Бакинском русском театре ставилась пьеса Р. Ибрагимбекова «Дом на песке», которая проходила цензуру с большим скрипом. Хотя Рустам уже был человеком с именем, автором сценария «Белого солнца пустыни». От автора требовали переделок, а он еще был и режиссером спектакля. Очень милая цензорша звонила ему и просила зайти. Он приходил, потупив глаза, она сообщала «Вот этот кусок необходимо изменить». Он брал ручку и спокойно вычеркивал весь текст, который вызывал у нее сомнения. Спрашивал: «Что еще выбросить?» Ошарашенная, она ставила печать на титульный лист и давала номер «лита», а он в первозданном виде отправлял пьесу во все театры страны. Вскоре

она разгадала его ход, но ее это вполне устраивало, поскольку последствия «игры» Ибрагимбеков брал на себя. И так делали многие. Думаю, что цензоры все это понимали. Они тоже играли в эти «игры». Другой случай произошел со мной лично. Репетировали пьесу «Начало» Б. Васильева, уже автора фильма «А зори здесь тихие», лауреата Государственной премии и прочее. Спектакль должен был выйти к 9 мая, репетировали народные артисты, были среди них и фронтовики, и вдруг за две недели до премьеры репетиции тихо отменяются. Я сначала решил, что кто-то заболел. Оказалось, закрыли пьесу и никто даже не пикнул. Играть с цензурой можно, когда ты очень крупная фигура или хотя бы ждешь подвоха, предполагаешь осложнения. А как быть, когда спектакль без объяснений закрывают накануне выпуска? И все делают вид, что ничего не случилось.

— **Эту же пьесу закрыли и в Театре Советской Армии.**

— И Игорю Владимирову закрыли! Министерство обороны закрыло. Но как! Примитивно и даже топорно. В пьесе же не было никакой крамолы. Уж Васильев-то, знал ситуацию лучше, чем кто-либо. К чему придрались? По пьесе выходило, что советские войска получают информацию о начале войны от католического священника, у которого был на исповеди немецкий офицер. Второе замечание – насколько я знаю, касалось непонятной внутренней обстановки: где власть? Социально непонятно. А «Рядовых» А. Дударева за что закрывали? За диалог: «Ты почему не стрелял?» – «Верующий я. И раньше не стрелял». Минобороны вскинулось: как так? И герой стал

*Pro настоящее*

говорить, что не стрелял в первый раз, потому что состоялся при обозе, с лошадьми, и стрелять раньше ему не приходилось. В дударевской пьесе это хотя бы можно было оправдать. Но у Васильева не устраивал весь сюжет. Там герой, знающий о начале войны, должен поднять войска, но у него нет приказа, и он сидит. Позже пьесу поставили, но время ее прошло.

**— Цензура военно-театральная – это особая тема. Хотя примеры из недавней истории Театра Советской Армии свидетельствуют о том, что и там бывали случаи разные. Очень придирались к военным сюжетам. Но иногда «светскую» пьесу через военный «лит» было протащить гораздо легче. Так они первыми поставили Володина, опальные в других городах, республиках, театрах Друцэ, Войнович, Зорин у них проходили на сцену. Одними из первых пошли Ремарк, Де Филиппо, Хикмет, Воннегут...**

— Вот я и говорю: время и место, разные люди, разные цензоры... Когда Симонову, человеку, весьма разнообразному, в совсем другое время сказали по поводу романа «Живые и мертвые» и Сталинградской битвы, что такого города больше нет, он ответил, что Волгоградской битвы тоже не было. Но у писателей все-таки – другой труд. Театр – дело иное. Судя по материалам, которые мне попадались, в сумасшедшем интересе цензуры к театру было даже нечто болезненное. Когда опальный Сахаров через три дня после того, как был лишен всех прав, появился в Театре им. Вл. Маяковского на «Беседах с Сократом», а в зале сидело все

бюро ЦК да еще с семьями (не было только Брежнева и Суслова), зал, увидев его, встал и начал аплодировать (это рассказывал драматург Эдвард Радзинский на ТВ). А вслед за ним и Политбюро встало и аплодировало.

**— Абсурд почище Беккета.**

— Члены Политбюро встали и так же аплодировали. Потому что хотели выглядеть демократами перед своими женами и детьми. Они же были не на работе? И это в нашем народе тоже есть. А не абсурднейшая ли ситуация сложилась с фильмом Р. Быкова «Внимание, черепаха!». Детский фильм закрывали, потому что усмотрели в нем намек на Чешские события 1968 года. А первые претензии к «Борису Годунову» Любимова? Они касались не ватников и тельняшек, которые требовали снять. Спектакль был сделан, когда еще не умер Брежнев. У вас намек: Брежнев – Годунов, Самозванец – Андропов. Когда цензура не могла придраться к драматургу и сюжету, она начала читать и вычитывать между строк, придирались к самому спектаклю. Придирались на всякий случай, оправдывая свое существование. В 1975 году приехала в Баку, в Русский театр, комиссия отбирать спектакли. После «Интервью в Буэнос-Айресе» Г. Боровика (уж политически грамотнее не найти было автора) вызывают парторга. А у нас женщина была парторгом, фронтовик. Спрашивают: «Вы уверены в режиссере?» Она ничего не понимает, просит объяснить. «Почему у вас всех чилийских патриотов играют актеры-евреи, а хунту играют русские?» Никто с этой точки зрения на спектакль не смотрел! Но, действительно, так получилось, причем, и с той стороны, и с этой играли

Памяти Наташи Казьминой

очень хорошие артисты. Смеялись мы, молодежь, у кого не было еще статуса в театре, но руководителям театра было не до смеха. Так вышло, цензоры почему-то зациклились на фамилиях. Но, кстати, и фамилии можно перепутать. Любимов мне рассказывал: когда он выпускал «Павшие и живые», цензура предписала ему убрать из спектакля поэтов-евреев. А они в анкеты же не заглядывали – так, на глазок. И тут же посоветовали Любимову вставить в спектакль стихи Светлова... ДИССИДЕНТ – это отношение власти к тебе. Тогда власть сама вешала ярлыки, а под это уже танцевала цензура. Они сами не понимали, что создавали. Из неуверенности в себе, желания оправдать свою деятельность, показать, кто в доме хозяин, глупостей совершалось много. На уровне секретаря ЦК по идеологии Азербайджана решался вопрос о пьесе «Дом на песке», в которой автору предписывалось убрать несколько реплик. Причем, реплик, которые говорит не самый положительный герой пьесы. «А что, я сам вернулся. Я был за границей, но вернулся по идейным соображениям. Я им так и сказал, не люблю капитализма, там работать надо. Хочу жить на родине»...

— **Думаю, если бы не было фразы «там надо работать», не было бы и проблем.**

На излете СССР бывали случаи абсолютно комические. В 1991 году придрались к моему спектаклю «Вишневым сад» с политической точки зрения (в Баку - это важно). Я никогда специально этими вещами не занимался, от фиг в кармане меня тошнило, я любил в театре страсти, любовь, игру. И вдруг мне говорят (это был, правда, уже не запрет, а совет, в дружеской беседе,

это уже времена перестройки): «Уберите из спектакля российский флаг». Какой флаг? О чем речь? А уже случился Карабах, люди из республики уезжали, а я еще взял актера на роль Лопухина, который говорил с сильным акцентом. Там стоял огромный сундук, на котором героини долго втроем сидели в платьях чистых цветов. И случайно они выстроились в порядке цветов российского флага. Абсолютно случайно! Я актрисе, игравшей Раневскую, на репетиции сказал: «это сцена твоей несбывшейся мечты, надень любое платье, какое хочешь». Так в сцене появилось красное платье... Можно эти истории рассказывать бесконечно, как один нескончаемый анекдот.

Есть масса интересных тем, связанных с цензурой. Скажем, нужна ли цензура, чтобы воспитывать вкус? Это вопрос вопросов. На эту тему можно дискутировать. Или: считать ли цензурой контракт на Западе? Очень сложный и интересный вопрос. Никто из наших творцов, работающих на Западе, не смог мне ответить на этот вопрос внятно. А в западных контрактах столько ограничений. Там тебя могут обвинить в порнографии. У нас – нет, хотя, по их правилам, можно обвинить многих.

— **Для нас, с нашим печальным жизненным опытом, это выглядит цензурой, а для них, наверное, нет.**

— Для них это закон, правила. Когда никто еще не выезжал, мой знакомый художник работал по контракту в Германии и жаловался на их цеха. У них, мол, все делают раз и навсегда, а у нас до последнего момента перед премьерой можно еще что-то переделать и улучшить. Вот вам типично наш

*Pro настоящее*

взгляд на вещи. Еще одна интересная тема – театральная цензура как реклама. Хорошо известна фраза Феллини: «Цензура – это бесплатная реклама». Так было и у нас. И в XIX, и в XX веках. Раньше наш зритель думал: если критикуют, надо смотреть. Это сугубо российское явление.

— **Что мы имеем сегодня? На ваш взгляд, реанимация цензуры возможна?**

— Цензура сегодня нужна для одного – чтобы спокойнее было воровать.

— **Кому?**

— Тому, в чьих руках финансы.

— **Для этого не нужно официального ее введения.**

— А ее официально и не введут, но усложнят путем давления денег работу еще больше, чем цензура дореволюционная и советская. После распада СССР, когда формально свобода слова была провозглашена, а институт цензуры уничтожен, мы столкнулись с новой ее формой, о которой раньше читали только в западных книжках. В нашу жизнь вошел рынок, а с ним и рыночная цензура, которая – в абсурдном применении к искусству оказалась губительнее, чем во все предыдущие периоды своего существования. Мы оказались мало подготовлены к тому, что на нас обрушилось. Беда в том, что мотивами рынка стали руководствоваться люди тех профессий, для которых они губительны. Для того, чтобы услышать медные трубы, надо пройти огонь и воду, но сейчас никто ни в огонь, ни в воду не бросается.

— **Все сдались без боя?**

— Почти все. Лакейство, страх, самоцензура – тоже своеобразная

русская традиция. Когда Горький уже был принят в академики, а император, на этом решении написал резолюцию «Более, чем оригинально», его же быстро вычеркнули из списка. Громко возмутились тогда только Короленко и Чехов. У художников, боровшихся с советской цензурой, – я имею в виду настоящих художников, – были убеждения, некие высокие соображения. В интересах дела. Они все-таки относились к профессии. Они считали своего зрителя народом, а сегодняшние многие деятели искусства уверены, что зрители – это быдло.

— **И не только для цензоров, кем бы они ни были, но и для некоторых художников – парадокс. Возможна ли сегодня театральная цензура?**

— Сегодня нет. И не потому, что государство и частный капитал столь лояльны к театру. Скорее, они к нему равнодушны. Театр перестал быть приоритетной идеологической сферой, рычагом. Если раньше художники думали «пройдет или не пройдет», то сегодня думают – или вынуждены думать – «купят или не купят». Цензорами стали продюсеры и рекламодатели, которые тоже принуждают художников к самоцензуре.

— **Давайте поговорим о самоцензуре, тоже весьма интересная тема.**

— Островский написал об этом лучше всего: «Самым вредным, самым губительным следствием настоящей драматической цензуры для репертуара, я считаю страх запрещения пьесы. Автор, в особенности начинающий, у которого запрещена одна или две пьесы, поневоле должен всего бояться, чтобы не потерять и

Памяти Наташи Казьминой

впредь своего труда. Пришла ему широкая мысль – он ее укорачивает! Удался сильный характер – он его ослабляет, пришли в голову бойкие и веские фразы – он их сглаживает, потому что во всем этом он видит причины к запрещению, по незнанию действительной причины. Такое постоянное укорачивание, урезывание себя вредно действует на производительные способности, долго потом отзывается во всей деятельности; я говорю это по собственному опыту»<sup>12</sup>. Вот примеры поближе. Э. Неизвестный – И. Бродскому, в те еще времена. «Что ты пишешь, все равно не пропустят». – «Но я по-другому не могу». Это же индивидуальный дар.

В нашем обществе это было всегда сложно, но все-таки те, кому верили, могли проявиться. Зная, что К. Лаврову власть и цензура доверяют, Товстоногов назначил его на роль Шаманова в «Прошлым летом в Чулимске». Хотя понимал – и открыто говорил об этом, – что это не его роль, Шаманова не должен играть 50-летний Лавров. Георгий Александрович надеялся, что в результате этого компромисса, может быть, Вампилов проскочит.

— **Тут мне кажется, следует разграничить понятия: самоцензура как следствие страха, окорачивание себя и самоцензура, или лучше, самоконтроль, как строгое отношение художника к себе. Первое касается аспектов политических, второе – эстетических. Сегодня все поменялось: первое осознается как нормальное условие профессии (цензуры же нет?), второе – часто отсутствует за ненадобностью. «Пипл и так хавает»... Хотя и это миф, и это неправда, или не вся правда**

**о зрителе. Он, возможно, стал и наивнее, и необразованнее, но его отношение к театру порой чище, чем у тех, кто театр делает. Зритель же все-таки в театр пришел? Предпочел его из всех развлечений, а не эстрадный концерт, или паб, или боулинг...**

— Художники снова должны себя «укорачивать, ослаблять, сглаживать», чтобы добиться успеха. Запрограммированный успех – рычаг рыночной цензуры. Еще произведения нет, а автор уже складывает и умножает в уме. Но так искусство не делается. Кто мог предположить, что «Царь Федор Иоаннович» в рождавшемся МХТ станет коммерчески успешным?

— **Не ради этого обедали в «Славянском базаре» отцы-основатели... Значит, сегодняшняя самоцензура – отсутствие сильных эстетических желаний, а результат ее – отсутствие новых идей?**

— В какой-то мере, да. Мейерхольд ушел от Станиславского не потому, что ему не нравилось, что делается на сцене, а потому, что обрел другую веру, потому, что в стенах МХТ не могла реализоваться его подлинная потребность. Поэтому же ушла и Комиссаржевская из Александринки. Поэтому же и Эйзенштейн ушел от Мейерхольда – ушел в кино. А сегодня нельзя бороться, потому что нельзя победить. Нет смысла. Театр перестал быть приоритетом. Сегодня это занятие не имеет веса. Поэтому принципиальные конфликты, протесты есть в правительстве, есть в бизнесе, есть на телевидении. Там, где люди хотят продолжать работать, там протесты есть. Сегодня из

<sup>12</sup> См.: Островский А. Полн. собр. соч. В 16 т. М., 1949–1953. Т. 12. С. 15–16.

*Pro настоящее*

театра ничего не стоит уйти, за него никто не держится. Раньше было не так. Нет, в театре, наверное, остались люди, которые хотят делать то, что хотят, или о чем мечтают. Но за что бороться? Чтобы русский театр сохранился в некоем художественном наполнении, как у нас исторически складывалось, должен снова поменяться его статус и авторитет. Должно начаться что-то иное. Другая система ценностей должна родиться. Наверное, родится. Не может в православном обществе остаться главной идея денег.

**— А кто вам сказал, что оно православное? Мы его объявили таким, но по существу оно остается безбожным.**

— Оно генетически, ментально такое и было таким даже в советское время. В этом наш плюс. Это нельзя убить. Особенно в маленьких городах. Еще в 1927 году в Сибири продолжали справлять Крапивины заговенья: бабы выходили на луг кувыркаться, чтобы был хороший урожай.

**— Бабам не 20 и не 30 лет было, они еще помнили, что в Крапивины заговенья надо кувыркаться. А сегодняшним молодым актерам и режиссерам, которые делают новый театр, неоткуда вспомнить, что они православные, что могут быть другие критерии искусства, кроме денег и успеха.**

— У нас все всегда с перебором. Это наш минус. Но, чтобы делать искусство, надо знать, чего ты хочешь. Понять, зачем выходишь на сцену. А, чтобы это понять и перенять, надо увидеть, как это бывает, — на сцене, в процессе репетиции, а не в кино или старом телеспектакле. Но показать уже почти нечего. Для современной

молодежи цензура, кстати, — очень условная вещь. Они уже плохо понимают или совсем не понимают, что это такое. И это хорошо.

**— Но самоцензурой они заразились. Что такое успех любой ценой, если не самоцензура?**

— В основной своей массе они хотят зарабатывать. Страшная самоцензура идет и в связи с глобализацией. На Западе часто говорят: «Вы начали повторять наш плохой театр, и вы нам теперь неинтересны».

**— Тоже издержки подцензурного искусства. Долгое запрещение, теперь — никакого запрещения. А мы хотим быть, как все, «встроиться» в общий контекст. То же отсутствие самоконтроля.**

— Сейчас все решает рейтинг. А рейтинг часто дурной. При этом в глубине души мы в него не верим. Мы сейчас ни во что не верим.

**— Сегодня без прагматизма нельзя, его требуют время и обстоятельства, а настоящего искусства без романтизма не бывает?**

— Сейчас молодежь неромантична. И театр, и жизнь сегодня делают те, в ком убит романтизм. Был такой замечательный сюжет в «Ералаше». Семья пытается воспитывать 10-летнего мальчика. Дед орет, что он в его возрасте шашкой с Чапаевым махал. Бабушка рассказывает, как мечтала деду патроны подносить, папа — про то, как хотел в космос слетать, а мама — быть балериной. Мальчик все это в воображении прокручивает, нам все это показывают. А потом домашние его спрашивают: «Ну а ты о чем мечтаешь?!». «О такой ерунде, конечно, не мечтаю», — говорит ребенок. И нам показывают его мечты. Он выходит из мерседеса,

*Памяти Наташи Казьминой*

идет к зеленщикам на базаре, собирает с них дань, берет проститутку, сажает в свой мерседес и мчится дальше. Блестящий сюжет! Но в этой шутке есть большая доля правды. Ужасно, когда романтизма нет в творческих профессиях. Скажем, поколение 1970–1980-х не верило в государство. Но – по сравнению с сегодняшним – все-таки верило: в творчество, в общественное мнение, в репутацию. Прийти на похороны Твардовского значило ощутить себя человеком. То поколение оценивало государство достаточно критическим взглядом, но это все-таки был взгляд патриота. Сегодня – это взгляд пофигиста. Это страшное испытание – вседозволенность.

— **Снова парадокс. Цензура – испытание, она ломала людей. Отсутствие цензуры – тоже испытание: ломает людей, потому что развращает. А самое главное, но, видимо, недоestimимое – самоконтроль, система отказов и самоограничений.**

— Может быть, поэтому сегодняшние молодые так и не стали поколением. И потому не смогут качественно двинуть театр вперед. Должны прийти другие люди.

— **Вот и Бартошевич в статье в статье «Время не для Гамлета» в «Вопросах театра» (2 вып., 2007) сказал, что последнее поколение в режиссуре, которое можно рассматривать, как поколение, – это те, кому 60 лет. Может быть, в наше время и нельзя стать поколением в старом значении этого слова?**

— Нет сегодня и театра, который бы олицетворял поколение, время.

— **Ну, почему, и Центр драматургии Казанцева-Рощина, и**

**Театр.doc все-таки отразили и время, и лицо нового, хотя бы формального театрального поколения. В каком-то смысле, кстати, и современный всеядный МХТ отражает время. Пусть ненадолго. Но ведь и «Современник» по большому счету не всю жизнь что-то олицетворял и олицетворяет? Мне кажется, тот театр, о котором вы говорите, сегодня невозможно создать по многим причинам: сильное расслоение общества и, соответственно, расслоение интересов, все дышат вразнобой, нет понятия «поколение» и среди самих творцов, совершенно разное понимается и «время». Играть роль, видимо, и отсутствие идеологии, какой бы то ни было. Ведь те «театры поколения», которые имеете в виду вы, создавались в диалоге, конфликте, споре, противопоставлении искусства идеологии. Собственно, и цензура исчезла за ненадобностью, потому что идеологии нет. Чем бы она занималась сегодня? Эстетическими вопросами? Но это нонсенс, это значит – полная вкусовщина.**

— Но именно она сегодня и существует. Могу рассказать, какие замечания мне сделали на канале «Культура» по поводу двух моих фильмов. Притом, что у меня был на них грант. Один фильм – об А. Григорьеве, другой – о А. Сухово-Кобылине. В первом случае мне объясняли, что нельзя строить сюжет на биографии, во втором – требовали биографическую историю про французенку Симон Диманш и ее убийство, т. е. попросту проявляли сериальное мышление. А. Григорьев тоже сидел, но

*Pro настоящее*

в долговой. «Они», видимо, этого просто не знали. В одном случае с меня требовали перекинуть «мостик в XX век», в другом – задавали вопрос: зачем нужны кадры из современных спектаклей? «Если зритель не знает суть пьесы, зрителю непонятны отрывки». С февраля 1988 года я ничего похожего не слышал. Тогда я в блокнотик записал все замечания. И тогда, и сейчас половина замечаний были одинаковые. А финал обсуждения оказался вовсе уникальный: «В общем, нам нужно другое». Что «другое»? Непонятно. И еще была гениальная фраза: «В дневном эфире старухи съедят, вечером – нет».

— **На другом канале вам бы сказали короче – «не наш формат». И возразить на это трудно – потому что цензуры как таковой у нас нет и, значит, нет правил игры.**

— Но это цензура и есть. Только цензура отдельно взятого начальника. И она, оказывается, беспредельна. Меня эти замечания напугали по одной простой причине. Те, кто делал мне замечания, жили в то же время, что и я. Они старше меня. Когда мы, люди, которым 50, сегодня сталкиваемся с начальниками из старой гвардии, у нас хоть какой-то иммунитет есть, выработанный в прошлой жизни. А 20–30-летний ничего не поймет, не заметит, а то и примет их замечания за чистую монету. Это первая проблема молодых. А вторая? Я думаю, что появившиеся новые ценности (успех, деньги) скоро будут поставлены под вопрос, и тогда молодому поколению будет очень трудно.

— **Что предлагаете?**

— Государство должно оградить искусство от рынка. Как во всем мире. Как это сделать без цензуры?

Финансировать такое количество театров достойно невозможно. Кто будет отбирать, кого финансировать, а кого нет?

— **И опять появятся столкновения людей с машинами.**

— Да, только люди и с той, и с другой стороны уже другие. В советские времена режиссеры, которые сталкивались с цензурой, – а настоящие режиссеры были идейными людьми, – крепко стояли на ногах и чувствовали или догадывались, что чиновники их сами боятся, поскольку чиновники знали, что являются временщиками.

Сегодняшнее эстетическое своеволие уже привело театр к сценической безвкусице, а свобода обернулась окончательным бескультурьем, и, если в ближайшее время возникнет цензура, то это не будет инициативой чиновников или власти, а цензуру потребует само общество.

— **Парадокс. Чиновники в стабильном советском государстве, где ничего не менялось кардинально столько лет, ощущали себя временщиками, а сегодня, когда абсолютно все временно, и чиновничьи, и художественные посты, и успех, и слава, и деньги, никто не думает о будущем. Остается надеяться. «Что-нибудь придумаем... Как освободиться от этих невыносимых пут?.. Как? Как?.. И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается». А.П. Чехов «Дама с собачкой».**





Елена ГОРФУНКЕЛЬ

## ВРЕМЯ И БЕСЫ

*20 ноября 2011 года в Малом Драматическом театре Петербурга играли сто седьмой спектакль «Бесы». Исполнилось двадцать лет со дня и года премьеры. Для нашего репертуарного театра такая долгая жизнь не редкость. У Додина до сих пор не сошли со сцены «Братья и сестры», «Мещане» у Товстоногова шли четверть века – пока костюмы (второй пошив) не износились до ветхости. Да что говорить: мхатовская «Синяя птица» донине предлагает себя на 103-м году со дня постановки! Среди спектаклей могут быть долгожители из почтения к репутации театра, из-за крепости «органов» и вечности темы, особенно сказочной. У «Бесов» совершенно иная судьба. Войдя в историю театра в самый разгар исторического перелома, спектакль «дышал» вместе со временем. Сказалась интуиция писателя и сказалась интуиция режиссера. Достоевский, как не раз писали и говорили, напророчил социалистический бунт. То есть конкретный политический план, превративший Россию в страну лагерей и идеологических муляжей. Если бы так, если бы содержание романа ограничивалось политическим пророчеством, то век театральной постановки был бы шумен и короток. В действительности роман интереснее, шире и глубже, чем казалось во времена политических всплесков – и при Достоевском, и перед революциями, и потом, когда «Бесы» считались ошибкой, напраслиной, возведенной на социализм. Роман Достоевского, как его прочитали в Малом Драматическом, – о человеке в наиострейшем социальном и нравственном срезе. Он – о человеке в человеческом общежитии. Эта тема никуда не пропадала, она подспудно или явно жила в спектаклях Додина.*

За годы, прошедшие от премьеры «Бесов», Додин к этой же теме – общежития – обращался не раз. Значительная, если не большая, часть поставленных в МДТ спектаклей, лучших, сильнейших по художественным впечатлениям, выпадает на спектакли об общественном устройстве – близком и далеком. При этом МДТ никогда публицистическим не был, лавров «острого» театра не имел, в диссидентах себя не числил. О «Братьях и сестрах», «Доме» – особый разговор.

Первые серьезные шаги к признанию Додин и его актеры делали с инсценировками романов о послевоенной деревне, романов Федора Абрамова; попали в десятку, в актуальный и внутренне больной вопрос жизни народа. Эти спектакли народ возвышали. Сострадание и правда театром были как бы приватизированы. Театр шел на поклон к тому народу, в который хотелось верить. Это было началом цикла утопических и антиутопических спектаклей Додина. «Чевенгур», «Московский хор» или «Жизнь и судьба» относились именно к этому ряду.

Как развивалась страна и что происходило с ее народом и с каждым человеком в отдельности театр показывал в формах притчи, мистерии, эпической поэмы. История с ее открытыми ранами и «потемкинскими деревнями» растворена была в художественном материале сцены. Театр искал объяснений – в «Чевенгуре» тому, что такое коммунизм, – рай или ад? В «Жизни и судьбе» – задавался вопросом, почему человек сражается на два фронта, с врагом внешним и внутренним, почему он зажат между «истиной» и «идеалами», почему выбор стоит так кардинально – судьба или жизнь?

В «Московском хоре» за стенами империи зла искалась и, главное, находилась человечность, не исчезнувшая в условиях нечеловеческого режима, изображалось общежитие, приравненное бытием и бытом страны к коммунальщине. Общежитие сначала казалось простым скоплением особей, винтиков, человеческой гущей. Люди там живут по вертикали (художник А. Порай-Кошиц), прижимаясь другу

к другу боками, словами, чувствами, запахами, мыслями. Стройность общего хора, возникавшая лишь изредка, прерывалась диссонансами каждого дня, каждой судьбы. Хор распался на нестройные голоса людей, чаще всего на крики, среди которых слабый голос Лики (Татьяна Шуко), ее почти прозрачная худенькая плоть и обнаженные руки сопротивлялись рассеянному в воздухе гвалту, звуковому и духовному хаосу. Режиссер Игорь Коняев и Лев Додин (как руководитель постановки) в образах то сплоченного, то распадавшегося на выкрики хора выразили суть исторического момента (а это был 2002 год) – единства в стране не было, постоянные переоценки истории углубляли общественные разногласия. Не было в современности мира, не было покоя.

В 1999 году в МДТ вышел «Чевенгур» – тоже мистерия, тоже хор, тоже о бытии и быте страны, ее народа. В «Чевенгуре» действовали генетические уроды, учредители и строители коммунизма, они составляли в этом спектакле множество, исчисляемое одним десятком. Рожденные водой и в финале водой же поглощенные, они были подлинными «коммунистами», т. е. сектой фанатиков. У них был свой Отец, свой Сын, и свой Дух святой, благословляющий их на поиски Эдема. У них была Богоматерь. В «Чевенгуре» женщина и рождество, неотъемлемые условия существования, проходили красной строкой мифа о скупом и варварском бытии. Театр вернул роман Андрея Платонова к первым дням творения – из ничего и никем. Дилетантами экзистенции. Земля, которую коммунисты приносили в мешках, казалась золотом жизни, ценностью, обеспечивавшей круговорот природы. Именно природа с ее необратимым ходом и превращениями живого в неживое побеждала примитивную культуру этого коммунистического рая. Тотемы христианства – Христос, Богоматерь, Воскресение, – наслаивались на язычество коммунизма. Можно сказать, что язычники, безбожники, бесы завладели культом христианской религии и приспособивали к нему свои убогие, но все же духовные потребности. Это они возвели в ранг добродетели величайший грех самоубийства, и предались ему в надежде обрести

бессмертие – даже не в духе Федорова, а куда проще, в каком-то пантеистическом смысле. Романная поэтика Андрея Платонова и мотивы мистических учений XX века сошлись в сценическом триллере о безумии и самоистреблении целого народа.

Додин вместе с актерами проживал роман в течение долгого подготовительного периода. «Чевенгур» готовился к постановке три года, а идет всего-навсего два часа без антракта. Платонов потребовал уплотненной формы и адекватного романному косноязычия в сценическом языке, – не в речи персонажей, а в мизансцене и построении образов; история должна была превратиться в миф. Обрывки предложений вместо пассажей и монологов, обломки бытия вместо его системы, лаконизм и одномерность на месте полифонии и контрапункта – с такими особенностями роман перешел на сцену. Когда же дело дошло до «Жизни и судьбы» Василия Гроссмана, то нашелся еще один способ совмещения театра и прозы – Додин на своей крохотной (по меркам больших театров) сцене создал объем спектакля из нескольких одновременно построенных сценических планов – крупные, средние и общие «кадры» вместили в себя сюжетные и идейные линии романа, которые, подобно волейбольному мячу (прямой и переносный «объект» реквизита), перелетали через сетку, чертили свои орбиты.

«Бесы» на протяжении двадцати лет оставались вершиной додинского театра и его спектаклей о существовании в предлагаемых историей обстоятельствах. То, что роман Достоевского в конце 1980-х – начале 1990-х зазвучал необычно громко и сразу нашел отклик, мы хорошо помним. В 1988 г. в Москве в Ленкоме Марк Захаров поставил спектакль «Диктатура совести» по пьесе Михаила Шатрова. Архипублицистичность и смелость постановки состояла в том, что это был «суд над Лениным», творимый в конце XX века, на исходе «наших дней». Задолго до Ленкома, еще в 1960-е годы, Ленина уже судили – и с полным оправдательным приговором. В заключительной части трилогии «Современника» – «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» (преподнесенной театром к шестидесятилетию



Октября), – последние подключались к главной тезе русской истории. В «Большевиках» «самое интеллигентное правительство», наркомы, можно сказать, сплотились возле постели тяжело раненного вождя, потому что от исхода событий 1918 года зависела судьба революции, судьба мирового прогресса. Ленин на сцене не появлялся, он воодушевлял своих соратников заочно. Автором пьесы был Михаил Шатров. Кинофильмы того же времени – «Шестое июля» Ю. Карасика (в главной роли Юрий Каюров), «Ленин в Польше» С. Юткевича (Максим Штраух), «На одной планете» И. Ольшвангера (Иннокентий Смоктуновский) – трактовали фигуру Ленина в духе политического идеала и жертвы истории. Что было, конечно, ново, и далеко от исторической правды, зато возникала идейная альтернатива политическому злодею Сталину.

В «Диктатуре совести» переоценка и переосмысление ленинских заветов и фигуры вождя осуществлялась еще раз, в эпоху, когда произошли реальные сдвиги в жизни, и политический идеал требовался не только в утопиях, но и наяву. На этот раз, в Ленкомте, Ленин становился предметом дискуссии и мирного пока союза радикальной, нового качества молодежи и консерваторов, мещан и бюрократов прошлого, а к ним в помощь являлись персонажи истории и литературы. Суд венчался пафосным куском из обращения Н.К. Крупской к соотечественникам после смерти Ленина. Этот кусок зачитывала актриса особо авторитетная и любимая – Татьяна Пельтцер. Она говорила как бы от себя. Этот ход – как бы от себя – Захаров взял в основу публицистической театральности. Молодые актеры играли себя, – Олег Янковский поднялся на сцену из зала, сначала в роли рядового зрителя, а потом, уже выступая от лица публики, врезался в диалоги персонажей, читал записки из зала и задавал в зал же вопросы. Московская «Диктатура совести» имела небывалый отклик – свою роль сыграла и новизна формы, суда-дискуссии, и харизма актеров этого театра. В 1989 г. Товстоногов, увидев «Диктатуру совести», связал ее с Театром на Таганке и Юрием Любимовым, одиноким режиссером-публицистом конца XX века. По

мнению Товстоногова «Диктатура совести» – шаг в том же направлении. В других городах, в частности в Ленинграде, «Диктатура совести» никакого успеха не имела. Имитация театральной публицистики не удавалась.

Из романа Достоевского был взят большой кусок – «шигалеващина» и «верховенщина». Он и вошел в пьесу и спектакль на правах политической цитаты, аргумента против теории и практики революций. Уинстон Черчилль, как противник социализма, вызывал в качестве своего свидетеля самого Федора Михайловича Достоевского, а от писателя о проекте Шигалева должен был говорить Петр Степанович Верховенский в исполнении Александра Абдулова. Верховенский и излагал, и комментировал суть «шигалеващины», т. е. «казарменного социализма». К такой формулировке Маркса и Энгельса (в ответ на программную статью Нечаева) драматург и театр прибегли, чтобы отделить социализм по версии романа и реальный социализм СССР, который еще был вполне жив, хотя дни его были сочтены. Потому-то фрагмент из полу-легальных, во всяком случае нежелательных для советского читателя «Бесов» обставлялся со всевозможными оговорками. Монолог Верховенского-Абдулова был обращен прямо в зал, тем острее и современнее он звучал. Монолог о неблагоприятных политических прогнозах, к счастью, не осуществившихся в России (поскольку к «нечаевщине» советский строй не имел никакого отношения), вставлен был в пьесу-коллаж. Он сработал... и забылся. Потому что тогда, среди обвинений, исторических разборок, выглядел агиткой, политической листовкой.

Додин начал готовить спектакль задолго до 1991 г., в конце 1980-х, когда захаровская «Диктатура совести» уже разбередила умы современников. Как всегда, Додин вместе с актерами уходил вглубь, спектакль разрастался – он ДОЛЖЕН был стать исключительным по времени – тут уже речь идет о хронотопе, о длительности спектакля. «Бесы» длительностью своей, сценической, конфликтовали с другим временем – жизненным, когда все вокруг было слишком быстро, суетливо, если не сказать поспешно. Ритмы «Бесов» противостояли

ритмам эпохи. Когда в МДТ неспешно делались «пробы», актеры брались то за одну, то за другую роль, эпизоды работались в повествовательном режиме, не спеша, за стенами театра, в новых сенатах и думах «вотировали», продвигали прожекты спасения России, ее обустройства, обсуждали варианты экономического чуда – то в сто дней, то в пятьсот. В то время, как на улицах и в Союзах создавались партии, составлялись непримиримые группы, в театре происходило «погружение в миры». Так сказано в подзаголовке одной из книг – записей репетиций, в том числе и «Бесов». Там же подробно рассказано о «погружении» – неоднократные чтения романа вслух главным режиссером и всей труппой, потом примерное распределение ролей, разработка очередной сюжетной линии. Показ Додину – и «опять показ, анализ, разбор Додина и продвижение к следующему романному пласту». И так четыре года с осени 1987-го по осень 1991-го.

Да и 9–10 часов зрительского внимания в каждом представлении в те годы, когда прервались привычные и казались такие устойчивые связи между театром и зрителем, тоже были вызовом. Когда в Московском Художественном театре в 1910 г. решался вопрос о постановке «Братьев Карамазовых», авторы засомневались в возможности двух вечеров для спектакля. Немирович-Данченко придумал связать фрагменты романа фигурой чтеца, что для начала театрального XX века и для МХТ с его репутацией театра жизнеспособия отдавало концертностью. На риск чтения и на риск двух вечеров театр решился не сразу и не сразу был понят. Впечатления от одного вечера могли не совпасть со следующим, как не совпадают погода или настроения двух дней. Мхатовские «Братья Карамазовы» были во многих отношениях открытием. Для конца XX века проблема длительности уже не стояла, хотя, повторяю, спектакль, перекрывал любые привычные нормы театрального зрелища и был дважды феноменом – «весь» роман показан за один раз, а этот один раз захватывал целый день – утро, день, вечер, по числу частей мистерии. Додину, кстати, зрители от литературы (филологи, философы) советовали ввести персонаж – рассказчика, который

бы связывал части, договаривал спектакль с помощью небольших фрагментов авторского текста. Но версии Додина, развивающейся музыкально, легато, плавным перетеканием эпизода в эпизод, когда несколько сюжетных линий прочно связываются в единое повествование, никакой рассказчик не нужен. И со времен мхатовских «Братьев Карамазовых» многое в театре стало привычным – условная до аскетизма декорация, маневры с фабулой, и, конечно, перенос прозы на сцену, допускающий изначальную фрагментарность замысла, и даже отход от принципа ансамбля к принципу равноправия солистов. Однако в искусстве нет прогресса, театральные открытия не работают механически. Малый Драматический на пути к спектаклю-роману шел своим путем.

Додин – не первый, кто придал театру значение исторического камертона. Задолго до «Бесов», в 1957 г., в Большом Драматическом театре им. М. Горького Георгий Товстоногов поставил инсценировку «Идиота» – и князь Мышкин в исполнении Иннокентия Смоктуновского приостановил бегущие и рвущиеся ритмы послевоенного времени. Мышкин сам был медленным (круто изменив актерскую судьбу и манеру Смоктуновского, прежде достаточно светливого, комически и характерно вертлявого, никак не находившего нужной тон) и предлагал погружение в мир души без истерик, аффектов и безумных скоростей, т. е. без всего того, чем памятливы спектакли и фильмы по Достоевскому 1950-х годов. Позднее, на площадке БДТ в 1983 г. Додин и Олег Борисов сделали спектакль по «Кроткой», и тут опять был найден уникальный ритм для Достоевского – «...такие монологи – бесконечные, как на исповеди перед Богом. Остановишься – оборвется дыхание!», – писал Олег Борисов. И, кстати, эту ритмику потока сознания усвоил и развил в своих фантазиях на темы Достоевского Клим в текстах для моноспектаклей, преимущественно женских (Аглая, Настасья Филипповна). Далеко не каждая из актрис, бравшаяся за такие коллажи из Достоевского и Клим могла выдержать «бег» по тексту на одном дыхании.

Довольно долго чеховская линия в творчестве Додина шла отдельно, камерность и

лиризм чеховских спектаклей были далеки от эпических замыслов «Братьев и сестер» или «Бесов». Две равноправные линии не пересекались. И вдруг, на перекрестке «Дяди Вани» (2003) и «Жизни и судьбы» (2007) влияние эпоса на лирику стало заметно. Как будто в интимный мир усадеб ворвался беспощадный XX век. Последний чеховский спектакль «Три сестры» в явном родстве с эпосом Додина. Спектакль сдержан и даже сух. Четко зафиксированные, спокойные, иногда неподвижные, как стоп-кадры, мизансцены, застывшие фигуры, про-сцениум, выдвигающий персонажей вплотную к залу, но особенно дом, вернее, фасад прозоровского дома – он двухмерный, с прямоугольными дырами вместо окон, подвижный, скользкий то в глубь сцены, то обратно на свое место, то вперед, к рампе. Фасад словно проверяет глубину, то небольшое расстояние, что отделяет нас от них. Спектакль растянут по горизонтали, насколько позволяет сцена – это полотно, изображающее людей на фоне истории. Двухмерность взята основным параметром – и архитектоники, и сценического жизни. Мрачноватые лица, холодные взгляды и усталые движения не похожи на чеховский язык Додина, на прежние его, «теплые» сочинения по Чехову. Спектакль кажется страницами длинного романа, перелистанного временем и инсценированного театром. Стал ли Чехов, таким образом переведенный на язык романа, лучше прежнего Чехова в МДТ? Пусть об этом судят поклонники додинского Чехова, я же только констатирую, что «Три сестры» выбились из ряда элегических сочинений о чудаках в усадьбах. Это сдвиг в судьбе театра и режиссера, а не только его чеховской линии.

«Бесы» навсегда поместились среди важных, программных постановок Додина. И именно «Бесы» со временем стали архипрограммным его спектаклем по содержанию и форме. Двадцать лет – это испытание всей режиссерской постройке, ее трех составных частей, которые и связаны единым сюжетом и автономны. В каждой из частей своя тема, свой жанровый подтекст, свой лейтмотив. В первой – Хромоножка, во второй – «наши», в третьей – роды Марии Шатовой. Инсценируя

роман, режиссер отбрасывает, казалось бы, наиболее выгодные с театральной точки зрения эпизоды. Например, «литературную кадрили», хотя она репетировалась, то есть «пробовалась» по словарю Додина. А «бездейственные» куски ставятся в центр каждой части. В первой – монолог Марьи Тимофеевны, во второй – исповедь Ставрогина, в третьей – поединок Кириллова и Верховенского. Сцены сливаются под осторожные как шаги и звонкие как колокола звуки музыки Олега Каравайчука, его музыка – вернейший измеритель ритма спектакля. Первую часть, появляясь из темноты, открывает Марья Тимофеевна Лебядкина, и кажется, что она наедине с собой, пока тень Шатова не проходит за ее спиной, а потом она делает несколько шагов из монолога, из своего «лесного» уединения, и оказывается в храме, у ног Варвары Петровны Ставрогиной. Лебядкина шагнула прямо из каких-то душевных дебрей в обитель веры, из мечтаний и полубреда к яви, а компания из храма во главе со Ставрогиной тут же, почти не двигаясь, переместилась в ее дом. Скольжение нескольких объектов декорации, наподобие крэговских ширм, обеспечивает динамику почти без движения, без ходьбы. Только проход перед первым рядом использован как коридор. Сюжет не вмещается в коробку сцены и захватывает зал совсем узкой полоской, соединяя роман-спектакль с жизнью-залом.

Декорация Эдуарда Кочергина делит сцену по горизонтали на три части, отсекая плоскостями центрального куба то внешнее пространство, то внутреннее. Во внутреннем зажаты «наши»; эпизод с собранием, сходкой «наших», кружка социалистов, начинается с карикатурной картинке втиснутых в комнатку, сгрудившихся за небольшим столом с самоваром, единомышленников-злоумышленников. Это один из самых выразительных и самых комических эпизодов спектакля. Клубы дыма, полемические выкрики, теснота, заставляющая собравшихся еще более сгрудиться, чтобы принять в себя Ставрогина, Верховенского и Шатова, – это пародия на конспирацию, на «общество», как оно складывается в периоды революционного возбуждения масс.



Сцена из спектакля «Бесы». Дуэль. 1991.  
Фото В. Васильева

Возбуждение с трудом удерживается на границе с истерикой, а отсутствие согласия и объединяющей людей цели делает эту карикатуру печально иронической.

Куб посередине то ограничивает действие рамками комнаты, то раздвигается в сплошную стену, то закрывается передней створкой со срезанным низом, напоминающим гильотину. Вариации куба с персонажами многократно обыграны. Другая находка Кочергина – поднимающиеся навстречу друг другу из пола мостки – на них происходит дуэль Ставрогина и Маврикия Николаевича, и на них же укладываются трупы убитых (Лебядкиных, Шатова), и на них же располагается с «перекусом» Федька-каторжник. Верх и низ, подполье и гора, падение и возвышение – все испробовано в «Бесах».

Ритмы «Бесов» противопоставлялись не только реальному времени, в который этот спектакль родился, как уже было сказано – они противопоставлены традициям театрального Достоевского. «Игрок» в Театре драмы им. А. Пушкина, один из заметных спектаклей 1950-х годов, опередивший «Идиота» в БДТ всего на несколько лет, как раз выделялся повышенными тонами и всплесками истерики. Лучшая роль – Полины в исполнении Нины

Мамаевой – запомнилась трепещущим от нервного возбуждения голосом. Роковая женщина этой роковой истории игралась звукописью более, чем чем-либо другим. Параллельно ленинградскому «Идиоту» в Москве, в Театре им. Евг. Вахтангова, появился свой – с Николаем Гриценко в роли князя Мышкина и Юлией Борисовой – Настасьей Филипповной. Ее волнующий, высокий голос сразу перекрывал глухой тенор Гриценко – в центре московского «Идиота» стояла Настасья Филипповна Барашкова. Мощное женское сопрано контрастировало с глухим тенором Гриценко, и перекрывало его, неординарность характера являлась прежде всего в пафосе речи героини. Полифония Достоевского, диагностированная литературоведением, в театре и кино становилась какофонией. В экранизациях Ивана Пырьева (первая часть «Идиота», «Братья Карамазовы») русские страсти гремели в полную мощь. Как бы ни были талантливы актеры и режиссеры, представление о Достоевском к середине прошлого века сводилось к скандалу, и из семейного раздувался громкий мировой пожар.



В «Бесах» нет криков, нет солирующей силы голосов. Громче всех звучит капитан Лебядкин в исполнении Игоря Иванова – и его оглушительный, трубный баритон неуместен в доме Ставрогиной, среди деликатно-внятных или, как у Варвары Петровны, властно-внятных, голосов, так что здесь громкость голоса – это претензии и шутовская маска капитана, звуковой гротеск. Еще раз вспомним время «Бесов» – обстановку сплошного крика, раздававшегося на улицах и в присутственных местах. Время трибун, тысячных и тысячных демонстраций, оглушающего человеческого потока. Время, когда противостояние с оружием в руках, террор, локальные войны оказались реальностью. От этих реалий «Бесы» стояли особняком. Прошло двадцать лет, и стало ясно, что спектакль, обладая восприимчивостью живой материи, вбирал в себя нескончаемые процессы уклада, подъема и спада, переходов от демократии к автократии, или от автократии к демократии – содержание этих процессов точнее определяют историки и социологи. Атмосфера «Бесов» насыщалась девяностыми, этот процесс продолжался и далее, с началом XXI века. Контакты спектакля со временем настолько безусловны, что при желании можно наложить на спектакль «сеть» острейших явлений и фактов – она совпадет с основой «Бесов». Но кто эти бесы? Делаются попытки различить в толпах современности новых бесов, указать на них пальцем, хотя «прародители» – бесы из романа – давным-давно сменились другими поколениями, другими слоями, и социалисты, большевики ничего общего не имеют с теми, кого теперь прочтат в «бесовщину» дня. Одни политические приметы утратили силу, а новые опять связаны с политикой, потому что сегодня «бесовщина» – понятие прежде всего партийное, произвольное, зависящее от установки наблюдателя, читателя, зрителя. Кто кому попадет в сачок, тот и назовется бесом. Спектакль МДТ уберется от партийности, от узости тыкания пальцем. Тема «бесов» в спектакле – это испытания совести, ее природы и прочности. Поэтому крошечный эпизодик с сомнениями Виргинского (А. Завьялов) – голосовать за казнь Шатова или нет, – важнейший, проверочный. От малых

просчетов совести к преступлению, нравственному и уголовному, к духовной катастрофе, – это путь героев писателя.

Но Федор Достоевский – всепрощенец. Он находит для каждой оступившейся души выход, он спасает эту душу, оказываясь в итоге и тем, кто вскрывает ужасающие пороки, и тем, кто ищет им оправдания и кто накладывает на эти язвы целительные снадобья. Если бы Додину хватило политического, публицистического, даже морально-политического или философско-нравственного содержания, его «Бесы» спокойно остались бы в прошлом, как «Диктатура совести» и вместе с нею кусок из романа, и вместе с ним – антиутопии «верховенщины» и «шигалевщины». В «Бесах» Малого Драматического горизонт значительно шире... и проще. Спасение человека не так далеко, как кажется. В первом и последнем актах (частях) спектакля на сцене поставлена кровать – да, это одна и та же кровать, что видно по ее железной фигурной спинке. Только в связи с этой кроватью в первом и последнем акте случаются абсолютно противоположные события.

Хромоножка во вступительном монологе упоминает о ребеночке, в существовании которого Шатов сомневается. Для самой Марьи Тимофеевны ребеночек – иллюзия, наваждение. К кровати, на которой отдыхает она в одном из эпизодов первой части, подходит тот, кто стал ее мужем по закону и кого она прочит в отцы этого мистического младенца – Николай Ставрогин. Воображаемый, не рожденный ребенок – один из фантомов Хромоножки, один из фантомов реальности, сплошь опутанной тайнами, подчас грязными, испугательными поступками, интригами и обманами. В последней части домой к мужу, Ивану Шатову возвращается его жена Мария Игнатьевна. Она ждет ребенка от Ставрогина, и разрешается от бремени на той же (условно, а, по-видимому, и безусловно) кровати. Теперь это настоящие роды, настоящий младенец, и Ставрогин – его действительный отец. Так в спектакле утопия превращается в мистирию, в рождество. Надо добавить, что сопоставление двух кроватей, двух Марий и двух младенцев – по сути чисто театральный образ, для прозы невозможный,

*Pro настоящее*


П. Семак – Ставрогин,  
О. Дмитриев –  
Петр Верховенский.  
2012.  
Фото В. Васильева

это троп спектакля, а не романа. Надо еще напомнить, что в «Чевенгуре» незадачливые утописты пытались воскресить умершего младенца, чтобы спасти человеческий род. Для додинских «Бесов» продолжение жизни – акт нравственной состоятельности.

Ставрогин-отец, участник мистерии в романе и спектакле – человек двойственной природы. Он князь, солнце, или Сатана, – так что родившийся от него ребенок что-то вроде Роберта-дьявола. В романе мельком говорится о том, что и Мария Игнатьевна, и мальчик вскоре после убийства Шатова тоже погибают. Этого финала в спектакле, разумеется, нет. Зато рождество в его мистериальном значении составляет весомую долю последней части «Бесов». Убийство Шатова и самоубийство Кириллова, совестливых людей, в режиссерском тексте восполняются новой жизнью, не иллюзионизмом, а реалией. Вехи романа отобраны так, чтобы соперничество жизни и смерти перекрывало детектив и любовные истории. Не случайно второстепенная история Марии Шатовой оказалась зерном и третьей части, и всего спектакля. Погрязший в грехе и пороке Ставрогин выпутывается из тьмы не только покаянием, не только самонаказанием, но и рождением новой жизни, посланием в нее живого искупления. Так театр дополняет литературу. Так Лев Додин находит в романе о «бесах» глубоко скрытую тему обновления

жизни (не важную для Достоевского) и медитирует на тему спасения души (для Достоевского первостепенную).

Истинным «бесом» инсценированного романа является Петр Степанович Верховенский. В первом варианте, с Сергеем Бехтеревым, он был инфернальным злодеем. Во втором варианте, с Олегом Дмитриевым, Верховенский наделен темпераментом организатора, чиновника, чьи действия только разрушительны, только деструктивны. Он суетлив, развязен, но ловок, как гоголевский Чичиков, аккуратен до педантизма. На общий замысел это влияет мало, хотя столкновение «каннибала» (Бехтерев), либо «диспетчера» (Дмитриев) с несчастным фаталистом Кирилловым изменяется в масштабе. В первом случае это поединок с самим дьяволом, соперником «слишком грозным и сильным» (эти слова Ницше стоят в подборке нужных театру цитат в программке). Во втором случае – это неприятный инцидент. Бехтерев, будучи, фактурно мельче и не столь импозантным как Дмитриев, в роли Верховенского – сатанинский образ, в то время, как Верховенский Дмитриева – мелкий бес.

За двадцатилетие неизбежны были замены исполнителей. Из двадцати пяти на прежних местах – семнадцать, но среди замененных – потерянные. Жаль, что роль Федьки-каторжника больше не играет Игорь Скляр – он играл убийцу со своим моральным



кодексом, позволявшим ему, сидя на мостках, смотреть на Верховенского свысока, с презрением. Насмешливо и развязно каторжник отчитывал дворянина. Но и выстоявшие двадцать лет в «Бесах» актеры тоже изменились. В первую очередь это относится к Петру Семаку, исполнителю роли Ставрогина. Актер вырос и раскрепостился. Необходимость приблизиться к образу супермена, Дон Жуана по Фрейду, исчадие ада и харизматичную личность вначале сковывали его. Особенно понятно это теперь, когда Семак свободен и не старается быть таинственным, князем, солнцем и чем-либо еще в этом духе. Теперь это джентльмен, человек независимый и предельно аккуратный в каждом слове и поступке. Его не стесняет ни галантность, ни ощущение власти над близкими, мужчинами и женщинами. Он не претендует на роль миссионера, а, главное, его всерьез с такой миссией никто принимает. Ставрогин Семака твердо стал на землю и не боится ее зыбкости. Его проблемы – глубоко личные, это проблема вины и нечистой совести. К тому же опыт, большие роли, сыгранные на этой же сцене, упрочили актерские умения. Семак играет очень умело. Ему, как и его предшественникам в сценической истории постановок «Бесов», не удался сверхчеловек, он не в центре спектакля, и, строго говоря, режиссер на то не посягал. Без Ставрогина тут хватает микро и макро драм, и в их чередке история провинциального скептика и женолюбца, путаника и грешника, вливается в хаос и бесовский хоровод на равных.

Исключителен образ Кириллова, созданный Сергеем Курышевым. Вряд ли возможно более проникновенное соединение актера с героем литературного произведения. Когда Кириллов говорит, то в его глуховатой, мягкой по тембру речи так и слышатся бесконечные дефисы-тире, которыми уснастил Достоевский речь Кириллова в романе. Кроме такого уникального попадания в речевой образ, Курышев нашел внешнее соответствие с Кирилловым из романа. Бытовая чужаковатость и отрешенность, уже ничего бытового в себе не несущая – это существо Кириллова. Курышев расходится с романом, может быть, только в том, что его Кириллов – не трагический эксцентрик.



С. Курышев – Кириллов.  
1991. Фото В. Васильева

Никакой патологии в психологии актер своему герою не позволяет. Это не неврастеник по амплу и не холерик по темпераменту, как можно было ожидать. В полном согласии с общим настроением спектакля Кириллов Курышева внутренне и внешне спокоен. Даже мячик – инвентарь выдержки – он почти сразу отдает (дарит) Петеньке Верховенскому. Жилье Кириллова, как оно выглядит в спектакле, это

*Pro настоящее*


С. Власов – Шатов,  
Н. Фоменко –  
Мария Шатова.  
1991.  
Фото В. Васильева

тот же проход перед первым рядом, плюс драпировки на боковых дверях, означающие вход и выход за пределы узкой территории. В проходе, на виду, вплотную, повторяется любимый обряд Кириллова – чаепитие. Почти бездомный, но чае-обильный Кириллов олицетворяет то, чего больше нет в спектакле – жизненный уют. Присутствие чая, самовара, чашек, сахарницы, вся эта трогательная простота угощения связана с образом философа-самоучки, идейного самоубийцы, и связь эта по своему эмоциональному воздействию первостепенна. И мужская суета во время родов Марии Шатовой, когда Шатов то и дело бежит к соседу то за деньгами, то за чаем, бельем, подушками, и все необходимое получает тотчас же, а в придачу напутствия, высказанные с такой же косноязычной добротой, с какой Кириллов выражает свои чувства, – нескрываемый сантимент строгого спектакля, проведенный с легким комизмом. Замечателен переход к финалу, когда Кириллов Курышева, соблазненный риторикой Верховенского, впадает в какой-то наивный, чуть ли не младенческий пафос и подписывает предсмертное письмо под диктовку «беса», но его пафос оправдан душевной широтой, вдруг осветившей Кириллову дорогу в инобытие. Сцена письма и выстрела – и при Бехтерева, и при Дмитриеве – вершина одной из тем

спектакля – бесовщины, победившей и побежденной, ибо детское, почти идиотическое подчинение Верховенскому одновременно – и так играет эту сцену Курышев – освобождение от него и его цепей. В экстазе Кириллов выкрикивает лозунги Французской революции – и в этот момент они теряют свой политический исторический смысл и становятся просто вырвавшимися из души кликами освобожденной души. «Все подпишу!» – не трусость, а высота душевности. Кириллов у Курышева не то, чтобы боится застрелиться – он на стороне жизни, он любит каждое ее мгновение, каждого ребенка, ею рожденного, человеческую ласку. Нежность – одно из душевных сокровищ этого крупного, с крупными, неудобными руками и размашистыми движениями человека.

Не случайно угрюмый Шатов – значительное актерское создание Сергея Власова – в отношениях с Кирилловым тоже смягчается, хочется сказать, оттаивает. Семак, Курышев, Власов после «Бесов» играли много другого, но планка «Бесов», опыт «Бесов» их поддерживали. В этом смысле роль Власова в «Московском хоре» – наглядный пример. Там Власов играл роль Саши – обыкновенного современника, обыденный вариант Ставрогина, который, говоря словами из пьесы Чехова, с женами запутался, с детьми запутался, а тут еще грозный исторический

контекст. Всей суммы обстоятельств герой Власов не может вынести физически и не может преодолеть морально. В «Бесах» у Власова, казалось бы, роль по вектору противоположная – если Саша психологически вывернут наизнанку, то Иван Шатов – интроверт. Текстовой объем роли не так уж велик, от актера требовалось создать мрачную тень, отбрасываемую этим, по-своему тоже косноязычным философом и мистиком, на события у «наших», в доме Ставрогиных, в доме Лебядкиных, у себя, по соседству с Кирилловым. Шатов и возникает в спектакле как тень – на фоне его безмолвного прохода между створок куба Хромоножка ведет свой монолог. Не сразу становится понятным, что у Марьи Тимофеевны есть слушатель – это Шатов. Также молчалив Шатов и в эпизодах у Варвары Петровны, когда он дает пощечину Ставрогину. Также бесстрастно отчужден Шатов и в сцене у «наших». Наконец, с приездом жены, ритм существования его изменяется, как будто жизнь получает смысл, который он уже отчаялся найти. Помочь, не оттолкнуть, не обидеть, – вот что движет, даже ускоряет Шатова в сценах с женой. Нечто вроде примирения и братания устанавливается с Кирилловым. Отношения с «соратниками» делаются более открытыми, нескрываемо пренебрежительными, что ускоряет трагический конец. Роль Шатова поставила перед актером сложную задачу – минимум реплик, почти никаких поступков, и все же судьба и характер налицо. Власов, как мне кажется, сразу шагнул вперед именно с ролью Шатова. А уж потом появился «Московский хор». И хотя там что ни роль, то откровение, начиная с Татьяны Щуко-Лики (а также образы, созданные «хористами» Татьяной Рассказовой, Ириной Демич, Еленой Калининой, Ликой Неволиной и Ниной Семеновой, Марией Никифоровой), Власов очень крепко держал свой срывающийся от напряжения «голос» в этом удивительном хоре. Власов не шутил, он был единственным, кто не иронизировал в трагикомедии. Контекст «Московского хора» захватывал не только ближайшую русскую историю, но и время «Бесов». Образ Матери скорбящей, созданный Татьяной Щуко, – это матери «Бесов», мнимая и настоящая; это женщина,



Т. Шестакова – Марья Лебядкина.  
2011. Фото В. Васильева

провозглашенная Богоматерью в «Чевенгуре», это мать «Жизни и судьбы». В трех спектаклях роль матери (в «Бесах» фантазирующей о материнстве) исполняла Татьяна Шестакова. В «Жизни и судьбе» на сквозной диалог ее героини с сыном (С. Курышев) опирался нравственный строй спектакля. Щуко в «Московском хоре» совмещала в образе Лики, худенькой, прозрачной и язвительной, примирительницы и восприемницы всех рождающихся и

вернувшихся, – совмещала матерей эпического цикла. «В моем доме больше никто не будет никому мстить», – без надрыва и пафоса, решила Лика. И, конечно же, не смогла остановить манию преследования, и семейную, и национальную. В «Московском хоре» у Додина возникли другие «наши». Хор в том эпосе состоял из «последствий», как сказала бы Татьяна Толстая. Только краткие минуты объединения в музыкальном номере, в хоре, делали вертикальную людскую пирамиду гармоничной. Катастрофа, начатая 1917-м годом, завершалась распадом общества и всех человеческих связей в послевоенной стране. «Прекратите трагический театр Гауптмана!» – вопила в своем доносе на сестру «партийка» Ника, и в этом абсурдном требовании (или просьбе) к Никите Сергеевичу Хрущеву слышались отзвуки нескончаемой войны всех против всех. Лика и ее сын Саша – «последние люди», рудименты человечности. В биографии Власова Шатов и Саша – сходны душевной стойкостью, более того – стоицизмом, что становится ведущей темой Власова; это роли важнейшие для него. Без Шатова и Саша, замученный бытом, был бы недостаточен, и Шатов после возникновения Саши как бы укрепился в вере в человека.

Пьеса Людмилы Петрушевской, поставленная в 2004 г., построена в поэтике многоголосья. Это и есть поэтика эпического театра, поэтика «Бесов». Коллектив – это один из пронзительных образов додинского театра на сцене во многих спектаклях. «Пробы», неустойчивая расстановка исполнителей, все, что происходит за кулисами, – главная часть сценического айсберга. Соотношение сил, равенство перед лицом спектакля, установленное в театре Додина, выделяют его среди других режиссеров репертуарного театра: Товстоногова (там каждый актер – звезда недюжинного масштаба и носитель своей темы, своих и только своих ролей) и Юрия Любимова (там «звезды» – актеры в каком-то смысле по совместительству актеры, ищущие большего приложения сил за пределами театра). В Малом Драматическом изначально работает взаимозаменяемость. Никто не выделен, не выдвинут, хотя говорили и говорят об актерском росте и справляют юбилеи совсем

недавно еще молодых учеников Додина, а сам Додин остается далеко за кулисами. Режиссура в Малом Драматическом – это закрытый клуб, элевсинские мистерии, где создание спектакля сопровождается индивидуальными перипетиями. Режиссер формирует спектакль из эластичной живой массы, которую образуют актеры. Режиссер в МДТ – это автор скульптор и автор лекарь. Процессы лепки, лечения и воспитания идут одновременно. Интеллектуальное наполнение формы происходит в результате коллективных сеансов погружения в материал и по мере присвоения его. Именно погружения и присвоения, до такой степени, что возникает новая, сценическая органика. «Бесы» – произведение такого рода.

Малый Драматический театр во главе со Львом Додиным – наверное, последний из могикан, последний наш репертуарный театр, перешагнувший порог XXI века. Это прилагательное – «последний» – с полной мерой признания можно «прилагать» к качествам этого феномена: последняя гармония жизненно неподобающего театра, последний «театр-дом», который перенес ураганы эпохи разрушения всех домов; последняя последовательность и логика эстетики; последний театр единого режиссерской воли. Немирович-Данченко был первым, кто осмелился определять срок жизни такого театра. Он говорил о пятнадцати годах. До Додина к «ветхозаветному» возрасту подошел БДТ во главе с Георгием Товстоноговым. Аналогичных примеров в нашем, русском понимании театра, больше нет. Полная взлетов и падений, стремительного движения и остановок жизнь русского театра – это человеческая жизнь. Малый Драматический жив, и он находится в возрасте мудрой зрелости. Отсюда узнавание и не узнавание, привычное и непривычное в сегодняшних спектаклях, отсюда расхождение с той публикой, которая создала Малый Драматический (ибо без такой публики театра не бывает) и появление новой публики, неофитов, для которых МДТ Додина – великая классика. И если эта публика сможет смотреть еще много лет такой спектакль, как «Бесы», то связь времен не разорвется.



Дмитрий ТРУБОЧКИН

## НЕВЫНОСИМАЯ ТЯЖЕСТЬ СУДЬБЫ

«МЕДЕЯ» Ж. АНУЯ В ТЕАТРЕ ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА

*Сценография и костюмы этого спектакля дают мало внешних аллюзий античности: большая круглая подстилка на полу, вначале напоминающая оркестру, да ритуальные наряды и грим жриц, вышедших в конце. Артисты играют в современных костюмах, и реквизит тоже принадлежит современной эпохе. Но в этом спектакле несомненно есть то, что расширяет цепь зрительских ассоциаций и выводит его из условной современности в большое историческое время.*

*Во-первых, присутствие сильной главной героини. Во-вторых, ясное видение того, что трагический сюжет – это не просто жизненный «казус», в который неловкий человек попал по ошибке или по собственной порочности, но предельное испытание всей человеческой природы, воплощенной в лучших ее представителях.*

*Это заставляет воспринимать спектакль весьма серьезно, поэтому для более полного его понимания необходимо сделать два отступления. Нетерпеливый читатель, конечно, может их пропустить.*

### ОТСТУПЛЕНИЕ 1: ТРАГИЧЕСКАЯ ГЕРОИНЯ

Трагическая героиня – глубокий театральный архетип, порожденный античным театром. Многие находят в ней – совершенно справедливо – источник действенности античной трагедии сегодня. Если составить для себя краткий список лучших женских трагических ролей в мировом театральном репертуаре (именно краткий, чтобы в него попали бесспорно лучшие!), мы неизбежно начнем его с «золотого» набора античного актера: Медея, Электра, Федра, Антигона. Не перестаю удивляться тому, что эти роли были созданы драматургами-мужчинами и впервые сыграны актерами-мужчинами перед преимущественно мужской и очень патриархальной аудиторией.

Аристотель назвал образцовой трагедией «Эдипа-царя», что безусловно приняли авторы театральных трактатов эпохи Возрождения.

Неслучайно в 1585 году в день открытия первого классического театра Возрождения – Театра Олимпийской академии в Виченце – давали именно «Эдипа». В XIX веке Гегель и Кьеркегор согласны выбрали в качестве наиболее типичной трагедии уже «Антигону»; с «Антигоны» же началось новое возрождение античной трагедии в традиции романтизма<sup>1</sup>. Так в XIX веке наметилась, как в эстафете, передача трагической сущности от героя к героине.

В XIX веке актрисы-героини шли к классической трагедии через современную им драматургию (А. Дюма-сын, В. Гюго, Г. Ибсен, Ф. Грильпарцер и др.); этот путь привел их к собственно античности лишь в начале XX в. Именно к этому времени относятся известные высказывания Элеоноры Дузе, в которых она энергично выражала свою мечту по открытым античным театрам (созвучную Габриэле

<sup>1</sup> Первую «Антигону» по тексту Софокла поставил в XIX в. писатель и художник-романтик Людвиг Тик. Она была показана 28 октября 1841 г. в Потсдаме при дворе Фридриха Вильгельма IV Прусского; Людвиг Тик был одновременно режиссером, сценографом и художником по костюмам, музыку написал Феликс Мендельсон-Бартольди. Этот спектакль быстро стал известен всей Европе: в 1844 г. он был показан в Париже, в 1845 г. – в Лондоне. Музыка Мендельсона после этого спектакля надолго стала «канонической» для будущих постановок трагедии; ее использовал и Мейнингенский театр в знаменитой «Фиванской трилогии» в 1880-е годы, а затем МХТ в «Антигоне» 1899 г., поставленной Саниным и Станиславским.

## Pro настоящее

д'Аннунцио, Гордону Крэгу, Айседоре Дункан – всем, к кому Дузе в разное время была близка).

Активные поиски сущности трагедии в античных героинях по времени совпали с движением женской эмансипации, которое в полную силу развернулось в «прекрасную эпоху». Античные образы оказались на удивление современными и просторными настолько, что вместили в себя широчайший спектр идей – от сострадания униженным до острого социального протеста и рождения «нового матриархата».

Актеры-мужчины, конечно, раньше прославились в античной трагедии. Несмотря на известные постановки «Антигоны», главной пробой актера на греческую классику в XIX веке по-прежнему оставался Эдип. Первым трагиком европейского масштаба стал Жан Муне-Сюлли после премьеры «Эдипа-царя» в Комеди Франсез в 1881 году<sup>2</sup>. Следом за ним в начале XX века широкую славу приобрел другой Эдип – Александр Моисси, солист спектаклей Макса Рейнгарда. А вот уже после Моисси мы едва ли назовем актера, давшего столь же внушительный образ героя античной трагедии. (Знаменитого грека Алексиса Минотиса даже многие современники, при всем огромном уважении и почитании, считали уже старомодным.)

После Макса Рейнгарда режиссеры, обращавшиеся к античной трагедии, искали главным образом героиню. Содружество режиссера и актрисы дало начало уже не старомодным бенефисам, как в XIX в., но большим спектаклям и весьма заметным моноспектаклям, без которых невозможно себе представить

современный трагический театр. Достаточно вспомнить знаменитые театральные содружества: Алиса Коонен – Александр Таиров; Катина Паксину – Димитрис Рондирис, затем Паксину – Алексис Минотис; Мелина Меркури – Жюль Дассен; Ирене Папас – Михалис Какоянис; Алла Демидова – Теодорос Терзопулос; Валери Древилль – Анатолий Васильев. Все названные актрисы – европейские и мировые звезды.

Итак, присутствие героини и содружество режиссера и актрисы, из которого рождается будущий спектакль – видовые признаки классической трагедии XX и XXI веков.

Этим признакам в полной мере соответствует «Медея» на Малой сцене Театра им. Евг. Вахтангова, ставшая результатом творческого содружества актрисы Юлии Рутберг и режиссера Михаила Цитриняка. Они начали сотрудничать в кино много раньше этого спектакля; отправной точкой «Медеи» было их единомыслие и обоюдное решение. Их путь к постановке этой трагедии в театре был целенаправленным и продуманным – и, как сказано, вполне современным.

### ОТСТУПЛЕНИЕ 2: СУДЬБА, СМЕРТЬ, МЕДЕЯ

Сюжет трагедии таит в себе огромное испытание для актеров, и для зрителей, потому что в его основе лежит то, что человек не может преодолеть никакими душевными усилиями: судьба и смерть.

В жизни Медеи судьба и смерть тесно сплелись с самого момента ее расставания с юностью, т. е. со встречи с Язоном. Медея стала убийцей ради возлюбленного; убийство с тех пор стало ее

<sup>2</sup> Неслучайно на мемориальном медальоне на заднем фасаде здания театра в Париже он изображен в греческом плаще и лавровом венке.

## Новый театр, старая сцена

постоянным спутником. На Колхиде Медея убила младшего брата, чтобы сбежать с Язоном; в Иолке она убила Пелия (правда, чужими руками), чтобы привести Язона к власти; затем отчаявшаяся Медея – уже по ходу действия трагедии – убивает Креусу, Креонта и собственных детей, чтобы отомстить Язону.

В наше время тема судьбы не слишком популярна, поэтому у античной трагедии сегодня не так уж много шансов на глубокую сценическую интерпретацию.

Судьба без спроса бросает человека в жизненные ситуации, не им созданные, как буря бросает корабль из волны в волну, а может вдруг вынести в тихую заводь. Древнее понимание жизненного пути как плавания в море сегодня забыто. Современность энергично прививает иную мифологию. Говорят, человек может стать хозяином судьбы, перестроить до основания и себя, и свои жизненные обстоятельства. Как это возможно? – только в том случае, если он строит свою жизнь на твердой почве, на которой не бывает землетрясений. О том, сколь иллюзорна уверенность, что почва под ногами тверда, идеологи успеха, как правило, вслух не высказываются.

Модное сегодня усложненно-окультурное восприятие судьбы как контроля сверхъестественных сил над жизнью – один из способов облегчить жизнь современного человека, превратив ее в разновидность биржевой игры. Со всякой силой можно договориться; знаки судьбы умеют угадывать знающие люди, и, слушаясь их, можно принять меры предосторожности – а потом, наконец, вырваться вперед, когда звезды сойдутся благоприятно.

Современные люди представляют судьбу как небесного топ-менеджера, планирующего нашу личную жизнь. «Планы развития» иногда можно подсмотреть, а его самого обхитрить. Уверенный в себе современный человек в качестве примера верховенства над судьбой приведет успешное похудение на 10 килограмм за полгода или успех в карьере за год – как он, подучившись на курсах менеджеров и получив сертификат, вырос от клерка до начальника отдела рекламы. Важно то, что к этой личной радости от достижения частной цели древнейшее ощущение судьбы как силы, своей неотвратимостью подобной смерти, не имеет даже отдаленного отношения.

Античный опыт судьбы заключен не в разведывании «планов» небесного министерства. Он – в понимании, что свершившееся с нами не нами создано; что за планомерной поступью мировой истории человек хронически не поспевает и узнает эту поступь только в фактичности просшедшего; что, будучи действующим лицом события, он не успел вовремя увидеть и предугадать самое главное для себя и теперь запоздало тщится все исправить; что свершилось ровно то, что должно было свершиться, и это свершение неотвратимо и необратимо. Такой опыт судьбы бесконечно далеко отстоит и от современной оголтелой целеустремленности (античные люди тоже умели ставить цели и достигать их), и от слепого безвольного фатализма, которым мы привыкли, по странной ошибке, наделять древних греков и римлян.

Медея – героиня, отчетливее всего воплощающая неизбежное торжество судьбы над

## *Pro настоящее*

человеческим могуществом. Это торжество здесь особенно поучительно, потому что Медея – едва ли не самая сильная представительница женского рода. Она – молодая царица, наделенная высшей земной властью, и в то же время она колдунья, повелевающая безвидными силами, неподвластными другим смертным. Медея способна победить любого сколь угодно сильного человека (как она победила царя Креонта) и любую из ужасных тварей, живущих на земле (дракон в Колхиде, охранявший золотое руно). Эдип до физического ослепления был силен как царь и находчив как человек, но духовно слеп. Медея и сильна, и находчива, но не слепа: в отличие от Эдипа, ей ведом промысел и она умеет разгадывать знаки Пифии. Поэтому в трагедии Еврипида ее неоднократно называют «мудрой».

Если бы мудрость пересилила в Медее все остальное, наверное, она не пустилась бы в странствие с Язоном и уберегла бы мир и себя от ужасных злодеяний. Но ее сильной душе свойствен еще и порыв (*thymos*), питающийся энергией самых мощных человеческих страстей. Он оказывается сильнее советов мудрости. Медея ушла с Язоном из родного дома, по ее словам, повинувшись порыву, а не мудрости. Готовясь к убийству детей, Медея у Еврипида говорит: «я понимаю, какое зло намерена совершить; но порыв сильнее моих желаний, ибо он – главнейшая причина людских злодеяний». Есть еще причина, почему гнев Медеи столь тяжок: став изгнанницей, она в душе осталась царицей; «гнев царей труднее всего укротить», – сетовала Кормилица. Поэтому Еврипид

неоднократно говорит о Медее: «тяжелая душа».

Тяжесть души Медеи заключена не в дурном нраве, сочетающемся с варварской страстностью. Ее порывы оказываются судьбоносными; ее поступки, совершенные против мудрости, определяют судьбы многих могущественных людей. Сила Медеи соединилась с силой судьбы, но для этого ей надо было стать изгнанницей ради любви к Язону – гонимой и ненавидимой всеми. Поэтому тяжесть ее нрава – это внутреннее давление судьбы, действующей внезапно, как взмах бича или вспышка молнии, и подчиняющей себе все ее существо вместе с незамолкающей мудростью.

Тяжесть и темнота нрава Медеи – одна из главных тем исследования последующих адаптаторов Еврипида. У Сенеки эта темнота раскрыта через связь Медеи с Гекатой и подземным миром – отсюда в римской трагедии возник образ яростной Фурии, с которой отождествила себя Медея перед убийством, впадая в свой последний безумный гнев. Некоторым интеллектуалам XX века эта темнота представлялась просто как неумная ревность<sup>3</sup>.

В образе, созданном Ю. Рутберг в спектакле М. Цитриняка, темнота нрава Медеи тоже становится предметом пристального внимания. Создатели спектакля не искали в Медее первобытную животную импульсивность, не впадали в отвращение от ее замыслов и преступлений и потому не приводили к этому отвращению зрителей. Они последовательно шли по пути конструирования визуальных символов, задумываясь в первую очередь об экзистенциальном зле,

<sup>3</sup> Герои Вуди Аллена в его фильме «Энни Холл» (1977) в разговоре с подружкой в период ссор между ними сравнивает свою ревность с ревностью Медеи (а не Отелло, как можно было бы ожидать).



## Новый театр, старая сцена

о действии судьбы как силы, чей голос громче всего звучит в душе Медеи, и о разрушении мира, происшедшем вместе с разрушением человека.

Это важное художественное решение выводит спектакль из череды мрачной фактографии преступлений на большой исторический простор.

### «МЕДЕЯ» В ТЕАТРЕ ВАХТАНГОВА

Московские зрители в последние годы знают две постановки «Медеи» Ж. Ануя. Первым был спектакль МТЮЗа с Е. Карпушиной в главной роли (постановка К. Гинкаса, сценография С. Бархина; премьера в 2010 г., остается в репертуаре). И вот недавно вышел спектакль на Малой сцене Театра Вахтангова. Они разительно отличаются прежде всего способом подготовительной работы с текстом.

К. Гинкас соединил прозаический текст Ануя с поэтическим текстом Сенеки, и в эту «смесь», в своей деконструктивистской манере, добавил цитаты из советского сборника пересказов античных мифов («Легенды и мифы древней Греции» А. Куна), стихотворения И. Бродского «Портрет трагедии», а также вновь сочиненные словесные реакции Медеи на артистов (такие как громкий анонс выхода И. Ясуловича в роли Креонта). Получившийся сценарий, так сказать, «многоэтажен»; пестрит разностилевыми фрагментами, отчего создается впечатление, что два главных источника – произведения Ануя и Сенеки – так и не стали единством. Но замысел Гинкаса, видимо, состоял как раз в том, чтобы сложить спектакль из разноцветных лоскутков; дать «затлантый», как театральная наряд

Арлекина, портрет трагедии, иногда увлекаясь ею, а иногда не доверяя, саркастически усмехаясь и даже сплевывая под ноги.

М. Цитриняк взял за основу исключительно текст трагедии Ж. Ануя в переводе В. Дмитриева и минимально его подредактировал. В итоге словесный сценарий воспринимается здесь гораздо более цельным и связным, в отношении к нему не чувствуется иронической дистанции; идеи, выраженные Ануем, а также архетипический образ Медеи ясно читаются.

Надо сказать, что прозаический текст Ануя на фоне блестящих поэтических трагедий его знаменитых предшественников – Еврипида, Сенеки, Корнелия – создает ощущение опустошенности. Кажется, она служит не очень подходящимместилищем для мощных и красочных образов, символов, метафор, которыми так богата драматическая поэзия, интерпретировавшая миф о Медее. Все они бесследно выливаются из ануевского произведения, как из прохудившегося сосуда. Как будто Европа после Второй мировой войны (Ануя написал «Медею» в 1946 г.) насмерть устала от классической трагедии, выпустила воздух из легких, сгорбилась, потупила взор и населила сцену не энергичными могучими артистами в роскошных костюмах, чье движение – танец, а их серыми худыми тенями, изможденными настолько, что поэзия уже просто не может звучать в их устах.

Сама Медея у Ануя совсем перестала быть похожей на выдающуюся трагическую героиню; если бы не античный миф, мы получили бы гораздо менее впечатляющую историю. Ануя очень мало напоминает нам о том, сколь уникальна

*Pro настоящее*

Медея среди всех остальных женщин. Его драма – это история о том, как два известных разбойника и скитальца, неспособные более быть завоевателями, грабителями, беглецами, остановились на пороге обыкновенной жизни и теперь примериваются к ней своими воспоминаниями, ищут в памяти подтверждений, что их необыкновенная жизнь и любовь кончились много раньше. Кормилица вспоминает, как однажды Медея была рада остаться одна в повозке на ночь, без Язона; Язон вспоминает, что Медея первая изменила ему с каким-то пастухом. А вот Медея вспоминает о странствиях меньше всех: она гораздо больше и мучительнее думает о своих преступлениях в Колхиде; с такими мыслями она, в отличие от остальных, не готова вступить в обыденное существование.

В вахтанговской «Медее» режиссер и артисты пересиливают скрывающую и вязкую атмосферу прозаического текста, прямо-таки впиваясь в глубоко запрятанную эмоциональность слов и стараясь наполнить их той самой древней энергией мифа, которая, как были уверены когда-то, подобает только поэзия.

Например, Ануй настойчиво стремился противопоставить Медею плоской и неглубокой повседневности, лишенной смысла, живущей привычками и не замечающей трагедии в принципе. Олицетворением такой повседневности стала Кормилица (Инна Алабина). В тексте Ануй в ней больше усталости и безразличия, чем в спектакле Цитриняка (у Гинкаса образ Кормилицы много ближе к тому, что выражает текст Ануй). М. Цитриняк вывел Кормилицу

страдающей, жалеющей, жадно стремящейся к своему маленькому старческому удовольствию; в ней нет того образа бессмысленно-жалкого старческого прозябания, к которому она, иссушенная Медеей, стремится машинально и бессильно, закрываясь от всяких жизненных невзгод и то и дело вспоминая прошлое.

Соответственно, в спектакле Цитриняка отредактирован финал. По Аную, трагедия кончается разговором Кормилицы и Стражника. Около пожарища, в котором догорают мертвые Медея и ее дети (у Ануй в конце был пожар, как в «Медее» П. Корнеля), они рассуждают о повседневных делах, как будто бы ничего не случилось. Последняя фраза трагедии произнесена Стражником: «Грех жаловаться. Хлеба для всех хватит на целый год». Закроем глаза и легко представим себе, что это – разговор двух спокойных и счастливо деловитых людей вечером под треск дров в камине: степенного хозяина и суетливой хозяйки. Откроем глаза – и сразу вспомним, что дрова трещат на погребальном костре Медеи и ее детей.

В спектакле Цитриняка последнего разговора Кормилицы и Стражника нет; нет и погребального костра. Финальная фраза принадлежит Язону (Григорий Антипенко): отвернувшись от мертвой Медеи к зрителям, сжав зубы и подавляя скорбь, он мрачно и отчаянно дает приказ себе и окружающим строить новый и счастливый мир «по своему подобию». Фраза эта сопровождается зловещими улыбками молодых стражников (именно они будут строить этот новый мир); еще несколько секунд стражники гипнотизируют

## Новый театр, старая сцена



Ю. Рутберг – Медея

зрителей своими маниакально-жестокими взглядами перед финальным затемнением. Как видим, здесь дана иная смысловая доминанта: Язон замещает собою убитого тирана Креонта, и жизнь опять идет по бессмысленному и отчаянному кругу, только теперь это уже не круг повседневности, а круг власти, чреватый новыми преступлениями.

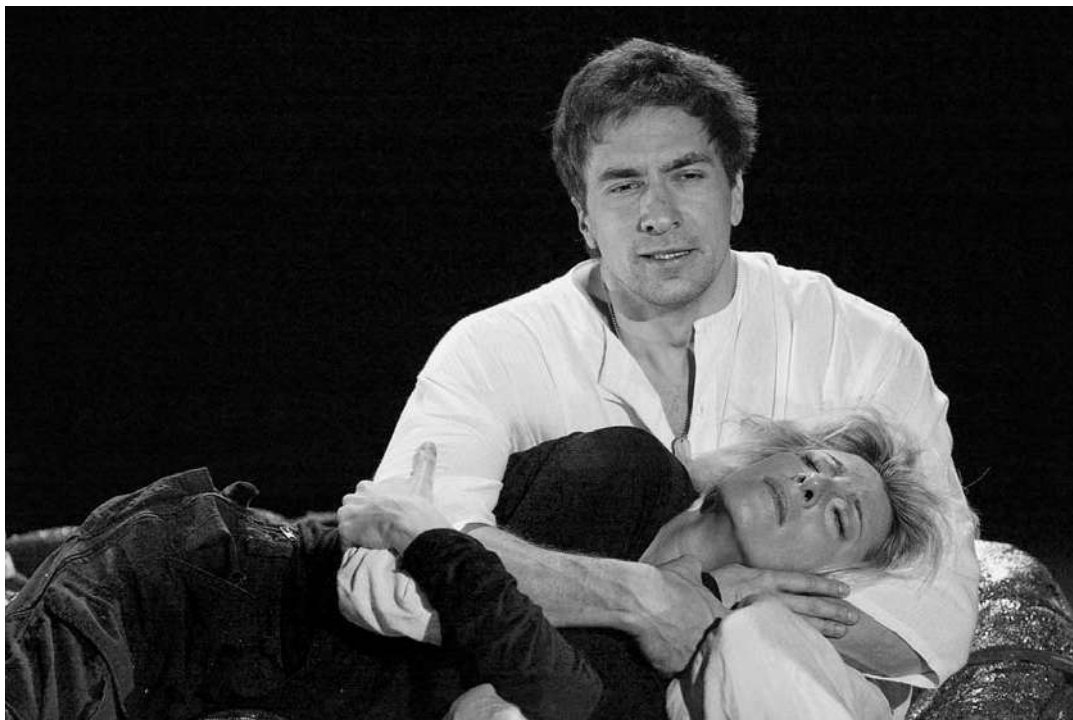
Секрет образа главной героини у Юлии Рутберг – во внимательном и подробном поиске глубоко запрятанной у Ануя эмоциональности и выведении ее в пластическом рисунке, подобающем не прозе, а скорее трагической поэзии.

С первой же сцены Рутберг – очень странная Медея, непохожая на других. В театре XX и XXI веков режиссеры и актрисы в большинстве случаев стремились показать в Медее, во-первых, женственность (а стало быть и красоту, достойную сострадания); во-вторых, страдание (крикливое или слезное); в-третьих, решимость отомстить, соединенную

с разочарованием, отчаянием и болью. Если помнить обо всем этом, очень странно вначале наблюдать эту длинную жилистую и сутуловатую фигуру, одетую в неженский наряд и сидящую по-мальчишески, положив подбородок на острое колено, слышать

И. Алабина –  
Кормилица





хрипловатый голос, видеть предельно сосредоточенный взгляд ее блестящих глаз, редко выражающих чистое страдание, и подчеркнута резкие – прямо-таки варварские – черты лица.

Но подобный образ в точности соответствует тому, что предлагает нам Ануй. В Медее не суждено было развиваться грациозной женственности до такой степени, чтобы она сквозила непринужденно во всех ее движениях. Она сбежала из Колхиды в том возрасте, когда еще не думают всерьез о женихе, не успев расстаться с угловатым девичеством. Уйдя с ним как невеста, за долгие годы военных походов и совместных скитаний она превратилась в его «братика», младшего рядового, «своего парня», так что по вечерам очевидцы удивлялись, когда она сбрасывала рядом с Язоном свою одежду: их взглядам



неожиданно открывалось тело женщины, а не мужчины.

В «походных» условиях ее любовь к Язону проявлялась как абсолютная готовность защищать, делить невзгоды и жертвовать собою, отдаваясь полностью: не так ли поступают солдаты, преданные командиру. Ее нежность в

Г. Антипенко – Язон.  
Ю. Рутберг – Медея

## Новый театр, старая сцена

спектакле выражается не по-женски, а по-девичьи: в минуты тишины и доверия она не требует физической нежности и любви, а просто хочет положить голову ему на плечо или на колено, и если это удается, она успокаивается, забывая обо всем и почти засыпая. Одно из самых запоминающихся впечатлений спектакля – выражение лица успокоенной Медеи с закрытыми глазами, когда она положила голову на колени Язону в момент его воспоминаний о первом чувстве ответственности за нее.

Послевоенный образ молодой женщины – «маленького солдата» (выражение Ануя), готовой угловато защищать до смерти то, что она любит, сквозит не только в ануевской Медее, но и в Антигоне. Обе эти героини у него внешне так и остались девушками, лишены властной женской грации. Война развила в них солдатскую твердость и неприспособленность. У Медеи эти качества нескладно воплотились в теле: оно стало жестким, худым и жилистым, приспособившись для военных невзгод, а не для мирных любовных утех. Такова эта героиня в исполнении Юлии Рутберг.

Язон в спектакле бывает, конечно, мягок с Медеей, но в моменты острого спора он обращается с нею довольно жестоко: бросает оземь, выкручивает руки, берет в борцовские захваты на удушение – ровно так, как он утихомиривал бы зарвавшегося солдата, привыкшего к такой физической жесткости и готового к ней. Медея тоже демонстрирует солдатскую грубость и неженские привычки, когда она отталкивает с досады Кормилицу, приставляет к горлу Язона нож или высвобождается от его захватов и

противостоит ему, как в греко-римской борьбе. Когда Медее больно во время этой изматывающей возни, она не кричит и не плачет от слабости, как делала бы обыкновенная женщина, но терпит физическую боль, не моргая: видно, что она давно с нею сжилась.

Если предложена такая физическая основа для образа – жесткость, жилистость, сила и неграциозная пластика – от актрисы требуется особая наблюдательность и умение быстро переключать душевные регистры, чтобы выразить то, что противоположно этой основе. Вторая грань образа Медеи, внимательно и деликатно развитая Ю. Рутберг – это глубокие минуты нежности и страдания, особенно яркие во время монологов и реакции на слова Язона.

Ануя, в отличие от Еврипида и Сенеки, вставляет в трагедию сцену, когда Медея узнает о свадьбе Язона: в классической версии Медея знает о свадьбе сразу же. Здесь к Медее вначале приходит молодой юноша – посланник Язона, чтобы сообщить эту новость и передать от Язона, чтобы она его ждала. В конце спектакля юноша прибежит еще раз уже по собственной воле, чтобы предупредить Медею о приближении мстителей, жаждущих покарать ее за смерть Креусы и царя Креонта.

У Ануя не описана реакция Медеи на весть о свадьбе: эта сцена полностью отдана воображению режиссера и актрисы. В спектакле Цитриняка, получив эту весть, Медея долго и страстно целует юношу, отдавшись внезапному стремительному порыву. Внимательные зрители подумали, что этот поцелуй и есть настоящая причина того, почему юноша в

*Pro настоящее*

конце возвратился, чтобы предупредить ее. Возможно, это и было так: Медея явно предназначила свой долгий поцелуй Язону, превратив его в заочное прощание и постаравшись вложить в него всю свою страсть и боль (больше она никого в спектакле не целовала); подобное чувство, излитое на юную неподготовленную душу, конечно, стало незабываемым.

Важно то, что в вахтанговской «Медее» сильные и взрывные чувства есть практически во всех основных персонажах. Режиссер с артистами сознательно их искали, не доверяя внешней бесстрастности текста Ануя. В итоге и Медея, и Язон, и Креонт в спектакле Цитриняка показаны двойко – какие они сейчас и какими они были когда-то. (Язон и Креонт в «Медее» К. Гинкаса только таковы, какими они стали: уставшие, бескровно-монотонные, неуверенные в себе и обессиленные чувством абсурда; контраст между ними и Медеей предельно обострен.)

Коринфский тиран Креонт (Андрей Зарецкий) похож на погрузневшего олигарха или южного миллиардера с криминальным прошлым из светской телехроники конца 1990-х. Он носит белый полотняный костюм, подходящий для приморского отдыха (недаром он живет в Коринфе), волосатая грудь открыта, и на ней красуется тяжеленный круглый медальон на серебряной цепи. Он появляется в окружении четырех стражников, в любую минуту готовых расплыться в дурацкой улыбке, реагируя на его подобия шуток. В нем чувствуется и властность, и напор, и способность к непримиримой ненависти, и металлическая жестокость. При этом он не повышает голоса; вся

игра сосредоточена в глазах, и его взгляды отлично читаются в этом малом пространстве. Зарецкий показывает, что в Креонте тоже произошел перелом. Было время, когда он убивал без сострадания; теперь он старается не казнить, а прощать и через прощение примирить себя с преступлениями, совершенными им в прошлом.

Язон в исполнении Г. Антипенко – могучий воин, лишь недавно переодевшийся в штатское; через пиджак выпирают мощные плечи и грудь. Когда он в пиджаке, его наряд похож на наряд Креонта и стражников: тот же светлый полотняный костюм. Только в пиджаке Язон, в отличие ото всех остальных, явно чувствует себя неуютно и норовит его сбросить. Без пиджака его одежда уже походит на ту, что носит Медея; только у нее она темного цвета, а у него – светлого.

В Язоне есть и тепло, и кровь, и жизнь, и умная грусть. В минуту воспоминаний о том, каким он был в начале странствий, он вдруг с отчаянным восторгом незабытой гордости закричал: «У меня был корабль! У меня был Арго!», и сразу стало ясно и то, с каким молодым бесстрашием, с какой пиратской лихостью пустился он когда-то в путь добывать роковое золотое руно, и как случилось, что молодая варварская царица и колдунья бросила все ради него одного.

Долгая сцена Медеи и Язона – несомненная удача спектакля: в ней чередой идут их борьба, взаимная любовь, обвинения, оправдания, воспоминания, примирение и новое противостояние, и всему этому найдено разнообразное пластическое соответствие. Язон отказывается от Медеи явно не из-за диктата абсурда и равнодушия;



этот отказ – трудное, продуманное и страстное решение, потребовавшее от него вновь, как перед штурмом крепости, собрать все силы в кулак; он не боится объяснений. Приняв решение, он не отступил ни на минуту и не поверил Медею тогда, когда она сказала, что хотела бы попытаться начать новую мирную и скучную жизнь вместе с ним.

Сразу же после ухода Язона Медея произносит свой краткий монолог-мольбу, прекрасно исполненный Ю. Рутберг. Этот монолог вновь решен противоположно видению Ануя. В его ремарках к этой сцене сказано: «Вдруг выпрямляется и кричит вслед ушедшему Язону... Бежит за ним, потом останавливается и кричит...». Ремарки верно были поняты авторами спектакля как знак смысловой кульминации, но в итоге они выстроили монолог иначе. Медея

сидит, смотрит вслед Язону и очень тихо, в слезах, подавляя рыдания, умоляет:

«...Язон, ты во всем прав, ты добр, ты справедлив; и за все наши грехи во веки веков буду отвечать я одна. Но хоть на мгновение усомнись, на один-единственный миг! Обернись, Язон, может быть, это будет моим спасением!»

Этот ключевой монолог – почти единственная сцена во всей трагедии, полностью сыгранная актрисой со слезами на глазах. Авторы спектакля избежали переизбытка слез, псевдотрагических воплей, метания, истерии, внешних страданий и ломки рук – всего того, что формирует стереотипный образ плохой трагедии. Этой важной сценой они поставили тихую и оттого очень внушительную точку, после которой растерянная Медея превратилась в Медею-мстительницу.

Г. Антипенко – Язон.  
Ю. Рутберг – Медея

## *Pro настоящее*

Важно то, как авторы спектакля предъявляют зрителям причину, почему Медея решилась на убийство собственных детей. Разумеется, они ищут ее в душе героини.

В «Медее» Гинкаса линия жизни главной героини проведена так, чтобы многократно продемонстрировать глубоко сидящую в ней звериную порочность, затмевающую все остальное. Там есть и истерические вопли, и надрывно-хриплые бабские укоры, намеренно вульгарные жесты, равнодушие к собственной телесной нечистоте, готовность деловито хозяйничать, когда пол залит грязной водою, валяться и мокнуть в этой грязи.

В момент убийства детей она демонстрирует деловитое равнодушие (противоположное трагически ясной решимости), еще больше подчеркивающее мерзость происходящего. Медея К. Гинкаса в исполнении Е. Карпушиной, борючая что-то себе под нос, в звенящей тишине рубит головы детям на столе, орудуя здоровенным кухонным ножом и двигая запястьем так, как будто бы она – заправский повар и разделявает куриные тушки для супа нищей кривой братии, которая вот-вот соберется в этом мокром подвале поглотить кости. Блеск влажных маленьких тел (а это – куклы, изображающие грудных младенцев) подчеркивает ужасную аналогию. Трудно примириться с тем, что трагический миф, над которым два с половиной тысячелетия ломает голову европейская культура, сложился когда-то, чтобы явить миру вот такую Медею.

В «Медее» Цитриняка рождение темных замыслов героини решено сценографически – с помощью света. Дважды в спектакле на

стенах зала появляется темная тень Медеи; во второй раз она огромная – на всю стену. Медея общается с этой тенью как с олицетворением зла и ненависти в себе; она чувствует в себе это зло как боль от нового младенца, готового вот-вот появиться на свет (метафору зла как младенца предлагает Ануя). Этот простой световой образ – конечно, вовсе не новшество, придуманное чтобы потрясти воображение; это и не эстетство, имеющее цель в самом себе. Я нахожу его вполне уместным: стремление остаться в пространстве визуальных и звуковых символов и не входить в череду отвратительной фактографии преступления оправдано общей целью спектакля. Как сказано, авторы старательно подчеркивают поэтические метафоры, запрятанные в прозаическом тексте Ануя, и они не хотят притворяться, будто бы бесконечно сложная история о Медее может быть рассказана без таких метафор.

Чувство родства со зверем, посетившее Медею перед убийством, авторы тоже попытались дать остроанно, но, наверное, стоило быть более последовательными в своем отказе от прямолинейного воплощения порывов Медеи. У Медеи в исполнении Ю. Рутберг вырывается волчий вой в сумерках (фонограмма), и волки отзываются на него жутковатым хором: образ этот, подсказанный текстом Ануя и воспринятый авторами буквально мне внушил неуместное ощущение телевизионного триллера<sup>4</sup>. Соответствует ли он общему духу спектакля? – Быть может, более сдержанное решение было бы уместным.

Но что уж сделаешь: слишком трудная задача, сочинить

<sup>4</sup> Не к месту вспомнился модный когда-то английский телефильм «Волчица» и прочие расхожие истории оборотничества.



## Новый театр, старая сцена

визуально выразительное повествование о Медее и при этом ни разу не перейти грань умеренности. При всех «но», темная сторона нрава Медеи воплотилась в спектакле не как первобытная до отвращения натура, а как тяжелое давление судьбы, мобилизующее самые страшные глубины естества. Об этом велении знают и думают, но не могут и не хотят его преодолеть, и потому в конце концов соединяют с ним свою личную решимость.

Убийство детей у Цитриняка показано как варварский ритуал. Совершить его Медее помогают жрицы с набеленными лицами, облаченные в причудливые костюмы, в которых эклектично собраны разнообразные восточные мотивы. Убийство детей дано метафорически: как погружение в кровь двух длинных и узких отрезков ткани. В этом действии вновь нет ни отчужденного эстетства, ни ханжеского неприятия физически отталкивающих аспектов смерти. О смысле смерти задумываешься не в тот момент, когда судьба делает тебя очевидцем ее вторжения в жизнь. Главные мысли о ней приходят во время ее ожидания или переживания ее последствий: об этом прекрасно знала классическая трагедия.

Своей смертью Медея хотела перечеркнуть разом все, что произошло в ее жизни, когда в ней появился Язон. Жизнь потеряла смысл без любви (Язон отказался от любви резко и окончательно); вместе со смыслом исчезло и будущее; осталось только уничтожить себя. Только перед тем, как перечеркнуть свое будущее, она перечеркнула будущее Язона, наильно вернув его к состоянию до

знакомства с Медеей, и оставив свой «кровавый след» как воплощение неподвижного небытия на месте когда-то кипевшей жизни.

За минуту до самоубийства перед лицом очевидцев Медея остается в простой ночной сорочке белого цвета. В ней она очень похожа на юную худенькую девушку с густыми взлохмаченными волосами, бросившую все на свете и убежавшую от отца к тому, кого считала своим мужем. Этим визуальным символом авторы подчеркнули странную фразу Медеи о том, что теперь она возвращается на родину, в Колхиду к своему отцу и убитому брату: она возвращается той же самой девочкой, какой когда-то ее покинула<sup>5</sup>. В конце она хлещет себя двумя окровавленными тряпками (это – убитые дети), обозначая самоубийство.

В сценографии этого спектакля (художник М. Рыбасова), насыщенной визуальными метафорами, были использованы все преимущества малой сцены: здесь и быстрая трансформация всего пространства в целом, и многообразие световых переходов, и впечатляющие перемены от «крупных планов» к «общим».

Вначале на сцене обширная круглая подстилка, похожая на оркестру. Затем, когда Креонт приказывает Медею покинуть Коринф, стражники сворачивают эту подстилку в огромный тюк и подвешивают его над полом на крюк. Медея произносит монолог, яростно раскачивая этот огромный маятник в пустом зале, как свой свернувшийся мир, одиноко висящий в космическом вакууме. Язон, входя к Медее, опускает этот тюк на пол, и после окончания сцены с Язоном и последующего монолога Медея

<sup>5</sup> Метафора убийства как пути, которым Медея открывает для себя путь на родину – путь во времени и пространстве, казавшийся доселе недоступным – нашла свое место в драме Хайнера Мюллера «Медея-материал» и в памятном моноспектакле А. Васильева в Студии на Поварской, где роль Медеи исполняла Валери Древилль. В этом спектакле актриса действовала на фоне экрана, на котором все время транслировалось движение по морю, а ближе к концу пути на горизонте замаячил остров.

*Pro настоящее*

будет тяжело тащить его волоком в глубину сцены. В момент воспоминаний Язона о военных походах и Арго задник преобразается в волнующую морскую гладь. Это лишь несколько наиболее заметных примеров небольших находок, которые ярко, уместно и не избыточно перевели повествование о Медее и Язоне в визуальный план. Музыка и акустическая образность также соответствовали общей стилистике; были найдены удачные темы и мотивы. Лишь иногда казалось, что музыки было слишком много: звуковая сдержанность (в ответ на общую эмоциональную сдержанность действия) в иные моменты не повредила бы спектаклю, а наоборот, больше бы его украсила.

Малая сцена оказалась уместной для воплощения мысли, ставшей сквозной для спектакля. Человек, разрушающий человека, разрушает весь мир, так что потом от окружающих требуются огромные усилия, чтобы его отстроить заново. Авторам удалось показать, как с переменной ситуации и настроения героя или героини неповторимо менялось пространство. Это – лишний повод для зрителей, чтобы задуматься о том, что всякое решение в отношении жизни человека судьбоносно и что оно влечет за собою необратимые последствия для мира в целом. Таково было убеждение философов-экзистенциалистов, к которым идейно был близок Жан Ануи.

В итоге на Вахтанговской Малой сцене получился серьезный, крепкий и современный спектакль с главной женской ролью, достойной высоких похвал. Избалованный зритель, желающий потрясений и скандальных

новшеств, быть может, уйдет разочарованным. Спокойный зритель, пришедший сюда из интереса к трагедии, произведениям Ануя, истории о Медее, женским сценическим образам, Театру Вахтангова, авторам спектакля и к актерам – найдет достаточно поводов и для размышления и неложного сострадания, а также для удовольствия от актерской игры, пространственных и световых решений.

Я убежден, что современному театру нужно побольше таких крепких спектаклей. Они получаются тогда, когда авторы не стремятся произвести своей работой эффект извержения вулкана. Современный театр нас учит: сегодня «вулканы» трещат громко, но при этом извергают вату.

Когда крепких спектаклей, подобных «Медее», будет во много раз больше, чем сейчас, тогда зрительскому приговору «нравится» найдется больше достойных соответствий. Только тогда зритель вновь научится регулярно испытывать чувство восторга от театра. Иногда кажется, что это чувство – вместе с легендарными классическими спектаклями – потерялось где-то в далеком и недавнем прошлом. Честь и хвала тем, кто пытается его припомнить и восстановить.



Людмила БАКШИ

## ЗВУКО-ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

*Проблема, которой посвящена статья, касается современного художественного мышления. Отношения слова, действия и музыки в конце XX–начале XXI столетий изменились кардинальным образом. Принцип соответствия музыки действию, на котором основывается эстетика классического искусства, окончательно утратил свою силу. Параллелизм зрелищного и музыкального стал массовым и обыденным. К этому приучили не только постановки крупных мастеров, но и самый расхожий жанр массовой культуры – клип. Он не только узаконил калейдоскоп нарезки как факт современного сознания. Именно в клипе стал нормой разрыв содержания видеоряда со словом и музыкой. Не буду приводить конкретных примеров, поскольку явление это общеизвестно. Параллельно сюжету простейшей песни (или даже хорошо известному классическому произведению, – А. Вивальди, В.-А. Моцарту, И. Брамсу...), имеющей свою драматургию и конкретный художественный образ, развивается видеосюжет, не имеющий к нему никакого отношения. В массовой культуре наиболее открыто стали прорастать специфические черты нового мышления, которые затем проникают и в высокие жанры. Можно повторить вслед за Честертоном, что: «Поэты облачают в плоть и кровь несмелую утонченность толпы».*

Клиповое мышление в конце концов проникло в большое кино и появились вполне достойные художественные образцы. вспомним, хотя бы немецкий фильм «Беги, Лола, беги»<sup>1</sup>. Или нашумевший голливудский «Мулен Руж»<sup>2</sup>. В основе этого фильма – мелодраматический сюжет о любви куртизанки и начинающего писателя. Традиционная романтическая история со смертью героини от чахотки, выбором между богатством и свободой, роскошью продажной любви и бедностью истинной, идеалами богемы и бюргерства. Вряд ли громкий резонанс фильма мог быть вызван интересом к давно отработанному в кино сюжету. Именно благодаря музыке, где собраны цитаты из песенных шлягеров 1960–1990-х годов сюжет обретает второе дно,

и сквозь историю парижской богемы второй половины XIX века явно просвечивают другие времена. А мелодраматическая любовная история подана с довольно жесткой иронией по отношению к поколению хипников, так и не сумевшему воплотить в жизнь прекрасные идеалы «любви, свободы, красоты и правды».

Разрыв между содержанием сцены и характером музыки стал практически обязательным во всех видах и жанрах зрелищных искусств. Даже в расхожих детективах сцены насилия, убийства давно уже невозможно сопроводить соответствующей музыкой, как это было принято еще в 1960-е годы. Теперь они будут проходить на фоне нежнейших колокольчиков, колыбельных, лирических мелодий и т.д.

<sup>1</sup> Фильм «Беги, Лола, беги», 1998, Германия. Режиссер Том Тыквер. Кинокомпания X-Filme Creativ Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte.

<sup>2</sup> Фильм «Мулен Руж», 2001, Австралия–США. Режиссер Бэз Лурменн. Кинокомпания Twentieth Century Fox Film Corporation, Bazmark Films, Angel Studios.

## *Pro настоящее*

Пришла пора ввести новое понятие – звуко-зрительный или аудио-визуальный образ (через дефис). Несоответствие характера музыки содержанию текста и действия порождает напряжение. Возникает диалог между разными видами искусств. Этот диалог и является основой драматургии современного зрелища. То есть, аудио-визуальный образ через дефис есть первичный строительный элемент новой драматургии. Говоря о визуальном образе, я имею в виду не только картинку – декорации, костюм, свет, реквизит. Но также и действие, и мизансцены. То есть все, что мы воспринимаем глазами. Вне учета этих взаимосвязей понять содержание многих современных произведений просто невозможно.

В классическом искусстве предполагалась согласованность всех компонентов спектакля – литературы, музыки, постановки. Визуальное и музыкальное существовало в нерасторжимом единстве. Аксиомой был принцип соответствия всех компонентов друг другу и подчиненность их слову. В музыкальном театре все определяла музыкальная драматургия, которая в конечном итоге также опиралась на слово. Нам еще долго придется осознавать всю глубину разрыва с классической традицией. Одним из трагичных следствий этой ситуации стала гибель целого вида искусства – современной академической музыки. Последними симфониями, вызвавшими широкий общественный резонанс, были симфонии Альфреда Шнитке периода 1970–1980-х годов прошлого века. Симфонические опусы, написанные разными композиторами в

1990-е годы и позже, занимают явно маргинальное положение в культуре. Ими не интересуется не только широкая публика, но даже многие профессионалы. Музыка как самостоятельный вид искусства в контексте нового мышления существовать не может. Многие композиторы уже осознали безвыходность этой ситуации. Рано или поздно она станет предметом размышления и драматургов.

В двадцатые годы XX столетия, в период рождения звукового кинематографа Сергей Эйзенштейн мечтал: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. И только такой “шторм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов»<sup>3</sup>. Эйзенштейн опасался, что звуковое кино пойдет по пути ложного жизнеподобия, когда звук будет совпадать с картинкой, создавая иллюзию реальности на плоском экране. Собственно, этим путем кино в основном и развивалось. Идея контрапункта зрелища и образа оказалась актуальной спустя почти сто лет.

Сегодня можно констатировать, что возникновение в искусстве аудио-визуального образа как самостоятельного явления зафиксировало сдвиг в меняющемся художественном мышлении эпохи. Это сигнализирует о том, что феномен аудио-визуального образа тесно связан с сущностными

<sup>3</sup> Эйзенштейн С. Будущее звуковой  
фильмы // Эйзенштейн С. Избр.  
произв.: В 6 т. М.: Искусство,  
1968. Т. 2.

## Новый театр, старая сцена

особенностями эпохи постмодерна, в которой мы живем. Мы находимся внутри процесса и сдвиг художественного сознания происходит на наших глазах. Поэтому осмыслить явление целостно – невозможно. Но необходимо зафиксировать и описать его составляющие.

О признаках эпохи постмодерна написано немало. Например, об ослаблении в современной культуре значения слова. О том, что визуальное вышло на первый план. О размывании классической жанровой системы. Об исчерпанности европоцентристской концепции мирового искусства и т.д., и т.д. Тем не менее целостной и общепризнанной картины постмодерна не существует.

В контексте глобальных перемен в мышлении эпохи, рождение аудио-визуального образа – лишь малая часть общего процесса. Но и на этом примере видно, что у нас нет аппарата анализа новых явлений в искусстве. Подчас, читая рецензии на один и тот же спектакль музыковедов и театроведов, думаешь, что речь идет о разных постановках. Аппарат анализа предстоит выработать совместными усилиями музыкантов и театральных деятелей. Ведь придется совмещать очень разные понятия и термины.

Данная статья – попытка сделать шаг в этом направлении.

Взаимоотношения визуального и музыкального бесконечно разнообразны в практике современного театра. И тем не менее можно выделить по крайней мере две тенденции, которые определяют самые общие направления:

1. Вижу одно – слышу другое (когда визуальный образ

находится в нарочитом противоречии с музыкой)

2. Контрапункт видимого и слышимого (когда зрелище и музыка взаимодополняют друг друга).

Механизм действия аудио-визуального образа очевидней всего проявляет себя в постановках музыкальной классики, где взаимодействие визуального и музыкального чаще всего организовано по принципу вижу одно – слышу другое. С этого и начнем.

### ВИЖУ ОДНО – СЛЫШУ ДРУГОЕ

Многочисленные попытки обновить репертуар традиционного оперного театра новыми сочинениями к успеху не привели. Во всех странах регулярно ставятся новые оперы и также регулярно сходят, не оставляя особого следа. Сегодня уже очевидно, что лидирующей фигурой в оперном театре стал режиссер. Процесс обновления музыкального театра связан со зрелищем. При этом оставим в стороне многочисленные попытки модернизации оперы через зрелище, когда классических героев просто переодевают в современные костюмы и ищут более или менее адекватные жизненные аналоги классическим конфликтам и персонажам. Среди таких постановок могут быть как удачи, так и неудачи. Но вне зависимости от успеха или неуспеха в такого рода работах содержится эстетическая некорректность.

И даже не потому, что трудно подобрать сюжетно оправданных персонажей из сегодняшнего дня, заменив прежних графов и князей министрами и бизнесменами. А потому, что сам строй музыки и интонация сопротивляются модернизации. Не может человек

*Pro настоящее*

XXI века естественно выражать свои мысли и чувства интонацией Чайковского или Верди.

Для нашей темы более показательны случаи вызывающего несоответствия и переосмысления первоисточника, который берется как бы в кавычки. Постановка представляет собой постмодернистскую игру со смыслом и подразумевает не новый взгляд на произведение, сколько взгляд на сегодняшнее общество, культурную ситуацию через это произведение. Постановка содержит и сам текст, и комментарий к нему. Такие спектакли – интеллектуальная провокация.

В этом смысле показательны постановки последних лет московского режиссера Дмитрия Чернякова. Так, на одном из традиционных оперных фестивалей в Экс-ан-Провансе был показан «Дон Жуан» Моцарта. Критики писали о демонстративном несоответствии смысла сценического действия музыкальному. Черняков откровенно перелицевал моцартовский сюжет. Вместо мифологического соблазителя Дон Жуана он вывел на сцену потрепанного жизнью, траченного молью персонажа, одетого в плащ Марлона Брандо из знаменитого фильма «Последнее танго в Париже»<sup>4</sup>. А его мнимые жертвы – Донна Анна, Донна Эльвира – агрессивные сексуально озабоченные буржуазки эпохи постсексуальной революции.

Очевидно, что в задачу режиссера не входило точное и тонкое прочтение моцартовского шедевра. Это – явная вызывающая провокация, направленная не в сторону Моцарта, а в зрительный зал.

Дон Жуан как мифологический персонаж возможен в мире, где

есть очень устойчивые этические ценности – институт брака, понятие о верности и о любви. Дон Жуан бросает вызов устоям общества. И потому он – герой. Но если устои давно разрушены, а вместо них фальшивая видимость, то и героя не может быть. Этот спектакль – приговор настоящему, утратившему ценности, на которых держалась европейская культура.

А как же Моцарт?

Но в этом и сказывается непробиваемая логика эстетики постмодерна.

На смену аутентичным исканиям полувекковой давности пришло осознание того, что бессмысленно добиваться верности и точности формы, когда безвозвратно утрачено содержание. Нелепо требовать полноценной аутентичной манеры исполнения, если отсутствуют все пружины и основания, которые породили и этот стиль, и мышление.

Критики писали, что не до конца получились отдельные партии, выражали надежду, что в будущем найдутся певцы, которые споют лучше. Но на самом деле для такого спектакля это и не важно. Как споют, так споют. Ведь спектакль именно про то, что сегодня невозможны ни Донна Анна, ни Донна Эльвира, ни сам Дон Жуан. Чего ж требовать от певцов. Показательно, что при переносе этой постановки в Большой театр, когда за пультом стоял Теодор Курентзис, цельность спектакля вообще оказалась под вопросом. Многих критиков результат совсем не удовлетворил. Это и не удивительно. Курентзис добивался от певцов как раз аутентичности исполнения, что уже впрямую противоречило устремлениям режиссера.

<sup>4</sup>Фильм «Последнее танго в Париже», 1972, Италия–Франция. Режиссер Бернардо Бертолуччи. Кинокомпания Les Productions Artistes Associes, Produzioni Europee, Associati (PEA).

Конечно, не со всякой оперой такое можно проделать. Дон Жуан – не просто герой конкретного произведения, а мифологический персонаж.

То же можно сказать и об «Евгении Онегине» Чайковского. Ленский, Онегин, Татьяна для русской культуры не менее важны, чем Дон Жуан или Дон Кихот для европейской.

«Евгений Онегин» в постановке Дмитрия Чернякова в Большом театре стал едва ли не самым скандальным спектаклем последних лет. После премьеры Галина Вишневская даже заявила, что больше не переступит порог Большого. Критика и публика разделились на два лагеря.

В «Онегине» и впрямь отсутствует все, что нам привычно – не варят варенье, нет утреннего тумана дуэли, девушек в сарафанах, поющих песни в роще, Татьяны с русской косой в ночной рубашке в спальне, блестящей мазурки и балов. Одежда персонажей явно указывает на современность. Да и все действие оперы перенесено в замкнутое пространство гостиной комнаты и происходит за большим овальным столом. Точнее, таких комнат две. В первом действии – это гостиная помещицы Лариной. Во втором – петербургский дом Гремينا – парадная гостиная в торжественном красном цвете.

В обоих действиях Онегин за столом выглядит чужаком. В первом действии – как пришелец из «прекрасного далека». Денди – в провинции. Во втором – наоборот. Провинциал – в столице. Онегин, так поразивший воображение Татьяны в деревенской глуши, оказывается неуклюжим, смешным и нелепым в аристократическом



салоне. Он суетлив, спотыкается, проливает на себя и гостей напитки. Образ лишнего человека у Чернякова трактуется однозначно. Он – маргинал. Татьяна, отказавшая Онегину в любви, в этом спектакле не выглядит самоотверженной героиней. Соблазн, прямо таки сказать, не велик, если он вообще есть. «Я другому отдана и буду век ему верна» – скорее явная отговорка, чем результат нравственного выбора. Да и как могло быть иначе. Где та Татьяна, воспитанная на романах Ричардсона? Каково время – такова и героиня.

А что же музыка Чайковского? Как быть с его пронзительной интонацией? Да, собственно никак. Музыка Чайковского становится привычной формой, не имеющей никакого отношения к новому содержанию. Такой же отговоркой, как и сакраментальные слова Татьяны. Это – лирика в кавычках.

Я привела в пример две постановки Дмитрия Чернякова. Но это не означает, что такого рода спектакли показательны только для него. Скорее наоборот. Они характерны для общеевропейского мейнстрима. Классика, ставшая мифом,

Сцена из спектакля «Евгений Онегин». Режиссер Д. Черняков. Большой театр



подвергается ревизии с позиции сегодняшнего дня. Пафос этих постановок – не приблизить классику к современности, а указать на пропасть, которая нас разделяет

В таких спектаклях художественная убедительность далеко не всегда входит в задачи постановщиков. Сама по себе игра со смыслом, интеллектуальная провокация, обращенная в зал, оказываются важнее. Вероятно, в этом проявляется постмодернистское недоверие к возможности полноценного художественного высказывания в принципе. От убежденного постмодерниста не ждут ни хороших стихов, ни настоящей музыки, ни полноценного спектакля. Это – всегда «как бы» – художественное произведение в кавычках.

Иронию постмодернизма по средствам выразительности иногда трудно отличить от романтической

Сцены из спектакля «Прекрасная мельничиха». Режиссер К. Марталер. Театр «Шаушпильхаус», Цюрих, Швейцария



## Новый театр, старая сцена

иронии. Тем не менее, отличия явственны. У романтиков всегда есть идеал.

В спектаклях швейцарского режиссера Кристофа Марталера – то же несоответствие музыки и зрелища. Подчас даже более резкое, чем в спектаклях, о которых шла речь. Поведение героев его постановок граничит с откровенной клоунадой. Марталер обожает гэги, комические падения, монотонно и бессмысленно повторяющиеся действия. Он всегда рисует мир тупым и жестоким. Но великая музыка, к которой он обращается в своих спектаклях, становится путеводной звездой для его персонажей. Именно музыка придает их бесцветным жизням смысл и значение. Марталер возводит музыку на пьедестал, с которого она сошла в постромантическую эпоху. Он пародирует мир тотального потребления и прогресса, жестко осмеивает его. Мир, обреченный на вымирание, благодаря великой музыке, все-таки держится на плаву.

Мне уже приходилось писать о его спектакле «Прекрасная мельничиха» по одноименному вокальному циклу Франца Шуберта<sup>5</sup>. Напомню только, что Марталер поставил спектакль, в котором можно увидеть и судьбу Шуберта, безвыездно прожившего в маленьком провинциальном городочке, и судьбы многих других австрийских и немецких романтиков – поэтов, художников. Он поставил спектакль про немецкий романтизм, противопоставивший затхлому бюргерскому миру богатства духовного мира, творчества, человеческой индивидуальности.

Эта тема сквозной линией проходит через все спектакли режиссера.

Так, одна из последних работ Марталера и художника Анны Виброк – «Ризенбутцбах. Вечная колония»<sup>6</sup>, созданная в мае 2009 года. Спектакль вне литературного сюжета, в котором зрелище и музыка находятся в явных неиллюстративных взаимосвязях. В основе музыкально-сценического целого – противостояние светлой романтической и классической музыки И.С. Баха, К. Монтеверди, Л. Ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Малера, А. Берга современному городскому миру, где все разделено на клетки и каждое человеческое проявление регламентировано. Сценическое пространство, в котором происходит действие, разделено на ряд отсеков – гаражи, офисы, квартиры. В громадных апартаментах живут местные коренные жители западной Европы и явно приезжие (может быть, восточные рабочие-эмигранты). Современная городская среда формализована, лишена индивидуальности. Это – глобализованный мир, гигантский город, где люди встают, работают, ложатся спать, входят в отношения друг с другом по гудкам, сигналам будильников и прочих механических приспособлений. Музыка возникает как единственный выход за рамки механизированного однообразного существования. Между людьми нет контакта. И лишь в те моменты, когда они поют Баха или Монтеверди, Шуберта или Малера, они обретают общность. Но кто-то обязательно оказывается вне игры, как, например, трубоч. Он подхватывает мелодию, пытаясь встроить свой инструмент в общее звучание. Но не попадает в тон.

<sup>5</sup> Бакши Л. Новый музыкальный театр, или Искусство контрапункта // Музыкальная академия, 2005, № 4. С. 76–84.

<sup>6</sup> Спектакль режиссера Кристофа Марталера и художника Анны Виброк «Ризенбутцбах. Вечная колония», 2009. Production Wiener Festwochen. Koproduktion Napoli Teatro Festival Italia, Hellenic Festival, Athens, Festival d'Avignon, Międzynarodowy Festiwal Teatralny DIALOG-WROCLAW, Theater Chur, Festival/Tokyo.

## Pro настоящее

Для нашей темы особенно показательное решение одной из ключевых сцен спектакля, когда персонажи гигантского офиса-дома увлечены совместным музицированием. Красота классической музыки, которую они поют, завораживает. Но неожиданно по приказу старшего, служащие начинают выносить мебель – столы, стулья, офисную утварь. Обжитое пространство разрушается. Сидеть негде, да и стоять можно только в сторонке, чтобы не мешать работе. Персонажи продолжают петь, встав в кружок и обратив взгляд ввысь. А там, высоко под потолком, ярко горит лампочка. Поют долго, пока свет не погаснет.

Марталер в своих спектаклях нашел особый способ конфликта: действие противоречит музыке. Можно сказать, видимое конфликтует со слышимым. Музыка – мир идеальный, романтический, горный. Она противостоит повседневности, где фактически ничего не происходит. Мир обыденности рождает тоску. И от этой тоски рождается музыка. Эта марталеровская концепция мира, практически романтическая. Именно поэтому «Прекрасная мельничиха» по методу решения близка «Вечной колонии». В «Вечной колонии» представлен современный городской быт. В «Прекрасной мельничихе» время не так конкретно. Есть приметы и XIX, и XX веков. По сути, этим они и отличаются. Другим важным отличием является то, что в основе «Прекрасной мельничихи» лежит шубертовский вокальный цикл, а не свободная композиция из произведений разных авторов разных веков. «Вечная колония» апеллирует уже не к конкретной

шубертовской эпохе, а как бы ко всей европейской истории.

В приведенных в данном разделе примерах постановок, соотношения зрелищного и музыкального очень наглядны, прямолинейны и легко расшифровываются. Они показательны для нашей темы своей очевидностью. Гораздо более сложными для анализа содержания становятся современные произведения, основанные на идее контрапункта зрелищного и музыкального.

При этом, чаще всего действует не единый принцип, скажем, музыка на первом плане, а зрелище на втором, или же наоборот. Как раз сложность в том, что нередко соотношения видимого и слышимого меняются на протяжении всего произведения. И в этом и есть главная проблема и сложность анализа.

### КОНТРАПУНКТ ВИДИМОГО И СЛЫШИМОГО

Принципы смыслового контрапункта широко использует в своем театре немецкий композитор и режиссер Хайнер Геббельс. Свой театр он называет театром меняющихся иерархий. В спектаклях Геббельса нет приоритета одних средств над другими. И в каждый момент действия какое-то может преобладать и становиться ведущим.

Спектакль «Эраритжаритжака»<sup>7</sup>, который режиссер показал на Международном чеховском фестивале в 2005 году дает еще один вариант контрапунктического сочетания действия и музыки. Сюжет развивается зрелищно – путем жанровых и пространственных трансформаций. Музыка здесь – самоценно развивающийся образ

<sup>7</sup> Спектакль «Эраритжаритжака». Режиссер Хайнер Геббельс, 2004. Швейцарский театр «Види-Лозанн Е.Т.Е.».



и одновременно комментатор происходящих событий. «Я работаю с таким театром, в котором музыка, свет, звуки не проникают друг в друга, а остаются независимыми»<sup>8</sup>, – говорит о своем театре Геббельс.

Название спектакля «Эраритжаритжака» в переводе с языка австралийских аборигенов арунта означает «вдохновляемый желанием того, что потеряно». Х. Геббельс обращается к творчеству Элиаса Канетти, впечатленный его трагической судьбой. Как известно, Канетти был вынужден эмигрировать из фашистской Германии и всю жизнь прожить вдали от родины. Тексты, использованные Геббельсом, на 90% извлечены из дневников («Заметки», которые писатель вел с 1940-х по 1980-е годы), маленький фрагмент взят из книги

«Массы и власть» и небольшой диалог из романа «Ослепление». Весь спектакль – это попытка героя восстановить утраченное, оставшееся где-то в глубинах памяти и времени, балансирование между обыденной жизнью и иллюзией. Драматургия спектакля разворачивается с помощью «жанровых модуляций». Начинается спектакль как концерт – «Мондриан-квартет» (голландский квартет) играет Шостаковича. Затем музыка уступает место слову и актеру. Концерт перерастает в монотеатр. Следующий этап – инсталляция и ее трансформация. Внимание с макета маленького домика, стоящего около актера, перемещается на задник сцены, где во всю высоту возникает фасад этого же дома. На сцене появляется оператор с камерой и на стене дома возникает

Сцена из спектакля «Эраритжаритжака». Режиссер Х. Геббельс Швейцарский театр «Види-Лозанн Е.Т.Е.». 2004

<sup>8</sup>Геббельс Х. Я стал заниматься режиссурой, потому что мне не нравился театр (Беседовал А. Соломонов) // Известия. 2005, 3 июня.



Х. Геббельс и А. Бакши

проекция изображения актера. Актер, продолжая говорить, проходит через зал, выходит из театра. За актером следует оператор, запечатлевающий все его перемещения на видеокамеру, изображение с которой проецируется на задник сцены. Зрители видят, как актер садится в машину, едет по городу, входит в квартиру, где он живет. Музыканты играют на сцене. А актер – где-то в другом конце города, в своей квартире. И только его изображение проецируется на фасад дома в глубине сцены. Большую часть спектакля его участники разделены пространством. И вдруг окно на фасаде дома открывается. И мы видим актера, который, как выясняется, все это время находился на сцене. Позднее в этот дом проникают музыканты. Пространство, которое, казалось, отделено от зрителя километрами, волшебным образом оказывается рядом.

Метафора этого превращения вполне очевидна. Бесплезно блуждать по свету. От дома, который внутри тебя, уехать невозможно.

Для нашей темы важно, что основные смыслово значащие события происходят в зрелищном ряду. «Жанровые модуляции» фиксируют это движение мысли.

Музыка, напротив, медитативна. И хотя в спектакле звучит целый ряд самых разнообразных сочинений, кажется, что они образно продолжают друг друга. В начале спектакля «Мондриан-квартет» играет долгую увертюру – Восьмой квартет Шостаковича. За полтора часа в спектакле звучит музыка И.С. Баха, Г. Браерса, Дж. Крамба, В. Лобанова, А. Мосолова, М. Равеля, Д. Шостаковича и Х. Геббельса. Так могла бы выглядеть программа самостоятельного концерта «Мондриан-квартета». Тем более, что музыка в спектакле не иллюстративна по отношению к тексту. В «Эрари» музыка связана с тем, что происходит на сцене, идейно: она – часть автобиографии героя. И начало этой автобиографии – Восьмой квартет Шостаковича. Им открывается и заканчивается спектакль.

По признанию Х. Геббельса он послужил импульсом для

## Новый театр, старая сцена

сочинения спектакля. Шостакович для Геббельса – свидетель своего времени, а его музыка – документ эпохи. С Канетти Шостаковича объединяет единый историко-политический контекст. Канетти бежал из фашистской Германии, а Шостакович оставался в гуще конфликтов со своей трагической музой и судьбой.

Восьмой квартет «памяти жертв фашизма и войны» написан в 1960 г. Автобиографичен. Содержит цитаты из других произведений композитора. Мотив-монограмма D-Es-C-H – инициалы имени и фамилии Шостаковича – присутствует в каждой из пяти частей цикла. То есть, сама структура квартета – своеобразная метафора спектакля. В монограмме D-Es-C-H есть и аллюзия на тему В-А-С-Н. В контексте спектакля – это еще одно напоминание об утраченном смысле (Бах для Шостаковича – и некая вершина, и источник вдохновения). Остальные квартеты идейно и образно близки Шостаковичу.

В какие-то моменты музыка, играемая ансамблем, напрямую вступает во взаимодействие с происходящим. Так, когда герой находится в своей виртуальной квартире, музыка вдруг существует в одном ритме с ним. Актер режет хлеб на деревянной доске, а удары ножа совпадают с ритмическими акцентами музыки. В финале спектакля музыканты оказываются в его виртуальной квартире. Они размещаются в небольшой гостиной: кто на спинке дивана, кто на стуле или табурете, не переставая играть.

Восьмой квартет Шостаковича, как и тексты Канетти, живут в спектакле по своим собственным и независимым друг от друга законам.

Но вместе они создают некий обобщенный образ человека в определенном историческом контексте.

Для нашей темы важно, что драматургическое развитие создается переплетением визуального и музыкального. Это – контрапункт, в котором «голоса» постоянно меняются местами.

Проблема звуко-зрительного образа – часть более широкой проблемы современной драматургии, представление о которой принципиально меняется. Ослабление организующего значения слова сказывается даже в тех случаях, когда режиссер обращается к классической пьесе. Так, на юбилейном чеховском фестивале в Москве был показан неожиданный драматический спектакль знаменитого шведского хореографа Матса Эка. «Вишневый сад»<sup>9</sup> он решает средствами драмы и хореографии. Причем, хореографические фрагменты появляются в ключевых разделах и кульминационных зонах спектакля, что коренным образом преобразует драматургию Чехова.

На сцене ничто не напоминает Вишневый сад. Действие происходит в выгородках, которые перемещаются в пространстве. В текст пьесы внесены изменения – вместо телеграмм герои получают факсы, летают на самолетах. Эпиходов поминает не классического Бокля, а Солженицына... Эта коррозия текста призвана не осовременить Чехова, а оторвать его от конкретной исторической реальности и превратить во вневременной миф. И именно это делает возможным хореографическое решение кульминационных зон спектакля, где действуют законы совершенно иного театрального языка. Парадоксальным образом, уходя

<sup>9</sup>Спектакль «Вишневый сад», 2010. Режиссер Матс Эк. Королевский театр «Драматен», Стокгольм, Швеция.



от Чехова, М. Эк приходит к нему, создавая удивительно тонкий, легкий, точный по атмосфере и печальный спектакль.

К сожалению, театральные критики, которые откликнулись на это событие, в основном анализировали изменения в тексте пьесы, уличая постановщика в незнании русских реалий. Но объяснить природу новой театральной драматургии никто из них не отважился или просто не смог.

В этой статье я сознательно ограничила себя в основном явлениями зарубежного искусства. И совсем не потому, что в российском театре нет соответствующего материала. Как раз наоборот. Его – много. Но для самой постановки проблемы важна дистанция. «Лицом к лицу лица не увидеть.»

В заключение, еще раз подчеркну: аудио-визуальный образ – не только объективная реальность современной культуры. Это – актуальнейшая проблема для музыковедов и театроведов, занимающихся исследованием путей развития современного театра. Проблема эта требует коллективных усилий для выработки понятийного аппарата, аппарата анализа, необходимого для восприятия новых художественных явлений. Это большая работа, которую нужно начинать уже сегодня.



Сцена из спектакля «Вишневый сад». Режиссер М. Эк. Королевский Театр «Драматен», Стокгольм, Швеция



Марина ТОКАРЕВА

## И ВСЕ ОНИ УМЕРЛИ, УМЕРЛИ...

**ИХ ПОХОРОНИЛ РЕЖИССЕР КОНСТАНТИН БОГОМОЛОВ**

*...Почему принцесса Турандот столько раз отказывала женихам, казня всех, не сумевших ответить на ее хитроумные вопросы? Вахтангов не знал, а режиссер Константин Богомолов в относительно недавнем спектакле «Турандот» объяснил: иңцест.*

У Турандот и папы-императора цветущие любовные отношения. Статус-кво вполне устраивает бессовестного сластолюбца и испорченную принцессу; явление умника принца Калафа им совсем некстати. В эксперименте на сцене Театре имени А.С. Пушкина неестественно-испытательские приемы постановщика, соединившего роман Достоевского «Идиот» и пьесу Гоцци, лишь кое-как, наскоро скреплены токсичным клеем черного юмора. Три половозрелые лолиточки в белых гольфах и клетчатых мини-юбках ломкими голосами поют чернушные куплеты. Над сценой горит надпись CHINA. Основной предмет реквизита – черный гроб. Набухшая самовыражением фантазия режиссера склеивает папу-императора с Рогожиным, Турандот с Аглаей и Настасьей Филипповной, Калафа с князем Мышкиным, всех вместе погружает в «эстетику безобразного», т. е. в рамку из гадких стишат. Пример: «Баю-баюшки-баю, не ложися на краю. Придет серенький волчок и укусит за бочок. Разгрызет тебе он почки на мельчайшие кусочки. Съест мозги, кишки, желудок, ненасытнейший ублюдок. Перекусит позвоночник, мерзкий, гадкий полуночник. Будет долго он жевать, а потом пойдет блевать!».

Турандот (Александра Урсуляк) сделана похожей на героиню «Римских каникул». Ее отец, Альтоум (Виктор Вержбицкий) – на члена Политбюро. Принц Калаф (Андрей Сиротин) – на героя передачи «Умники и умницы». Трио на подтанцовках (оно же сестры Епанчины, оно же маски комедии дель арте) – на фигуранток фильма «Школа». Основной вопрос: похож ли постановщик на талантливого режиссера? – по

ходу спектакля неотвратимо набирал черные «шары».

Как-то спасали происходящее лишь актеры. Александра Урсуляк замечательно читала монолог Аглаи, демонстрируя изящество и внутреннее, и внешнего рисунка, Андрей Сиротин был обаятелен даже в своей растерянности, хотя маятник «Калаф–Мышкин» оказался ему не под силу. Самый «матерый» в спектакле Виктор Вержбицкий как Рогожин бесцветный, зато убеждал как император.

К печальному итогу приводило не только скрещивание черенкованием детей и родителей, комедии и трагедии, но абсолютная неспособность Константина Богомолова извлечь из собственного варева, во-первых, смысл, а во-вторых, юмор. Спектакль выглядел многозначительным и искусственным, словно человек, принимающий себя всерьез, без грана самоиронии. Коллаж из текстов «про смерть» – обязательная дань постановщика похоронной теме, которую он щедро привносит даже в церемонии и капустники. В зале зрители озадаченно вслушивались, нервно почесывались, хихикали. И – уходили. И не потому, что им, привычным к низкосортной ТВ-развлекухе, было не одолеть интеллектуального порога, предложенного постановщиком. А потому, что шестым чувством они ощущали холод мертворожденных идей постановщика, злую издевку на доньшке его высказываний, так и не вырастающую в искусство.

– Зато современно, – в финале грустно объясняли друг другу наиболее выдержанные и стойкие. А самую емкую оценку дал присутствовавший на спектакле Олег Табаков.



Сцена из спектакля.  
Фото М. Гутермана

– Как вам спектакль? – спросил кто-то из критиков.

– Его бы надо в Германию отвезти! – задумчиво ответил босс МХТ.

Теперь режиссер Богомолов показал Москве свой спектакль «Лир. Трагикомедия», поставленный в петербургском театре «Приют комедиантов».

Есть мнение, что каждый, кто ставит Лира, ставит его про себя. Но, отбыв три с лишним часа театрального действия, скорее приходишь к выводу, что постановщик отождествляется с другим шекспировским героем – Отелло: он невероятно, детски доверчив.

Ему кажется, если действие пьесы присадить на почву мрачной истории КПСС, добавить к советским реалиям толику ницшеанской идеи, использовать мотивы государственного антисемитизма, всех женщин пьесы сделать мужчинами, а мужчин женщинами, превратить Лира в ракового больного и психа (бутафорам пришлось изготовить много-много раковых

клешней), дать ему запеть «не для меня придет весна, не для меня Дон разольется», соединить мавзоль с сумасшедшим домом, квартиру на Грановского – с Германией позапрошлого века, Заратустру – с Маршаком, поставить на стол оливье, винегрет и водку, – то все это небывалым образом расширит и обогатит шекспировский космос...

Доверчивый, он, похоже, представляет постановку чем-то вроде детской езды с горки «паровозиком»: если прицепить к изуродованному сокращением телу пьесы слова Ницше, Иоанна Богослова, Пауля Целана и пр. и пр., это остранил и углубит. Приблизит старика Шекспира к современности и выстроит глобальное режиссерское высказывание о сбывшемся конце света.

А еще он по старинке (а вот это уж чистый обоз мировых процессов) верит: чем больше якобы шокирующего внести в классику,





тем лучше автор запомнится продюсерам и критикам.

...Лир Розы Хайруллиной похож на совхозного счетовода: маленький, хрупкий, с худой головой, вроде как тиран эпохи Москвошвея, но мы видим только, как на нем топорщится пиджак. На раздаче государства он тонким женским голосом матерится; карта страны тут – надувная женщина. Деля территории, Лир ее недвусмысленным образом пропарывает, воздух выходит, карта опадает. Корделия Лировна Лир (Павел Чинарев) – здоровенный молодец в белом атласе с косой, то ли первый парень на деревне, то ли чистопородный ариец. Ее партнер – посол Европы в нашей стране г-н Заратустра (Татьяна Бондарева) – белокурая хладнокровная бестия в пиджачной паре. Гонерилья Лировна Альбани (обозначено в программке) и Регана Лировна Корнуэлл – Геннадий Алимпиев и Антон Мошечков – типологически чистые фашисты, одетые в женские костюмы по моде тридцатых–пятидесятых. Самуилу Яковлевичу Глостеру выкручивают глаза штопором, и из них струями бьют бутфорские слезы, раковая клешня хватает Гонерилью за нежные места, генерал армии Семен Михайлович Корнуэлл (Дарья Мороз) делает хакари и далее присутствует на сцене с грудой кишок-сосисок, вывернутых наружу.

Один персонаж долго сосет дуло пистолета, другой ритмично трахает резиновую куклу, третий переживает оргазм под выстрелами, часть зала в эти моменты навязчивой непристойности внутренне привстает; по мне именно они – самые скучные. Хотя, вопреки отталкивающим предлагаемым обстоятельствам, все артисты работают хорошо.

Беда в том, что, как человек образованный, Богомолов ставит умозрительные и на словах интересные задачи (см. текст программки). Он искренне хочет добыть некую новую истину, выстроить на сцене свой мир, где все чудовищно и комично одновременно, все взыскует спасения и все тянет в бездну. Но – не выходит. Чем глубже используемые тексты, тем площе действие. Между объявленными намерениями режиссера и их воплощением – бездна сцены,

которую не перейти умозрением, в которой предполагается театр. А в нем, как ни используй открытия кино, приемы русской постлитературы, и ходы предшественников и среднеевропейские штампы, по определению должно быть что-то открытое только автором спектакля. Этот же театр, объявленный авторским (а какой еще бывает?), обитает на перекрестке филологического знания и постановочной слабости, вторичности метафор и вымученности образов, скрытой высокопарности и агрессивного смущения от своих комплексов, но главное – в отсутствие той самой новости, которая всегда нова.

Одно режиссеру удалось несомненно: ощущение отвратительного. Оно, в первую очередь, и передается залу. Хотя, сидя в нем, испытываешь порой и благодарность постановщику: тексты, отдельно звучащие со сцены, – изумительные тексты, на них можно отдохнуть душой от постановочного прорыва.

Две недавние постановки Богомолова на сцене МХТ маркированы присутствием Марины Зудиной. Она играет Аркадину в «Чайке», ей отдана главная роль в пьесе Набокова «Событие». Факт этот не требует комментариев, но многое объясняет.

К тому же две «Чайки» в минувшем сезоне – Юрия Бутусова в «Сатириконе» и Константина Богомолова на сцене МХТ дали нечастую и в данном случае вполне корректную возможность сопоставления масштабов: свежий, изобильный неожиданными метафорами и поворотами спектакль Бутусова, на мой взгляд, стал событием в истории чеховских постановок; спектакль Богомолова прибавил к ним еще одну – длинную и мучительно амбициозную.

Впрочем, филолог по образованию, Богомолов умеет на вербальном уровне оформлять свои режиссерские замыслы. Но подробно рассказывая, о чем он поставил спектакль (некоторые коллеги для простоты оценок в рецензиях прямо воспроизводят куски этих монологов уже от собственного лица), он при этом себя и выдает: «открытие», «новизна», разрушение штампов и традиций – тот ряд, что неизменно сопровождает его публичное самообнаружение.



Желание заявить о себе, похоже, из основных страстей Константина Богомолова, и невротический Константин Треплев Константина Хабенского в его трактовке вполне тянет на альтер эго постановщика. Тут работают и все на словах заявленные оппозиции спектакля: «столица» – «провинция», успех – неуспех; все что так или иначе может терзать постановщика в жизни, он решил привнести на сцену. Получилось... скучно.

В спектаклях Богомолова всегда есть мертвое время, которое давит зрителя, будучи истраченным, но не использованным. При всем при этом, он уже создал свой собственный фирменный стиль. «...Это уже богомоловщина какая-то!» – услышала я недавно на одном обсуждении в Театре. дос. Особенности и составляющие данного стиля очевидны.

Любую классику, всякий надвременной текст Константин Богомолов считает подходящим вместилищем для истории и типажей советского Политбюро; простодушно полагает, что любой художественный мир можно открыть простым ключиком политических аналогий. Зло у него, как правило, обретает облик Холокоста. А главное: его так называемый биологический разбор, лежащий в основе спектаклей, основан всякий раз на одномерном презрении к человеческой природе. Персонажи, будь то Треплев или король Лир, Корделия или Турандот почти всегда наполовину животные, в чем-то отталкивающие, в чем-то ничтожные. Само собой, каждый имеет право на подобное мироощущение, но если им исчерпывается вся картина жизни, то в коробке сцены возникает безнадежный трэш. Богомолов последовательно, из работы в работу, переносит все, что связано со смертью, похоронами, гробовыми аксессуарами. Утверждает: это эстетика, «продиктованная ощущением неизбежности и близости смерти». Словом, обожает нуар без просвета. До того, что трагедия оборачивается противоположностью и начинает дышать комизмом.

Еще одна особенность: утомительный эпатаж, нагромождение картонных ужасов, как в «Лире» или гадостных текстов, как в «Турандот» – то, что создает в зале, как принято считать плодотворный дискомфорт,

порождающий в зрителе глубокое ощущение истины. Это от истины так тошнит, – пошутил один известный критик, сбегая со спектакля по пьесе Шекспира.

В мхатовском «Событии» черты этого фирменного стиля как бы притушены: в истории, повествующей о затянувшемся ожидании убийства, проявляющем черты основных персонажей, все чрезмерно затянуто, блекло, и даже хороший артист Сергей Чонишвили выглядит уныло, а уж об артистке Марине Зудиной, лучше и вовсе промолчать.

Но тем не менее Богомолову, похоже, пока удастся сохранять ощущение, что театр начинается с него. Новый. И задача разрушения штампов, которую он героически взвалил себе на плечи, то и дело толкает его на перпендикулярные материалу решения – лишь бы как-то позаметнее разрушить, опровергнуть, заявить. Но как бы не матерился Лир, с кем бы ни сношалась Турандот, – «из ничего и выйдет ничего» – присудил устами своего персонажа Шекспир, и уж тут его не опровергнешь.

Вообще, споры вокруг Константина Богомолова и его нынешних постановок все-таки возможны только в сегодняшнем контексте, где манипуляция истиной стали стратегией критиков, где их страх быть сброшенными с корабля современности оборачивается эстетическим соглашением одних и эскапизмом других. Знаю немало коллег, для которых боязнь отстаивать «другой театр» продиктована страхом, что приговор «отстой» прозвучит в отношении их самих. Вопрос о Богомолове в большой степени вопрос о том, как и ради чего профессиональная недостаточность объявляется новым словом. В какой мере это эстетическая борьба, а в какой – экономический расчет.

Богомолов стал заметен потому, что попал в луч перекрестных суждений: спор о нем, в сущности, спор о том, что на сцене есть подлинное и значимое, а что фальшивка и подделка. Он в данном споре – лишь подручный материал. Род ветрянки для переходного момента русской сцены. Но как бы не кошмарил он свою публику, как бы усердно не пытался похоронить все на свете и выгresti к славе на гробах, не забудем: ему всего тридцать семь. А вдруг?!

Александр А. ВИСЛОВ

## «ДЕЛО ГОСУДАРСТВА», ИЛИ «ТРУПОЙ ЖИВ»

Хотелось – для проформы – начать эти рассуждения с цифры. основополагающей и выразительной. А именно написать: «в РФ по состоянию на такое-то число официально существует столько-то театров». Но здесь, однако же, сразу возникла загвоздка. Как выяснилось, точного количества театров в России... не знает сегодня никто. Удивительное дело – оказывается, в пору всеобщей компьютеризации, тотального «учета и контроля» и прочих ярких отличительных признаков расцвета информационной эпохи отнюдь не все у нас может быть сосчитано с точностью до единицы.

А вот число продублированных на русский язык копий очередной голливудской поделки, равно как и денежное выражение ее изнуряющей жатвы (собираемой на пространстве от Калининграда до Владивостока) мы всегда знаем доподлинно. О размерах праздничных гонораров так называемых звезд нашего так называемого шоу-бизнеса также известно повсеместно. Эти вызывающие тяжелую оторопь «суммы прописью» были зачем-то перепечатаны накануне Нового года едва ли не всеми бумажными и электронными СМИ. Статистика, разумеется, «знает все», пускай, порой и с объяснимыми погрешностями в расчетах. Даже размеры оттока денежных средств из страны она способна определить с точностью до одной стомиллионной. В 2011 году, свидетельствуют «материалы Центробанка», они составили 84, 2 млрд долл. против 33, 6 млрд долл. в 2010 году. При том, что это далеко не самые привольно лежащие на поверхности данные. В случае же театрально-зрелищных учреждений и образований, которые, казалось бы – вот они все, на виду, чай не подпольные казино! – дело обстоит еще хуже. Можно, конечно, ограничиться осознанием того непреложного факта,



А. Вислов

что театров в России много, не одна сотня, и более того, здесь у нас также налицо положительная динамика. *«Официальные статистические данные свидетельствуют о том, что число государственных и муниципальных театров в России неуклонно растет»*, – рапортует серьезный документ, озаглавленный «Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года», одобренный, в прошлом июне распоряжением Правительства Российской Федерации. А далее – эту неуклонность подтверждает бодрая цифирь: *«За период с 1993 по 2009 год их число выросло на 40 процентов: с 427 до 601 театра»*. Но для тех, кто уже был готов, всплеснув руками, умилиться столь трогательной – не 600, а именно что 601! – дотошности реестра и, возможно, попенять автору за его неверие в возможности всевидящего государственного ока, приготовлено уточнение: *«<...> следует иметь в виду, что в статистический учет попадают не все муниципальные театры, а театры, учредителями которых не являются государственные и муниципальные органы (далее – частные театры), здесь вообще не представлены»*.

Согласитесь, красноречивый пассаж... Ну, положим, не сосчитали частные театральные инициативы – бесконтрольно плодящиеся и, порой, умирающие столь же стремительно, сколь и зарождающиеся. Это еще можно понять. Однако, отчего Министерство культуры (а именно там была разработана цитируемая «Концепция ... развития») не взяло на себя труд выявить в полном объеме количество хотя бы всех муниципальных храмин Мельпомены? Хотя, с другой стороны, если б оно даже и оказалось выявлено, – стало бы от этого легче? Вот столица недавно как будто показала пример рачительного учета. В ходе одной из широких профессиональных дискуссий, сыницированных новым руководством Департамента культуры города под общим вопросом «Московский театр. Что нам со всем этим делать?», его деятельный глава Сергей Капков сообщил дословно следующее: «В Москве 317 театров, из них – 15 федеральных. 88 финансирует Правительство Москвы». Но если мы зайдём на официальный сайт вышеупомянутого Департамента, то увидим, что среди этих 88-ми финансируемых значатся такие, мягко говоря, не слишком активно функционирующие творческие единицы как Московское театрално-концертное объединение п/р А. Градского, Московский театр спортивно-зрелищных представлений «Каскадер», Эстрадный театр «МОНО»... Признайтесь, читатель, давно ли доводилось вам, положим, не бывать даже на спектаклях означенных коллективов, а хоть краем уха слышать что-нибудь об их очередной премьере? Каков процент подобных иллюзорных театров (а в означенном списке имеется Московский театр иллюзии), театров-теней (не путать с замечательным кукольным Театром «Тень») в общем «списке Капкова» – неведомо. Да и сам руководитель ведомства на вопрос много или мало 317 единиц на город, отвечает знаменательно: «С учетом того, что они не все работают, мало». Так что цифры цифрами, а реальное положение вещей существует само по себе. И данное противоречие заставляет слегка усомниться в сугубой верности высочайше одобренных концепций в практической

пользе коллективных мозговых штурмов. Ведь для того, чтобы выстраивать стратегию развития, предлагать пути осуществления и проч., не худо было бы сперва провести полную ревизию, досконально разобраться в том хозяйстве, которое сегодня предлагается – и с каждым месяцем все настойчивее – реформировать его в соответствии с требованиями текущего момента.

Понятно, что разбираться в нем как следует, по большому счету, не хочется. Страшно. А с точки зрения здоровой логики, даже бессмысленно. Дело даже не в том, что хозяйство порядком запущено. Просто если предположить, что некий феноменально деятельный и ответственный культур-чиновник (или, скажем, какой-то сверхосновательный театралный критик) задастся целью лично проинспектировать сколько их там – семьсот? восемьсот? девятьсот? – «объектов культуры», понадобится как минимум, лет пять жизни. (Это, в случае, безостановочного перемещения по стране и просмотра хотя бы двух спектаклей в каждом из театров, а также с учетом летнего межсезонья.) Надо ли говорить, что за этот период в доброй половине коллективов успеет смениться руководство, а это с большой долей вероятности повлечет за собой кардинальные изменения в репертуарной и художественной политике и, следовательно, самого его лица театров... Стало быть, не успев завершить один такой гипотетический тур, нашему энтузиасту придется немедленно отправляться в новое путешествие...

Выходит, мы имеем дело со сверхподвижной, непознаваемой до конца структурой, практически не позволяющей себя каким-то образом «одномоментно» контролировать и оттого таящей в себе для всякого адепта порядка то, что называется «скрытой угрозой».

С этой, как теперь принято выражаться, «социальной группой» – труженики кулис – практически невозможно выработать некие единые, общие для всех «правила игры». Судите сами, у одних, вроде бы, все для радости творчества имеется – и просторное, светлое здание, и государственные средства, выделяемые в полном объеме, и штат



полностью укомплектован... Ан на выходе все показатели более, чем неудовлетворительны: и финансовые, и эстетические, и в плане общественного звучания. А другие, ровно наоборот, невесть откуда взялись, самоорганизовались и при этом гремят чуть ли не на всю Европу. В одном случае главные режиссеры в труппе меняются со скоростью перчаток, несколько за сезон их приходится изыскивать. В другом – человек преспокойно сидит себе в кресле на протяжении многих десятилетий и в ус не дует. А в третьем – вообще без этой фигуры все прекрасным образом обходится: есть толковый директор театра и никакой главный ему в принципе не нужен... Следует помнить, что в каждом из этих мест в одночасье и без видимых причин все вдруг может измениться самым радикальным образом. Как тут прикажете преобразовывать отрасль, на кого в этих давно назревших реформах опираться, на чей опыт ориентироваться?! Потому, наверное, никак и не могут приступить к реформе, хотя разговоры о ней ведутся почти четверть века. За это время словосочетание «переход на контрактную систему» стало в театральной среде чем-то наподобие навязшей в зубах мантры, которую одни повторяют с придыханием, а иные – со скрежетом зубным, но ни те, ни другие, кажется, толком не отдают себе отчета, что же это такое за система и как она будет функционировать. Что уж говорить, если сам г-н В.В. Путин, встречаясь относительно недавно с московскими и петербургскими худруками во всеуслышание заявил, что театры, да, конечно, будут-таки переведены на эту самую систему, но с учетом их остающейся загадочной специфики. В ходе встречи было произнесено еще несколько симптоматичных высказываний, о том, в частности, что «решение принято, вопрос – в какие сроки это будет сделано» (читай, ничего еще толком с этим переходом непонятно). Прозвучало и следующее: «Я бы очень хотел, чтобы это происходило в живой дискуссии, без моего участия...». Ну, решительно никто сегодня в России не хочет всерьез заниматься театральными проблемами, брать на себя ответственность, разгребать авгиевы конюшни множества побочных

вопросов, которые не замедлят обнаружиться, только коснись...

Контрактная система, пригрезившаяся кому-то родом спасительной панацеи, конечно же, таковой не является. Кое-где ее введение, наверное, и впрямь сможет помочь разрубить гордиев узел накопившихся за многие сезоны проблем. А для иных театров контракты, напротив, видятся сегодня не просто ненужными, но – способными навредить. Где-то они могут элементарно превратиться в инструмент сведения счетов, где-то – в своего рода узду, с помощью которой так легко будет управлять и держать в повиновении зачастую не самый дружелюбный и закрытый для позитивного взаимодействия актерский коллектив. Легко спрогнозировать ситуацию, при которой новоназначенный главный режиссер, утверждая себя в коллективе, а главным образом, в собственных глазах, примется размахивать шашкой, бряцать нежданно-негаданно попавшим к нему в руки мощнейшим административным рычагом – возможностью по собственной воле перезаключать или не перезаключать контракты с теми или иными членами труппы. И далее, разогнав добрую половину ее и набрав на освободившиеся вакансии новых людей, этот наш с жаром взявшийся за гуж творческий руководитель, как можно предположить, вскорости остывает – к данному ли конкретному театру, к театральному ли искусству вообще, решив переквалифицироваться на создание сериалов... В разочаровании он покидает не оправдавшие его надежд стены, оставляя после себя изрядно выжженную землю (точнее будет сказать, сцену), отягощенную куда более скверным, нежели до его прихода, микроклиматом.

В первую (а вполне вероятно, что и в единственную) очередь, контракты должны затронуть институт руководителей театров. Здесь совершенно точно не должно быть никаких прав на «пожизненное владение». Та ситуация, к которой рано или поздно, но почти неизбежно приводит это завидно устоявшееся у нас право, слишком хорошо известна – примерам перед глазами несть числа – и именно в контексте несменяемости наших

худруков и главных следует сегодня воспринимать жесткое положение Немировича-Данченко, отпускаявшего всякому театру не более 10–15 лет полноценного гармонического существования.

– А как же те театры, что по справедливости могут быть причислены к «авторским»? – спросите вы. И будете правы. Потому что, вроде бы и нельзя представить ситуации более абсурдной, чем объявление открытого конкурса на должность художественного руководителя «Мастерской П. Фоменко», или Малого драматического, или Студии С. Женовача. Но это, с одной стороны, всецело подчеркивает, что предмет нашего разговора есть материя сугубо особая, «штучной выделки», что театры российские никак невозможно стричь под одну гребенку и устанавливать для них какие-то единые для всех законы и нормативные акты. Здесь, как нигде, нужны исключения из общих правил, и если, на крайний случай, есть необходимость введения законодательного понятия «авторский театр», значит таковое должно быть официально закреплено. А с другой стороны... Выскажу, быть может, мысль крамольную, однако я почти уверен, что даже самым крупным режиссерам и создателям своих, «имени себя» театральных образований было бы совсем нелишне иногда – если не в 10–15 лет, так хоть раз в четверть века – оставлять хорошо налаженное дело и пробовать на новом месте, с нуля. Думаю, это могло бы самым благотворным, живительным образом сказываться как на детищах их, так и на самих крупных художниках-мастерах.

Опять-таки – никаких всеобщих правил. Мною была высказана всего лишь робкая фантазия, род осторожного пожелания. Если хотя бы режиссер с артистами шагать рука об руку до скончания века – удачи им! Главное, чтобы происходило это движение по любви и по взаимному согласию. И определенные контрактом сроки художественного руководства – а они должны быть плавающими, в разных ситуациях от трех до пяти лет – могут пролонгироваться сколь угодно. (В отличие от ситуации с высшими государственными должностями здесь никакой лимит не нужен). Но первое – и

главное – слово при перезаключении договора, а тем более, при заключении его с лицом новым, только садящимся на режиссерское княжение, должно принадлежать не начальникам управлений культуры, не чиновникам, пусть самого высокого ранга и в вопросах искусства компетентным, но главной заинтересованной стороне, то бишь... труппе.

Могу предположить, какой вздох возмущения раздастся мне в ответ: «В таком случае лучше уж все театры позакрывать!», «Да разве этим лицедеям можно доверить хоть сколько-нибудь важный вопрос?», «Сукины дети – и этим все сказано...».

В качестве «убойных» контраргументов моментально всплывут и недавняя история с Драматическим театром им. К.С. Станиславского, не говоря уже об истории с Таганкой. Но представьте себе ситуацию, когда труппа, условно выражаясь, сама принимает к себе на работу худрука (или, что ей в этом тонком деле принадлежит, как минимум, последнее слово); когда она четко знает, что через три или пять лет она или продолжит свой театральный роман с этим человеком, либо пригласит другого. Рассмотрев и обсудив на своем общем собрании поступившие творческие программы, выберет, на ее взгляд, наилучшую (пускай в ходе консультаций с вышестоящими инстанциями, пускай в жарких спорах, тайным ли, явным ли голосованием). Возник бы в этом случае прецедент того же Театра им. К.С. Станиславского? Думаю, что даже если бы и возник, то был бы куда менее драматическим и уж точно развивался бы в куда более цивилизованной форме. И «Таганский» конфликт при наличии таких договоренностей разрешился бы – уверен – значительно раньше и далеко не с таким удручающе-обидным для истории отечественной сцены финалом. А мог бы – кто знает? – и вообще не возникнуть.

Да, конечно, ни один, даже самый сверходаренный постановщик, не способен быть мил всем и устроить всех до единого членов актерского «террариума единомышленников». Кто-то неизбежно уйдет, начнет подыскивать себе другое место работы. Однако делает это сам, повинувшись коллективной воле



своих товарищей, а не будет изгнан из храма, вследствие того, что новый настоятель, по тем или иным причинам, «не видит» его на амвоне. Да и худрук будет вести себя несколько по-иному, нежели многие нынешние представители тяжелой режиссерской профессии, зачастую ощущающие себя помещиками-крепостниками. Доказывать свое право на должность нужно будет не в начальственных кабинетах и не в тесном общении с критиками (как бы этого ни хотелось нашему брату), а ежедневным трудом в репзале и на сцене, плюс – ежечасными размышлениями о судьбе каждого из артистов вверившей ему себя труппы. И такой саморегулирующей системе вполне по силам спасти в новых общественных и политических условиях то, что носит название «русский репертуарный театр». Тут, правда, моментально возникает другой, не менее острый и злободневный вопрос: а нужно ли его, собственно, спасать? Чего ради?

В последнее время все громче и громче стали раздаваться с разных сторон голоса о том, что репертуарный театр, де, отжил свое, что он стал самым настоящим тормозом в развитии искусства, путами, мешающими поступательному движению по пути прогресса и цивилизации в сфере изящного. Иногда это говорится напрямую, чаще – мысль подается в хитрой обертке иных умозаключений и прогрессивных идей.

Про системный кризис наших театральных стационаров мы с некоторых пор стали слышать едва ли не чаще, нежели о таких, вроде бы, пока никем не отмененных понятиях, как «русская актерская школа» или отечественный «режиссерский театр». Порой трудно бывает отделаться от мысли, что осуществляется род планомерной атаки, которая идет по всем правилам современных информационных войн. Откроем, в качестве примера, страницу электронной версии газеты «Известия» – ту, где собраны воедино материалы о культуре и, в частности, интервью с ее виднейшими представителями. Вот расположенные рядом ссылки на два опубликованных в разное время материала, все как полагается – с фотографиями и крупно преподанными заголовками.

Интервью с Эдуардом Бояковым озаглавлено: «Традиционный репертуарный театр обеими ногами завяз в советском прошлом», а интервью с Александром Балуевым – «“Труппный” театр – это надругательство над актерской природой». (Вот так вот прямо видишь, как открывает эту страницу читатель интеллигентный, но не слишком осведомленный в предмете, – и ужаснется: самое страшное, что есть у нас в настоящий момент в культуре, этот безнадежно завязший труп; ату его!) И не важно, что ни в одном, ни в другом случае эта тема отнюдь не является для беседы стержневой, а в случае с Балуевым в заголовок ровно с таким же успехом могла быть вынесена фактически следующая произнесенная им фраза: «Я против того, чтобы какой-то чинуша вдруг сказал: “Давайте проведем экспериментик и все труппы разгоним!”». Лично для себя популярный артист не видит перспектив в «труппном» – словечко-то какое найдено, бьет прямо наотмашь! – коллективе, но на вопрос корреспондента, касаемо грядущей «реформы репертуарных театров», первым делом отвечает: «Никакого экстремизма в нашей стране быть не должно». Согласитесь, что это, само по себе, весьма показательное, – надвигающиеся реформы уже наплотнейшим образом увязаны в сознании с «экстремистскими» разгонами. Словом, трепещите, несчастные пережитки прошлого! Наступает новая театральная реальность! Еще немного – и хватят топором по... Далее по тексту 3-го действия пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад».

Но прежде чем – раззудись, плечо! – начать валить многовековые, пусть даже и несколько одряхлевшие в изрядной своей массе деревья, давайте посмотрим: много ли подлинных открытий и прорывов принесли нам за минувшие два десятилетия альтернативные устаревшему репертуарному театру организационно-творческие формы сценических предприятий? Понятно, что абсолютных критериев тут быть не может, но если мы все же условимся принять в качестве такого «Золотую маску» – как бы к ней кто ни относился, – а точнее общий список всех ее лауреатов за все годы бытования премии (это ведь

все равно наиболее емкое отражение процесса и его вершин), то картина перед нами предстанет вполне очевидной. Продукция, изготовленная в мастерских антрепризы и так называемого «проектного театра», при всем бурном их развитии, сумела заполучить, дай бог, пять-семь процентов от всех врученных за два десятилетия «Масок». Причем, что характерно, в самом начале, при возникновении Национальной премии «новые формы» заявили о себе самым недвусмысленным образом: среди первых лауреатов ЦИМовский «Нумер в гостинице города NN», «Башмачкин» агентства «БОГИС» (помните о таком?), выпущенные под маркой «Школы современной пьесы» «Стулья» Сергея Юрского и Натальи Теняковой... А дальше главными триумфаторами становились – если говорить о драме – все чаще Малый драматический да «Мастерская Фоменко», Александринка да «Студия театрального искусства», МТЮЗ да «Табакерка» – одним словом, преимущественно самые что ни на есть «Театры-Дома». В последние сезоны, будем справедливы, это подавляющее преимущество несколько ослабло – благодаря Театру Наций с «Рассказами Шукшина», благодаря копродукции Театра.doc и ЦДР «Жизнь удалась»... И аккурат здесь нужно будет сделать еще одно чрезвычайно важное для нас наблюдение. Обратите внимание, что и «дворец», возглавляемый Евгением Мироновым, и подвал Елены Греминой и Михаила Угарова, всячески дистанцируясь на словах от репертуарного «чудища обла», подвергая его устами их руководителей и идеологов анафеме при случае и без, на деле – демонстрируют как раз диаметрально обратные поползновения. Театр Наций взял за правило приглашать на главные роли в своих «проектах» все больше одних и тех же исполнителей, сформировавших здесь нечто вроде костяка формально не существующей труппы. И в Doc`овском непрерывном бурлении, включающем в свой водоворот все новых и новых людей, давно уже обнаружилось актерское ядро – лица, с которыми театр четко ассоциируется и без которых его собственное лицо представляло бы, вероятно, физиономию достаточно

расплывчатую. Скажу больше: почти уверен, что самый шумный за последнее время и один из самых замечательных здешних спектаклей – «Зажги мой огонь», скорее всего, не стал бы таковым, если бы его «творческая группа» во главе с драматургом Сашей Денисовой и режиссером Юрием Муравицким не превратилась бы на период работы в самую настоящую «группу единомышленников», думающих на одном языке и беззаветно нацеленных на общий результат. Ну прямо как энтузиасты какой-то счастливо новорожденной сценической «семьи». И напротив – пример «Circo Ambulante», последней по времени премьеры Театра Наций. Где ни изрядный туго забитый в пушку спектакля заряд актуального гражданского пафоса, ни масса постановочных идей и аттракционов, придуманных двумя Андрееми-фантазерами, соавторами Могучим и Исаевым, ни даже обезоруживающе личный, донкихотский посыл Лии Ахеджаковой, – ничто не может искупить отсутствия на сцене ансамбля, дефицит сыгранности, внутреннего «договора» всех создателей спектакля, что, в свою очередь, на корню разрушает это, обещавшее стать величественным во всех смыслах сооружение.

Антреприза, кто бы спорил, разумеется, способна «выстрелить» – да еще как! («Криминальные» ее варианты мы, естественно, в расчет не берем.) Не говоря уже о «проектном» подходе к театральному делу. Но эти подвиды сценического бытования по природе своей нацелены на мгновенный результат, на быструю отдачу. Только «долгая осада» может привести на театре к полной и безоговорочной победе.

Тут необходимо иметь в виду и глубинное естество, «суть» русского актера, формировавшегося на протяжении нескольких поколений – да, порой в хождениях «из Керчи в Вологду», но с упрямо засевшей в мозжечке мыслью: «Нужна драматическая актриса». Это, конечно, будет довольно смелое заявление, но все же скажу: определенная соборность в крови у русского актера. Ему в подавляющем большинстве нужен Театр-Дом, нужна «рука товарища», нужна труппа.





Недаром вне репертуарного театра мы практически не обнаружим обращений к драматургии Островского. Оно невозможно, так как властно требует от интерпретаторов крепчайших, годами наработанных связей, общей корневой системы, каких-то иных трудно формулируемых в словах качеств, которые не могут появиться враз даже при самом потрясающем кастинге временной исполнительской компании. Две самые поразительные постановки по пьесам первого нашего драматического писателя за последние годы я лично встретил в двух театрах малых городов – «Позднюю любовь» в постановке Ильи Ротенберга в Лысьвенском драматическом театре и «Таланты и поклонники» в постановке Павла Зобнина в Драматическом театре Минусинска. И в том, и в другом случае на подмостках предстал, прежде всего, поразительный ансамбль, который будучи помножен на содержательный режиссерский разбор двух молодых учеников Сергея Женовача, на прочтение в меру концептуальное, но при этом менее всего «агрессивное», приводил к тому, что красивая фраза-заклинание «Островский – наш современник» въяве переходила из сферы умозрительного в живую ткань вершащегося здесь, прямо на твоих глазах постижения и русского национального характера, и человеческой природы как таковой.

В самом этом факте нет, как мне кажется, ничего столь уж удивительного. Ибо чем еще остается заниматься людям, служащим в театрах малых и маленьких городов, как не искусством, не творчеством?..

Впрочем, и в городах больших, столичных это по-прежнему возможно. Ведь недаром многочисленные взоры (пускай, даже по-разному эмоционально наполненные) обращены сегодня в сторону Московского театра им. Вл. Маяковского. Получится, или не получится у нового худрука, у очередного литовского «варяга» на столичной сцене вернуть этот «культурный объект» на территорию творчества и художественности? Его земляку Римасу Туминасу было в чем-то гораздо проще: к внутреннему состоянию Театра им.

Евг. Вахтангова в момент его назначения туда можно было предъявлять, наверное, определенные претензии, но говорить о «масштабах разрушений», как в случае с «Маяковкой» все же не приходилось. И недаром Миндаугас Карбаускис избрал в качестве своего негромкого, но достаточно внятного «манифеста» все те же «Таланты и поклонники» – пьесу, в которой вдохновенный гимн русскому театру и целый букет прочно въевшихся в плоть и кровь театральные недостатки и пороков.

И более того – если вспомнить о предложенном выше «пути спасения» репертуарного материка, то увидим, что «Маяковка», где фамилия нового худрука возникла, насколько это известно, именно в недрах самой труппы – демонстрирует, что такой путь не только возможен, но может оказаться наиболее продуктивным.

«Трупой жив» – так называлась одна из давних теперь уже пьес драматурга Алексея Шипенко, предвосхитившего многие поиски и открытия «новой драмы». Думаю, что это внезапно всплывшее откуда-то из недр памяти постмодернистское словосочетание вполне способно быть лозунгом «текущего момента», отталкивается от процитированной фразы артиста А. Балуюева, вступает с ней в драматический конфликт и, в конечном счете, надеюсь, ее решительно опровергает.

С незапамятных времен верховная власть в нашей стране театр как-то не очень жалует. Она ему исторически не доверяет, где-то даже опасается. Потому как совершенно непонятно, чего от него в каждый следующий вечер можно ожидать, к какой новой фигуре в кармане пестрого сценического костюма готовиться... Как бы ни были искренни отдельные представители актерской профессии, выражая свою полнейшую лояльность режиму (а такое, мы знаем, происходило и происходит), затаившееся где-то в глубине профессии скоморошье непочтительное начало все равно, в конечном счете, берет верх. Театр в России давно существует по своим собственным законам, не желающим соотносываться с сиюминутными векторами внутренней политики, с гласным, или негласным общественным договором.

И властители наши в силу их «деятельности» в этом всегда себе отчет отдавали. (В чем – в чем, а в известной пронциательности им никак не откажешь). Тут можно вспомнить о Николае I, нашедшем в себе силы вымолвить после премьеры «Ревизора» вошедшее в анналы «Всей России досталось, а мне больше всех», а можно – о Владимире Ильиче, в негодовании удалившемся со 2-го действия великого спектакля I Студии МХТ «Сверчок на печи», который, по мнению вождя, асолютно не отвечал духу коренной ломки устоев. Но все они – и представители царствующего Дома Романовых, и советские лидеры – ясно сознавали одну важную вещь. Словно бы перенесшись в будущее и прочитав первую страницу недавно переведенного и изданного у нас «Краткого философского трактата» видного французского мыслителя современности Алена Бадью под названием «Рапсодия для театра», они, сменяя друг друга, неизменно руководствовались основополагающим постулатом: «<...> театр всегда был для Государства одним из его дел. Таковым остается!».

Впрочем, стоял у кормила страны и один, порядком выбивающийся из общего ряда театрал, воспринявший это не как догму, а как руководство к действию. Имеется в виду, конечно же, завзятый театрал, присяжный посетитель мхатовских «Дней Турбиных» и, говоря сегодняшними словами, фанат артиста Хмелева – тов. Сталин И.В., которому мы всецело обязаны системой обильно покрывших карту Родины репертуарных театров, прекрасным образом сохранившейся до наших дней, десятилетие за десятилетием доказывающей свою необходимость и жизнеспособность.

Порождением именно сталинской эпохи, а вовсе не вековой традицией отечественной культуры, как бы ни было неприятно это осознавать, является эта структура, организовавшая и закрепившая за городами, в зависимости от их статуса и величины, несколько сотен регулярных оперных и балетных, драматических, тюзовских, кукольных трупп, наделившая каждую из них собственным зданием, которое в случае необходимости возводилось с нуля, или серьезным образом

инженерно-технически перепрофилировалось. И как знать, сохранила бы до наших дней страна свой неписанный статус великой театральной державы (а он, несомненно, существует, пускай даже, и в несколько поблекшем виде), если бы не масштабная программа тотальной «театрализации» страны, воплощенная в жизнь, главным образом в 1930-е годы. Ведь создана была не просто арифметическая сумма сценических «коробок» и закрепленных за ними коллективов – материк советского театра представлял собой образец единого организма со своей кровеносной и нервной системами, продуманной гастрольной политикой, отлаженным механизмом творческих контактов и всю ту, поистине, громадную деятельность, что проводило бывшее ВТО.

Организм оказался более чем крепким. Что со всей наглядностью показали последние двадцать пять лет. Он сумел пережить штормовые девяностые и остаться на плаву, во всей своей – если говорить о чисто «физической» стороне – целостности и сохранности. Относительно стороны «духовной» подобного, наверное, не скажешь, однако цена, заплаченная отечественным театром за тот не слишком продолжительный период, когда он практически перестал быть «делом Государства», оказалась, как мы теперь видим, не столь уж для него неподъемно-разрушительной. И вот сегодня, в ситуации, вроде бы, кардинально и принципиально поменявшейся, – ему требуется со стороны этого Государства совсем немного.

Александр А. ВИСЛОВ

## ГОЛЫЙ КОРОЛЬ

«Лир» Константина Богомолова произвел эффект если не разорвавшейся бомбы, то, как минимум, звучно грохнувшего фугаса. За что мы все, включая ярых противников спектакля, должны быть ему по справедливости признательны.

Театру нашему, как институции давно уже не приходилось привлекать к себе столь повышенного внимания, причем внимания вырывающегося за пределы профессионального сообщества, не закулисными разборками, дразгами и склоками внутри трудовых коллективов, не делами криминальными или околोकриминальными, не цифирью дразнящих воображение сумм и даже не сухими голодовками, но... тем, что является здесь основной сферой деятельности, т. е. спектаклем.

Да, много всякого случилось на театре за последние громокопящие годы. И шумного, и общественно возбуждающего в том числе. Но возбуждалось общество опять-таки вследствие вещей чрезвычайно важных – для конкретного ли действия, для театрального ли процесса, в целом – но к сущности творимого «здесь и сейчас» на подмостках, имеющих, в лучшем случае опосредованное отношение. Какой-никакой временный ажиотаж мог вызвать, например, небывало звездный актерский состав, пышное иноземное режиссерское имя на афише, нарочитая провокационность поднимаемой темы, на худой конец, сугубое «своеобразие» литературного материала, дерзновенно приспособляемого деятелями сцены для своих нужд (красноречивые примеры приводить не стану, они, думается, для всех очевидны). Но вот в отсутствие всего этого, в маленьком Санкт-Петербургском театре, не имеющем ни волшебного административного, ни

жирного финансового ресурса, выпускается спектакль, на который – как это раньше в подобных случаях говорилось – «неприлично не сходить», которому во время московских гастролей пришлось к трем объявленным добавлять четвертый внеплановый ночной показ, который сумел дважды намертво расколоть критический цех, сперва второй столицы, а затем и первой, каждый раз иницируя небывалого накала онлайн-рубку в фейсбуке... Когда такое случается в куда как снобских наших городах, издавших всякие виды, то необходимость, как минимум, осмысления, буквально, вопиет.

Ведь если вдуматься, что уж такого невероятного придумал Константин Богомолов под гостеприимной сенью «Приюта комедианта»? Ну, «опрокинул» Шекспира в советское прошлое, в самый большой его период – в эпоху предвоенную и военную. Ну, «скрестил» Короля Лира не поймешь с кем. Не со Сталиным все ж таки, а со своего рода альтернативным, в русле популярных нынче историко-культурологических игр и забав, генералиссимусом. Так ведь в наше время чего с чем только не скрещивали, каким только радикальным мичуринством не занимались на ниве искусств! Да и сам Богомолов, кстати сказать, пару лет назад весьма преуспел в данного рода опытах, привив в рамках своего спектакля «Wonderland-80» в к повести Сергея Довлатова «Заповедник» тексты Льюиса Кэрролла. И сей обреченный, казалось бы, гибрид не только пустил на подмостках Театра п/р О. Табакова крепкие корни, но и стал едва ли не лучшей на сегодня в неровной карьере режиссера его работой, интересной как парадоксальностью сочетания первоисточников, так и тем, какие действительно неожиданные смыслы оно вдруг

*Pro настоящее*



У. Фомичева – Георгий Максимилианович Альбани,  
Р. Хайруллина – Король Лир,  
Г. Алимпиев – Гонерилья Лировна Альбани,  
А. Мошечков – Регана Лировна Корнуэлл,  
Д. Мороз – Семен Михайлович Корнуэлл.  
«Лир».  
«Приют комедиантов».  
Фото М. Гутермана



высекает. А вот шекспировских персонажей вырядить в какого-то совершенно иного покроя одежды, «актуализируя» таким образом бессмертные творения драматурга №1 – это ведь, как ты тут ни фантазируй, давно «общее место». Тут даже обидно несколько становится за Богомолова – человека с филологическим образованием, о чем он не устает нам по ходу действия напоминать, обильно уснащая словесную ткань спектакля фрагментами из Ницше, Пауля Целана, Варлама Шаламова, из Откровения Иоанна Богослова и разве что не из черта в ступе... То же самое – в еще более категорической форме – можно сказать относительно режиссерского решения потратить любимейшему актерскому занятию, половой травести. Исполнение

женских ролей мужчинами и наоборот, да к тому же в поголовном масштабе теперь уже общее место даже, а отсутствие такового почти моветон. Да и крепким русским словом, то и дело срывающимся с уст короля древней Британии кого сегодня удивишь?! Скоро, судя по всему, постановки, в которых не будет наличествовать ненормативная лексика, перестанут, что называется, в «приличное общество пускать», а тут всего-то делов – Его Величество матюкнулся несколько раз, да к тому же столь смачно, удачно, к месту. В общем, все тренды соблюдены. Торжествующая современность художественного высказывания на марше. На королевском марше.

Спектакль берет – в первые минуты лихо, нахрапом подавляющую часть зрительного

зала, включая скептиков и иронистов, – вовсе не качеством проработки того или иного «радикального» постановочного приема, а их количеством. Абсолютная режиссерская беззастенчивость – по принципу «все средства хороши (кроме скучного)», – помноженная на ребячески хулиганствующую свободу в обращении с сакральным, как ни крути, материалом обезоруживает враз. Ведь ты уже прочитал в программке, для тебя не будет неожиданностью, что сейчас перед тобой появятся не хрестоматийные зятья-герцоги, но Георгий Максимилианович Альбани и Семен Михайлович Корнуэлл, а следом за ними на трибуну условного Мавзолея поспешит подняться председатель Союза советских писателей Самуил Яковлевич Глостер собственной персоной... Но это парад-алле диковинных созданий, порожденных фантазией режиссера Богомолова и его постоянного соавтора – художницы Ларисы Ломакиной, это торжествующее фрик-шоу (отсылающее к не раз виденным по телевизору картинкам каких-нибудь ликующих берлинских гей-шестивий), как ты к нему внутренне не готовься, все равно впечатлит. Необходимо воздать должное «комедиантам», которых «приютил» и собрал воедино этот визуально ошарашивающий на первых минутах действия сценический проект. Созданные ими затейливые андрогинные образы срываются при первом приближении достаточно мощно и застревают в памяти, хотя в какой-то момент ты понимаешь: кроме этих лихо придуманных масок адского карнавала в спектакле, по большому счету, нет ничего. Вот перед нами статные лировские дочуры! Вызывающе порочная Гонерилья Лировна Альбани (Геннадий Алимпиев) с очевидными следами вырождения на резком лице, хищная, пугающая, при всей своей трансвеститской «миловидности». Еще сильнее – Регана Лировна Корнуэлл (Антон Мошечков), наконец младшенькая, Корделия Лировна, предстающая в исполнении Павла Чинарева эдакой гротескной Брунгильдой с накладной пшеничного цвета косой, воплощением болезненной мечты юберменша – и в этом

смысле обильное цитирование ницшевского «Заратустры», при всей своей утомительности, придется весьма и весьма кстати.

Куда хуже другое: предъявив нам, по сути, в прологе, свой цирк уродов во всей его безобразной красе, режиссер, похоже, не очень понимает, что ему с данной «буйной фигуративностью» делать дальше. Гомункулусы остаются гомункулусами и не более того, помести ты их хоть в квартиру на улице Грановского, где проживает поначалу богомоловский Лир, хоть в Институт им. Сербского, куда он неисповедимыми путями попадает по ходу дела, хоть в замок Нойшванштайн. Артисты – это видно – стараются, и большинству из них, чувствуется, явно есть, что предъявить публике помимо забавного изображения лиц иного пола. Личины эти искусно выполнены, но ни о каком развитии характеров говорить не приходится. Более всего группа уморительно-нелепых созданий походит на персонажей какого-нибудь развлекательного-пародийного шоу из телевизора, коих сейчас расплодилось превеликое множество и где исполнители-мужчины так любят перевоплощаться в женщин и наоборот. В этих мутных эфирных волнах, заметим, порой можно углядеть нечто по-настоящему остроумное и даже тонкое, но шекспировскими вопросами там при всем при этом никто не озабочен, мировые вопросы также никто не тщится решать и ни о каком трагическом накале речь также не идет... Впрочем, и у Богомолова спектакль вроде как называется «Лир. Комедия». Хотя в других официальных источниках (на сайте «Приюта комедианта» например) он именуется просто «Лир» с жанровым обозначением «трагикомедия». Одним словом, с названием и жанром сами создатели не могут толком определиться, что показательно. Ясно одно – мы имеем дело никоим образом не с Королем Лиром.

Розе Хайруллиной – не самой последней актрисе современности – как правильно заметила некогда одна пылкая коллега, можно вообще ничего не играть. Достаточно просто выйти на сцену и молчать. Сочетание «нездешней» внешности и фантастической

постоянной внутренней наполненности электризуют зал. В Лире Хайруллина почти ничего и не играет. Богомолов, чьим «талисманом» актриса стала после своего переезда в Москву, вообще, предпочитает без особых затей использовать ее в качестве готовой данности, но делает это – нужно отдать ему должное – умело. Однако мгновенно считающийся образ смертельно уставшей от самой себя власти (чуть позже мы узнаем, еще вдобавок и смертельно больной) возникает уверенно и внятно. Не Сталин, конечно... К нему это все, за исключением трибуны Мавзолея, не имеет ровно никакого отношения. В точно такой же степени, как и не староанглийский Король. На сцене воплощается некая ходячая метафора власти – почему нет? Благо Хайруллина способна без видимых усилий сыграть воплощенную «идею». Но Богомолову этого явно недостаточно. Как недостаточно продиагностировать заболевание, которым поражен его Генсек Лир – «живой труп» (а значит, читай, вся наша государственность, от Гостомысла до В.В. Путина) зачитыванием презренного куска статьи «Рак» из «Медицинской энциклопедии». Нет, ему еще и живых (в смысле буталфорских) раков на сцену подавай для вящей иллюстративности!.. И принципы взаимоотношений такой власти со своей страной, олицетворяемой в спектакле резиновой куклой из секс-шопа, нагляднейшим образом демонстрируются здесь с помощью микрофона, обернувшегося фаллоимитатором.

Нехитрые и крайне яростные манипуляции, периодически производимые болезненным тов. Лиром над несчастной куклой во время семейного застолья на ул. Грановского – зрелище, кто бы спорил, хлесткое и жесткое. Чтобы ни у кого из публики не осталось никаких сомнений относительно того, что сие изделие олицетворяет, на резиновую поверхность нанесено подобие географической карты с названиями отдельных городов и рек нашей Родины. Но честное слово, до боли жалко в эти моменты становится вовсе не многострадальную Отчизну, а актрису Хайруллину, которой, при всем

ее даровании, отдельные физические действия, видимо, все же таки противопоказаны. Помнится, несколько лет тому назад в «Волках и овцах» в подвале «Табакерки» Богомолов заставил Мурзавецкую-Хайруллину в дезабилье извиваться в ритмах диковатого эротического танца. Тогда тоже более всего хотелось потупить взор, отвести глаза от этого немилосердного зрелища... Оно, как теперь выясняется, являло собой только цветочки.

Возникает сильное искушение экстраполировать вышеописанный акт раздела богомоловским Лиром государства на манипуляцию, агрессивную и последовательно производимую режиссером спектакля над сознанием зрителя. Ну это слишком! – возможно, скажете вы. Может быть. Но почему ему можно, а нам нельзя?..

В первом действии трехчасового тягучего, при всей режиссерской изобретательности, зрелища оно еще хоть как-то корреспондируется с сюжетом Шекспира. Проклятую и оставленную без полагающейся части надудного пространства Корделию Лировну ее жених г-н Заратустра, «посол Европы в нашей стороне» увозит, понятное дело, в Германию. Тамашняя жизнь показана на сцене также без особой симпатии, здесь тоже будут иметь место жесткие фантазии на тему материально-телесного низа. Однако стоит заметить, что на родине г-на европейского посла все выглядит как-то энергичнее и элегантнее: без родимой безысходной тоски, без надрыва, без макабрических советских застолий с водкой и раками. Международная обстановка накаляется, в воздухе пахнет грозой. Сестроубийственная война неизбежна – ее в концепции спектакля можно смело обозначить и как самоубийственную. Семен Михайлович Корнуэлл с набеленным лицом самурая в какой-то момент делает себе характеры – и весь остаток действия исполнительница этой роли Дарья Мороз проводит на сцене с прикуроченной к животу биомассой вывалившихся кишок. Едва живые и мертвые сражаются не на жизнь...

Интерпретация исторических событий, происходивших в 1941–1945 годах, в Москве

и Подмосковье, в Ленинграде, Берлине и на оккупированных территориях (вся конкретика – из программки спектакля), как смертельной схватки двух вурдалаков-упырей, как битвы худшего с еще более худшим – в общем-то, не нова и не Богомоловым открыта. Лир с его чадами и бывшими домочадцами в прокрустово ложе этой концепции, довольно убого вульгаризирующей сложное прошлое, худо-бедно, с грехом, но укладывается. И в антракте ты волей-неволей задаешься вопросом: а как по мере продвижения к финалу собирается автор спектакля увязывать два все более расходящихся дискурса: «сталинский» и шекспировский?.. Возникает ощущение, что быть может, только сейчас спектакль по-настоящему и начнется, культурно-исторический микст наконец докажет свое право на существование, откроет какие-то новые, прежде неведомые смыслы в бессмертном сюжете, или, как минимум, предъявит нам, пускай спорный, но оригинальный, неожиданный взгляд на не отпускающее прошлое...

Однако ничего похожего во втором действии не происходит. Одни концы (сюжетные) решительно не желают сходиться с другими («концептуальными»). Все окончательно запутывается и беспросветно затемняется. Полностью лишившись остатков хоть какой-то внутренней логики, «Лир» продолжает подпитываться одним лишь жаром режиссерского пафоса («Конец света уже был <...> для меня он концентрируется в Великой Войне» – восклицает Богомолов в своем «программном» манифесте, предпосланном спектаклю). Постановка окончательно распадается на отдельные сцены, большей или меньшей степени «кровавости» и явственного стремления к эпатажу.

Председателя Союза советских писателей Самуила Яковлевича Глостера лишают органов зрения при помощи штопора (Интересная актриса Ирина Саликова, в которой, безотносительно творящегося на сцене, явно присутствует подлинно трагическое начало). Его «законный сын, еврей», узник совести Эдгар Самуилович – в исполнении совершенно неожиданной здесь Юлии Снигирь, прежде

известной в качестве кинодивы и модели – по сути, помогает слепому отцу совершить самоубийство. (Отчаянно педалируемая в спектакле еврейская тема – несмотря на довольно сумбурное ее «изложение» – может, как нам кажется, быть сведена к следующему режиссерскому высказыванию: Холокост – Холокостом, но у нас в стране вещи по этой части пострашнее творились). А незаконный сын Глостера Эдмонд Самуилович – «русский (по матери)», как предупредительно сообщает список действующих лиц в программке – производит по отношению к Семену Михайловичу действие, которое точнее всего определяется рифмой «минет-пистолет» (то бишь делает это, натуральным образом, используя именно оружие Семена Михайловича). А чтобы у кого-то часом не возникли сомнения в недостаточности интеллектуально-философской составляющей происходящего – на то имеется Целан. С подмостков хорошо поставленными голосами время от времени декламируют прекрасные стихи замечательного австрийского поэта.

Самые же интересные, хотя и не столь визуально выразительные, вещи происходят с заглавным героем истории. Лир, поставивший себе в начале страшный диагноз, оказывается в конечном итоге живее всех живых, не взирая на вереницу выпавших на его долю злоключений. Как персонаж то ли плутовского романа, то ли агиографического повествования, он в учреждении советской карательной психиатрии успел потомиться (где встретил пророка Зороастра – не путать с «послом Европы» г-ном Заратустрой, при том что исполняет две эти роли одна и та же Татьяна Бондарева). Он и в газовой камере – насколько мы поняли – побывал. С тем, чтобы в финале, как ни в чем ни бывало, вновь очутиться со всеми своими присными на Красной площади, да на трибуне Мавзолея... Незадолго до этого исполнив в ходе очередного семейного банкета известную песню «Я помню тот Ванинский порт...». Поет Роза Хайруллина проникновенно, с душой.

Всерьез разбираться во всех туманных извилях режиссерской мысли нет, честно

признаюсь, никакого желания. Ибо, что бы там ни было накручено по ходу действия, вся суть высказывания автора спектакля сводится, в конечном итоге, к весьма и весьма немудрящему: век вывихнут, несправедная война продолжается, нами правят все те же мертвецы. Но во-первых все это исключительно декларируется, но никоим образом не обосновывается и не доказывается строением и нарративом спектакля. А во-вторых, стоило ли ради подобной – положи руку на сердце, «нищеты философии» – в очередной раз тревожить тень Великого Барда? Он и без того, благодаря нескончаемой веренице горе-интерпретаторов, надо думать, не слишком-то спокойно себя чувствует.

Повторю, квазишекспировский «Лир» многим понравился, обрел немалую армию поклонников, и не только в среде ликующей по его поводу в социальных сетях «продвинутой», но неопитской в театральном смысле, молодежи. Целый ряд искушенных и опытных театральных критиков поспешил объявить его «важнейшим высказыванием» и, наконец, свершившимся долгожданным «прорывом». Мы далеки от мысли считать себя умнее и проницательнее всех. Но сценическая фантазия Константина Богомолова, будучи родом торжествующей пустоты, да вдобавок хитро оснащенной интеллектуальной претензией, «наигостеприимнейшим» образом впускает в себя любые интерпретации, комплекс рассуждений всякого «думающего о России» – о ее трагическом прошлом, неочевидном настоящем и туманном будущем. Единственное, что дает нам нескладный, истерический «Лир» Богомолова – это ощущение дефицита спектаклей, по-настоящему сложных, всерьез размышляющих о российском пути и национальной историософии, , спектаклей «больных» и, пускай даже, действительно (а не школярски) провокационных.

Р. С. Среди действующих лиц спектакля, всех этих Георгиев Максимилиановичей и Эдгаров Самуиловичей, слишком заметно зияет отсутствие одного из немаловажных, применительно к драматургической

первооснове, персонажей. В богомоловском «Лире» – будь он комедией, или трагикомедией – подозрительным образом нет Шута. И автор данного текста, надо признаться, довольно долго надеялся, что этот привлекательный образ режиссер убрал со сцены не просто так, а приберегши для себя. И что в какой-то момент, когда его творение вознесли до небес, торжественно (прямо как с трибуны Мавзолея) провозгласили едва ли не высшей на сегодня ступенью развития, этот Шут Иванович (Константин Юрьевич) вдруг ка-а-а-ак выскочит где-нибудь посреди бескрайнего фейсбучного поля и хитро подмигнув скажет: «Да вы что, ребята?! Всерьез что ли?.. Я же только шутил, и не более того... Вы, наверное, невнимательно прочли мой «лировский» манифест – там же в постскриптуме черным по белому написано: «уныние все равно остается самым тяжким грехом».

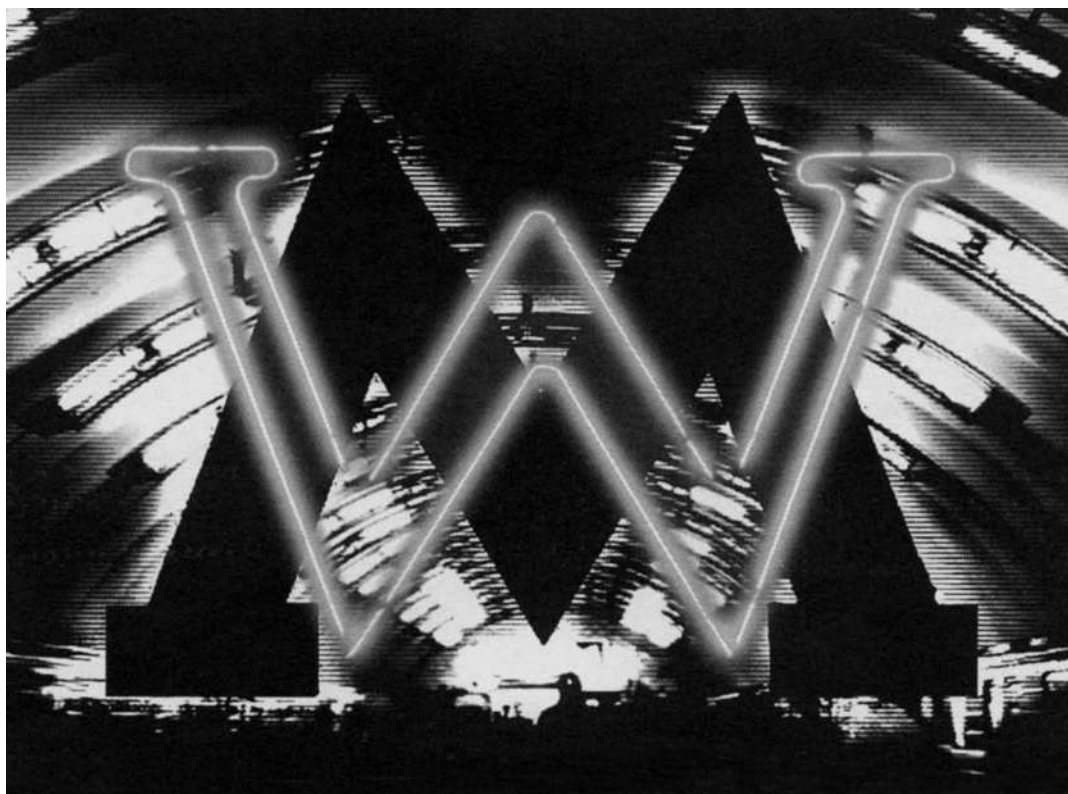
Нет, видать, приступам безудержной и принимающей желаемое за действительное фантазии подвержены не только некоторые режиссеры, но и отдельные театральные критики тоже.



Вадим ЩЕРБАКОВ

## ФАЛЬШИВЫЕ ЧЕРВОНЦЫ

*О том, что Булгаков много претерпел во МХАТе, и о долгах, которые театру надлежит вернуть своему автору, любит сообщать прессе нынешнее руководство МХТ. В структуру посмертных выплат «натурой», видимо, вписывается и постановка «Мастера и Маргариты». Кажется, однако, что качество возвращенного делает из Булгакова буфетчика Андрея Фокича Сокова, чье заведение «наказали» ловкие молодые люди из числа зрителей сеанса Воланда...*



Поставлена инсценировка «закатного романа» с размахом. Десятки актеров и студентов «обживают» все видимое пространство театра. (Традиционный для прежней методологии МХТ термин приходится, правда, брать в кавычки, поскольку жизни как раз в этой грандиозной суете немного.) Пять мониторов и проекция на задник; видеокамеры и отрезанные головы, способные шевелить губами и вращать

глазами; самозажигающиеся свечи и рукописи; стрельба из пальца с искрами и дымом; съемки Лиходеева в натуральной Ялте; хрустальная чаша, сама заполняющаяся кровью/вином. Наверняка упустил что-нибудь в этом списке мелких и крупных высокотехнологичных чудес, которые создают у публики приятное ощущение – нам сделали дорого, не поскупились, есть за что платить немалую стоимость билета!



Огонь, вода, медные трубы из динамиков и, наконец, метро! Бетонные стены и потолок, рельсы, вагон, движущийся хоть вдоль, хоть поперек, чередом легко узнаваемых дверей, с грохотом выкатывающаяся из сценического кармана, чтобы перекрыть собой всю ширину площадки. А над этим «суровым» изобилием рубиново сияет – ну прям кремлевская звезда! – буква «М». Средства массовой информации сообщали, что режиссер спектакля много объяснял относительно буквы. По мнению Яноша Саса, она должна одновременно напоминать зрителю и о Метро, и о Мастере, и о Маргарите, а также и о названии театра, тоже начинающемся на эту литеру. Уж как только не веселилась столичная критика, обыгрывая столь благодарный материал! Больше всего мне понравилась шутка М. Седых, разъяснившей иностранцу (г-н Сас приехал к нам из Венгрии), что в русском языке есть еще много слов на букву «М».

Итак, все действие происходит в подземке. Режиссер что-то говорил о «нулевом уровне» существования, лишенном привнесенных повседневностью aberrаций. Затем и метро устроено – чтобы снять с персонажей шелуху будней. Ладно, забудем об укорененности булгаковских героев в реалиях современной им советской действительности. Текст романа ныне легко доступен, желающие могут восполнить. Но вот признать образ метро удачным знаком отсутствия суеты не получается никак. Стоило бы, все-таки, г-ну Сасу потолкаться в московской подземке в час пик!

Мне показалось, что вся эта грандиозная тоннельная катавасия родилась из вполне скромного графического перевертыша – эффектно будет букву «М» превратить легким движением в литеру «W». Остальное лишь дорогостоящее оправдание полюбившегося трюка. Так мышь родила гору. А гора, в свою очередь, – желание посетовать о выброшенных черному пуделю под хвост деньгах.

Во время спектакля я понял, что происходящее на сцене очень напоминает мне впечатления почти сорокалетней давности, связанные с этими же подмостками. Закончив школу, я решил познавать театр изнутри и устроился

во МХАТ СССР им. Горького на должность монтировщика декораций. В первый же вечер моей службы шел спектакль «Сталевары». Там тоже было много дыма, все ездило, опускалось и поднималось, гремела музыка и пылали мартеновские печи – в общем, сущий ад (и без всякого присутствия Сатаны, заметьте). Идя на трудовой рекорд, метался по сцене артист Расцветаев и энергично делал вид, что подкидывает что-то большой совковой лопатой в пылающие жерла плавильни. Спектакль в тот вечер надо сказать не удался: подвыпивший машинист норовил не вовремя выкатить на передний план пивной ларек, а его подчиненные слишком рано вытаскивали фурки с актрисами. Не повезло и расцветаевскому сталевару Лагутину – в самый патетический момент у него с лопаты сорвался совок, влетел в «горящую» печь и разбил стоявший в ней фонарь; печь погасла. Несколько мгновений артист растерянно созерцал опустевший черенок, а затем вновь принялся за свой трудовой подвиг, орудуя уже совершеннейшим обмылком рабочего инструмента.

Чудовищные накладки, впрочем, не помешали мне разглядеть присутствие в спектакле какой-то простой человеческой мысли – вроде того, что нельзя человеку отрываться от коллектива, хоть бы и ради благой цели. Было там и несколько мастерски сыгранных ролей.

Сценическая дисциплина с тех пор в Художественном театре выросла очевидно. В «Мастере и Маргарите», напомнившем мне давние «Сталевары» – и по природе действия, и по монументальности изображения сложных инженерных сооружений, – все работало четко. Правда в сегодняшнем зрелище не наблюдалось того качества игры, на которое способна была тогдашняя труппа.

Похоже, что в те времена деятели театра честнее относились к своим обязательствам, да и к профессии тоже. Вряд ли режиссер и актеры спектакля «Сталевары» всю жизнь мечтали живописать «человека труда». Так называемая «производственная драматургия» тогда входила в обязательную программу всех «надстроечных» институтов. Но откатать ее без

блеска, выступить хуже советских фигуристов МХАТ себе старался не позволить.

В то конкретное представление, с которым совпал старт моей театральной карьеры, произошло немало забавных происшествий. Однако воспоминание о них оказалось все-таки достаточно кратким. Надо было придумать, как еще убить три с половиной часа пересказа романа, стараниями театра, телевидения и кино выученного почти наизусть.

И в этот момент из марева спектакля соткалось явление таланта: ничем поначалу себя не зарекомендовавший Иван Бездомный помчался искать по Москве таинственного консультанта. Г-н Хориняк, исполнитель этой роли, бежал замечательно! На передней кромке сцены он бешено молотил воздух руками и ногами, обратив в зал неподвижное лицо, на котором застыла сложная гримаса. В ней был и ужас, и отсутствие привычки задумываться перед началом какой-либо деятельности, и решимость наказать злодеев... Многие еще можно было бы прочитать в этой здорово исполненной

удачной мизансцене, если бы режиссеру не понадобилось снабдить актера реквизитом для следующего эпизода. Из-за кулис явились два бегуна в трусах, догнали Бездомного и вооружили его иконкой со свечкой. Говоря словами Булгакова: «абрикосовая дала обильную желтую пену, и в воздухе запахло парикмахерской»... Примитивность художественного мышления вмиг убила поэзию театра.

Нельзя сказать, чтобы постановщик, художник и гг. артисты не думали о зрителе. Наоборот – они всячески старались не дать ему заскучать. Однако на меня навалилась и не желала отпустить зеленая тоска. Будто присутствуешь на утреннике для старшего подросткового возраста! Это ощущение усугублялось еще и распределением ролей. Князя тьмы играл г-н Назаров – наш всероссийский Дед Мороз. И хотя тут он был облачен в модный костюм, но и цепь с огромной серебряной кистью руки на шее, и подвязанные на затылке

Сцена из спектакля.  
Фото Е. Цветковой



волосы, и главное трость, размерами, кажется, не уступавшая ледяному посоху, производили впечатление, что находишься на высокотехнологичной Кремлевской елке. Правда, для детей того возраста, который уже не верит в Деда Мороза, а вот существование Воланда признать вполне готов.

Роль свою г-н Назаров докладывал обстоятельно, но как бы с ленцой. Темперамента не включал. Может быть таково было режиссерское требование, но мне представляется, что дело в другом. Актеры чувствуют неуспех довольно точно. И на том рядовом спектакле, который довелось увидеть мне, почти все «первые сюжеты» исполняли свои профессиональные обязанности строго в рамках собственных

Н. Швец – Маргарита.  
А. Белый – Мастер.  
Фото Е. Цветковой



соображений о добросовестности. Ни меньше, но не больше.

Главная же, впрочем, причина владевшей мною тоски состояла в том, что надо всеми аттракционами разной свежести висел один огромный вопрос: зачем? Для чего все это наворочено? С какой целью мне не слишком энергично пересказывают сверхпопулярный текст романа? Зачем столько народу должно радостно похихикивать вслед за произнесением булгаковских mots?

На наших глазах русский театр все больше и больше превращается в чтицу для публики – нет, не не умеющей читать, а не имеющей времени и желания делать это. И не говорите мне про визуализацию, трюки, про игру живого человека на сцене, наконец. Во-первых, поди еще найди такого живого среди всей армии слугителей Диониса! А во-вторых, львиную долю радостных открытий, которые совершает сегодняшний зритель, составляют ныне сюжетные перипетии и порядок слов, предложенный автором литературного произведения.

Театр сейчас слишком часто полагает достаточно сообщить публике пьесу по ролям, не давая себе труда ясно дать понять, по какому поводу он берется за тот или иной текст. Будто и не минуло целого века со времен знаменитой лекции Айхенвальда, отрицавшего надобность в театре как инструменте для чтения пьес! Вроде бы и не существовало ответов ему русских режиссеров, которые своими статьями – а, главное, спектаклями – убедительно доказывали, что у сцены есть собственный язык, способный говорить со зрителем о новых смыслах старой драматургии!

— Вспомнила бабка, как девкой была, – попробует возразить мне современный театр. – теперь иные времена, иная публика, иными должны быть и песни.

— Да, – рискну продолжить я спор, – но невозможно же ничего не хотеть от зрителя, кроме денег в кассу и аплодисментов с цветами. Надо ведь пытаться взволновать его тем, что беспокоит художника, делиться собственной болью и радостью, мыслями, наконец...

Вечерний утренник однако тянулся своим чередом; стало понятно, что рассказывают нам



немного о трусости, но по большей части – о любви. Сюжет романа Мастера и Маргариты явно доминировал над нарезкой из других тем полифонического сочинения Булгакова. И странное дело – очевидно превращался в пошловатую мелодраму о страстной женщине и ее изъеденном мелким «гамлетизмом» любовнике. Оказалось, что лишенная фона из московской и литературной жизни история эта утрачивает аромат, а ее герои – мотивации своих поступков.

Может быть поэтому второе действие спектакля тянется как русская зима. Когда Воланд предлагает Мастеру закончить свой роман одним словом, г-н Белый выходит к рампе и кричит в зал: «Свободен!». То ли атмосфера демократического оживления в стране тому причиной, но делает это актер с большим (и прямо скажем – редким для спектакля) подъемом. Я, правда, воспринял сей возглас как команду, освобождающую меня от бесконечного и бессмысленного сидения в зрительном зале МХТ. Однако был не прав: спектакль продолжал длиться, утешая любовников покойным (надо полагать) видом на лунные кратеры, а

М. Трухин – Коровьев.  
И. Акрачков – Азazelло.  
Д. Назаров – Воланд.  
М. Зорина – Гелла.  
Фото Е. Цветковой

публику – очередным зрелищным аттракционом, в котором плоский потолок метроштольни плавно изгибался, превращаясь в элегантные своды.

Наверное, авторам шоу хотелось, чтобы публика, ощутив себя либо в древнем соборе, либо в босховском тоннеле в прекрасный иной мир, возвысилась бы очерстневшей душой. Или, на худой конец, – умилилась. Но мимо моей души этот эпизод протащился будто длинный, унылый и не очень чистый товарный состав. Как впрочем и весь спектакль.

Вадим ЩЕРБАКОВ

## СРЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ

*Более или менее молодой режиссер поставил с заслуженными и народными артистами академического театра классическую пьесу. Венедикт Ерофеев называл подобный коктейль «Инесса Арманд или Поцелуй, данный без любви». И зачем писать про рядовое представление ничем особенно не выдающегося спектакля?*

*Может быть затем, что его средние достижения и очевидные просчеты являют собой типичные беды московского театра?*

На сцене театра им. Вл. Маяковского давали тургеневский «Месяц в деревне». Режиссер Александр Огарев постарался прочесть пьесу «современным глазом» и приблизить ее коллизии к нынешней публике. Предлагаемые автором текста обстоятельства – лето, деревня, месяц – ум сегодняшнего горожанина расшифровал как отпуск. Курортный роман вместо праздного строя ненаполненной чувством жизни – мелковато, на мой взгляд, для Тургенева. Но допустим.

Раз речь идет об отпуске, то на сцене царит огромный чемодан. И лишь потом обнаруживаются глянцевая природа на заднике, оклеенном огромными красными цветами, да условно обозначенный белыми эластичными бинтами водоем в центре оркестровой ямы. Г-жа Виданова, художник спектакля, по поводу образности решения сильно, кажется голову не ломала, без особого вкуса лишь проиллюстрировав задания режиссера.

Поначалу смотреть занятно. Театральные знаки расставлены отчетливо, актеры с явным азартом исполняют режиссерские задания. Ракитин и Наталья Петровна парят в вышине на заднем плане; он с увлечением читает вслух по-французски «Графа Монте-Кристо», она увлеченно внимает. Материальным выражением подъема чувств служит стальной трос, вздымающий персонажа над площадкой. Оно может и несколько прямолинейно, однако понятно, да и актеры испытывают радостное волнение, вполне передающееся в зал. На авансцене обретается какой-то странно одетый мужик – он в цилиндре, парадном

жилете на голое тело и экзотических, чуть не самурайских штанах. Впоследствии выяснится, что это слуга Матвей, слегка испорченный цивилизацией господ, но не утративший до конца связь с почвой. С любовной тоской смотрит он на рубенсовскую наяду, которая плещется в колдовском пруду. Сия ундина, ярко исполненная г-жой Ергиной, персонаж для режиссера крайне важный. По тургеневской номенклатуре она – служанка Катя, однако в партитуре г-на Огарева ей отведена задача представлять от лица Природы, выражать ее ширь и плодородность. Как и Матвей, она, конечно, втиснута хозяевами в противоестественные формы, но сохраняет радостную витальность простых законов Натуры.

Энергичный пролог, впрочем, быстро сменяется тоскливой экспозицией. В раскрытом чемодане обнаруживаются народная артистка Евгения Симонова и заслуженный артист Евгений Парамонов. Он нудно бубнит французскую книгу, она скучает и раздражается.

Вот тут-то и начинается рутинный театр, с которым не справился г-н Огарев. Тут и возникает чувство, почти всегда порождаемое сегодняшними средними спектаклями – тихий ужас по поводу состояния отечественного актерского ремесла!

Признаюсь, я не люблю писать об актерам, если нет основания ими восхищаться. Они люди уязвимые, да и далеко не все от них зависит в современном театре. Однако впечатления от «Месяца в деревне» претендуют на типичность.



Хотя в пьесе и сделаны купюры, оставшегося текста слишком много, чтобы можно было играть его на одной-двух красках. И это – тургеневский текст, который в позапрошлом столетии считался малосценичным из-за свойственной ему тонкости письма. Ощущение переизбытка слов становится логическим следствием слишком прямолинейной игры. В этой пьесе невозможно играть Шпигельского только пошляком, Большинцова только недотепой, помещика Ислаева только пожилым подростком, а

Сцена из спектакля  
«Месяц в деревне».  
Театр им. Вл. Маяковского.  
Фото М. Гутермана

Ракитина исключительно благородным рохлей. Очень быстро становится скучно.

Вполне возможно, что режиссер или сами актеры имели в виду необходимость перехода в иные состояния, смены красок, переключения. Но главный тон в этих ролях полностью доминирует, не оставляя места ни для

каких дополнений. А то, что не изменяется, перестает удерживать внимание.

Верочка и студент Беляев выглядят в этом смысле живее. И дело тут не только в усилиях г-жи Лазаревой и г-на Фатеева. В их роли драматург вставил по три очевидных изменения характера, не отреагировать на которые могут только актеры совсем бесчувственные. Но и они играют без полутонов, красят каждое состояние сплошным цветом.

Впрочем, сказанное еще полбеды – настоящая беда носит здесь имя Наталья Петровна.

Е. Симонова – Наталья Петровна  
Фото М. Гутермана



Мне показалось, что режиссер постарался разметить всю ее роль достаточно тщательно. Видно, где и какие поставлены задачи. Однако г-же Симоновой просто фатально не удастся их выполнить! Когда ее героиня должна быть искусственной подобно эзотическому цветку, она недостаточно искусна, когда надо сыграть искренность – совсем неубедительна. Все движения чувств у нее густо замазаны каким-то капризным тоном. Получается – барыня в раздражении. И хотя роль свою г-жа Симонова рапортует бодро, энергично и с немалой тратой сил, выходит все равно тягомотина.

Мне редко нравятся те трюки, которыми новое поколение режиссеров обильно оснащает свои постановки. Чаще, чем хотелось бы, эти аттракционы не имеют никакого отношения к смыслам пьесы, рождаются не из ее слов и действия, а из желания чем-то развлечь и удивить публику. Ну и себя показать, конечно. Разумеете, мол, народы, какая у меня фантазия – никто раньше такого с Шекспиром или Чеховым не делал, а я горазд!

Тем удивительнее было для меня, что в спектакле г-на Огарева я радовался почти каждому придуманному им трюку. Некоторые, конечно, оказывались грубоваты – тот например, когда Ислаев, вернувшись с плотины, разувается и опускает босые ступни в яму «пруда», а оттуда вздымается белый пар. Некоторые были поверхностны, но заняты. И все-таки – в моменты реализации этих аттракционов со сцены веяло живой и неподдельной жизнью! Кажется, ими были увлечены сами актеры; они исполняли их с азартом, будто только в этих эпизодах понимая, что, собственно, они делают на подмостках.

Как прекрасна была г-жа Симонова, когда самозабвенно крутила педали белого велосипеда, а над ней в канифольной дымке парил огромный змей! Как увлеченно исполняли Верочка и наядо-Катя номер синхронного плавания в «пруду»! Сколь весело плясал – лежа на спине, головой к залу – Беляев! Да и во всех его трюках в первом акте было столько радостной энергии выбежавшего на лужайку щенка!



А в перерывах между этими моментами жизни актеры говорили текст. Его, ни во что не претворенного, не ставшего театром, было много. Слишком много, чтобы не заскучать.

Так и катился этот «Месяц в деревне» два долгих акта, то вспыхивая живым действием, то проваливаясь в слова о чувствах. Два реальных «приобретателя» (Шпигельский и Ислаев) превращают колдовское озеро в яму для страданий. Разъезжаются Ракитин и Беляев; вмиг повзрослевшая Верочка готова бежать хоть к Большинцову; Наталья Петровна остается одна – коротать такой шумный и такой бесплодный отпуск...

И тут г-н Огарев закольцовывает свой режиссерский сюжет, заодно предлагая зрителю альтернативную возможность любви. Спектакль начинался с чтения французского романа о справедливом возмездии, а заканчивается словами Андерсена. На краю «пруда» расположились Матвей и Катя. Она держит в руках потрепанную книжку и читает кусочек из «Русалочки», речь в котором идет о любви жертвенной, способной снести жестокую боль, ради того, чтобы быть рядом с любимым.

То есть – спектакль получился вовсе не бессмысленным, в нем внятно выявлены почти все режиссерские задания, понятно, как г-н Огарев прочел классическую пьесу, зачем он нам, сегодняшним зрителям, ее показывает. Однако столь же очевидно и то, что постановщик сделал половину положенной работы. Он не смог (или не пожелал) вдохнуть жизнь в существование на площадке актеров.

Возможно со временем артисты сумеют обжить свой пунктирный рисунок, если, конечно, будут дорожить этим спектаклем и не пойдут за любящей повеселиться московской публикой. Зрители рядового спектакля сегодня странно воздействуют на обитателей сцены. С одной стороны, устав от бесконечных экранов перед глазами, они так хотят увидеть народных и заслуженных кумиров живьем, что легко прощают им мертвую игру. С другой же – публика теперь приходит послушать тексты (даже классические, даже из школьной программы) и узнать, в чем же

там дело. Она благодарно внимает, радуется удачным, хрестоматийным словам автора пьесы, смеется над его шутками. При этом зритель довольно рассеян, все время читает и строчит эсэмэски посредством своих неотключенных гаджетов, пропуская таким образом многие подробности сюжета.

П.А. Марков удачно сравнивал спектакль Малого театра начала XX столетия с расческой, у которой очень редкие зубья. Великие артисты знали, где у них в роли будет взлет, вершина, а где можно дать отдых и себе, и публике. И такая игра могла потрясать. Абсурд современной ситуации в том, что ныне за служителей Мельпомены и Талии это делает каждый зритель, существующий в своем собственном ритме. Управлять таким хаосом разнонаправленных вниманий чертовски трудно.

А может наоборот – актеры постепенно замажут и то, что сделано неплохо. Режиссер ведь странствующий Редедя, человек пришлый, а не постоянный начальник. Бог весть...

К сожалению, случай с «Месяцем в деревне» отнюдь не единичный. Сейчас слишком часто театр показывает публике полработы, настаивая при этом, что это вещь законченная. А мне, дураку, мало слегка намеченных потенциалов и намеков! Мне хочется следить за поворотами в актерских сюжетах, радоваться подробностям, удивляться каким-то открытиям нового смысла в знакомом тексте. Хочется, стало быть, соучаствовать в таком театральном действе, которого нынешний средний спектакль, к сожалению, предложить не может.

Вера СЕНЬКИНА

## ВЕСЬ ЭТОТ ЦИРК

*Спектакль Андрея Могучего «Circo Ambulante» в Театре Наций, ставший московским дебютом петербургского режиссера, одновременно явился не самой удачной его постановкой, – такой вывод сделали многие. Было признано почти единодушно: наи–более уязвимая сторона там – текст, написанный Могучим, совместно с художником-постановщиком Максимом Исаевым. Но и весь развернувшийся на сцене недавно отреставрированного театра бродячий цирк (именно так переводится название «Circo Ambulante»), с потрепанным и помятым от кочевой жизни бумажным занавесом, насторожил и ввел в замешательство столичную публику. Не удовлетворил спектакль и самого Могучего. Спустя несколько месяцев после премьеры он продолжает упорно сокращать и переделывать его. Когда будет поставлена финальная точка и будет ли, – не знает никто. Хотелось бы попробовать разобраться в этом спектакле, работа над которым идет столь долго и так мучительно.*

В новой постановке Могучий и Исаев работают на родной территории – выбирают фантастический жанр антиутопии с явной оглядкой на булгаковский «Багровый остров» и «Летающие острова» Чехова. Действие спектакля разворачивается на отдаленном вулканическом острове. Выбраться с него невозможно: билеты дорогие, а население нищее (легко представить себе какой-нибудь северный город, скажем, Норильск). Основное место заработка – мясокомбинат, на котором обрабатываются бычьи яйца. Яйцебизнес сосредоточен в руках истеричного лысого Оберкондуктора (Александр Строев). Для поднятия боевого духа населения тиран выдвигает новую национальную идею – создание самого крупного в мире цирка. Строительство должно развернуться не где-нибудь, а в кратере вулкана (читай: Олимпиада в Сочи). Была ли изначально у создателей спектакля идея создать памфлет – вероятнее всего, нет. Однако события, разворачивающиеся в стране на протяжении последних нескольких месяцев, и бесконечные разговоры о «гражданской позиции художника», очевидно, повлияли на то, что именно пародия вышла на первый план.

В неожиданные моменты на сцене возникают радикалы-акционисты (намек на арт-группу «Война»). В выпрєнных монологах

они агитируют за поход крестоносцев против тирании и признаются в любви к польскому театру. Спектакль лишен гибко-изящной иронии, хлесткой сатиры. Реальность без конца мерцает сквозь нехитрые аллюзии на современную Россию. И эти намеки, псевдоэзопов язык не привносят в спектакль злободневной остроты, язвительности, скорее, огрубляют содержание. Могучий уже сталкивался с похожей проблемой, когда работал над «Борисом Годуновым» в Польше. Нарочитое осовременивание пушкинской драмы привело к тому, что он выпрямил конфликты, спектакль выстраивался на одной единственной метафоре: нефтяные бочки – главный сырьевой ресурс страны. Стилистически разнородный язык в новом спектакле, как пародийный прием, не срабатывает, поскольку неудачны и очень слабы сами попытки ироничной имитации, например, стихотворного слога (гекзаметра) в монологах Оберкондуктора, псевдопоэтических оборотов (подобно «умру в канавах придорожных», «боль моего гниющего тела»).

«Circo Ambulante» не уступает размахом и монументальностью прежним спектаклям Могучего. На сцене создан грохочущий и шершавый мир: металлические конусообразные конструкции напоминают то фабричные трубы заводов, то вулканы.

За декорации ответственен один из основателей Инженерного театра «АХЕ», и потому они придуманы с изощренной инженерной изобретательностью. Конструкции компакты, динамичны, молниеносно перебрасывают действие с одного места на другое, легко передвигаются в пространстве и в нужный момент приближают героя к авансцене. Они готовы обернуться убогими жилищами обитателей острова, ржавыми, заполненными бытовым хламом (кастрюльками, половниками, ванной с грязным бельем), или заводскими помещениями (раздевалкой и производственным цехом). Они же превратятся в морг и цинковые столы или в барную стойку клуба. Все здесь не то, чем кажется, обманчиво – по такому же принципу были выстроены декорации другого спектакля Могучего и Исаева «Садоводы», в котором шкаф – одновременно дом, рукомыльник – чайник. Заводской примитив, предельная условность создает фантазмагорический эффект: повсюду висят бычьи туши-дубленки, а в воздухе парит надувная акула.

В «Circo» как и прежде очевидна свойственная режиссеру склонность к яркости, плакатности, перехлесту. Своего апогея любовь к противоестественным преувеличениям достигла в спектакле «Счастье». Этой работе присуща смесь фантастичности, кичевости, наивности, которые зиждутся на нарочитом простодушии. В «Circo», например, наиболее красноречивы кульминационные моменты: в них Могучий обращается к жанру комикса. Эпизоды избиений, взрывов изображены либо на бумажном занавесе, либо разыгрываются с помощью фанерных марионеток. Однако в «Счастье», в отличие от «Circo», именно через изобилие визуального ряда, пресыщение им оказывалась возможной переоценка самой громоздящейся чрезмерности, искусственности. Вопреки им высекалась искра подлинного человеческого переживания, что не совсем удается в «Circo». Одна из основных причин этого – вязкий текст, написанный специально для постановки.

Могучий и Исаев придумали роман с извилистым, разрастающимся с каждой новой репетицией сюжетом, который, как рыцарские



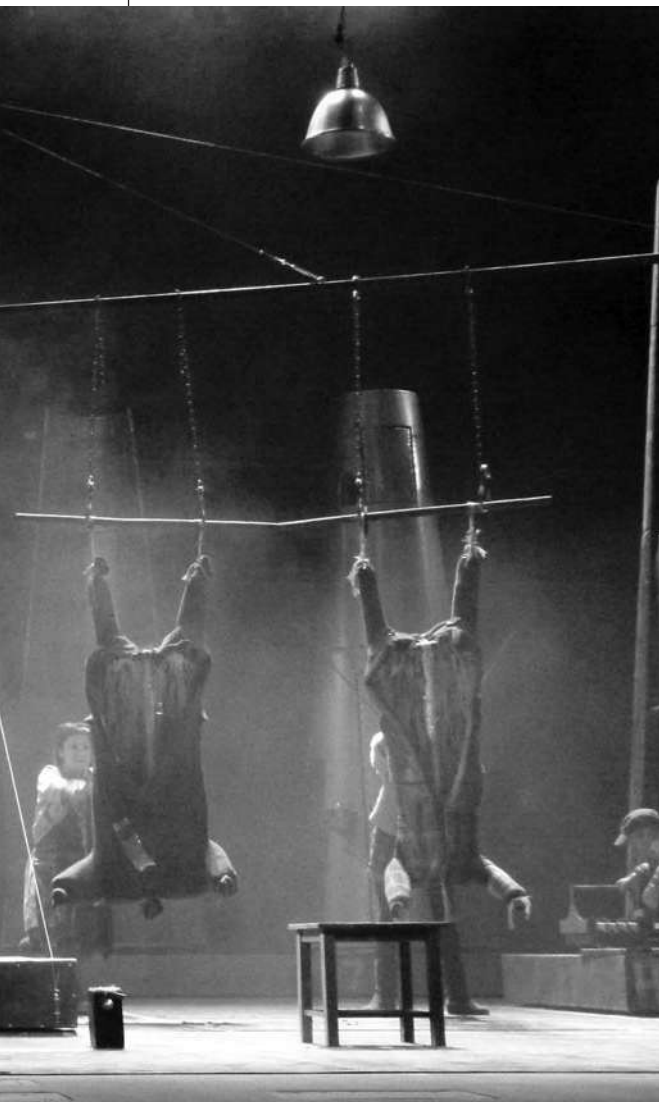
А. Филозов – Антон.  
Л. Ахеджакова – Мария.  
«Circo Ambulante»,  
Театр Наций.  
Фото К. Иосипенко

латы, они с редким упорством тащат на себе. Бесконечное сочинение и дописывание материала увлекли их настолько, что пропорциональность отошла на второй план. Именно со спектакля «Счастье» (в основе его – пьеса Могучего и Константина Филиппова по мотивам «Синей птицы» Метерлинка) режиссера все больше привлекает идея создания текста в ходе репетиции. Композиция, конфликт, характеры персонажей развиваются на основе импровизаций, игры, а не готового литературного материала. Сказать, что это неожиданный поворот в режиссерском методе Могучего, нельзя. Поскольку большинство его спектаклей основано именно на собственных независимых образах, рожденных по принципу свободных ассоциаций. Поэтический язык Саши Соколова, сказочно-гротескный – Гофмана, фантазмагорический – Гоголя, романтический – Ариосто провоцировали воображение режиссера, создавали нужную смысловую многомерность, но и удерживали ее в определенных границах.



В «Сісо» главные герои действия - пять несчастных тружениц завода: бойкая Жужа (Ольга Лапшина), отрешенная Глория (Арина Маракулина), сосредоточенная Циля (Наталья Павленкова), неказистая женщина-ребенок Фна (Анна Гусарова). Среди них и Мария (Лия Ахеджакова), тихая и неприметная. В спектакле множество и других героев, у каждого из них длинная, запутанная история жизни. Основная сюжетная линия, связанная с Марией – история о том, как хрупкая женщина

отваживается на подвиг после смерти мужа Антона (Альберт Филозов), мечтавшего избавиться остров от злого правителя, надевает доспехи Дон Кихота и в одиночестве выходит на борьбу с тираном – вытеснена на периферию. Последовательно линейное повествование со всеми побочными линиями лишают сюжет поступательной энергии, динамического развития. Закрадывается подозрение, что сюжет (непосредственно связанный с идейным содержанием) был незаметно подменен



Сцена из спектакля «Circo Ambulante».  
Фото М. Исаева

фабулой, почти безостановочным пересказом которой занимаются актеры от имени своих персонажей. Выйдя на авансцену и глядя в зал, Антон расскажет о детстве Марии и знакомстве с ней, Циля – о том, как сбежала на остров к художнику. Ее нынешний любовник Вальтер – о засекреченной диссертации, посвященной бычьим семенникам. Глория – о

том, что в прошлом была известной проституткой, пока ее не изуродовали завистливые к ее красоте женщины. Повествование, «абстрактные отступления» постоянно подменяют действие. Очевидно, что текстовые массивы даются нелегко и актерам.

Вплоть до финала нарастает чувство затянувшейся экспозиции, бесконечных прологов. Можно предположить, что Могучий ориентировался на эпический монтажный театр, где каждый эпизод выдвинут на первый план, дан крупно, а зрители словно остаются один на один с персонажем. Но непонятно, почему они должны знать именно те, а не иные обстоятельства из жизни героев (и нужно ли их знать в таком объеме). Использование приема никак сценически не подкреплено: ведет ли оно к пониманию героя таким, каким он стал теперь, или указывает на то, что реальная жизнь вытеснена одними воспоминаниями?

Но разжижают действие не только лирические монологи, главные сюжетные повороты также «тонут» в тексте, маловыразительных диалогах, не находя нужного сценического решения. В сцене «В морге» (сюда попадает Мария, получив прикладом по голове) санитар, страдающий раздвоением личности (Дмитрий Журавлев), рассуждает о том, как будет гримировать мертвых, распиливать тела и сшивать их с другими трупами. Именно из рассказа одного из героев зрители узнают: перегримированных мертвых выпускают обратно на улицы, что от живых они неотличимы, а живые, в свою очередь, пребывающие в духовной спячке, похожи на мертвых. Уже в спектакле «Изотов» через мотив цирка с его великолепным трюкачеством и обаятельным шарлатанством, режиссер Могучий говорил о проблеме подлинности и мнимости, идентичности живого и мертвого, желании человека прорваться сквозь гиперреальность, манкость жизни, сквозь раздробленную картину мира к цельному, подлинному бытию, удостовериться, в конце концов, в его существовании. В «Изотове» игра исполнителей была предельно условна, в нужный момент они отстранялись от своих масок. Герои блуждали в мире кино и видео-проекций, одновременно таких достоверных и

обманчивых, никак не могли приноровиться к ним, вечно попадали впросак. Отражение, как точно отметил критик Николай Песочинский, было реальнее природы.

В «Circo Ambulante» исполнение актеров не менее условно, «недо-вовлеченно», отстраненно и меланхолично. Каждый представляет разнообразные маски одного и того же состояния – пустоты, погруженности в себя. Монологи лишаются индивидуальной интонации. Герои словно бы смотрят на свою жизнь со стороны. «Меня убило молнией, и я умерла», – произносит Фна, когда над ее головой повисает нарисованная картонная молния. В спектакле Могучего женские роли оказались наиболее удачны, а если быть точнее, то замысел режиссера раскрылся в игре двух актрис яркой индивидуальности – Лии Ахеджаковой и Арины Маракулиной. В их исполнении нет четкого разделения на актера и персонажа, нет и полного отождествления. Сквозь маску постоянно виднеется самобытная личность. Игра Ахеджаковой и Маракулиной – разные тональности одной тоскливой, но чистой мелодии. Маракулиной подвластны все оттенки меланхолии. Она – томный, угловатый, немного сутулый Пьеро. Ее Глория занимает позицию безучастного наблюдателя. Находясь словно бы по ту сторону отчаянья, с некоторой снисходительностью взирает на окружающий мир. Именно она оказывается среди смертников-камикадзе, взрывающих себя в клубе «Куба». Смерть не страшит ее, поскольку она единственный путь к освобождению. В игре же Ахеджаковой заключен пафос человечности. Эта актриса, по-детски беззащитная, но трогательно решительная, увиделась Могучему в роли доброго, прекраснородушного рыцаря. К истории испанского идальго режиссер обращается не в первый раз – в 2005 году он ставил на сцене театра «Балтийский дом» спектакль «ДК Ламанчский» с Александром Лыковым в главной роли. «ДК Ламанчский» представлял собой нечто среднее между театром и цирком – советское ДК (то ли Дон Кихот, то ли Дом культуры), как правильно указывало название. Тогда Могучий вместе с драматургом

и актером Денисом Ширко также плутали в сумбурном и хаотичном переписанном ими тексте.

В «Circo Ambulante» воинственный маленький Дон Кихот, «клоун с картонным мечом», бумажный солдат в рыцарских латах, храбро встанет на защиту человеческого достоинства, своим отчаянным жестом безрассудного героизма, мечтая открыть людям глаза. В спектаклях Могучего юродивые, отроки, дети берут на себя функцию камертона, они оплакивают этот мир (заунывные и глубокие причитания на польском Лапшиной-Жужи) или приносят себя в жертву. В пару же к этому рыцарю приставлен еще более крошечный Пансо, один из постоянных актеров Могучего – Алексей Ингелевич. Важный и пронзительный карлик Давид будет всегда увиваться, словно тень, рядом с Марией. Он шантажирует ее, подглядывает за ней. Когда Ахеджакова, переживая свой маленький триумф, произносит монолог о свободе от собственного имени, дистанцируясь от роли в финале спектакля, у ее ног без конца юлит хитрый родственник мошенника Кири-Куки, на волне всеобщего воодушевления скандирующий: «я ваш новый повелитель!». Образ наивного романтика, «беспольного мечтателя» в современном театре без конца травмируется, высмеивается, профанируется (крымовский «Донкий Хот», например) – он клоун, он чудак, крошечный или непропорционально огромный, собранный из разнородных частей, странный рудимент прошлых эпох.

В спектакле Могучего цирк – метафора современного общества, многолюдной толчеи. Он не имеет уже ничего общего с прежней поэзией, чудом, радостью, феерией, но представляет собой абсурдное, вульгарное и бессодержательное зрелище. Однако все-таки разорвать круг иллюзии, искусственности и имитации возможно только на арене цирка, принимая правила игры врага, сражаясь с ним тем же оружием. Эту простую, но важную мысль все-таки прозвучавшую в предостерегающем финале, после спектакля Могучего хочется помнить.

Андрей МОГУЧИЙ

## «ЖИЗНЬ И ЧЕЛОВЕК ДЛЯ МЕНЯ ВАЖНЕЕ ИСКУССТВА»

БЕСЕДА С ВЕРОЙ СЕНЬКИНОЙ

— *Вы поставили спектакль в Москве по приглашению Театра Наций, работающего по принципу художественной антерпризы. Насколько продуктивным показался Вам такой формат работы?*

— Преимущества в том, что я могу пригласить любого актера, интересного мне, создать свою временную команду. Однако подобный принцип работы входит в противоречие прокатному, репертуарному театру. Показывать спектакль раз в месяц или раз в два месяца – адски трудно. Каждый раз приходится собирать спектакль заново. Преимущество репертуарного театра, или, если быть точнее, театра, имеющего свою труппу, в том, что, во-первых, это главное место работы актеров и собрать их намного проще. Во-вторых, даже если спектакль играется с перерывом, актеры так или иначе «варятся в одном котле», пересекаются на площадке, на других спектаклях, в буфете, в конце концов. Это влияет на некую причастность всех к единому процессу. Европейская прокатная система проектного театра (ежедневный показ спектакля от двух-трех недель до полугода) у нас не прививается по неизвестным мне причинам. Соединение же антерпризного (проектного) театра и репертуарного проката кажется мне диковатым. Нельзя обходиться полумерами.

Меня давно привлекает полубродвейский принцип работы, неоднократно опробованный «Формальным театром» и другими близкими нам независимыми труппами (Инженерным театром «АХЕ», например). Мы договариваемся, что играем свой спектакль на протяжении, допустим, двух недель, единожды вкладываемся в рекламу, единожды монтируемся, не



А. Могучий

разбираем декорации. Актеры знают, что будут заняты на этот срок. Все, в общем, не сложно и на нашем опыте эффективно. Мне кажется, что молодые менеджеры могли бы пошевелить мозгами в эту сторону, как впрочем, и в любую другую, нам людям среднего поколения (уже) неведомую.

— *А что касается репертуарного театра.*

— На сегодняшний день репертуарный театр в подлинном смысле этого слова – это такая

экзотика, которую может позволить себе богатое государство, одержимое идеей культурного развития, обладающее реальным желанием меняться, ориентированное на системное обновление. Наше государство не вполне похоже на этот идеал. Отсюда – инертность среднего поколения, тотальная ограниченность возможностей, дефицит художественных программ. Система не работает по ряду причин, в частности, из-за тотальной этической профанации профессии. Исчезают режиссеры-лидеры, личности, которые бы транслировали внятные художественные идеи, готовые формировать подлинные художественные стратегии. Эта система невозможна и потому, что кругом множество соблазнов: кино, антреприза, сериалы, «корпоративы», где можно «по-быстрому» и несопоставимо больше заработать. Вопрос заработка приоритетен. Театр перешел в сферу услуг, превратился в дом быта. Теперь критерием качества театра стало количество обслуженного населения.

— **Вы бы сейчас согласились возглавить стационарный театр?**

— Зачем? Влезать в интриги? Разбираться во внутренних дрязгах? Если бы и взялся, то только на очень определенных, жестких условиях: у меня будут развязаны руки, мне предоставят абсолютную свободу создавать свой театр, как в свое время, например, это позволили сделать Товстоногову. Результат – БДТ. Но кто сейчас такое позволит? Это утопия. Если в театр назначается новый режиссер, должны вводиться совсем иные правила игры. Он не может приходить в театр пожизненно. Пять лет отработал – свободен. Так делается в Европе, Америке. Если же сотрудничество режиссера с театром благополучно – контракт продлевают. Но он всегда должен доказывать, что он полноценный постановщик, а не просто какое-то номинальное лицо. У него есть возможность распустить труппу, уничтожить прежний репертуар или не уничтожать (по его усмотрению). Но он – полновластный хозяин, лидер в театре. У нас же все держатся за свои кресла. Никто не хочет уходить. У всех страх за себя, за семью, страх перед нищетой и нищей

старостью. Сразу же встает вопрос: «Куда я пойду? А что со мной будет?». Начинают пресмыкаться перед начальством, артистами. У нас нет культуры передвижения: страна огромная. В провинцию мало кто хочет ехать. В Европе, конечно, гораздо легче. Она маленькая – сел в поезд и за два часа добрался до другого города. Реформа театральная связана с необходимостью тотальной социальной реформы, если не революции.

— **А как оцениваете свою работу в Александринском театре?**

— Меня абсолютно удовлетворяет моя ситуация. В Александринке чувствую себя легко и свободно. И не скрываю этого. Это такой своеобразный Ватикан, государство в государстве, в котором Фокин создает свои законы. На сегодняшний день я защищен от всех ветров. В Александринке для меня все держится на любви и взаимопонимании, для постановщика созданы почти идеальные условия. Прихожу на репетиции – актеры готовы работать, творчески абсолютно открыты. Кроме того, они «раскачены» разными приглашенными режиссерами: Люпой, Бутусовым, Терзопулосом, Коршуновасом и другими. Не говорю сейчас о том, удачные их спектакли или неудачные, нравятся они или не нравятся. Но эта режиссура крепкая, профессиональная, она создает конкурентную среду, в которой интересно находиться и работать. Приглашенные режиссеры обеспечивают необходимый «санитарный уровень».

Неоспоримый факт, что театр без режиссуры гибнет. То, что XX век дал театру нельзя игнорировать. Только постановщик знает все тонкости, все явные или скрытые линии, которые, переплетаясь, дают художественный результат. Только он, будучи ответственным за спектакль в целом, сталкивается со всеми проблемами творческой и организационной работы. Только он знает, как работает вся эта машина под названием театр.

— **Есть ли сейчас в театральной среде понятие авторитета?**

— Опять же, я могу отвечать только за себя. Для меня авторитетами являются люди, не принадлежащие моему поколению:



Фокин, Додин, Люпа... Многому у них учусь. Посмотрел недавно «Пиковую даму» Додина, поставленную в Париже. Наверное, в первый раз понял, что такое опера вообще. Хочется очень с ним поговорить, мне есть, о чем его расспросить. Фокин блестяще владеет формой. Всегда зову его на генеральные прогоны. Он дает простые и ясные советы. Фокин очень точно находит болевые точки, которых я могу не видеть. Не стесняюсь говорить актерам, что то или иное исправление в спектакле предложил сделать он. Глупо не слышать, игнорировать эти замечания, отвергать предложения только потому, что не я их придумал. Меня это мало волнует, важнее, чтобы спектакль был сделан правильно и правильно жил. Эти два режиссера – те немногие, кто владеет профессией в нашей стране.

**— Как помочь молодым режиссерам, делающим первые шаги в профессии?**

— Сейчас, думаю, наиболее эффективны стажировки, практики, work-in-progress, workshops. Нужны постоянные обмены, совместные международные проекты, мастер-классы. Расширение сознания лежит через общение, коммуникацию, не связанную с конкретным результатом. Я бы переориентировал деньги на процесс, исследование. Надо выпускать молодежь на Запад, чтобы они экспериментировали там, а потом привозили результаты своих экспериментов домой. Мы до сих пор живем за железным занавесом. Изолированность русского театра ощутима, несмотря на всевозможные театральные фестивали, тотальную фестивализацию Москвы. Это песчинка в море, общая ситуация продолжает оставаться в удручающем состоянии. И потом, фестивальная культура была эффективна, скорее, в 1990-е годы – такой первый глоток свежего воздуха. Сейчас новый этап, требующий других решений. Можно, конечно, подсматривать, подворовывать. Но спектакли наших режиссеров показывают, что воровство происходит на поверхностном уровне. Они видят, но не понимают, как это сделано. Поэтому практическое взаимодействие эффективнее сейчас «наглядно-теоретического». Многие методологические вещи могут возникнуть в творческих лабораториях.

**— А что на режиссерских факультетах готовят студентов не эффективно?**

— Я не могу отвечать за Москву. Но в Петербурге многие подтвердят, что режиссуре сейчас не учат. Ремесленная составляющая и критерии утеряны, молодые люди не владеют элементарным инструментарием. А любая профессия начинается с критерия, в противном случае превращается в шаманство

**— Фестиваль «Театральное пространство Андрея Могучего» постепенно трансформировался в серию лабораторий с молодыми режиссерами и драматургами. Есть ли желание у них действовать вопреки сложившимся обстоятельствам?**

— Я бы иначе сформулировал вопрос. Проблема сейчас не в том, чтобы действовать вопреки, а в том, чтобы попробовать что-то создать. Наше поколение 1980-х было движимо импульсом разрушения. Мы хотели действовать вопреки – Товстоногову, например. А что сейчас? У Мрожека в пьесе «Танго» сын говорит своим родителям примерно следующие слова: «Вы все разрушили и самих себя в том числе, мне даже разрушать-то нечего». Молодежь находится на выжженном поле. Что на нем создать, зависит от них самих. В таких маленьких парничках можно еще что-то вырастить. Вижу молодых ребят, которым есть, что сказать, но они пока не знают, как и главное где это сделать. Они вызывают у меня искреннюю симпатию, мне интересно с ними общаться, в них нет цинизма, они открыты, упорны в своих взглядах.

**— На первую лабораторию вы пригласили Елену Гремину, молодые режиссеры работали в паре с драматургами. На последнюю лабораторию приехала кинорежиссер и продюсер Марина Разбежкина со своими учениками. Какой опыт вынесли из совместной работы?**

— Меня сейчас интересует работа с сюжетом, внятной драматургической основой. В 1990-е годы многие неофициальные коллективы, в том числе наш «Формальный театр», занимались театром, свободным от драматургии. Мы двадцать лет разрушали сюжет. В последнее время работаю над спектаклем

не по готовому тексту, создаю его во время постановки. Поэтому в рамках первой лаборатории решил объединить молодых драматургов с режиссерами, чтобы они работали совместно. В ходе последней лаборатории на семинарах Марины Разбежкиной, Бориса Хлебникова мы много говорили об общих для нас проблемах: подлинности и имитации в театре, игровом и документальном кино. И любопытно, что наши принципы работы во многом совпали. Если коротко, в работе над произведением всегда есть три этапа: сознательный, когда ты определяешь идею, которая служит мотивацией твоего художественного движения. Интуитивный или хаотический – когда ты идешь за процессом, доверяешь его непредсказуемым, парадоксальным поворотам, когда процесс как бы управляет тобой. И снова сознательный, аналитический, позволяющий делать отбор, отсекающий лишнее, согласно определенному тобой критерию.

— **Начиная со спектакля «Счастье», вы создаете абсолютно оригинальный текст к спектаклю. Такая работа дает больше свободы, но существуют ли какие-то ограничивающие факторы?**

— Создание текста представляет собой ответы на конкретные вопросы. Последовательная, скрупулезная работа – попытка ответить на них. Я не беру и не сочиняю все, что хочу. И амбиций стать драматургом у меня нет – создаю спектакль. Например, в «Счастье» мы начали с пьесы Метерлинка, работали над ней. Но постепенно пьеса начала провоцировать какие-то личные истории. И их рождению я не стал препятствовать – дал им свободу. Раньше найти адекватную форму «Петербургу» Белого мне было интересно, а находить адекватную форму Метерлинку теперь – уже нет. Это настолько архаичная и устаревшая литература, и в плане языка, и каких-то откровений. Сегодня интерпретация классики – это тупиковый путь. Конечно, можно взять классическое произведение, соединить и перемешать его с фрагментами других текстов, перенести, скажем, действие во времена Второй мировой войны. Режиссер высекает такую постмодернистскую

искру. Но эти приемы изжиты, умерли давно. А эксплуатировать то, что было отработано до тебя еще ныне здравствующими людьми – это как-то нелепо. В Дюссельдорфе планирую ставить Кафку. Мы переписываем «Процесс». Текст Кафки – литературный памятник, принадлежность другой эпохе. И в этом его архаичность. Но нас продолжают интересовать темы, которые он затрагивает, ракурс, с помощью которого он смотрит на эти темы. Взаимоотношение человека и окружающей среды, человеческая свобода – темы универсальные.

— **Ваш последний спектакль смутил многих нарочитыми социально-политическими аллюзиями, скрытыми за довольно прозрачными наивно-сказочными образами.**

— Сам персонаж Дон Кихот очень наивен. Выбранный персонаж определил и выбор языка. Сейчас наступило время простых и наивных высказываний. Хочу называть вещи своими именами, тогда у нас есть шанс друг друга понять. Тема донкихотства волновала меня всегда. Мир держится на одиночках, я никогда не верил в массовые движения. В чемодане, с которым носится Шпрехштальмейстер – рыцарские доспехи, читай глупость, наивность, которые не нужны никому. Сейчас это невостребованный товар. В этом чемодане совесть. А кому это надо сейчас? Кому нужны простые слова? Все тонет в море изощренных формулировок. Быть наивным для меня – поступок. Это очень сложно и даже страшно. Скажу честно, у меня была мысль не выпускать спектакль. Мы работали над ним в форс-мажорных обстоятельствах. Но понимал, что я не один, видел потраченные на этот спектакль силы других людей. Жизнь и человек для меня важнее искусства.

Ольга ГАЛАХОВА

## ХОР МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ

*Театры редко берутся за постановку «Маленьких трагедий», а если берутся, то удачи случаются нечасто, если не сказать, что не случаются вовсе. Когда «Сатириконе» объявил о том, что в нынешнем сезоне выпустит премьеру по драматическому циклу А.С. Пушкина, интриги добавилось. Получится ли? Справятся ли? Тем более, что ставка делалась на молодежь, на недавних студентов курса Константина Райкина в Школе-студии МХАТ, а не на опытных артистов, за исключением самого мастера, сыгравшего несколько ролей в спектакле. Виктора Рыжакова, также педагога Школы-студии, режиссера, ставшего известным, благодаря своим спектаклям по новой драме, театр пригласил на постановку Пушкина. На территории современной пьесы Виктором были одержаны главные победы. И вдруг Пушкин. Классик из классиков.*

### 1.

Если продолжать сомнения, то зрела еще одна мысль. В «Сатириконе» художественный руководитель, заботясь об омоложении труппы, намеренно сближает учебный процесс с жизнью театра без всяких прологов, стремительно. Уже со второго курса студенты пробуют свои силы на сцене «Сатирикона», причем Райкин дает возможность показаться всем курсом. При этом формат учебного спектакля встраивается в формат большой и малой сцен театра.

У такой ранней профессионализации есть свои противники и сторонники. Райкин, который с юности любит танец, спорт, пластику и сам незаурядно осуществлял себя на этом поприще, переносит свои пристрастия в театр. Он постоянно говорит о том, что труппа должна быть динамичной, не покрываться жирком; жестко следит за репертуаром, не позволяя стареть названиям; безжалостно обновляет афишу, снимая работы, которые в ином коллективе могли бы успешно идти годами. Уже нет «Макбетта» – режиссера Юрия Бутусова, «Сеньора

Тодеро хозяина» – Роберта Стурау, не говоря уже о «Великолепном рогоносце» в постановке Петра Фоменко. Не позволяя одряхлеть спектаклям, Райкин без сожалений расстается с ними до того, как те износятся и потеряют форму. Каждый набранный им курс – своего рода новый этап для «Сатирикона».

Однако, кажется, что в такой динамике хотя и происходит утверждение нового, но не всегда во благо прежним достижениям. Талантливые актеры труппы, вступившие в возраст зрелости, уходят в тень, замедляют или прерывают движение, не добрав своего потенциала. Скажем, выпускница 2005 г. Глафира Тарханова, ярко заявившая о себе в роли Полинки («Доходное место»), сегодня играет только две роли, – маловато для ее оригинального и сильного дарования. Наталья Вдовина, открытая «Сатириконом», прославившаяся в новом отечественном кино, начиная с 1990-х и по сей день верная своему театру, занята только в одном спектакле, хотя сам худрук аттестовал актрису как «ботичеллиевское существо со стальным

*Pro настоящее**DM*

К. Райкин и «Хор» в сценах из спектакля «Маленькие трагедии». Театр «Сатирикон»



## Театральный дневник

характером». За все годы работы она ни разу не подвела свой коллектив. Ее роли завораживали, редкое дарование сочетало строгость и трепет, нежность и силу, беззащитность и обреченность.

Почти десять лет ждал главной роли Треплева Тимофей Трибунцев, который честно трудился в ролях эпизодических или второго плана. «Звезды» театра Максим Аверин, Григорий Сиятвинда пока не берут новой высоты. Этого не скажешь об Агриппине Стекловой, которая каждой следующей работой, коих, к счастью, немало, открывает себя в неожиданном качестве. Ее роль Нины Заречной в экспериментальной «Чайке» Юрия Бутусова – событие, как, впрочем, и сам спектакль. Она и нелепая кукла, и тревожная душа, наивная и мудрая. Она – актриса, которая приносит себя в жертву на алтарь искусства и знает все о своем ремесле, о неизбежной расплате, о вдохновении и компромиссах актерского труда, его горестях и счастье.

Подобно многим столичным коллективам, «Сатирикон» имеет две сцены – большую и малую, но в отличие от других, Райкин именно большую делает пристанищем незаурядных и талантливых экспериментов. Актер и режиссер в одном лице, он уверен, что театр не мыслим вне большой сцены, вне дыхания большого зала. Опровергая сложившиеся клише, он не согласен с тем, что тысячный зал невозможно удержать на территории эксперимента, что «для кассы», «для успеха», необходимо потрафлять вкусам толпы, впускать на сцену дух коммерции. За годы своего правления Константин Аркадьевич приучил зрителя к тому, что здесь неизменно дается современный

взгляд на классиков (нашу «новую драму» Райкин не жалуется). Он почти фанатично настаивает на том, что и Шекспир, и Островский, и Чехов в современном прочтении и самом радикальном претворении могут быть интересными не для немногих избранных, а для широкой аудитории.

Именно на большой сцене с актерской молодежью Виктор Рыжаков поставил «Маленькие трагедии», вызвав к жизни форму античного театра – почти не исчезающий со сцены Хор; впуская в спектакль энергию и жизнерадостное озорство – «дух» недавнего студенческого содружества, учеников Райкина в Школе-студии МХАТ.

У руководителя «Сатирикона» особое чутье на талантливых людей. Он одним из первых «разглядел» особенный дар Юрия Бутусова, которому практически предоставил право на «театр в театре». Позвал начинающего режиссера Елену Нежевину, только-только окончившую РАТИ (ГИТИС) ученицу Петра Фоменко. Сначала она уверенно выпустила «Жака и его господина» М. Кундеры (1989), а потом последовал куда более сложный для молодого постановщика моноспектакль «Контрабас» П. Зюскинда. Казалось бы, в любом театре дорога ему была бы прописана на малую сцену. В «Сатириконе» «Контрабас» поставлен в 2000 г. и успешно идет по сей день на сцене большой. Все это творилось и осуществлялось задолго до расхожих нынешних разговоров об обновлении «загнивающего» репертуарного театра, о необходимости работы с молодой режиссурой. «Сатирикон» как раз и является доказательством крепости, плодотворности структуры

*Pro настоящее*

репертуарного театра, равно как и подвижности, способности его к обновлению.

В прошлом сезоне к своему шестидесятилетию Константин Райкин пригласил режиссера, с которым они начали в семидесятые и продолжили в восьмидесятые годы осуществлять «бурю и натиск» новых театральных идей, – Валерия Фокина, чтобы не только вспомнить молодость, но и предъявить сегодняшнюю зрелость, опять-таки в труднейшем формате моноспектакля – «Константин Райкин. Вечер с Достоевским».

Вызов времени, который совершает сегодня «Сатирикон» в своем молодом составе обратившись к Пушкину, весьма серьезен, поскольку настали времена не только не поэтические, но и не книжные. Держава чтения «обмелела». А тут молодежь вживается в философию и поэзию «Маленьких трагедий».

**2.**

Наставники-педагоги, Райкин и Рыжак, отказываются от части своих прав, чтобы дать волю голосам молодого сообщества, чтобы «срифмовать» его настрой с молодым Пушкиным. Поэт написал цикл драматических опытов в возрасте зрелости. Ему был 31 год. Замысел же цикла возник, когда Пушкину было 27. Опыт жизни молодого поэта, пережитое им самим прозвучало в «Маленьких трагедиях». В «Скупом рыцаре» спрятаны его взаимоотношения с отцом, в «Каменном госте» – любовные треволнения, драматизм жизни в Южной ссылке, когда гению было чуть более двадцати лет. «Маленькие трагедии» – это еще и поэтическая хроника/рифма пушкинской биографии.

Пушкин тщательно прятал автобиографичность своих пьес, утаивал личные мотивы, чтобы современники не догадались о прототипах и живых свидетелях темных тайн. Из всего цикла при жизни он рискнул напечатать одного лишь «Скупого рыцаря», да и то скрыл собственное авторство, подписавшись латинской литерой «Р». Почему? Да потому, что столичный свет знал об изнуряющей скупости его отца, знал, что сын переходит на другую сторону Невского, когда видит идущего навстречу Сергея Львовича. Свои переживания, горестность и горечь, поэт удалял, отправлял то в средневековую Испанию, то в Европу рыцарских времен, то в Вену XVIII столетия. И каждый раз исследовал не столько пороки скупости, пределы верности, безграничность зависти, но саму неизбежность возникновения порока.

Одно из определений, данных циклу Пушкиным – «опыты драматических изучений», – не столько автора над героями, сколько над человеком и судьбой, фатумом, который ведет к искушению. Так Альбер попадает в роковую ловушку судьбы. Отец клеветает на него Герцогу, сын в ответ бросает оскорбление. Вызвав сына на дуэль, Барон умирает, едва начав поединок. Наследник становится невольным виновником смерти Скупого рыцаря. Отец принудил сына почти совершить преступление, и когда Альбер спустится в подземелье и прикоснется к потаенным сокровищам, он каждый раз будет вспоминать, какая цена заплачена им за отцовское золото.

В «Каменном госте» речь идет не столько о верности и измене, сколько о чувстве и чувственности, не подвластных никакому запрету,

на которые обречен человек. Близость смерти обостряет чувственность. Страсть – на пограничье с гибелью, а мироустройство лицемерно. Почему Командор Дон Альвар дрался на дуэли с Доном Гуаном и погиб? Самой Донны Анны Дон Гуан не знал и не видел, причин для ревности у супруга не могло быть. Свою жену знатный испанец прятал от Мадрида. А ведь именно с разговора Гуана с монахом о Донне Анне начинается трагедия.

На этот простой вопрос в тексте нет ответа. Есть лишь предположения. Дуэлянты могли встречаться у Лауры. Любовники – настоящий и предполагаемый – могли драться из-за нее. Можно представить, что Командор не был верен жене, а был тоже Дон Гуаном. Намек на это Пушкин дает через брата Командора – Дона Карлоса, которого Гуан убивает на дуэли в покаях все той же Лауры. Брат повторяет судьбу родного брата. Несоответствие мифа о якобы безупречном человеке и того, кем он был на самом деле, Пушкин подчеркнет, когда на монастырском кладбище Гуан, увидев надгробную статую Командора, разразится иронической тирадой: «Каким он здесь представлен исполином! / Какие плечи! Что за Геркулес!.. / А сам покойник мал был и тщедушен. Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку / До своего он носу дотянуть»<sup>1</sup>.

Мироздание – словно сеть птицелова. На желании обладать женщиной держится свет. Но одни грешат тихо, изменяя женам, запертым в тюрьмах-домах, а другие бросают вызов лицемерию, нарушают молчаливо установленный сговор. Дон Гуан позволяет себе роскошь быть

свободным в своем чувстве, в опровержении принятых табу. Это еще один капкан драматического опыта, пережитого Пушкиным, потому что установленная людьми по молчаливому согласию свобода не терпит ни того, кто открыто стремится к чувственным наслаждением, ни того, кто стоит преградой на их пути. Не дать воли чувству, значит оскотить собственную жизнь. Дать волю чувству и чувственности – оскорбить устои и бросить вызов не только свету, но и Богу. Бог посылает возмездие. Пожатье каменной десницы – вечная кара, на которую обречен всякий честный в проявлении страстей «Дон Гуан». На горечи и скепсисе Пушкина выросла эта сцена.

В «Моцарте и Сальери» поэт исследует не столько зависть, сколько путь души к зависти. Подобно Фаусту, Сальери бросает вызов Богу, оскорбленный тем, что Господь не воздает за труды, что нет справедливости Неба. Чем же провинился Моцарт? А тем, что гениален без мук.

Сальери отказался от жизни, чтобы творить искусство, а Моцарт, играючи, восславил в музыке жизнь, чтобы родилось искусство. Впустив в музыку жизнь, прозу, «мусор бытия», Моцарт разрушил касту жрецов. Сальери признается, что не завидовал ни Глюку, ни Пиччини, «а ныне – сам скажу – я ныне / Завистник»<sup>2</sup>. Он осознает себя орудием божьим, призванным восстановить высшую справедливость, поправить самого Господа, который опрометчиво вложил гениальный дар в «гуляку праздного».

Жрец Сальери совершает изощренное жертвоприношение. Ему отравленный Моцарт играет свой

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. т. Т. V. Л. 1978. С. 332.

<sup>2</sup> Там же. С. 307.

## Pro настоящее

«Requiem», в котором – скорбь сразу по двум судьбам. Гений превосхищает умысел «цехового композитора». Тот только-только вознамерился отравить, а Моцарт уже провидчески спрашивает: «Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?». Тrepеца от нечаянной прозорливости друга, отравитель бросает яд, «дар Изоры», в бокал Моцарта, который, выпив отраву, тут же садится за фортепиано. Жертва опережает каждый шаг своего палача, не отдавая себе в этом отчета. Предчувствие близкой смерти, явившийся Черный человек делают Моцарта интуитивным провидцем. Он наивен, не зная, кто конкретно его убивает, но он гений, потому что знает: пришла смерть. Эта сверхчуткость к собственной участи и есть доказательство верности заявленного Пушкиным постулата, что гений и злодейство две вещи несовместные. Пушкин в «Маленьких трагедиях» соотносит себя с Моцартом и с Доном Гуаном, и с Альбером. Поэт точно так же, как и Моцарт, разрушил кастовость. Впустил в поэзию и «гуся на красных лапках», и «преданья старины глубокой», и Балду, и «черную шаль».

Чем ближе к финалу, тем безнадеежнее дух «Маленьких трагедий», которые короной мрака венчает «Пир во время чумы».

Пушкинист Валентин Непомнящий считает, что период пушкинской зрелости отмечен разочарованием поэта в современной ему западной цивилизации<sup>3</sup>. Пушкинский Вальсингам, как и Сальери, бросает вызов Богу. Погоня за наслаждением, как главной жизненной силой, подвергнута сомнению. Парадоксально восславив чуму, провозглашая тост во

славу божьей кары, Предводитель, Корифей хора в вакхическом богорочестве отвергает мир, в котором есть смерть. Поставив стол пиршества на площади мертвого города, Вальсингам с друзьями по застолью оскорбляет небо, выворачивает наизнанку жертвенный ритуал. В то время, как все вокруг скорбят о гибельных потерях – жертвах чумы, черного мора, стайка молодежи дерзко славит чуму. Но этот байронический вызов – жить назло року – Пушкин осмысляет как еще одну ловушку для человека. Он уже разочарован в Байроне. Не стоит жить «назло». Заказывая по нему панихиду в годовщину смерти в 1825 году в Михайловском<sup>4</sup>, он помнит о том, как Фридрих II Великий попросился с Вольтером<sup>5</sup>.

Знал или нет Пушкин о мемуарах английского офицера, который присутствовал при том, как на берегу близ Виареджо в Италии сжигался труп утонувшего Шелли, а затем компания во главе с Байроном, устроила в ресторане пирушку в честь утопленника? Байрон в запале чувств попросил отдать ему череп Шелли, но офицер (автор мемуаров) отказал, потому что знал: Байрон задумал сделать из черепа Шелли чашу для вина<sup>6</sup>.

Возмущенный монах, который появляется в финале «Чумы», заставляя Вальсингама задуматься о том, что скорбь есть такая же часть жизни, как и пир; что в смирении перед мироустройством – гуманность мироздания; что бытие состоит и в том, чтобы терять близких, хоронить их и умирать самим. Возможно и не зная о кощунстве Байрона над трупом поэта, гений Пушкина провидчески находил созвучие пиров Вальсингама и Байрона.

<sup>3</sup> «Пройдя через многие соблазны времени – от Вольтера до Наполеона, – Пушкин быстро оценил «жестоким опытом» рубежа веков, угадал внутренний крах старой системы мышления». Непомнящий В. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. Т. I. Поэзия и судьба. М., 2001. С. 187.

<sup>4</sup> «Апрель, 7. По заказу Пушкина священник церкви в с. Вороничи Ларюна Раевский (Шкода) служит панихиду по Байрону – “за упокой раба Божия боярина Георгия”. Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 2. С. 499.

<sup>5</sup> «Апрель 1825 года, из Тригорского, – письмо Пушкина брату Льву: “Я заказал обедню за упокой души Байрона (сегодня день его смерти) . . . Это немножко напоминает la messe de Fredric II pour la repos de l’ame de M-r de Voltaire” [обедню Фридриха II за упокой души г-на Вольтера]. Чем напоминает, почему напоминает? Не тем ли и не потому ли, что Фридрих II был учеником Вольтера, а потом разошелся с ним, разлил его (см. у Пушкина в статье “Вольтер”)? А Пушкин в молодости был “учеником” Байрона, а потом . . . Одним словом, “обедня Фридриха” – по долгу, а не по сердцу».

См.: Непомнящий В. Указ. соч. С. 270.

<sup>6</sup> См. монографию Гросскурт Филлис. Байрон: Падший ангел. Ростов-на-Дону, 1998. С. 410–412



## Театральный дневник

В «драматических опытах» Пушкина речь идет о смущении духа, о слабом человеке, обреченном на порок. Все герои «Маленьких трагедий» – молодые люди, страстно проживающие жизнь. Молодость, испытываемая соблазном, становится стихией спектакля. Автор подвинул режиссера к тому, чтобы молодая команда, Хор и солисты, выступающие из Хора, погрузились в Пушкина и насладились им.

### 3.

Молодежь «Сатирикона» уподоблена оркестру, в котором почти каждому дано право на соло, но на соло звучащее и растворяющееся в Хоре, у которого свои законы. Здесь не разыгрывают по ролям великий текст, а множеством и слитностью погружаются в поэзию Пушкина, чтобы на время отделить от себя то или иное тело, голос, фигуру, звук. Их может быть несколько – Альберов, Гуанов, Лаур, Донн Анн и Вальсингамов. Каждый берет свою ноту, отторгается от Хора и вновь Хором поглощается.

Вне его позволено быть только мастеру – Константину Райкину, который может «войти» в спектакль, преобразившись то в Скупого рыцаря, то в жида Соломона, Моцарта, монаха из «Пира во время чумы», или внимать Хору со стороны, сопереживая и соучаствуя, или холодно наблюдая происходящее.

Гулом оркестра, отдаленным эхом музыки начинается спектакль. Как будто бы рассаживаются в оркестровой яме музыканты и пробуют каждый свой инструмент. Потом слышен весь оркестр. Громада звуков надвигается, нависает, осталось только взойти на свое место дирижеру и сделать

взмах рукой, чтобы звук превратился в мелодию.

Вместо дирижера на сцену выходит Константин Райкин, бесстрастный и отстраненный, филармонически эффектный, элегантный, в черном концертном фраке и снежно-белой манишке.

Подобно знатному афинянину на античной арене представляет свой Хор, который начинает выступление, пением «а капелла», благодарно обращаясь к богам. Чистые молодые голоса зывают к небу, улетают ввысь, чтобы потом вернуться, опуститься на грешную землю.

Рыжаков создает живописную фреску, оснащая ее технологией XXI века, когда есть и видеоряд, и голография на три экрана. Всемерным усилением визуального ряда спектаклю сообщена еще большая мощь за счет того, что на подмостках установлены три площадки, – в центре и по бокам. На них зачастую симультанно, одновременно разворачивается действие, насыщенное энергетическими ритмами пушкинской поэзии, современным визуальным техно на экранах, живой музыкой небольшого оркестра. Режиссерская партитура подчинена сложной полифонии, разработанной с особой тщательной строгостью. При изобилии приемов Рыжаков умудряется вписать изощренную технику в современный минимализм, в черно-белую графику с редкими цветовыми пятнами. Пройдет ли девушка с красной розой или вдруг появится на одной из площадок пестрый цыганский ансамбль с певицей; возникнет «цветной финал» спектакля, когда в безмолвии выйдут дамы в красных атласных платьях, – стиль минимализма выдержит агрессию цвета.

*Pro настоящее*

Повествование спектакля нарушает последовательность маленьких трагедий, сцены «Пира во время чумы» перемежаются эпизодами из «Скупого рыцаря», к которым режиссер нас вернет после того, как будут сыграны куски из «Каменного гостя». Темы и сюжеты уподоблены мелодиям музыкального произведения.

Спектакль обращает сегодняшнего человека к тревожным мыслям великого поэта о том, почему нет отцовства, нет верности, нет справедливости, нет смирения.

Вот на разные лады молодые актеры примеряют на себя ситуацию сына Скупого рыцаря Альбера, где каждый артист переживает последствия одного и того же мелкого происшествия – повреждены доспехи на турнире, а денег, чтобы купить новые нет, отец, как известно, не раскошелится даже на такую мелочь. Актеры ставят диагноз своему персонажу словами Пушкина: герою рыцаря виною – скупость. Барон своим жестоким обращением с сыном заставляет переродиться отпрыска. Разные воплощения Альбера по сути констатируют одно: конец рыцарской эпохе наступил по вине отцов, отнимающих у собственных детей право на честь.

Райкин намеренно не играет Барона глубоким стариком. Спускаясь в подвал с сокровищами (в спектакле – словно вдавливаясь в мрачную пещеру), – он молодеет на глазах. Этот повторяющийся в ночи обряд похож на мрачное колдовство, с которым Скупой рыцарь пробуждается к жизни, трепеща и предвкушая наслаждение от встречи с богатствами, оплаченными бедой других.

В Моцарте Райкину дорога открытость, какая-то детская простота. Сальери в спектакле намного моложе Моцарта. С трудом верится, что он «Тарара» сочинил, вещь славную». Скорее, – трудится на ниве шоу-бизнеса, и вдруг к нему приходит Моцарт и рассказывает, как его навестил Черный человек и заказал Реквием. Сальери бросает яд в бокал Моцарта радостно, оптимистично. Кажется, он убивает понарошку, не сознавая до конца, на кого замахнулся. И открытия истины, что гений и злодейство две вещи несовместные, с ним не происходит. Кажется, этот молодой Сальери верит, что создатель Ватикана был убийцей, а значит, верит, что гений и злодейство совместимы. Порок не только не отвержен, а торжествует.

Финалом спектакля становится «Сцена из Фауста». Во всю ширину сценической площадки поставлен стол, который, изысканно и тщательно сервируя, накроют официанты. Хор преобразится в дам и кавалеров. В безмолвии и неподвижности, глядя в зал, они воцарятся за столом. Строки Пушкина стремительно побегут на экране, снизу вверх, с последней строки к первой так, что невозможно будет прочитать слова. В немоте церемониала придет последнее наказание, приказ Фауста Мефистофелю, утопить всех, и тех, кто на сцене, и тех, кто в зале.



Екатерина КРЕТОВА

## АНТИРУСЛАН И АНТИРУСЛАНИСТЫ, ИЛИ МЕТОД ГЛАМУРНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*... клуб на улице Нагорной  
Стал общественной уборной,  
Наш родной Центральный рынок стал похож на грязный склад,  
Искаженный микропленкой,  
ГУМ стал маленькой избенкой,  
И уж вспомнить неприлично, чем предстал театр МХАТ.  
В.С. Высоцкий*

Над оперой Михаила Ивановича Глинки «Руслан и Людмила» в Большом театре на моих глазах поглумились дважды. Сначала это сделали дирижер (тогдашний музыкальный руководитель театра) Александр Ведерников вместе с петербургским режиссером Виктором Крамером в 2003 году. Второй раз – совсем недавно: премьерой «Руслана» открылась обновленная историческая сцена Большого театра. В модернизации классического шедевра на этот раз приняли участие дирижер Владимир Юровский и режиссер Дмитрий Черняков. Забавно, что оба раза к процессу имел отношение музыковед, профессор Московской консерватории Евгений Левашов. Он проводил какие-то исследования, работал в библиотеках, рылся в архивах, изыскивал неизвестные доселе рукописные фрагменты партитуры Глинки, а также восстанавливал исторические методы, позволяющие осуществить так называемое «аутентичное» исполнение. И в первом, и во втором случае результат получился ошеломляюще плачевным: опера предстала перед зрителем и слушателем в таком виде, что, кажется, будто постановкой занимались не талантливые патриоты, влюбленные в русскую культуру (почему-то хочется, чтобы именно такие люди прикасались к национальному достоянию), а какой-нибудь описанный Высоцким гнусный враг и американский шпион:

*Джон Ланкастер в одиночку,  
Преимущественно ночью,  
Щелкал носом –  
В нем был спрятан инфракрасный объектив;  
А потом в нормальном свете  
Представало в черном цвете  
То, что ценим мы и любим, чем гордится  
коллектив...*

Ситуация с «Русланом» вовсе не исключение. То, «чем гордится коллектив», уже давно стало предметом вивисекции. Режиссерский произвол при постановке классической оперы, заявивший о себе как некий метод и расцветший в отечественном музыкальном театре в 1990-е годы прошлого века – это тенденция, тренд, мода, волна... Сколько еще безликих синонимов можно подобрать, чтобы осторожно, не навлекая на себя опасность прослыть ретроградом, маркировать данное явление? Другое дело, что, как и всякая радикальная тенденция, она имеет свойство быстро гаснуть, превращаться в штамп, в банальность. Что, на мой взгляд, и происходит в настоящее время. Тем не менее, творчество Дмитрия Чернякова, Кирилла Серебренникова, Василия Бархатова не сбавляет обороты. Эти режиссеры являют публике опус за опусом, выдавая свои пустые, предсказуемые, профанные интерпретации за режиссерский авангард. Разумеется, у них

*Pro настоящее*


Ч. Уоркмен – Финн

А. Шагимуратова –  
Людмила.  
М. Петренко – Руслан

Ю. Миненко – Ратмир.  
А. Пендачанска –  
Горислава.  
А. Шагимуратова –  
Людмила.  
М. Петренко – Руслан.  
«Руслан и Людмила»,  
Большой театр.  
Фото Д. Юсупова



есть мощная поддержка, в том числе и со стороны критиков, которых я ни в коем случае не стану называть ангажированными – кто знает, чем они мотивированы? Наверняка, их идущие от души вкусовые пристрастия свободны от меркантилизма. Ведь не подозреваем же мы в неискренности фанатов Евгения Петросяна или телешоу «Наша Раша». Так и апологеты Серебренникова, Чернякова, Бархатова и примкнувших к ним (впрочем, примкнувших особо не наблюдается – все места, видимо, заняты), вне всякого сомнения, искренне исповедуют эстетические принципы гламурной самодеятельности – основополагающего

метода модного крыла российской оперной режиссуры.

Было бы заманчиво подробно проследить, как именно режиссерский театр (мировой, а не только русский) проник в оперный жанр и взломал его природу. Но в рамках данной статьи сделать это невозможно. На всякий случай приведу имя Вальтера Фельзенштейна, который считается реформатором оперной режиссуры (происходило это в Австрии и Германии в середине прошлого столетия). А также не удержусь от упоминания о русском опыте режиссерского радикализма в опере, который известен не только специалистам, но и (хотя бы

понаслышке) всем, кто мало-мальски интересуется оперным искусством.

Итак, все знают, что Всеволод Мейерхольд в 1935 г. поставил в Ленинграде какую-то необыкновенную «Пиковую даму». Процитирую описание И. Рыбкиной:

«Самосуд рассказывал, что первая мысль об обращении к опере Чайковского родилась в своеобразном полемическом запале, когда нам с Всеволодом Эмильевичем пришлось смотреть эту оперу в Ленинграде с известным тенором в роли Германа. Артист пел так “эффектно” и так бессмысленно, “не по существу”, что Мейерхольд, наклонившись ко мне, стал говорить: “Надо поставить такой спектакль, чтобы эту постановку им пришлось со сцены смыть...” “Вернуть Чайковскому Пушкина, оркестровой речи – истинный смысл было нашей задачей” – говорил Мейерхольд, выступая у микрофона перед радиотрансляцией “Пиковой дамы” из МАЛЕГОТа 15 февраля 1935 года.

По указанию Мейерхольда поэт В.И. Стенич работал над новым либретто. Действие было перенесено из екатерининского века в николаевский (в финале бала вместо Екатерины II на сцене появился Николай I).

Изменения и купюры более всего коснулись первой картины оперы. Сцена гуляющих в Летнем саду кормилиц и детей была заменена подсказанной повестью Пушкина сценой игры в карты у конногвардейца Нарумова: картина делилась на пять последовательно сменяющих друг друга эпизодов, в первом из которых изображалась гусарская пирушка и певица травести пела в военном мундире, стоя на столе, куплеты на музыку хора мальчиков. Во время репетиции этот эпизод носил рабочее название “Асенкова” – он был навеян старинными театральными легендами о триумфальных выступлениях В.Н. Асенковой в травестийных ролях. Роль Елецкого была уничтожена: в первой картине его партию передали счастливому игроку. Графиня и Лиза в этой картине не появлялись.

Из второй картины (эпизод №6) исчезли русская пляска Полины, хор подруг, выход гувернантки. Графиня в этом эпизоде также не появлялась, из-за кулис слышался ее голос.

В картине бала (эпизоды №7, 8, 9) камерные сцены (эпизоды №7, 9) давались как “крупный план”, они шли перед специальным занавесом.

На музыку арии Елецкого Стенич написал лирические стихи, с которыми в одном из уголков большого зала светский поэт обращался к кружку слушавших его дам; пастораль “Искренность пастушки” была заменена пантомимой “Любовная записка” сочинения В.Н. Соловьева: ее сюжет зеркально повторял ситуацию с запиской, которую Герман передавал Лизе.

О репетиции 25 октября 1934 года рассказано в статье В.М. Богданова-Березовского: “Метод работы Мейерхольда в опере чрезвычайно интересен. Этот метод точнейшего учета специфики музыки и вместе с тем свободного с ней обращения”. В своих записях по поводу этой статьи Мейерхольд возразил на последнюю фразу: “Не свободного”. В тех заметках говорится: “Приближение к Пушкину через музыку с помощью атрибутов выразительности актерской игры и режиссерских планов”. И далее: “Линия актерского образа должна сочетаться с партией певца”... ([http:// www.russianculture.ru / formp.fsp?id=207&full](http://www.russianculture.ru/formp.fsp?id=207&full))

Читаю эти строки, мысленно представляя себе, как Мейерхольд «возвращал Чайковскому Пушкина» (режиссера-реформатора, по-видимому, ничуть волновал вопрос, а нужен ли этот возврат Чайковскому?!!), как звучат какие-то стихи в арии Елецкого, как на музыку первой сцены играют в карты, и еле сдерживаюсь от чудовищного по кощунственности восклицания: убила бы этого режиссера...

Перекрой и перелицовка «Пиковой дамы» Мейерхольдом не исчерпались. Это принесло немало скандальной славы авторам портняжных экспериментов, дало критикам повод для дискуссий, и к счастью, никак не повредило самой опере (партитура – не картина, ее безвозвратно испортить нельзя). И, тем не менее, самое время вспомнить, что драматургия оперы Чайковского «Пиковая дама» доказанно считается чуть ли не образцом совершенства в мировой оперной драматургии. Так, кстати, обстоит дело далеко не со всеми известными и активно ставящимися операми. Даже сам

Чайковский, композитор очень неровный, создал наряду с безоговорочными шедеврами сочинения, уступающие им же самим установленной высочайшей планке. Великие оперные драматурги – Вагнер и Верди не равны сами себе в разных своих сочинениях. А уж опера Глинки «Руслан и Людмила» вообще считается драматургической неудачей композитора: опере вменяется вялое действие, обилие немотивированных скучных остановок, откровенные нестыковки в сюжете, слабая логика развития событий и т. д. и т. п. История упреков в адрес «Руслана» восходит к эпохе его создания. Начиная, с обидного ухода государя императора с премьеры и заканчивая доброжелательными, но все же критическими замечаниями по поводу несценичности этого произведения со стороны молодого Александра Серова. Позже в конце 1860-х годов Серов, тщательно изучивший реформаторство Вагнера и даже сочинивший собственную оперу «Юдифь», написал серию статей под общим заголовком «Руслан и русланисты», в которых полемизировал с рьяными апологетами оперы Глинки. И вовсе не потому, что Серов пытался дискредитировать обожаемого им Михаила Ивановича. Как первый русский музыковед-теоретик, истинный знаток музыкальной культуры, профессионал высокого класса, он страстно желал повлиять на процесс становления русской композиторской школы в целом и оперной (как основной в русской музыке того периода), в частности. И теперь, когда мы с гордостью понимаем, что самая молодая из четырех существующих национальных оперных школ – русская – оказала мощное влияние на мировую музыкальную культуру XX века, мы не станем отрицать, что Серов во многом был прав. В том числе и критикуя «Руслана».

Все-таки игнорировать существование неких скрытых механизмов социальной детерминации культуры никак нельзя. Ведь именно в начале 1990-х годов, когда разрушали советскую систему во всех ее ипостасях – экономику, политику, идеологию, образование, медицину и т.д. – накатилась и волна оперного реформаторства. Кстати, тогда казалось, что в отличие от прочих социальных сфер культура

не разрушается, а наоборот, претерпевает невероятный креативный подъем: возникали новые театры, плодились какие-то студии, создавались оркестры в небывалом количестве. Первым на оперном небосклоне «засветился» Дмитрий Бертман в созданном им казавшимся тогда неформатным театре «Геликон-опера». Он начал свои эксперименты остро, весело, юношески дерзко (ему было чуть больше 20 лет), но всегда талантливо и небанально. Хотя бы потому, что шел Бертман по абсолютно непроторенной дорожке, слегка хулиганя и иногда «перебирая». Даже когда он перегружал мизансцены излишними актерскими хлопотами, они всегда совпадали с музыкой – не иллюстрировали ее, а именно совпадали по каким-то своим ритмическим, линейным, динамическим свойствам. Независимо от степени и характера режиссерского вмешательства спектакли Бертомана отличались (и продолжают отличаться) любовью к музыке и великолепным знанием партитуры. Поэтому смотреть было всегда интересно, даже в тех случаях, когда режиссерское решение вызывало благородное негодование и иронический протест. Он ставил «Мазепу» и «Макбетта», «Пиковую даму» и «Евгения Онегина», «Травиату» и «Аиду». И всегда был непредсказуем. Когда же поставил «Кармен», «Леди Макбет Мценского уезда», «Средство Макропулоса», «Диалоги кармелиток», стало совершенно ясно: молодой режиссер вырос в зрелого мастера; эксперимент ради эксперимента и «самовыражение» ради «самовыражения» его не интересуют. Ему интересна авторская партитура, авторское либретто и авторский месседж, который он готов сопрягать со своим собственным. Это не значит, что у Дмитрия Бертомана не случается неудач. От них никто не застрахован. Но его мотивация – это всегда мотивация художника, вступающего в диалог с оперным произведением, написанным другими художниками – композитором и либреттистом. Именно поэтому Дмитрий Бертман, который стал первопроходцем отечественного режиссерского оперного театра, не вписался в обойму сегодняшних его лидеров. И это делает ему честь.

Особенностью метода гламурной самодеятельности является категорическое нежелание режиссера вступить в какой бы то ни было диалог с кем-либо, кроме себя любимого. Причем это позиция принципиальная и даже декларируемая как самими режиссерами, так и их вербализаторами – критиками и журналистами. Гламурный самодеятель (или самодеятельный гламурщик) подходит к классическому оперному произведению как к объекту, как к поводу, как к провокации, с которым (с которой) он может делать абсолютно все, что угодно, руководствуясь следующей сентенцией: **Я ))) творю ))) здесь и сейчас)))**.

Каждое слово этой сентенции – значимо. Ключевое, конечно, **Я**. Здесь – бездна возможностей, связанных с самоощущением режиссера, который ни минуты не сомневается ни в своей гениальности, ни в правильности выбранного пути. Далее – **творю**. Метод самодеятельного гламура в обязательном порядке подразумевает сакрализацию творческого процесса, придание ему статуса шаманства. Это позволяет завуалировать нежелание (или неумение?) пользоваться профессиональными технологиями. **Здесь и сейчас** – это блестящая мотивация для отказа от какого-то бы ни было апеллирования к объекту постановки. Типа: какое нам дело, что опера написана Глинкой? Какое нам дело, что там есть сюжет Пушкина? Какое нам дело, что у этой оперы есть жанр – эпическая, былинная, что там еще за чушь собачья? Какое это имеет отношение к современному театру и современной жизни? Мы – **здесь и сейчас**. Остальное – застой и отстой.

Более того, «здесь и сейчас» невероятно конкретно: это наше сегодняшнее, предельно стратифицированное общество, в котором доминирует псевдолиберальная идея, проповедуемая бандитской элитой, диктующей свои вкусы и эстетические приоритеты. Гламурщик естественно ориентирован на публику, состоящую из плохо образованных нуворишей, циников, презирующих чужую «неуспешность» (под «неуспешностью» понимается неспособность участвовать в распиле бюджетного бабла) и для которых высшим из искусств является PR.

Постановка Дмитрием Черняковым оперы «Руслан и Людмила» в Большом театре стала, пожалуй, наиболее завершенным продуктом, в котором описываемый метод получил прямо-таки хрестоматийное выражение.

Существует в культурологии такой тезис: любой текст можно **вычитать** (ударение на первый слог, естественно), а можно **вчитать**. Разница – принципиальная: в первом случае интерпретатор извлекает из текста содержащиеся там смыслы и включает их в собственные коннотации. Таким образом, возникает интересная интерпретация, которая может быть весьма неожиданной, острой, парадоксальной, но не идущей вразрез с текстом, не калечащей его, не профанирующей, а напротив, даже обогащающей (разумеется, если интерпретатор способен обнаружить новый ракурс подхода к данному тексту). В случае **вчитывания** интерпретатор, который превращается в манипулятора, навязывает тексту собственные смыслы, взрывая «исходник» и уродуя его. Текст, надо сказать, всегда отчаянно сопротивляется и мстит за себя. Для того, чтобы избежать мщения, можно прибегнуть к радикальному приему: переписать исходное произведение кардинальным образом, сохранив лишь отсылки, намеки, цитаты. Подобный опыт, особенно, если он реализован столь же талантливо, сколь и смело, снимает с интерпретатора всякие обвинения в искажении оригинала, издевательства над классикой и пр. Потому, что интерпретатор здесь уже становится автором. И спрос с него – только за новое, созданное им сочинение. Таких примеров множество. Уже упомянутый Чайковский, создавая «Пиковую даму» и «Евгения Онегина» радикально «переписал» Пушкина. Не только потому, что сочинил вместе с братом Модестом либретто, никак не повторяющее тексты поэта, но и глобально переосмыслил пушкинское послание. Это большая тема, достойная отдельного исследования. Ограничусь лишь утверждением, что ироническая миннипея Пушкина «Евгений Онегин» не имеет ничего общего с лирическими сценами Чайковского. Более того, Чайковский, сам того не желая, сослужил Пушкину дурную службу: невероятная популярность опер Петра

Ильича «перебила» великие тексты Александра Сергеевича. И вот уже более ста лет огромное количество вполне культурных людей находятся в наивном заблуждении, считая, что Ленский – лирический герой, что муж Татьяны – Гремин, что Лиза бросилась в Канавку, Герман (с одним «н») застрелился, а строчка (это самое ужасное) «Любви все возрасты покорны» имеет продолжение «Ее порывы благотворны».

Тем не менее, никаких претензий к Чайковскому нет и быть не может. Он создал новые авторские произведения, по степени гениальности не уступающие пушкинским. Да и Пушкин не пострадал: вот оно, полное собрание его сочинений стоит на полке, достаточно открыть книгу, прочесть – и пушкинские строфы обретают первоначальный смысл.

Есть примеры режиссерских сочинений на классическую тему. Например, спектакли Андрия Жолдака. В частности, «Москва. Псих»: что это – интерпретация «Медеи» Еврипида? Или Сенеки? Или Ануя? Нет, конечно, это новое произведение, режиссер которого одновременно является и его автором. Собственно вышеупомянутый Всеволод Мейерхольд ввел понятие «автор спектакля», тем самым, подчеркивая агрессивность творческого вмешательства режиссера в авторское высказывание.

Работа Дмитрия Чернякова с «Русланом и Людмилой» не имеет ничего общего с подобным подходом к классике. Черняков остается в рамках интерпретируемого текста, он не придумывает ничего нового, не использует чужой текст, как строительный материал для создания качественно другого художественного продукта. Он всего лишь вчитывает в чужой текст навязанные, враждебные этому тексту гламурные смыслы, способные удовлетворить вкусы той самой безграмотной «успешной» аудитории, на которую он социально ориентирован.

И если дирижеру, даже решительно настроенному, все же приходится иметь дело с партитурой, которую как никак надо сыграть в соответствии с композиторским текстом (хотя, чувствую, что скоро и с этим не будут считаться), то обязательства перед либреттистом давно уже стали чем-то из области фантастики. Поэтому режиссеру Чернякову не то, что

какой-то там Ширков, скромный либреттист Глинки не указ, ему и Да Понте (либреттист Моцарта) не указ, и не указ даже Альбан Берг (написавший либретто для своего «Воццека»). В результате **вчитывания** содержание «Руслана и Людмилы» превращается в какую-то невыносимую, нелогичную, немотивированную чушь, по сравнению с которой «слабая» сценичность этой оперы в оригинале просто достойна премии в области оперной драматургии. Уж лучше бы взяли и переписали либретто, как это практиковалось в советской оперетте. Это происходило в открытую – на афише рядом с Кальманом, Легаром и Штраусом появлялись имена новых либреттистов, а довольные граждане следили за развитием адаптированного внятного сюжета. Но нет! Для Чернякова совершенно неважно, какой текст поет певец на сцене. Он без всяких комплексов подкладывает под него свою картинку – и изумленный зритель вообще уже ничего не понимает: какой такой был бой у Руслана? Почему он поет «Дай, Перун, мне меч булатный по руке»? Почему Фарлаф во время исполнения своего знаменитого рондо танцует стриптиз?

Сюжетный ход, которым Черняков подменяет настоящий сюжет оперы, весьма прост и очень предсказуем: перед нами пафосная свадьба, по-видимому, организованная крутым ивент-агентством по сценарию пушкинско-глинкинской оперы. Свадьба, понятно, дорогостоящая – всех гостей нарядили в исторические костюмы, здесь же маски во главе с Черномором (больше он, кстати, в спектакле не появится). Затем – похищение (как часть оплаченного сценария), затем – приключения Руслана с затейливыми, технически оснащенными инсценировками типа поля битвы, усеянного оторванными руками и ногами, публичного дома с проститутками (вместо волшебных дев Наины), белоснежного особняка с голыми девицами, шоу официантов и полуголым татуированным качком. В финале Людмилу с трудом выводят из-под действия тяжелого наркотика, а рулит всем Финн, который не волшебник, конечно, а аниматор из ивент-агентства, обслуживающего данную свадьбу.



Очень характерно, что Черняков одновременно выступает режиссером и сценографом своих спектаклей. Кстати, также поступил и Кирилл Серебренников в «Золотом петушке». Это не случайно: режиссура как таковая оказывается элементом (не главным) сценографического решения, которое берет на себя основную смысловую нагрузку в решении спектакля в целом. Именно поэтому младший брат Чернякова и Серебренникова Василий Бархатов почти совсем не заметен в своих спектаклях: он буквально тонет в сценографии Зиновия Марголина, который и определяет атмосферу спектакля и его концепцию. Самое главное для режиссеров описываемого метода – создать определенное пространство, определенным образом нарядить героев, а остальное – вроде выстраивания мизансцен, работы с артистом, поиска мотиваций – осуществляется на уровне прикола или пародии в духе «Большой разницы». Если же на прикол не хватает фантазии, режиссер с легкостью «кидает» артиста на произвол собственной интуиции и опыта, что неизбежно оборачивается штампом (должен же актер за что-то спрятаться – вот и хватается за наработанные приемы).

В «Руслане» подобная «никакая» режиссура достигает своего апогея в сцене садов Наины. «Волшебные девы», превращенные волей режиссера в девиц легкого поведения на протяжении длиннющей балетной сюиты, устраивают парад чудовищной безвкусной самодеятельности, которую невозможно себе представить не только на сцене профессионального театра, но и, к примеру, в какой-нибудь частной школе на Рублевке, где принято серьезно готовиться к школьным праздникам – приглашаются профессиональные учителя по латино-американским танцам, по вокалу и т.п. Здесь явно никого не пригласили – девы машут ручками и ножками, ходят туда-сюда по лестнице, а в качестве грандиозного бонуса для публики, засыпающей и изнемогающей от скуки, запускают вертолет с дистанционным управлением. Этот эпизод можно считать квинтэссенцией метода гламурной самодеятельности, который следовало бы занести в учебник для молодых режиссеров, жаждущих успеха в области

оперного театра. И здесь, пожалуй, самое время отказаться от понятия «режиссура» в принципе. Ибо Черняков в «Руслане», наконец, достигает идеала, окончательно превращая режиссуру в анимацию.

Сценография на самом деле тоже уже никакая не сценография – это дизайн, в котором нет ничего театрального. Эффективное дизайнерское решение напрямую обслуживает аниматорскую задачу, которая заключается в обеспечении аудитории комфортным, доступным, а главное, прикольным зрелищем.

Если бы спектакль «Руслан и Людмила» вышел не на исторической, а на Новой сцене Большого, то при сохранении всех прочих к нему претензий, снялась бы главная: неадекватность предлагаемого зрелища предназначению исторической сцены Большого театра. Убеждена (хотя модная гламурная тусовка над этой точкой зрения глумится до упаду), что историческая сцена Большого театра предназначена для сохранения и развития российских национальных культурных традиций. Убеждена, что приезжающие со всех концов страны люди, за счет которых, к слову сказать, осуществлена реконструкция здания театра – а выполнена она на средства налогоплательщиков – имеют полное право приходить туда со своими семьями, фотографироваться на фоне лестниц и люстр и смотреть спектакли, которые соответствуют стандарту «классическое искусство». А потому, когда дирижер-постановщик Владимир Юровский (заметьте, даже не режиссер – дирижер!!!) без всяких рефлексий говорит, что на поставленный им спектакль «Руслан и Людмила» нельзя прийти с детьми до 16 лет, мне хочется сказать: к черту такую постановку «Руслана и Людмилы». Вернее, не к черту – как минимум, на Новую сцену, а лучше – в проект «Платформа» или куда-нибудь еще в таком роде. Ведь на самом деле, никто не против пририсовывания усов Джоконде. Рисуйте, на здоровье, если уж так хочется! Просто не стоит делать это в Лувре.

Марина ЗАБОЛОННЯ

## ЗЛЫЕ ДЕВУШКИ

*«Взгляни сюда: вот два изображения...  
Взгляни на этот – что за красота!  
... Теперь взгляни сюда!»  
«Гамлет» (III, 4, пер. А. Кронеберга)*

*«Гедда Габлер» Ибсена и «Злая девушка» Павла Пряжко – вот два изображения, которые нам показали в начале сезона Александринка и ТЮЗ. Казалось бы, что может быть общего? Однако именно эти проекты очертили эстетические берега нашего театра, – зависшего над пропастью между старой «новой драмой» и новой... Они будто сами напросились на сравнение: два типа театра, две режиссерские эстетики, два масштаба мышления, две героини...*

### POSTLOVE / ПОСЛЕ ЛЮБВИ

«Это что-то декадентское» – сказала бы одна чеховская героиня, как никто понимающая в театре. «И это кра-си-во», – могла бы сказать, чеканя слог, «александринская» перфекционистка Гедда Габлер, если б увидела свой спектакль со стороны. Дерзкая красotka, только что выскочившая замуж за ничтожного, но надежного ученого тюфяка, и осознавшая свою ошибку, впрочем, не первую и не последнюю в ее коротенькой жизни. С первой минуты в героине Марии Луговой ошутима непокорность загнанного зверька, способного ради свободы перегрызть себе лапу. Глядя на нее, понимаешь, откуда взялась сегодня непокорная социопатка Лисбет из «Девушки с татуировкой дракона». У этой Гедды тоже есть метка, тайна, которую она не может доверить никому. Скучно следить за метаниями женщины не первой молодости. Но перед нами одинокая девчонка со странными снами, которые так ее достают! Будь рядом доктор Фрейд, прописал бы ей морфий, а главное, объяснил проклятые сны. Колючее создание с комплексом не то Эдипа, не то Электры – задирает и провоцирует каждого, кто попадется под руку: муж-хлопотун, его добрая тетушка, добрейшая и влюбленная однокашница Теа, бывший возлюбленный Левборг... И никому невдомек, что ее корчи (чего стоит один «показ» висельника на хлипком сухом деревце, с

вывалившимся языком!) – это пляска смерти. Девушка по-военному рубит фразы (папа был генералом) и ходит так, будто не на каблучках и в алых лайковых галифе, а на котурнах и в тунике. Роль из античной трагедии, к которой она интуитивно пристраивается, пока лишь – в зародыше... как и ее нерожденный ребенок – сморщенный скорченный эмбрион, смертельно оскорбляющий все ее существо и независимость. Но ее импульсивность холодна, ребяческие выходки – на «холостом ходу»: и отчаянный бег на месте, и фуэте не дают разрядки. Того и гляди раздастся взрыв. Или выстрел. В этом природа драматизма спектакля К. Гинкаса.

«Гедду Габлер» можно сравнить с винтажными винами. В этом смысле, «новая драма» Ибсена настоялась, насытилась новыми оттенками, мотивами, интонациями, которые гурман Гинкас всласть посмаковал. Художник С. Бархин давно договорился с режиссером (в 1983-м они тоже вместе сочиняли «Гедду Габлер» в Театре им. Моссовета с Н. Теняковой в главной роли), предложив вариант среды обитания, не совместимой с жизнью. Симультанность сценографии создает космический эффект «везде и нигде», «всегда и никогда». Бархин исчерпывающе сформулировал исходное противоречие, из которого вырастает история самоубийства. Перед нами – мертвый ледяной ландшафт,

мгновенно рождающий ощущение какого-то смутного ужаса, хотя приезд новобрачных из свадебного путешествия – казалось бы, не самое страшное, что может произойти с молоденькой девушкой. Пластик, так похожий на хрупкое стекло, больше напоминает о современных апартаментах в стиле хай-тек. Но это обманка. Стилль здесь не важен. Важна бездонная прозрачность, в том числе, и стульев. Их расставит в ряд Гедда при встрече с Левборгом и Теа, сядет между ними, ласково поглаживая шею, перебирая волосы испуганной девушки... А вокруг – какие-то бюсты, обернутые в полиэтилен. Похожий на аквариум дом, в гранях которого блуждают видеопроекции из жизни фауны, наполнен снами Гедды. Они – начало спектакля, они – его конец. Осьминог выдавливает из себя белые яйца с методичностью хорошо смазанной мортиры. Прекрасное тело ныряльщицы уходит в зеленоватую глубину, человеческий эмбрион, по изображению которого Гедда отчаянно колотит ладошками, невозмутимо посапывает в своих водах... Не хватает разрезанного зрачка глаза, чтобы вспомнить «Андалузского пса» Бунюэля. Только сюрреализм Гинкаса слишком аналитичен. О своих снах Гедда членораздельно докладывает кому-то в пустоту от третьего лица («ей снились муравьи...») холодно и презрительно. Эти монологи-ремарки, придуманные режиссером, тоже отсылают нас к античной трагедии. Гедда исполняет роль Хора. Сны ее, эти «феромоны» любви, обнаруживают в девушке собой «системы». Она будто хочет доказать, что основной инстинкт – самосохранения – не ее удел. Она выше этого! Ее супер-Эго перевешивает ее Я и Оно. Ее перфекционизм, обращенный к миру и близким, к концу становится диагнозом. Для художника, возможно, это качество – стимул к самосовершенствованию. Для человека не одаренного, но с развитым вкусом, властного и амбициозного, это выражается в стремлении иметь все лучшее. В том числе, мужа. Не случайно, говоря о том, как прекрасно держать в руках чужую судьбу, она вылавливает из аквариума рыбку и смотрит, как та бьется в ее ладонях. Но Гедда не сразу осознает, что и

она такая же рыбка в банке. Вода, как стихия, начало жизни, средство очищения, здесь повсюду. В аквариумах. В душе, откуда появляется Гедда в черном бикини и вороном парике. В стихии проливного дождя, куда уходит она навсегда.

Пластиковые панели, образующие небольшие комнаты по периметру сцены, создают иллюзию бесконечной промозглой и вязкой дали. Сизые тени пронизывают дом. Невесело смотрятся и два сухих дерева – молоденькое на авансцене и кряжистое в глубине. Да и букеты белых цветов навевают мысль о поминках, заглушая радость, которую источает всем своим существом милейшая тетенька. Звук брошенных на пол цветов, звон поющего хрустала, шум дождя, вороний гомон при утренней стрельбе Гедды, да ее внезапные обрывки скрипичных фраз – вот и вся музыкальная партитура спектакля.

О любви здесь почти не говорят, хотя мужчины – рядом. Годящийся ей в отцы Тесман искренне доволен браком. Подтянутый бонвиван (но уже «дедушка») Брак претендует на роль друга дома. Потревоженный Левборг (лет за сорок, тоже для нее «дяденька») заканчивает жизнь в борделе, во время скандала застреленный в живот кокоткой. Время сжато так, что вопреки авторским указаниям, начинает вдруг казаться, что Гедда беременна не от мужа. И тогда логичны ее издевательства над Теа на глазах у скованного Левборга. Как трагична реакция бедняжки Теа на утрату их с Левборгом общего «ребенка» – той самой гениальной рукописи, которую Гедда сожгла... И сравнение плодов любви девушек к писателю – не в пользу Гедды.

В «ледяном» доме Тесманов – все на виду. У левой кулисы – душевая. Над ней, чуть в глубине – рабочий уголок Тесмана. И похожая на северное сияние люстра с хрустальной бахромой. По центру – небольшая комната, куда Тесман и Теа, объединенные общей идеей, уйдут в конце спектакля разбирать черновики покойного Левборга. Не случайно эта мизансцена – одна из ключевых в спектакле – симметрична концовке «Дяди Вани». Охваченные общим энтузиазмом, они сидят плечом к плечу, уткнувшись носом в каракули. Будто все встало

*Pro настоящее*


М. Луговая – Фру Гедда Тесман.  
«Гедда Габлер».  
Александринский театр.  
Фото В. Сенцова

на свои места, вот только для Гедды здесь нет места. Обретение смысла жизни, а, значит, преодоление смерти и скуки, – вот что с завистью увидела в них, словно созданных друг для друга, Гедда. Это был крах. Фанатично веруя в красоту дерзкого поступка, например, самоубийства, на которое толкнула она Левборга, она потерпела фиаско и в «мысли семейной». Раскаяния в своих подлых, жестоких поступках, которые она нагородила за ночь, нет. Есть разочарование. Сжигая рукопись, она верила, что управляет судьбой мужа. Ошиблась. В ее руках – только собственная. Второй раз (первый раз было с тетушкой, поразившей ее своим беззаветным милосердием) Гедда меняет привычный тон, по-детски растерянно, на всякий случай, предлагая мужу помощь, хотя решение уже принято. Толкнув Левборга на «красивый» самостоятельный поступок, вложив ему в руку отцовский пистолет, она получает удар по самолюбию. Против такого унижения, в котором сошлись и шантаж Брака, и небрежение мужа, она знает лишь одно средство... Прильнув щекой к своей скрипке и проскрипев «Сурка», она медленно поднимается вверх за стеклом, закутавшись в дождевик, чтобы после выстрела превратиться в такой же завернутый полиэтиленовый предмет, как и те, что остались в доме от покойной хозяйки. Привыкший к стрельбе,

как ребяческой забаве, Тесман нехотя отвлекается от работы. Увидев тело в веселенькой желтой упаковке, он произносит «застрелилась» с неподражаемо будничной интонацией удивленного счетовода. Игорь Волков, находясь в привычном для себя рисунке мужа-подкаблучника, делает это (впрочем, как и всю роль) в одно касание. Ответная реплика «столпа общества» Брака в исполнении великолепного Семена Сытника («так не поступают!») уравнивает мужа и несостоявшегося любовника.

Как уродлива бывает любовь, но еще уродливей жажда красоты. Жертвоприношения ей и пафосны, и немодны. Но Саломею недаром вспоминали и Уайльд, и Бердслей. И наша Гедда, хорошенькая, маленькая злючка, проникла на территорию уайльдовских идей, чтоб однажды оттуда не вернуться...

В сочинении Гинкаса бликует судьба Ларисы Огудаловой: «Гедда Габлер» – почти сиквел «Бесприданницы». Вот только Паратов, то бишь Левборг, – не просто мот и Казанова, а талантливый литератор. Не бросивший, а брошенный. Но в буквальном смысле научно доказавший свое превосходство над избранником Гедды. Выпустивший одну книгу, о которой заговорил научный мир, а затем написавший ее продолжение, да такое, что у Карандышева, то бишь Тесмана, при беглом просмотре рукописи

перехватило дыхание. Левборг, каким его подаёт Александр Лушин, незначителен и скован. Но гениальная рукопись – это победа и над Геддой тоже. И все её разочарование, бравурное поведение при новой встрече с Левборгом, и сожжение рукописи – факты саморазрушения. Гедда проиграла. Он и в некрасивой смерти своей одержал над ней победу. Она явилась на сцену женой Тесмана, но так и осталась Габлер. Несмотря ни на что. Такое вот упрямство, максимализм, категоричность. Значительно омоловив Гедду, Гинкас заставил её пережить все перипетии в ускоренном режиме. Сжатие её биологического времени, предельное уплотнение событий, как бы абсурдно это ни показалось, напомнило о классицистском единстве места, действия и времени, даже подвинуло драму в сторону трагедии. Режиссер попытался через пьесу Ибсена проанализировать механизм подросткового суицида. Ибо в скоротечности жизни максималиста пролегает конфликт незрелого сознания с взрослым опытом. Такой психотип по разумению постановщика сегодня актуален. Умирать легко, если ты молод. И полицейская сводка происшествий это подтверждает. Тут Россия впереди планеты всей. В своем нетерпении сердца они рано уходят, оставляя на земле стариков и тех, о ком пишет сегодня молодой драматург П. Пряжко.

Если Гедда страдает идейным перфекционизмом, то героиня «Злой девушки» Оля – бытовая перфекционистка. Феминизм, нищезанство, фрейдизм, индивидуализм и т.п. – все это перегорело в прошлом веке, не оставив нам надежды на открытие чего-то нового.

### **ПОСЛЕ ПРОЧТЕНИЯ СЪЕСТЬ, ИЛИ ОКОЛО НОЛЯ**

Наверно, мечта – дитя несвободы. Иначе, отчего наши молодые творцы порой так неизобретательны в своих художественных высказываниях?

На читке новой американской драмы молодая девушка-режиссер в своем предведомлении сказала, что будет зачитывать лишь принципиально важные ремарки. Далее, после продолжительных пауз и топтаний на месте актеров, помимо прочих ремарок, была озвучена следующая: «Джаспер достает пачку

сигарет и закуривает». Затаив дыхание, зритель ждал, как «отреагирует» мизансцена, чем обернется ремарка. Немного помедлив, чтец запустил руку в карман, достал пачку сигарет и закурил!!! От такой режиссерской находки стало душно.

Наши театральные новаторы, мутанты чисток, чахлыми ростками пробивают бетон подвалов и чердаков. Их полуфабрикаты на злобу дня, завернутые в яркие, кричащие упаковки, здорово проигрывают, когда называют себя спектаклями. В читках есть свежесть сиюминутного порыва, драйв молодых голосов, незавершенности без претензий. Но вот совершен скачок, режиссер переступил разделительную линию. Появился заказчик в лице театра, художник, композитор, назначены артисты и... простая искренность превращается в претенциозность, философствования постановщика о новом витке экзистенциализма – оборачиваются неумением держать ритм и строить композицию...

Белорусский драматург Павел Пряжко давно прижился у наших «подпольщиков». Его ставили талантливые новодрамцы – И. Вырыпаев «Трусы», М. Угаров «Жизнь удалась». А теперь и в Петербурге нашелся фанат-режиссер, выпустивший его «Хозяина кофейни» и «Запертую дверь». Дмитрий Волкострелов после учебы в Московском университете культуры окончил (2007) мастерскую Льва Додина и даже поработал пару лет в МДТ артистом, а затем вышел в свободное плавание, создав театр POST. Его известность в кругах театральной общественности подкреплена молодежными премиями. О нем уже слагают курсовики будущие театроведы.

Так что премьера в ТЮЗе «Злой девушки» вызвала особый интерес.

В доме, куда нас пригласили – живут двое, Алена и Денис. Но по сути перформанс начался еще за кулисами театра, по дороге к лифту, на котором мы поднялись на 5-й этаж и попали в сутолоку приготовлений вечеринки. Поначалу трудно было отличить «игроков» от «наблюдателей». Правда, хорошо знакомая по додинскому курсу Алена Старостина приветливо предлагала чаю, чистила мандарины и угощала

пришедших. Когда, наконец, все расселись на приготовленные стулья, расставленные вдоль стены, двери комнаты закрыли, и гости погрузились в житейские перипетии своих современников, – еще молодых, но уже 30-летних...

Пряжко написал короткий косноязычный текст, (бытовая речь с произвольной пунктуацией имитирует верbatim), больше похожий на сценарий фильма, с рваными диалогами, длинными, обильными ремарками и рваным сюжетом о том, как мальчик привел в гости к друзьям свою новую девушку и после нескольких встреч расстался с ней. Видимо, нам надо было разобраться, почему это произошло.

Девушку звали Оля, стало быть, на вечеринке она была такая же новенькая, как и мы. И пока на кухне еще что-то готовили на стол, она начала свое выступление. В монологе она должна была показать и свою эрудицию, и тягу к искусству, и страсть к чистоте и порядку. Вот только друзей у нее нет, и на своей страничке «В контакте» сама пишет новости, сама их читает и смотрит свои фото. Но она очень довольна своей комнатой, своим компом, только буквы на клавиатуре быстро стираются. И на поверхности отпечатки остаются. Не работать же в перчатках.

Стройная, в строгом сером платье, с прической-улиткой она ведет свой монолог с удовольствием. Даже присев к пианино, стоящему у зрительской стены, чтобы скверно, но с пафосом исполнить концерт Моцарта, она не оставляет декламацию.

«Оля. Ну и дальше пошла разработка... как то тут...каждый раз можно по-разному исполнять...да что такое, порчу все!...на самом деле я сейчас плохо играю. Я не добираю глубину ноты, в руках нет. Можно ж вот так сыграть, а можно так...чувствуете разницу? Наполненность другая звука. Очень мощная мелодия. Невероятно просто. Каждый звук можно извлечь по-разному... богатый звук... очень можно по-разному ее наполнить. Удивительно. Класс. Надо с нею поработать. Аккордики. Надо чтобы звучали четко. Надо тоньше все. Чувствуете у меня сейчас лучше получается. Безумный, наполненный мир» (пунктуация – автора пьесы. – **Ред.**).



Сцена из спектакля  
«Злая девушка».  
ТЮЗ им. А.А. Брянцева

Язык автора – это конвоир, бесстрастно сопровождающий героев по их жизни, без рефлексии, без фанатизма. То, что мы привыкли называть ремаркой, закадровые авторские пояснения, здесь, как в древнегреческом театре, превратилось в Хор мальчиков и девочек, сидящих по стеночкам и внимательно наблюдающих за «героями». И если в античной драме герои страдали и гибли ради заветного катарсиса, на котурнах и в масках рассекали атмосферу средиземноморья своей неистовой страстью, то здесь и подумать об этом неприлично. Потому что героев в современной драме нет. Нет заразительности. Есть инерция бытования. И край «обетования» узнаваем. Мебель, как у всех: евростандарт. Если б это была традиционная сцена, можно было бы сказать – симультанные декорации. Но про комнату с обстановкой студии, где вместо лампы – свет знакомых по каталогам IKEA светильников, такого не скажешь. Да и сами мальчики-девочки свой досуг проводят, «как в журнале», по картинкам. Вещи тут имеют цену. Дорогой красивый купальник (плавки), «стремная» шапочка с ушками, модный комбинезон.

Участники вечеринки неторопливо пребывают на своем празднике жизни. Они почти уравниены в правах с малочисленным зрителем, имеющим возможность разделить с ними трапезу, съесть мандаринку, выпить чашку чая. Тут все просто, как мычание. Легкие люди, вроде бы приветливые, а дружить с ними не хочется.

Словно инопланетяне в человеческом облике, с ученической старательностью копирующие повадки людей. Без страстных вспышек сближений-разрывов, без душевных мук, без боли. Без любви. Ровные и скучные, как степь. Их скромное, постбунюэлевское, обаяние не заслуживает иронического тона. Может быть, в такой покорной фиксации быта – обреченность или толерантность? Дескать, все крупное уже свершилось, чужие среди нас, надо с этим как-то жить.

У Элиота было:

*Мы полые люди,*

*Мы чучела, а не люди <...>*

*Бормочем вместе*

*Тихо и сухо,*

*Без чувства и сути,*

*Как ветер в сухой траве...*

Мы Элиота догнали и перегнали. Пробил час бесполох. Мужское-женское в современном мире претерпевает сильные мутации. Оно как бы не принципиально. А значит, нет смысла говорить о войне полов. Они такие – наши современники, 30-летние. Без амбиций, высоких идей. После работы встречаются, чтоб сходить в магазин или на каток или посидеть дома, посмотреть кино на компе. Причем, фиксируя мгновенья жизни героев, режиссер монтирует подлинность с условностью. Жизнь в интерьере гиперреалистична. Но стоит ребятам взять с вешалки куртку, переодеться и постоять в центре комнаты, – срочно включаем воображение. Мы на улице. И если подойти к стене и вытащить из рулона, закрепленного у потолка, голубой лист метра два шириной, – значит вы уже в бассейне. Если ребята держат в руках коньки и полотно белое, – вы на катке. Так сценки и будут чередоваться, показывая течение жизни.

Ребята будут встречаться и расходиться, одеваться и раздеваться, синхронно выполняющая то, о чем сообщает кто-нибудь из Хора. И не понятно, кто кого ведет, кем является Хор – комментатором происходящего или руководителем марионеток? Когда-то, во времена «большого стиля» нашей режиссуры, такой прием называли иронично «зримая песня».

Сегодня – это новаторский метод проведения перформанса.

Наша культурная память сужается, как шагреновая кожа. Она – близенькая, коротенькая, потому что всегда под рукой интернет, в котором есть все. («А л е н а . Что мне запомнилось? ... Такого нет что запом, просто я очень хорошо провела время».)

И зло у нас теперь жиденькое, меленькое. Поэтому «злая» Оля, со своей искусственностью и позерством, не вписывается в компанию. Причинно-следственных связей тут нет. Они не нужны автору. Спрашивать «зачем?» здесь неуместно. Потому что так – из микроскопических событий – складывается и протекает жизнь: из обрывков слов, фраз, дел, движений, жестов. Без знаков препинания, но с перескакиванием с места на место. Это и есть эпос серой обыденности.

Гамсун критиковал Ибсена за то, что в его пьесах характеры не являются психологическими индивидуумами. Аналитическим пьесам Ибсена этого и не требовалось. В обратной перспективе он разворачивал почти детективное исследование судьбы, в которой все предопределено, и воли случая быть не могло. Тем не менее, его пьесы не обкрадывали актера. Им всегда было что играть. В классической пьесе, в частности, и у Ибсена тоже, только настоящий актер может стать проводником-преобразователем чуждых современному зрителю ситуаций. В нашей новой драме, излагающей факты и случаи из жизни, где нет крупных личностей, где стерта индивидуальность, ценимое свойство актера – молодость и энтузиазм. Некорректно требовать от режиссера работы над образом, когда сам драматург им не пользуется.

Отчего же режиссер не пригласил в проект людей «с улицы»? Зачем ему отличная актриса Алена Старостина, не использующая здесь профессии? После ролей в трудных спектаклях Додина, где, собственно, актриса выросла и была замечена, здесь ей слишком легко. Так можно и вовсе растренироваться. Даже в капустническом литмонтаже К. Богомолова «Лир» А. Старостина выделялась своей исполнительской точностью. Потому что актриса. Но сегодня для энтузиастов мифического

«посттеатра» – это не проблема (см. «Вопросы театра» 2011, №1–2. С. 86). Ибо руководитель театра POST в современном театре отрицает и актера, и сцену. И тут режиссер «постдрамы» в своих действиях последователен.

Режиссер представляет нам невнятных безликих персонажей, словно говоря, а что делать? Других-то нет! Надо радоваться, что кто-то из них знает Клячкина.

*«На столе от лампочки круг.*

*А за кругом в комнате мрак.*

*В круге сразу видно, кто друг.*

*Кто во мраке ясно, что враг.*

*Девочка рисует дома.*

*Над домами вьются дымы.*

*И еще не знает сама, кто чужие здесь, а кто мы».*

«Это винтажное развлечение злым человеком может быть расценено как издевательство» – комментирует ремарка. И что-то важное, искреннее всплывает здесь. Обаятельно исполненная артистом Иваном Николаевым бардовская песня выглядит милым родным атавизмом.

Видимо, душевная и физическая порнография, которая вырвалась из ТВ, как из ящика Пандоры, породила новую касту людей. Их-то и представил нам Д. Волкострелов в «Злой девушке». Собственно, название пьесы вызывало недоумение: героиня как будто не источала злобы. Злая – значит, недобрая? Название пьесы оказалось информационной рамочкой, внутри которой расположился обычный отрезок жизни молодых людей. Если в начале пьесы Дима с улыбкой признавал: «Ну, да, она злая», то в конце неожиданно обнаружится перевертыш, и уже сама Оля ставит диагноз: «Ребята вы, оказывается, все – злые. Одна я – добрая». Почти как чеховское ружье... В новом социуме качественные определения – всего лишь ярлыки, ибо подтверждения данного качества (злобности) действием не предполагается ни автором пьесы, ни режиссером. Слово и дело при взаимодействии могут меняться ролями.

Как легко спровоцировать бдительного критика на глубокие размышления на пустом месте: стоит лишь пустить на стену видеоролик

из киношедевра прошлого. И вот уж ассоциативный ряд высоколобых опрокидывается в пространство чужих идей. И являются вдруг мысли, хотя за то время, пока шел спектакль, этого не случилось ни разу. Так и здесь, когда по стене побежали немые кадры из фильма Ж.-Л. Годара «Мужское–женское», подумалось: «Должно быть, нам намекают на новую волну в кино!» Мало того, что Оля сыграла Моцарта, а Дима спел Клячкина. Оказывается, и режиссер с Годаром на дружеской ноге!

Это была кода. По белой стене поплыли беззвучные кадры фильма, где герои бродили по городу, сидели в кафе, а потом камера остановилась на милом девичьем лице. Вот тогда, в унисон с изображением на стене Хор и поставит, наконец, точку: «Во вторник Дима познакомил Дениса и Алену со своей новой девушкой».

Но Годар не поддержал спектакль. Контрапункта не вышло. В фильме драматизм, как предчувствие, таил социальный запал. Там явственно ощущалась растерянность взрослеющего поколения «Sixty Eight». В «Злой девушке» герои аполитичны. Лишь на миг разрушилась их социальная изоляция. Однажды, гуляя по городу, Дима достал фотоаппарат, и... актер, вынув из сумки камеру, застыл в ожидании нужных комментариев Хора. Он стоял спиной к стене, по которой под характерное щелканье замелькали серые кадры из жизни спального района. В их длинной череде мелькнул разгон демонстрации полицейскими.

Игра режиссера в реальное время, т. е. уравнивание его со «сценическим», раздула вакуум жизни до невыносимости. Метафизика подменилась пустотой, из которой, видимо, следует ожидать нового Большого взрыва. Может, на наших глазах рождается философия пустоты?

Почему понадобилась цитата из «Мужского–женского», а не из «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани? Там есть трагическое отточие – смерть набегу. Не на последнем дыхании, а именно – в полете. Был – и не стало. Порхал по жизни музыкант, откладывая на завтра чистый лист нотной бумаги, постоянно куда-то опаздывая, в том числе и на концерт, едва успевая пробраться в оркестровую яму, чтобы в нужный момент ударить в литавры и поймать





очередной грозный взгляд дирижера... Но у Пряжко все намного безнадежнее и глуше.

Время «спектакля», не оплодотворенное ни дыханием искусства, ни информационной глубиной – не превращается в вечность, – в то большое Время, куда ушли Шекспир, Рабле и другие товарищи. Зато спектакль обладает своего рода магнетизмом. Он, как гипнолог, раскачивающий перед глазами подвес, повергает в сон. Он не грузит чьими-то проблемами (скажем, чистоты монитора), не заставляет сопереживать героям. Дурман искусства не коснется ваших нервов.

Наверно, тема ублюдков, прирожденных убийц и маньяков исчерпана. Настало время равнодушных. Ну, а наша встреча с этими милыми людьми была столь мимолетна, что запомнились лишь кремовые торшеры, красный диван, переглядывания да переминовения с ноги на ногу друзей. Ну, и мандарины, конечно, курчявая кожура которых горой осталась лежать на журнальном столике.

P.S.

Итак, перед нами два спектакля, две девушки, неестественные, т. е. отличные от окружающих. На вид почти ровесницы, хотя Оля выглядит старше. Гедда – девочка среди стариков. Рассудительная Оля – в своей среде. Молодая актриса Мария Луговая в роли Гедды – в жесткой режиссуре, казалось бы, не допускающей вольного вздоха, изо всех сил старается оправдать свою героиню. Актриса ТЮЗа Алиса Золоткова в роли Оли ровно играет характерность, – прохладное высокомерие. У Гинкаса отщепенство героини выражено в особенной, искусственной, манере говорить и двигаться, иногда маскирующей, иногда подменяющей эмоциональную насыщенность. В то время как остальные герои изготовлены с должным мастерством и в соответствии с талантом их исполнителей. У Волкострелова героиня выделяется своим наигрышем – на фоне компании «вольнотпущенных». Обе девушки музыкальны. И если бы не режиссер, играла Гедда на фоне, как и Оля. Но Гедде понадобилась именно скрипка. И музыка для нее – средство выражения состояния души. Для Оли – это средство само-рекламы. Монолог Оли о чистоте ноутбука, его

монитора и клавиатуры, о ее исключительности и отдельности, которая не предполагает друзей «В контакте» – самый крупный вербальный кусок спектакля. Отстраненный апарт Гедды о снах, как погружение в подсознание, определяет «высоту» героини. Сновидения в «Гедде Габлер» стали смысловой рамкой спектакля. Сон, которым открывается спектакль, в конце оборачивается вечным сном, т. е. смертью. А если вспомнить, что, по Фрейдю сон – это потеря интереса к внешнему миру, станет понятна режиссерская логика, его «чеховское ружье». У Пряжко такой рамкой стал зеркальный перевертыш в оценке человеческой природы (перенос его с одного лица на другое).

Видимо, у столь разных спектаклей, как эти, все-таки есть формальные пересечения. Обратившись к классике, Гинкас постарался выразить свое ощущение молодости, как «марше несогласных», молодости, коей свойственно бунтовать. В «биосфере» Пряжко–Волкострелова холостой ход конформизма сулит либо взрыв, либо мутацию. Если в «Гедде» присутствует поэзия жизни, в «Злой девушке» есть только бытовая проза. И если Гинкас стимулирует мысль, то Волкострелов ее замораживает. Там – погружение в глубину, здесь – скольжение по поверхности. Там – протестный жест героини, здесь – милое неспешное житие без рефлексии. Там – жесткая структура, здесь – россыпь механических рефлекторных жестов. Там – детская категоричность, перфекционизм, направленный на окружающий мир (кра-си-во). Здесь – взрослая обстоятельность, перфекционизм самодовольства. Утопия и антиутопия.

Для профессионалов «Гедда Габлер» Гинкаса – классическая роскошь, для молодых – «винтаж». Аудитория Александринского театра насчитывает более тысячи человек. «Злая девушка» Д. Волкострелова в комнате на тридцать человек – тест на молодость. Видевшим спектакли Товстоногова, Эфроса, Стурю, очень трудно «бежать за комсомолом». Тем же, кто предпочтет «Гедду Габлер», придется признать: время, в которое они живут, быть может, им уже не принадлежит...

Вадим ЩЕРБАКОВ

## ПРОСТОЕ ИСКУССТВО

*Бесконечно трудно говорить о сложном просто. Столь редко встречаешься с искусством, без видимой натуги умеющим выбрать для такого разговора ясные и лаконичные формы. Тем ярче оказалась поэтому нечаянная радость от спектакля «Дибук», который приехал на фестиваль Союза театров Европы из греческого города Салоники и показал свою работу на филиальной сцене хозяина фестиваля – Малого театра.*

Сцена распахнута. В глубине посредине горит высокий семисвечник. Перед ним – длинный простой стол, четыре массивных стула. У кулис с обеих сторон стоят простые скамьи, на которых разложены костюмы действующих лиц. Функционально пространство организовано так, будто приготовлено для площадного действия – ничто не скрыто, все предназначено для условного игрового использования. И в то же время эта игровая среда изысканно одета в черный бархат: скрадывающие свет задник, кулисы и паддуги вырывают сцену из конкретности временных и пространственных связей, превращая ее в место, где возможно все.

На подмостках женщина и мужчина. Они радостно оживлены – накрывают стол для встречи субботы, выполняют праздничные ритуалы с вином и хлебом, читают молитвы. Приступают к трапезе. Когда голод утолен, приходит время шабатной истории – женщина начинает рассказ о любви бедного ешиботника Ханана и дочери богатого купца Леи. Подхватывая ее слова, мужчина переключает повествование на зал – эта знаменитая легенда предназначена для публики, сейчас ее разыграют перед нашими глазами.

Созданную в начале 1910-х годов в Российской империи многонаселенную пьесу С. Ан-ского (Семена Акимовича Раппопорта) в действие для двух актеров преобразовал Брюс Майерс. Из четырехактной, с прологом и эпилогом, разговорной драмы получился компактный сценарий для насыщенного событиями спектакля. Подобным путем пошел некогда и Вахтангов – он, правда, за краткостью не гнался и количество действующих лиц особо не сокращал. Ввел даже новую фигуру символического

Прохожего, народного свидетеля, чьи оценки происходивших на сцене событий много значили для смысла того знаменитого спектакля. Однако Вахтангову тоже захотелось сгустить действие, сжать внутреннюю пружину несовершенного творения Ан-ского.

Мистическая история о «прилеплении» (таково этимологическое значение слова «дибук») духа умершего к живому телу помещена греческим режиссером Сотирисом Хатзакисом в форму наивного балаганного представления. Актер и актриса – Димитрис Папаниколау и Деспоина Курти – сыграют в пьесе все роли. Не покидая площадки, они – открытым приемом – будут надевать на себя костюмы, маски и гримы разных персонажей, говорить высокими и низкими, молодыми и старческими голосами. Они условно обозначат свое актерское



Д. Папаниколау и Д. Курти в спектакле «Дибук». Национальный театр Северной Греции

преображение в каждую новую роль без какого-либо стремления к иллюзии полного перевоплощения. И тем ни менее – захихикавший или усмехнувшийся зритель легко забудет про игровой прием и поверит словам и чувствам показываемых людей. Потому что наивная игра этого «бедного» театра способна рождать правду поэтическую, образную, конкретную и отвлеченную одновременно.

Эта поэзия оживления масок персонажей становится одним из главных аттракционов спектакля. Она не просто соприродна сути театра, она и есть театр – искусство являть публике человека, который не то же самое, что актер, но его телом, голосом, чувствами и душой воплощенный живой образ другого.

Пьеса Ан-ского первоначально называлась «Между двух миров». Игровая стихия греческого «Дибук» заставляет вспомнить о том значении, которое русские символисты придавали институту театра. Он был, по их мнению, точкой соприкосновения мира «первоидей» (области истинного бытия) и пространством быта (псевдореальности). Стараясь найти язык для воплощения творений этих путанных теоретиков, Мейерхольд открыл способность сцены мира соединять. Мертвая материя условного реквизита начинала порхать в руках актеров, становясь живой. Маска поворачивалась к

зрителю разными ракурсами, и приоткрывала завесу тайны над смыслами человеческого существования.

А «Дибук» именно что ставит основные вопросы бытия. Два друга, Сендер и Ниссон, поклялись некогда, что поженят своих будущих детей. Затем пути их разошлись. Сендер разбогател и родил Лею, а Ниссон родил Ханана и рано умер, не успев ничего стяжать. Сын Ниссона не знал об обете отца и его друга. Однако почему-то, случайно – бывает ли что-либо случайное в этом мире?! – оказался в доме Сендера, который приютил бедного ученика бринницкой иешивы. Конечно, Ханан и Лея полюбили друг друга. Но юноша понимал, что у него нет шансов получить богатую невесту, отец которой думает только о наживе. И тогда Ханан стал изучать Каббалу, надеясь с помощью магических заклинаний хотя бы помешать помолвке любимой с другими женихами. Казалось, что ему это удастся – свадьба Леи трижды расстраивалась.

Режиссер и актеры греческого спектакля ведут драматургический сюжет довольно спорно. Персонажи меняют друг друга, сообщая публике экспозиционные обстоятельства, пока дело не доходит до главного. Зритель видит одно единственное случайное свидание живых героев в старой синагоге. Драматург сделал их



Сцена из спектакля



робкими и почти не дал им слов – Ханан и Лея не решаются открыться друг другу. Но их души стремятся соединиться, жаждут исполнить забытое обетование отцов. И тут вступает режиссерский сюжет.

В театре всегда надо найти через что, через какое физическое действие, интонацию, мизансцену, воплощенную метафору выявляет себя чувство. О любви в «Дибук» сначала только говорят – пусть и красивыми, поэтическими, тревожными словами. А входит она в спектакль вместе с Леей. Актеры сцепляются взглядами, они не могут оторвать глаз друг от друга. Лишенное всякого эротизма их чувство воплощается в простой танец, состоящий из шагов и кружений. Танец переключает статус их присутствия в иное качество – становится очевидным, что кружатся не герои, а их души. Естественно, Деспоина Курти и Димитрис Папаниколау играют это своими телами, но танцевальная пластика придает им почти ощутимую бесплотность.

Танец разрезается страшным известием: четвертый сговор удался, скоро свадьба Леи. По драматургическому сюжету это убивает Ханана, через какое-то время его тело должны будут обнаружить батланы. Но в партитуре г-на Хатзакиса души влюбленных совершают еще один тур своего заворачивающего кружения, а затем в танец входит смерть. Она играет через простую, почти бытовую пластическую форму. Лея садится, подобрав под себя ноги; Ханан опускается рядом и сворачивается калачиком, положив ей голову на колени; девушка поднимает руки и провожает ими отлетающую жизнь юноши.

Самое замечательное происходит потом. Лея наклоняется к Ханану, обнимает его тело левой рукой, а правую – кладет ему на висок. В этом жесте, в этой позе столько заботы и нежности! Пальцы девушки недвижны, но кажется, что ее рука одновременно и гладит голову возлюбленного, и подкладывает мягкую и теплую плоть ему под щеку, и баюкает, и обороняет...

Так хасидская притча о святости – а значит и силе! – обетования в спектакле греков обретает дополнительное измерение. Любовь, играемая через нежность, оказывается тихой, мягкой, но непреодолимой силой.

Для Вахтангова были важны в «Гадибуке» танцы Леи с нищими. Их бесконечное кружение с богатой невестой, их скрюченные пальцы, уродливые, искаленные фигуры на фоне хрупкого силуэта в подвенечном платье. В спектакле о неслучайных случайностях эти танцы промелькнут как атрибут сюжета пьесы. Куда важнее для г-на Хатзакиса окажется смачно рассказанный анекдот Сендера, который отсутствовал в первоначальном тексте Ан-ского. Выйдя на авансцену, Сендер излагает залу историю бедного еврея – из тех, что где-то как-то подшивают, ушивают и подрезывают. Голь и нищета неопишеские! Зато с каждых заработанных четырех копеек этот местечковый шнайдер откладывает в кубышку три, умудряясь существовать лишь на грош. Проходят годы и наконец ему удается скопить приличную сумму. Он покидает свой убогий домишко, едет в Одессу, покупает себе прекрасный костюм и тросточку с серебряной ручкой, поселяется в лучшей гостинице. Вот, надев белую шляпу, он выходит показать себя людям и... оказывается под колесами кареты. Из последних сил он вопиет: Господи, почему именно сейчас?! Из-за облака высовывается Ягве и отвечает: Извини, Шломо, я тебя не узнал...

Стараясь обмануть судьбу, непременно получишь неожиданный реприманд – Сендер просит Лею спеть гостям своим ангельским голоском. Девушка в белом платье и конической шапочке на голове, которая делает ее похожей на фарфоровую куклу Пьеро, выходит на середину площадки. Она звонко поет высоким тембром, послушно повторяя изящные жесты руками – так ее некогда научил нанятый папой актер. Вдруг ее голос ломается и переходит в низкий регистр. Тело начинают сотрясать отнюдь не изящные конвульсии. Какой-то зритель за мной заржал: ну уж и ангельский голосок! Впрочем, и он довольно быстро проглотил свой смех, уразумев, что в тело Леи вошел дибук.

Это «прилепление» чужой души было сыграно вполне условным приемом, но наполнено режиссером и актрисой предельно конкретными чувствами. Лея и мучилась от присутствия в себе духа умершего, и млела от близости Ханана. Ее голос то взлетал, то падал в рычащие басы; тело обретало угловатую жесткость,

чтобы затем стремительно смягчиться до видимой бескостности.

Столь же замечательно играет Деспина Курти борьбу дибука с цадиком. Тартаковский ребе тут вовсе не похож на исполненного достоинства святого подвижника, каким его явил некогда Наум Цемах в вахтанговском спектакле. Он лузгает семечки и хочет, чтобы его оставили в покое. А силен почтенный Азриэль только неколебимой верой в Божественное мироустройство. Он способен даже пожалеть мятежный дух Ханана – особенно после того, как узнает про обет Ниссона и Сендера. Но мертвому не место в мире живых! На этом он будет стоять твердо, призывая себе в помощь ангелов и демонов, жестоко пригвождая своей палкой дибука в теле несчастной девушки. Актриса рычит и корчится под палкой, дух Ханана кричит ее устами о своем праве на это вместилище – праве, дарованном Каббалой и любовью.

Злая магия всегда проигрывает праведной в честном поединке. Дибук изгнан. У духа Ханана осталась только любовь.

Последняя сцена спектакля тиха и поэтична. Пришедшая в себя Лея видит призрак своего возлюбленного. Ему нет места ни в этом, ни в том мире. Он не может расстаться с девушкой. Но и она не желает разлуки. Ей было радостно ощущать единение с Хананом но, в ее покинутой душе теперь пустота. Еще при жизни Ханан рассуждал о Божественной искре, содержащейся даже в грехе. Вождение женщины есть грех, говорил он. Однако стоит поместить грех в огонь любви и он очистится, в нем засияет искра святости и запоет песнь.

В финале «Дибука» из уст духа Ханана звучит «Песнь песней» Соломонова. Высокий строй библейской поэзии разрывает магический круг, начертанный цадиком вокруг Леи. Вновь повторяется танец любви мужчины и женщины, соединенных Богом. Маленькая Лея встает на цыпочки, тянется к устами рослого Ханана. Их губы соприкасаются, а тела начинают кружиться. Как прекрасна эта кантилена притяжений и разъединений – и врозь не возможно, и вместе нельзя!

Дух Леи покидает тело. Повторяется мизансцена смерти Ханана – только теперь она



Д. Курти в сцене из спектакля

сворачивается калачиком у его ног. Ее голова покоится на коленях юноши, рука которого повторяет этот прекрасный жест заботы и нежности...

О великом творении Вахтангова критик Павел Марков написал, что в нем произошло «преодоление трагического». Те смысловые вершины, до которых взмывал шедевр «Габимы», позволили историку Владиславу Иванову интерпретировать марковские слова как признание любого итога в этом случае – даже гибели – неокончательным. Смерть оказалась не финальной точкой, а пунктом перехода в иное пространство.

На самом деле, любая настоящая трагедия заставляет пережить преодоление тупика. Разрушая последнюю стенку, старательно выстроенную страстями, роком или обстоятельствами бытия, она открывает перспективу, показывает бесконечное небо. Чудо подобного открытия способно сделать жизнь человеческую менее мрачной, а главное – осмысленной.

В не претендующем на величие, скромном, но блистательно сыгранном спектакле Национального театра Северной Греции тоже ощущается преодоление трагического. Конечность гибели тут снимается нежностью, которую испытывают души Ханана и Леи друг к другу – даже после ухода в иной мир. Если существует такая, легко перетекающая через рампу и заполняющая собой трехъярусный зрительный зал нежностью, то смерти точно не может быть.

Илья СМИРНОВ

## БОЛОНКА С ДИПЛОМОМ В ЗУБАХ

Openspace.ru имеет определенную познавательную ценность: с помощью этого ресурса можно отслеживать направление культурной политики. Что «креативный класс» считает полезным для населения.

Например, публикуется текст под заголовком «Русский артист как главная беда русского театра»<sup>1</sup>. Вне зависимости от того, есть в статье аргументы или нет, мотивы ее появления достаточно очевидны. Ведь именно актеры сегодня мешают превратить театр в филиал галереи М. Гельмана. И не потому, что они какие-то особенно идейные и патриотичные, а потому что в «инсталляциях» им будет нечего играть»<sup>2</sup>. Профессиональное образование и опыт обесцениваются: ведь показать со сцены голую задницу может любой бомж.

Практически одновременно на том же Openspace выходит другая статья. Заголовок – «Русский театр как родовая травма»<sup>3</sup> – перекликается с предыдущим, про русского артиста. И тоже отсылает к персонажу из «Вишневого сада»:

«Что ж там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука, на кухне кормят безобразно»<sup>4</sup>

Формально эта «родовая травма» не статья, а дискуссия, но очень специфическая, потому что в ней на разные голоса разложена одна и та же точка зрения. Только режиссер Евгений Каменькович сначала спорил: «Да это полная



ахинея...», но быстро одумался: «Я, в общем, с вами со всеми согласен». Что не удивительно, ведь эти «все» – не какие-нибудь актеры или сценографы, а главный редактор журнала «Театр» и ректор Школы студии МХТ. Плюс еще одна особа, приближенная к Президентской Администрации и входящая в руководство правящей (на тот момент) партии<sup>5</sup>. Впрочем, даже если партия и перестанет быть правящей, на положении режиссера К. Серебренникова это вряд ли отразится<sup>6</sup>.

С такими людьми нельзя не соглашаться, что бы они ни говорили.

В данном случае они озвучили новые установки по поводу образования. Начали с того, как правильно готовить режиссеров, но разговор быстро вышел за рамки одной из театральных профессий и приобрел общий, где-то даже мировоззренческий характер:

«Володя, но ведь в современных спектаклях часто и артистов-то

И. Смирнов

<sup>1</sup> Давыдова М.Ю. Русский артист как главная беда русского театра <http://www.openspace.ru/theatre/projects/139/details/33806/>

<sup>2</sup> Тимашева М.А. Ответы на анкету «Критика – форма власти или независимое суждение?»

<sup>3</sup> Русский театр как родовая травма <http://www.openspace.ru/theatre/events/details/33204/>  
Далее в тексте все ссылки на эту публикацию даются без сносок.

<sup>4</sup> Чехов А.П. Вишневый сад. Действие 3. [http://az.lib.ru/c/chehow\\_a\\_p/text\\_0150.shtml](http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0150.shtml); Панченко К. М. Консилиум целителей. <http://k-panchenko.livejournal.com/5137.html>

<sup>5</sup> Территория: Кирилл Серебренников <http://www.territoryfest.ru/authors/serebrennikov/>; Егорова О. Форум «Стратегия-2020» стал открытием // Известия, 15.04.2008 <http://www.izvestia.ru/politic/article3115206/>

<sup>6</sup> Как только у партии «Единая Россия» возникли проблемы, чуткий к веяниям времени режиссер поспешил заявить о своих оппози-

## В спорах о школах

никаких на сцене нет. И пьесы часто нет. И вообще литературного первоисточника нет. Словом “театр” описывается уже не только то, что описывалось лет двадцать назад, но и множество сопредельных территорий. И поэтому любые правила в нынешней системе координат уже не универсальны».

Ни артистов, ни пьесы, ни правил – чего нихватишься, ничего у них нет. Есть только бюджетное финансирование. И постоянные требования выделить на то, чего нет, все больше и больше денег<sup>7</sup>.

**«Анатолий Смелянский:** ...Система предоставления возможностей, о которой говорил Кирилл, обязательно потребует коренной ломки существующей системы образования. Поскольку она вся построена на чисто чиновничьем, советском, госплановом подходе».

Вроде бы, до сих пор к театральному образованию в нашей стране не было особых претензий, и российские специалисты самого разного профиля (от балетных танцоров до театральных критиков) не выглядели отсталыми незнакомками на фоне зарубежных коллег. Что же такое внезапно произошло, какое стихийное бедствие, в результате которого сложившаяся система вдруг перестала устраивать своего же видного руководителя? И не по каким-то отдельным параметрам, а вся сразу и радикально?

Конечно, ломать – не строить. Предположим, разгромили «тоталитарную систему обучения».

А что предложим взамен?

**«Смелянский:** ...Конечно, учиться надо. И обучать надо. Образовательный стандарт есть в любом университете мира. Но у нас им накрывается вся система образования. Не остается никакого

пространства для маневра и свободного выбора. Почему нужно сорок предметов режиссеру учить и кто их должен выбрать, эти сорок предметов? Почему не сам учащийся? Может быть, я выберу сорок, но совершенно не тех, которые избрали для меня. Может, я хочу слушать именно этот курс у этого лектора, а другой лектор мне неинтересен.

**Давыдова:** ... Куда правильнее, по-моему, не под тему искать педагога, а искать самих педагогов, ярких лекторов с какой-то своей нестандартной темой, необычным поворотом. Три спецкурса, прочитанные яркими людьми, дадут студентам больше, чем история театра, прочитанная “от и до” скучными начетчиками.»

Вроде бы, правильные слова произносятся, во всяком случае, такие, на которые у слушателя должна возникать положительная эмоциональная реакция. «Свобода». «Яркий». «Нестандартный». Но, во-первых, формулировки слишком уж неконкретны для профессиональных вузовских преподавателей. Должны быть хоть какие-то обязательные предметы – или ВСЕ расписание занятий по выбору учащихся? Вроде бы, сначала у А.М. Смелянского получается, что «стандарт» необходим, он «есть в любом университете мира». А под конец абзаца, наоборот: «выберу сорок, но совершенно не тех».

Однако главное, что настораживает – контекст. Ведь здесь же российскому театру в Вольтеры, то есть в Станиславские, предложен некто Йозеф Бойс<sup>8</sup>.

Волей-неволей закрадывается подозрение, что за красивыми словами про творческую свободу скрывается какой-то особый, совсем не творческий смысл. Самим

ционных настроениях через тот же Оpenspace: «Да, я пойду на митинг 24-го... Я был на Болотной площади, мне было важно увидеть лица пришедших людей. Лица прекрасные! Я после того митинга гордо сказал Томасу Остермайеру: “Смотри, 40 тысяч человек вышло!” А он пожал плечами: “Да у нас в Германии на гей-парад полмиллиона выходит”» <http://www.openspace.ru/theatre/events/details/33057/>

<sup>7</sup> «Молодежь» и президент: «Пана, вышли денег» <http://www.svobodanews.ru/content/article/3540516.html>

<sup>8</sup> «Некий» сказано не для того, чтобы обидеть этого человека. Я бы и рад определить его каким-то другим словом, например, по профессии – но, извините, не могу этого сделать. «Бойс сидел в галерее на стуле, облив себе голову медом и наклеив на него настоящую золотую фольгу. В руках он держал мертвого зайца. Спустя какое-то время он вставал, шел с зайцем в руках по небольшому галерейному залу, подносил его вплотную к картинам, которые висели на стене. Казалось, будто он говорит с мертвым зайцем. Затем он пронесил животное над лежащей среди галереи засохшей елкой, вновь садился с мертвым зайцем в руках на стул и начинал стучать ногой с железной пластиной на подошве по полу. Вся эта акция с мертвым зайцем была исполнена неопишущей нежности и огромной сосредоточенности» <http://100v.com.ua/ru/Yozef-Boys-person>.

## Pro настоящее

участникам «дискуссии» он хорошо известен. Но по каким-то соображениям они предпочитают не расставлять точек над *i*.

Похожее ощущение возникает при чтении сектантских брошюрок. Там напечатаны большими буквами (как в букваре) правильные слова про любовь, веру, взаимопомощь. Разве кто-то против любви? Или против свободы? И картинки в этих брошюрах красивые. Яркие. Нам улыбаются добрые люди с детьми на руках на фоне благостного пейзажа. Но «в игре наверняка что-то не так...»

Действительно, не так.

Кто знаком с «образовательными реформами»<sup>9</sup>, насаждавшимися в нашей стране с начала 1990-х годов, сразу опознает источник вдохновения. «Три спецкурса, прочитанные яркими людьми, дадут студентам больше, чем история театра, прочитанная “от и до” скучными начетчиками». Если смахнуть пропагандистскую шелуху, то перед нами так называемое модульное образование. Важнейшая составная часть «Болонского процесса».

Так уж получилось, что из продуктов этого процесса на поверхность всплыли только пресловутые бакалавры с магистрами, и до сих пор бултыхаются в лучах общественного внимания под нестройный аккомпанемент вопросов: «А зачем? А кому это надо? А кому мешало то, что было?». Отвечаю. Сформировавшаяся в нашей стране (точнее, сформированная по немецкому образцу) номенклатура:

специалист с высшим

образованием,

кандидат наук,

доктор наук

никак не мешала (и не мешает) людям, получившим научное

образование потом продолжать учиться или работать за границей. У меня есть много знакомых – физиков, биологов, математиков, историков – которые без особых затруднений входили в соответствующие профессиональные сообщества за рубежом с советскими дипломами в руках. Если по каким-то конкретным специальностям (например, медицинским) возникали проблемы, то они были связаны не с оформлением диплома, а с особыми требованиями местной корпорации врачей, не заинтересованной в лишней конкуренции.

В результате «реформы» у нас механически растянуто высшее образование («магистратура») и введено еще какое-то недовысшее – «бакалавриат», который многие отождествляют с техникумом, и напрасно, потому что в старом добром советском техникуме учили, во-первых, быстрее, во-вторых, конкретному делу, в-третьих, выпускали в свет не полуфабрикат, а работника.

Таким образом, Министерством образования и, прости господи, науки растрочены огромные ресурсы, человеческие и материальные, чтобы получить результат, который не лучше, а намного хуже (неудобнее, неэффективнее) того, что был.

Но это полбеда. В конце концов, любой ущерб может быть возмещен упорным трудом, даже после нашествия Тохтамыша и Девлет-Гирея Россия довольно быстро восстанавливалась. Однако в «Болонском наборе» есть такие подарки, которые просто обесмысливают само понятие «образование». Если их удастся внедрить, будет уже все равно, как и кому раздавать дипломы и ученые степени. Хотя из детского сада в Академию наук.

<sup>9</sup> Слова «реформа», «реформатор» применительно к образованию здесь и далее в кавычках, потому что реформа – это, по определению, деятельность общественно-полезная, хотя бы по замыслу. Никто не называет Гришку Распутина реформатором православия.



## В спорах о школах

И это как раз модули.

Если вы будете искать определенное, что это такое, по специальной литературе, производимой «реформаторами образования», быстро утонете в «ученой» зауми:

«Сущность модульного обучения состоит в том, что содержание обучения структурируется в автономные организационно-методические блоки-модули, содержание и объем которых могут варьировать в зависимости от дидактических целей, профильной и уровневой дифференциации обучающихся, желаний обучающихся по выбору индивидуальной траектории движения по учебному курсу...»<sup>10</sup>.

Но даже если я начну нормальными, человеческими словами объяснять, что на самом деле имеется в виду, многие читатели, безнадежно изуродованные «тоталитарным образованием», все равно не поверят.

– Да как такое возможно?

Мы ведь привыкли, что обучение должно быть последовательным. От простого – к сложному. После первой главы – вторая. Сначала учим цифры, и только потом (через несколько лет) составляем уравнения и доказываем теоремы. Сначала первобытное общество, потом Крещение Руси. И историю театра изучаем в такой же естественной последовательности: античный, потом средневековый, потом эпохи Возрождения<sup>11</sup>.

А иначе как? Как понять абсурдистов XX столетия, если ты понятия не имеешь о предыдущих этапах развития европейского театра, и слова «современный миракль» «мистерия», «гиньоль, игра Панча и Джуди»<sup>12</sup> тебе вообще ничего не говорят?

Но, оказывается, можно и по-другому. Один из самых авторитетных наших учителей истории Л.А. Кацва столкнулся с этим «по-другому» в Англии. И потом пытался по радио объяснить соотечественникам, как там преподают его любимую науку.

**«Л. Кацва:** А что касается Англии, то там, понимаете, нет такого предмета, там нечто совершенно иное. Сегодня изучается по документам, скажем, Холокост, завтра египетские фараоны...

**К. Ларина:** Это в школе?

**Л. Кацва:** В школе, конечно. Послезавтра Елизавета I и так далее... Связой истории ни Англии, ни Европы, ни мира англичане своим ученикам не дают»<sup>13</sup>.

Л.А. Кацва, будучи честным профессионалом, от такого «преподавания» не в восторге. Что ж, давайте предоставим слово противоположной стороне. А.П. Логунов с самого начала «Болонского процесса» активно включился в его рекламное обеспечение:

«...болонский процесс позволит нам продвинуться в самой образовательной культуре от традиций века девятнадцатого к системе, я надеюсь, века двадцать первого, в которой каждый человек имеет право распоряжаться собой, своим временем и нести за это ответственность. Это очень важно...».

Он приводит конкретный пример – куда и как мы должны продвинуться.

«Мне рассказывали коллеги из Нью-Йорка, как в одной школе ввели курс катания на пони и все дети побежали записываться, хотя зачем им в Нью-Йорке кататься на пони. Они не выбрали, может быть, какой-то более важный курс – например, искусство переходить

<sup>10</sup> Принципы модульного обучения: Методическая разработка для преподавателей [http://window.edu.ru/window/library/pdf2txt?p\\_id=16696](http://window.edu.ru/window/library/pdf2txt?p_id=16696).

<sup>11</sup> Мокульский С.С. История западноевропейского театра. Ч. 1. М.: Художественная литература, 1936.

<sup>12</sup> Эслин М. Театр абсурда, СПб.: Балтийские сезоны, 2009, С. 287, 412, 170.

<sup>13</sup> Предвзяты ли российские учебники по истории? <http://www.echo.msk.ru/programs/assembly/26723/>.

## Pro настоящее

улицу, правила дорожного движения. Но это была их ошибка, их решение. Не хватило им какого-то курса, они возьмут больше в следующем году»<sup>14</sup>.

Применительно к высшему образованию это выглядит так: «вы, желая быть специалистом по античности, выбираете курс по истории античных причесок».

Выбираете не факультативом и не спецкурсом. Не в дополнение к истории Древней Греции, а ВМЕСТО нее. Это не шутка. Наши соотечественники, получившие «тоталитарное» образование, бывают сильно удивлены не только английскими школами, но и немецкими университетами, где филологи-выпускники не знают, кто такой Байрон, потому что «выбрали» французский романтизм. А общего курса европейской литературы Нового времени им никто не читал.

Обоснование – все та же вождьеленная «свобода». Сопоставив приведенную ниже цитату 8-летней давности с нынешними рассуждениями А.М. Смелянского, вы можете судить о том, насколько последний оригинален:

«...у нас вся ответственность в образовательном процессе возложена на меня как декана факультета. Ну, по крайней мере 70% этой ответственности. Потому что я как представитель поколения, которое формирует образование сейчас, навязываю вам модель в соответствии со своими приоритетами. Простите меня, а кто мне дал право определять для вас ваши образовательные приоритеты. Потом вы заканчиваете и говорите: "Александр Петрович, не тому вы меня учили. Лучше бы я вместо вашего курса по

политической историографии занималась избирательными технологиями, лучше я вместо маркетинга изучала бы менеджмент».

Не правда ли, интересный выбор предметов? «Маркетинг», «менеджмент», «избирательные технологии», «катание на пони»...

Впрочем, и само слово «предмет» здесь неуместно. Ведь «нет такого предмета» – история. Математики, географии, литературы тоже нет.

«Модульная система означает отказ от предметного преподавания...

В любой стране высшее образование, в основе которого лежит научное знание, является специальным: его цель – подготовка добротного специалиста. Недостаточность такого образования для жизни в современном обществе (а не только в профессии) была ясна очень давно, но лишь относительно недавно и поначалу лишь немногие стали осознавать ее как реальную опасность для цивилизации» (Ю.Н. Афанасьев)<sup>15</sup>.

Таким образом, «добротный специалист» представляет «опасность для цивилизации».

А лучшее средство от этой страшной опасности – как раз модули.

Вот вам долгожданное определение. Модули – клочья от науки, бессмысленно надерганные то там, то здесь, и перемешанные с политической пропагандой, оккультизмом, да с чем угодно, что под руку подвернулось.

В приведенных выше цитатах цели и задачи «реформ» сформулированы обобщенно, применительно к образованию в целом. «Дискуссия» в OpenSpace позволяет уточнить некоторые нюансы применительно к художественным вузам:

<sup>14</sup> Лозунов А.П. Нам придется менять отношение к сфере образования [http://old.russ.ru/ist\\_sovr/sumerki/20030407\\_log.html](http://old.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20030407_log.html)

<sup>15</sup> Афанасьев Ю.Н. Болонский аршин [http://old.russ.ru/ist\\_sovr/sumerki/20030407\\_afan.html](http://old.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20030407_afan.html)

## В спорах о школах

**«Давыдова:** Вообще, наше представление о современном искусстве (я это ясно поняла, когда работала в Институте искусствознания в секторе “Современного западноевропейского искусства”) чаще всего заканчивается примерно на авангарде 1920-х годов. Дальше мысль не двигается. Мне говорят: вот Пикассо, он ведь умел рисовать и учился рисовать. Сальвадор Дали умел рисовать. Мондриан умел... Они сначала овладели ремеслом, а уж потом стали куролесить. Но если пойти дальше, заглянуть в 1960-е или 1970-е, то мы увидим, что эта логика начинает хромать. А Йозеф Бойс умел рисовать? А Энди Уорхол? Но они-то в отличие от многочисленных выпускников наших художественных училищ как раз и были художниками. А в современном контексте режиссер все чаще приближается по самому способу существования в искусстве к актуальному художнику. И в таком случае становится не вполне ясно, что же понимается под словосочетанием “мастерство режиссера”».

Как видите, принципиальные установки те же самые. «Добротный специалист» современному театру не нужен. Слово «мастерство» устарело и потеряло смысл. А художником называется тот, кто не умеет рисовать.

И это не просто отвлеченная болтовня. Помаленьку внедряются соответствующие технологии. Например «модульный курс профилактики курения». Восьмиклассникам (!) на полном серьезе предлагается задание «Веселые животные»: «...двигаются по кругу, изображая по сигналу ведущего какое-либо животное». Или: «Ученики

становятся в круг, держась за руки. Каждый по очереди говорит: “Я могу сказать “нет” табаку!” После каждого высказывания вся группа повторяет эту фразу, ритмично хлопая в ладоши»<sup>16</sup>.

Вот на что «реформаторы» тратят учебные часы, освобожденные от астрономии и русской литературы. И ведь не корысти ради, а токмо волею самих учеников, которым должно быть обеспечено неукоснительное право свободного выбора.

Предвижу вопрос:

– И это все всерьез? Неужели кто-то из профессоров действительно считает, что школьники могут свободно выбирать между арифметикой и ковырянием в носу, а вузы – это «своего рода социальные сети, только наяву, офлайн»? Ведь если сегодня у нас на уроке Холокост, завтра – по выбору: гладиаторские игры или охота на мамонта, послезавтра – средневековые королевские династии, то с равным успехом можно изучать королей по карточной колоде. Ученик ровным счетом ничего не поймет. Зачем же нужна такая школа, в которой становятся не умнее, а наоборот? Если в вузе не готовят специалистов, то почему он называется высшим учебным заведением, и почему я – налогоплательщик – должен такое заведение оплачивать?

Могу вас успокоить, дорогие читатели. Те, кто это придумал, сами получили нормальное «тоталитарное» образование. Они не глупее нас с вами. И в возникшем у вас вопросе уже заключен ответ.

Правители всегда были заинтересованы в подготовке квалифицированных специалистов, и не только в военных технологиях, но и в сугубо гуманитарных, поскольку

<sup>16</sup> Авесхан Македонский. Как Вовочка изучал на уроке женские ножки. <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200405315>

*Pro настоящее*

последние связаны с управлением людьми, их эмоциями и тем самым «свободным выбором», о котором произносится так много пустых высокопарностей. Если специалистов не хватает, страна или, в терминологии профессора Ю.И. Семенова, «социальный организм», становится неконкурентоспособной. Ее ресурсы (включая рабочую силу) присваивают удачливые соседи. Таким образом, получается, что для правящей элиты выгодно давать гражданам хорошее образование. Но дальше – парадокс (или, если хотите, синдром) А.Д. Сахарова–Р. Оппенгеймера. Чем лучше человек образован, тем более он склонен к вольномыслию. Об это противоречие в свое время разбился Советский Союз. Молодые люди, в которых журнал «Квант» и театр А.В. Эфроса воспитали привычку к самостоятельному мышлению, начали применять свои аналитические способности к официальной пропаганде и к речам руководителей.

Наверное, идеальным для начальства был бы такой специалист, который знает все про 15-ю хромосому, смутно догадывается о существовании 16-й и убежден, что Белоруссия – это мусульманская страна по соседству с Ираком. Может быть, не Белоруссия, а Белосирия, но бомбить все равно нужно, потому что органы не ошибаются.

«Болонский процесс» как раз и решает три важнейшие социальные задачи. Первая – ползучий пересмотр основных завоеваний демократических (и социалистических) революций, в ходе которых простолюдины добились для себя очень широких (по мнению элиты, слишком широких) гражданских

прав и социальных гарантий. Проблема «лишних» знаний становится особенно острой, если власть формируется по результатам всеобщего голосования. Как заметил Б.Ю. Кагарлицкий, «чем более дебильное, безграмотное и бестолковое население, тем меньше опасности, что оно сумеет воспользоваться своими политическими правами»<sup>17</sup>. Отсюда и сетования «реформаторов» на «перенасыщение, перепроизводство знаний, которые вкладываются в студентов»<sup>18</sup>. Вторая задача – «выдерживать» детей и подростков под присмотром и скрывать реальный уровень безработицы за отчетностью о массовом обучении молодежи непонятно чему.

Наконец, третья задача касается тех, кому все-таки придется стать специалистом. Нужно предусмотреть, чтобы у них было как можно меньше возможностей (и желания) предаваться интеллектуальным излишествам за рамками своей узкоспециальной производственной функции. Для этого как раз и отменяют общие курсы (чтобы студент не понимал внутренней логики даже профильных дисциплин), а учебную программу заменяют мельтешением модулей.

При всей своей изощренности этот «прекрасный новый мир» вписывается в реальность со скрипом. Ведь на самом деле нельзя изучать отдельно взятую 15-ю хромосому без базовых знаний по биологии и органической химии. Поэтому там, где от квалификации выпускника реально зависят кошельки и жизни, преподавание остается «тоталитарным» и «предметным». Представьте себе хирурга, который разрезать умеет, а зашить – нет, потому что на 4-м году обучения

<sup>17</sup> Кагарлицкий Б.Ю. Образование как подрывная сила // Школьное обозрение, 1999, № 2-3. С. 44.

<sup>18</sup> Логунов А.П. Указ. соч.

## В спорах о школах

свободно выбрал вместо курса «Наложение швов» курс «Борьба с sexual harassment в условиях хирургического стационара». Сколько заплатит стационар за эту болонку родственникам незашитого покойника? Зато гуманитарные и творческие вузы – самое место для преподавания ключевых от наук. Господствующая идеология велит нам верить в «развал искусства на элитарное и кичевое»<sup>19</sup>, т. е. на обслуживание снобистских комплексов – и поточное тиражирование суррогатов; ни то, ни другое не требует для своего создания глубоких знаний и развитого интеллекта.

Здесь необходимо одно важное замечание. Читатели, наверное, обратили внимание на то, что пропаганда «образовательных реформ» у нас все время сопровождается ссылками на зарубежный опыт – «Запад нам поможет!». Не зря же соответствующая программа называется «Болонской», а все ее базовые элементы первоначально внедрялись в Западной Европе и США, и только потом заимствовались нашими чиновниками. Отсюда может возникнуть ложная расстановка сил: российская (советская) традиция против вредных влияний из-за рубежа. Наши против иностранцев. Но, во-первых, и традиция не совсем российская: она в свое время была заимствована с Запада, прежде всего из Германии, где учился наш первый великий просветитель М.В. Ломоносов. Во-вторых, для наших западных соседей «Болонский процесс» обозначил такой же резкий и болезненный разрыв с их подлинной (высокой) культурой. Причем произошло это сравнительно недавно, а по историческим масштабам буквально вчера.

Пособие Умберто Эко «Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки» отражает западноевропейскую ситуацию 1970-х годов и устанавливает очень высокий уровень требований: «Сколько времени отвести на диплом? Скажу сразу: не больше трех лет, не меньше шести месяцев. Не больше трех лет – потому что если за это время вы не осилили тему и не собрали материал, значит, одно из трех... (печальные для студента варианты прилагаются. – **И.С.**) Не менее шести месяцев – потому что, даже чтобы породить подобие грамотной журнальной статьи, страниц на шестьдесят, пока вы изучите материал, составите приличную библиографию, кончите делать конспекты и напишете текст, шесть месяцев пронесутся – не заметите. Разумеется, более опытному ученому на такую статью столько времени не надо, у него накоплены выписки, конспекты, карточки, а дипломник начинает почти с нуля»<sup>20</sup>.

Люди, которые трудились именно так, еще живы и вполне дееспособны. Им трудно понять, как можно, поучившись полгода какому-нибудь «модулю» в солнечной Италии, потом переехать во Францию, там поучиться чему-нибудь еще, никак не связанному с предыдущим, – и так, ничем себя не утруждая (ведь утруждать человека – значит нарушать его права и свободы), получить через несколько лет диплом специалиста по «трансгендерным дискурсам».

Л.А. Кацва отмечает, что в Англии профессиональное сообщество учителей «очень серьезно обеспокоено» преподаванием истории в виде обрывков. Такого рода «инновации» на Западе тоже

<sup>19</sup> Файбисович С. Художник и зритель // Общая газета, 1995, № 26.

<sup>20</sup> Эко Умберто. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки. М.: Книжный дом «Университет», 1993. С. 28.

*Pro настоящее*

насаждаются сверху, идеологическим и политическим начальством, которое вынуждено преодолевать сопротивление «предметников». То есть специалистов, знающих и любящих свой предмет.

К сожалению, их позиции оказались подорваны, во-первых, так называемой Молодежной революцией с ее пафосом торжествующего инфантилизма<sup>21</sup>, во-вторых, распадом СССР и, соответственно, резким ослаблением стимулов к прогрессивному развитию в государствах победившего блока.

Но это, конечно, тема для специальных исследований. Возвращаясь на Орепсрасе, отмечим характерную особенность поучительной «дискуссии» о театральном образовании в России. Что (и кто) подается как образец в режиссерской профессии.

«Я хочу сейчас обратиться к Кириллу Серебренникову, который в отличие от Епифанцева и Богомолова не заканчивал режиссерский факультет. И не находился в тенетах так называемой “тоталитарной системы”, которая “формирует и закаляет”. Кирилл, как ты научился ставить спектакли?» – спрашивает модератор дискуссии Марина Давыдова.

К.М. Панченко<sup>22</sup> в этой связи вспомнил классику:

«Г-жа ПРОСТАКОВА. Так разве необходимо надобно быть портным, чтобы уметь шить кафтан хорошенько. Экое скотское рассуждение!

ТРИШКА. Да вить портной-то учился, сударыня, а я нет».

Но давайте обратим внимание на ответ портного, т. е., простите, режиссера, не изуродованного «тоталитарным образованием»:

«Потом я захотел учиться у Любимова. Я приезжал в Москву,

ходил на Таганку, там каждый спектакль мне казался увлекательным аттракционом...»

Нужно обладать очень специфическим зрением, чтобы в спектаклях классической любимовской Таганки увидеть АТТРАКЦИОН. Аттракцион «Дом на набережной». Аттракцион «А зори здесь тихие».

Если что мешает современным российским режиссерам ставить хорошие спектакли, то не избыток, а наоборот – недостаток образования, от чего происходит сужение кругозора до рекламной наклейки и неспособность внятно интерпретировать даже хорошую пьесу, не говоря уже про разнообразную графоманию.doc, которую человеку малообразованному трудно отличить от литературы. Он радостно изобретает велосипед, причем сразу поломанный. А на сцене мы видим аттракционы в худшем смысле слова, т. е. бессмысленные наборы балаганных трюков, равно применимых (не применимых) к Островскому, Куни и братьям Пресняковым. Эти трюки наши «культовые» постановщики готовы бесконечно тиражировать:

«...я поеду к Васильеву в Венецию, в Италию. Он там читает курс. Я заплачу деньги, прослушаю этот курс, и я пойму, что мне там нужно – одну мысль, или две, или пять, или сто услышу, запишу. Дальше я поеду на репетицию в Париж. Вот сейчас Патрис Шеро выпускает спектакль. Я еду к Шеро и сижу на репетициях. Я еду в Москву, в Берлин, в Вильнюс...».

Нельзя не отметить роль профессора А.М. Смелянского в «коренной ломке» того, чем он поставлен руководить. Причем его собственное образование

<sup>21</sup> Смирнов И. Цветочки и ягоды. К 40-летию Молодежной революции. // Россия, 21, 2008, № 3 [http://www.russia-21.ru/XXI/RUS\\_21/ARXIV/2008/nom\\_3.pdf?56f9fa20](http://www.russia-21.ru/XXI/RUS_21/ARXIV/2008/nom_3.pdf?56f9fa20)

<sup>22</sup> Панченко К.М. Консилиум целителей <http://k-panchenko.livejournal.com/5137.html>

## В спорах о школах

замечательное и вкус безупречный, он ведаёт, что творит, и зорко высматривает в окружающем культурном пространстве то, что следует оправдать, поощрить и благословить на дальнейшие свершения в том же духе.

«Вручение еще одной спецпремии жюри предварялось речью Смелянского – самой длинной и обстоятельной за всю церемонию: было такое ощущение, что традиционалистскую часть театральной общественности готовят к неожиданному удару. Так и вышло: “Золотую маску” получил московский режиссер Михаил Угаров за самый громкий, скандальный и, пожалуй, самый новаторский спектакль сезона – “Жизнь удалась”».

— Задача театра – отражать то, что происходит в современной жизни, – оправдывался Анатолий Смелянский за этот выбор. – Россия развивается трудно, и театр пытается понять, что это за языковая реальность, что это за молодые люди, которым не хочется брать в рот ни одного цензурного слова и которые десятью словами могут выразить все, что их волнует. Пьеса Павла Пряжко, по которой поставлен спектакль, написана почти исключительно матом. Председатель жюри подчеркнул, что спектакль при этом поставлен интеллигентным человеком и сыгран пятью интеллигентными актерами – ведь и романы о педофилах, к примеру, совершенно не обязательно пишут любители маленьких детей»<sup>23</sup>.

Пряжко – это, если кто не в курсе, гражданин, который обложил матом А.П. Чехова<sup>24</sup> как раз накануне выступления А.М. Смелянского с замечательной

речью про новаторство из трех букв.

И в заключение, чтобы с максимальной четкостью определить мотивы – ради чего они так усердствуют? – и при этом не навязывать читателю собственных оценочных суждений, приведу цитаты еще из одного материала, опубликованного Openspace.

«...Все странное и болезненное в современном искусстве отсылает в конечном счете к современным представлениям о человеческой природе, – например, в том виде, в котором они явлены в психоанализе. Именно из этого тревожащего и неприятного складывается новый гуманизм. Не сентиментальный гуманизм Руссо и не самообожествление Ренессанса, а тот гуманизм, который родился из постановки под вопрос всех чувств, ценностей и божеств. И современное искусство – плод и образ этого нового гуманизма»

«Образ самого человека на одном из уровней восприятия предстает как – ничего не поделаешь – экскремент»<sup>25</sup>.

Какой гуманизм, такое и образование.

<sup>23</sup> Денисова Саша. Москва говорит матом // Русский репортаж. <http://www.goldenmask.ru/press.php?id=967>.

<sup>24</sup> 14.04.2010 Павел Пряжко: «Чехов плохой драматург» <http://old.goldenmask.ru/press.php?year=16&type=0&nid=918>.

<sup>25</sup> Глеб Напреенко. Неприятное современного искусства – это неприятное гуманизма <http://www.openspace.ru/art/events/details/33665/?expand=yes#expand>.

## ФОРМА ВЛАСТИ ИЛИ НЕЗАВИСИМОЕ СУЖДЕНИЕ

*В этом выпуске журнала редакция предложила поговорить о роли, значении, месте театральной критики в театральном процессе. Участникам опроса были предложены вопросы, а также составлено предуведомление, что каждый волен отвечать или пропускать те или иные вопросы, а также, если опросник не покрывает всей заявленной проблемы «Критика – форма власти или независимое суждение», то авторы в праве расширить заявленные редакцией границы.*

*Вопросы же сформулированы так:*

- 1. Усилились ли, на ваш взгляд, тенденции клановой критики? Существует ли практика скрытой круговой поруки и негласного сговора в критических мнениях? Если да, то, как защитить шкалу объективных оценок от искажений? Видите ли вы опасность для театра в этой тенденции? Если да, то в чем?**
- 2. Какой текст/ публикация вас возмутил и чем?**
- 3. Возможно ли сегодня независимое суждение критика?**
- 4. Считаете ли вы возможным и допустимым, чтобы критик оставался обозревателем по вопросам театра и одновременно был куратором фестивалей? Чтобы он один в двух лицах оценивал и награждал свои же проекты? Что плохого в защите своих же инициатив?**
- 5. Что мешает сегодня критике в целом оставаться независимой?**
- 6. Являетесь ли вы пользователем Интернета? Достаточно ли вам информации о театре, полученной через Интернет? Какое влияние оказывает Интернет, социальные сети на институт театральной критики?**
- 7. Что изменилось сейчас в критическом цехе? Как это отражается на театральном процессе? Что, возможно, необходимо изменить в нашем деле?**
- 8. Мешает ли вам повсеместное преобладание театральной журналистики над осмыслением театра или эта ситуация – естественная часть театральной текучки?**
- 9. Есть ли театры и режиссеры, которые открыто не пускают именно вас на свои спектакли? А если снисходят, то демонстративно унижают неудобным местом? Мешает ли вам это давать объективную оценку их работам?**
- 10. Как вы относитесь к театральному туризму критиков – это форма скрытого отдыха за рубежом на фестивалях или дело престижа?**
- 11. Для вас приглашение на премьеру и место в партере на премьере – вопрос статуса и авторитетности или по большому счету вы безразличны к рассадке?**



**Алексей БАРТОШЕВИЧ**

*Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского университета театрального искусства – ГИТИС, заведующий отделом современного западного искусства Государственного института искусствознания, заслуженный деятель науки России.*



А. Бартошевич

1. То, что критический цех разделен на партии и группы в зависимости от степени благонамеренности или оппозиционности критиков, их тяготения к традиции или авангарду – вещь естественная и всегда существовавшая. Правда, в последнее время противостояния внутри сообщества наших коллег стали действительно резкими, вплоть до личной неприязни. Но – «клановая критика, негласный сговор, круговая порука» – обвинительная интонация этих сильных выражений вряд ли отвечает благой цели «сохранить шкалу объективных оценок». Особой опасности для театра в наших публичных перепалках я не вижу: мы привыкли преувеличивать свое влияние на реальную жизнь сцены. Иное дело – этическая атмосфера внутри нашей гильдии, и вправду иногда внушающая опасения. Но и тут пугаться и друг друга пугать не стоит: посмотрите, что и как писали друг о друге (и о театре) отечественные критики в славные времена театральных расцветов. Понятно, что учиться у них следовало бы совсем не этому.

2. Отталкивает чудовищная развязность большинства фейсбуковских публикаций: понимаешь, что это плата за бесцензурность, т. е. за свободу, и все равно каждый раз вздрагиваешь от отвращения.

3. Абсолютной независимости не бывает; как и все на свете, мы зависим от всего на свете, вплоть до сегодняшних политических новостей или сводки погоды, а критики – еще и от собственных эстетических программ, часто ограничивающих свободу суждений.

4. Не вижу ничего дурного в соединении профессии театрального обозревателя и фестивального менеджера. По-моему, превосходно, когда критик выбором спектаклей для фестиваля способен подтвердить свои театральные

воззрения. При одном условии: он не должен иметь ни малейшего отношения к раздаче фестивальных наград. А лучше всего для фестиваля – вовсе обходиться без них.

5. «Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин буржуазный писатель?». Цитировать Владимира Ильича теперь как-то неловко, но формула уж очень хороша.

6. Когда могу, залезаю в Сеть. Слушаю голоса молодой публики (мои ровесники гуляют по интернету, насколько я знаю, довольно редко), читаю суждения коллег. Прежде я не мог себе представить, какой размах приобретает интернетное театроведение. В нем преобладает нахальный дилетантизм, но попадаются интересные, неординарные мысли, взгляды, далекие от шаблонных. Кажешься себе астрономом, изучающим незнакомую планету. Да и сам я не мог отказаться от соблазна писать для Сети. Любую статью в Openspace в первый же день публикации читают тысячи «юзеров». Критик открыт для немедленной реакции читателей, комментарии валят потоком: очень непривычное чувство полной беззащитности – тут тебе не помогут ни имя, ни возраст, ни чины или звания, ты – один на один с толпой «ников». Тебе может так достаться на орехи, что только знай отряхивайся от сыплющихся на твою голову независимых суждений в общенном стиле. А что делать – это глас если не народа, то немалой его части. Хорошо это или дурно, но у интернетной критики очень большое будущее. Добавлю, что образ мышления и лексика Интернета прямо (другой вопрос – к добру ли)

## Pro настоящее



сказывается на критике, работающей в традиционных СМИ.

7. Главное, что изменилось в нашем деле и боюсь, бесповоротно: стремительно рушится принцип, который всегда был предметом нашей гордости: взгляд на труд историка театра и работу критика как на две стороны единой профессии. Критик становится чистой воды журналистом, которому незачем знать о Валансьенской мистрии или корале Принца. Историки же театра (профессия вымирающая) ходят на спектакли не чаще (а иногда и реже) инженеров.

8. В принципе ничто не мешает соединять журналистику с теоретическим осмыслением театрального процесса – но у многих ли из моих коллег на это хватает духа, сил и времени – не говоря уж о возможностях?

9. Я стороною слышал о подобном безобразии (случавшимся, кстати, и в законопослушной Англии). Ясно, что когда критика гонят в шею, ему неприятно. Конечно, можно утешать себя так: гонят, ненавидят – значит бояться. Но хамство есть хамство, оно должно быть наказуемо. Чтобы не зависеть от милости хамов-администраторов, проще всего покупать билеты (за счет редакции).

10. А что такое театральный туризм? Разве знать и видеть, что происходит в мире – не наша профессиональная обязанность?

11. Нет, я вовсе не безразличен к «рассадке», но она для меня давно не вопрос престижа. Сидеть близко к сцене для зрителя моих лет – значит видеть и слышать происходящее на подмостках без мучительных усилий слуха и зрения. И не более того.

### Ольга ГАЛАХОВА

*Театральный критик, ответственный редактор журнала «Станиславский», главный редактор газеты «ДА», театральный обозреватель «РИА Новости».*

### ЗА ЧЕСТНЫЕ ВЫБОРЫ

1. Безусловно.

Первое, с чем это связано, – с фестивализацией страны и Москвы, в частности. Такие фестивали как «Золотая маска» и Театральный



О. Галахова

фестиваль им. А.П. Чехова, к сожалению, сделали немало, чтобы способствовать этой ситуативной практике. Например, Чеховский фестиваль шаг за шагом, но постепенно предпочел специалистам с фундаментальными знаниями штатных сотрудников тех или иных влиятельных изданий. Журналисты – парадокс – стали выступать в роли экспертов по зарубежному театру, не зная толком предмета, на изучение которого у спецов прежде уходили десятилетия. Что стояло за этими переменами? На деле выполнялись в форме положительных отзывов и рецензий чисто рекламные задачи. На этом пиаре выросла белая фестивальная кость. Но, увы, эта привилегированная группа в своем подавляющем большинстве не обладала между тем ни подлинным познанием театральной истории, ни запасом знаний о современном театре тех или иных зарубежных стран, да и не владела в должной степени иностранными языками. Именно в этой поворотной точке – журнализм жестко пришел на смену спецам.

Но не только Чеховский фестиваль, к сожалению, и «Золотая маска» превратилась по этой части в закрытое сообщество, практически, в закулисный клан. Например, с наивной бесцеремонностью имитируется так называемая ротация: статистика в этом смысле красноречиво говорит сама за себя. На совести таких организаторов, а также тех серых кардиналов, что пользуются телефонным правом, – сбитые властным шейкером стайки. Не преуменьшая заслуг г-жи И.Н. Соловьевой в исторической науке, в изучении наследия Станиславского, не будем и преувеличивать ее опыт в живом



деле современного практического театра. И если, за годы существования «Золотой маски» она была в жюри 6 раз (!), то почему бы хотя бы раз не пригласить в жюри и таких уважаемых критиков как Т.К. Шах-Азизова, В.А. Максимова или Р.П. Кречетова, тех, кто как раз отдал свою жизнь живому театру?

Почему, если трижды приглашается к сотрудничеству в Экспертном совете, к примеру, уважаемый педагог И.В. Холмогорова, то почему бы не пригласить иной раз и серьезного ученого и заодно блистательного педагога, доктора искусствоведения Н.А. Шалимову? В Экспертном совете царит та же самая порочная практика. Если из 13-ти последних лет 8 раз в совет попадает фамилия Олега Лоевского, пусть мною уважаемого театрального деятеля, то все-таки это многовато! Если 8 раз встречается имя Екатерины Дмитриевской, и 6 раз – мелькает фамилия Ольги Глазуновой (см. ниже статистическое «Приложение» к настоящему опросу), то язык не повернется говорить о ротации. Разумеется, легче требовать «честные выборы» президента, а в нашей-то луже что? Как сменяется власть в СТД? Чуть ли не в тайне, за скучно закрытыми дверями, при полупустом зале... Зато работает трансляция. Можешь задать вопрос телеэкрану. Сколько лет Председателем у нас А.А. Калягин, давно перещеголявший по срокам самого В.В. Путина? Думаю, не все сразу и ответят на этот вопрос.

Мне известно, что на последнем заседании Секретариата СТД зачем-то обсуждался вопрос о ротациях в «Золотой маске». Я была уверена, что сие обсуждение ничем не кончится. Просто возникла потребность подыграть общественным настроениям, привычно сымитировать обсуждение проблемы, потому что ситуация все-таки слишком одиозна. И что же? Нужна ли ротация? В ответ Секретариату был выдан аргумент, не выдерживающий никакой критики: мол, трудно найти критиков, которые бы ездили по стране. А вы предлагали?

Так, устроители фестиваля ни разу за последние 13 лет не пригласили ни в жюри, ни в экспертный совет главного редактора «Петербургского театрального журнала» Марину Дмитриевскую, с которой я обычно встречаюсь не в двух

столицах, а в Новосибирске или в Омске. Это ведь в «Золотой маске» делали вид, что нет такого критика как Наташа Казьмина... Такая политика есть ничто иное, как форма медленного убийства. Замалчивание одних, выталкивание не своих, и прочие уловки такого рода, – есть оскорбление принципа справедливости, имитация объективности, негодная попытка клановой структуры превратить людей, позволяющих себе хоть толику независимости, в аутсайдеров.

Но закулисью жизнь не прогнать. Из Григория Заславского трудно сделать аутайдера, но ведь и ему, редактору отдела культуры «НГ», автору театральных путеводителей, радио-комментатору и прочее, даже ему ни разу за десятилетку в «Золотой маске» не предложили сотрудничества. Слишком занят? Но почему-то он находит время ездить от Минкульта по городам и весям, г-н Г.Г. Тараторкин! Может быть, вас неверно информируют по поводу того, что трудно найти людей. Кому, как не М.Е. Ревякиной знать, кто ездил по стране, когда она трудилась в новосибирском «Глобусе», а не на посту директора «Золотой маски»? Прямо у вас под боком есть главный редактор журнала «Страстной бульвар», Александра Лаврова, которая давным-давно востребована как опытный критик нашим провинциальным сообществом. Однако путь в знатоки и ей заказан. Но почему же такие предпочтения даются пермскому критику Татьяне Тихоновец (3 раза в Экспертном совете и 2 раза в жюри)? Есть ведь еще и другие критики на территории нашей необъятной родины, для которых приезд в Москву – профессиональная потребность. Серьезный и глубокий специалист Валерия Лентова из Новосибирска, чем хуже?

Теперь о своем личном опыте.

Заранее извиняюсь, что приходится говорить о себе.

Так вот история моих отношений с «Золотой маской» весьма красноречиво иллюстрирует наличие подковерной борьбы. При директоре Эдуарде Боякове меня постоянно (трижды) приглашали в Экспертный совет... (Кстати, почему-то на сайте фестиваля и национальной премии состав жюри и экспертных советов дается только с 2000 года, часть лет осталась за

чертой.) Но после 2000 года сотрудничество как отрезало. Почему? Да потому что не надо ссориться с И.Н. Соловьевой, которая почему-то считает себя в праве ставить ультиматумы перед дирекцией типа «или я – или она».

Другой вопрос, почему ее ультиматумы имеют силу.

Такой ультиматум и был ею поставлен организаторам «Золотой маски» относительно меня. В результате г-жа И.Н. Соловьева своим ультиматумом обеспечила себе участие в жюри, а меня, делать нечего, в экспертах оставили. В конце концов, г-жа И.Н. Соловьева имеет право не заседать со мной, впрочем, как и я с ней. К тому моменту желания кланяться с человеком, который опустил до публичных разборок со своим учеником, и подобно маменьке из «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина, прокляла его в печати, у меня не было, и нет, по сей день. Однако мне всегда казалось, что любая организация, привлекающая экспертов к работе, не должна исходить из того, какие у кого отношения, когда и почему, как и отчего, верно или нет, сложились или не сложились. Это есть принцип существования открытых демократических структур.

Однако клановость исходит из других правил, меньше всего, заботясь о реализации принципа справедливости. Наоборот демонстративная, унылая, бескрылая несправедливость – ее кредо. И видимо, как раз под диктовку звонков и сигналов закулисья поступает наш печально бессменный Председатель СТД РФ А.А. Калягин, поскольку критического цеха сегодня нет, а значит, нет и понятий о том, что можно и нельзя. По странному стечению обстоятельств, г-н Калягин выступил тогда на Секретариате, где обыденно утверждался список Экспертного совета, и нежданно-негаданно вдруг публично призвал всех решительно голосовать против моей кандидатуры. Что-то (или кто-то) заставило Председателя по-актерски шагнуть к авансцене.

В итоге при закрытом голосовании я набрала самое большее количество голосов! Странно было и горько. Ведь не раз Александр Александрович приглашал меня лично в свой театр на беседы с труппой, на посиделки,

поворачивал ко мне заботливое лицо, справляясь о здоровье. Ни разу им не было высказано с глазу на глаз никаких обид и претензий.

Итак, если взять все сказанное в сумме. Что же это как не клановость? Что это как не закулисье, от которого один шаг до коррупции? Никто не имеет права манипулировать жизнью сообщества, никто не имеет права имитировать профессионализм за счет устранения конкурентов, никто не может быть неприкасаемым и неподконтрольным.

Когда мне возражают, что на церемонии «Оскара» все радуются, а у нас, мол, злобятся, то хочу напомнить, что там радуются еще и тому, что знают – за лауреатов проголосовало большинство в профессиональном сообществе, пусть голосование по гильдиям, но все равно, в общей сумме это 6 000 человек!

Есть и другая причина рецидива клановости последних лет. Упал престиж толстых журналов – специализированные издания по театру выброшены на обочину. Когда все сетуют на отсутствие серьезной академической школы анализа, то это не совсем так, что бы не сказать – совсем не так. Наши практики театра за редким исключением перестали читать и поддерживать такие журналы и газеты. Есть серьезные издания как «Петербургский театральный журнал», как тот же «Proscaenium» (читала этот журнал до того, как стала тут работать). Эти и другие театральные издания просто лишены возможности выйти на рынок. Создав двадцать лет назад газету «ДА» (Дом Актера), я знаю не на словах, что такое распространять печатное издание. Ты превращаешься в коробейника. В сеть распространения встать невозможно, поскольку должен конкурировать с многотысячными тиражами изданий с многомиллионным бюджетом, а также платить огромные деньги за выкладку в киоске. Предложить альтернативную систему распространения, чтобы специализированное издание доходило до своего читателя опять же практически невозможно, поскольку требуются средства на создание этой структуры, которых у бедных театральных газет и журналов нет и быть не может. Окупиться они не могут, поскольку не допущены на рынок сбыта. Очень надеюсь, что эту проблему удастся разрешить



Департаменту по культуре, поскольку новый заместитель руководителя Евгения Шерменева готовит систему мер, направленных на то, чтобы такие издания могли выйти к своей аудитории.

Еще одна причина обострения клановости видится в том, что мнение критика-одиночки упало в цене. Многие сетуют на то, что нивелирован стиль, как будто под копирку, пишутся рецензии. Однако не стиль нивелирован, а на место кустаря-одиночки приходит мини-корпорация с ожидаемым с одной стороны, и выработанным единым мнением клана, транслируемым разными голосами, с другой. Критик проходит искушение подчинить свою профессию целям захвата власти. Сегодня – это место штатного сотрудника крупной национальной газеты, плюс – арт-директорство фестивалей, плюс – представительство в тех или иных формах на масштабных фестивалях, как венец, – собственная передача на ТВ. Последнее пока не удастся, поскольку клановость критики слишком слаба, чтобы захватить пространство на ТВ.

2. См. ответ на вопрос №6

3. Конечно, критик независим в большей мере, чем в советское время, хотя и тогда было пусть немного критиков, которые отвоевывали свою территорию свободы и платили свою цену, лишаясь карьеры, увольняемые из изданий (разгон журнала «Театр», Юрий Рыбаков, Наталья Крымова). Из чего собственно и складывалась репутация. Такой критик советской формации защищал художника, шел за ним и вместе с ним. Сегодня пришел институт кураторства, который также диктует свой формат, при котором художник должен соответствовать заказу куратора. Так уже во всей очевидности сложился формат фестивального спектакля со своими очевидными требованиями к художественному продукту, как и сложился клан фестивальной критики, диктующей свою театральную политику.

Независимость сегодня, впрочем, как и всегда, определяется личной способностью выражать свое мнение, аргументированное анализом с помощью эстетических категорий без оглядки на авторитеты и чужие суждения. Я бы сказала, что такие статьи случаются. Мужество необходимо и в том, что поддерживаешь, и в

том, что отвергаешь. Однако новое время выдвинуло новые испытания: соответствовать успешности. Собственно сейчас независимость испытывается способностью не быть успешным. Требуется стоицизм особого рода, поскольку опоры критик найти не может нигде: творческой среды нет, правовой защиты нет, авторитеты почти уничтожены или пали в этом смутном времени, или сами ушли на обочину, чтобы не участвовать в тараканьих бегах. В результате работает та же советская схема: чтобы выжить, надо искать покровителя, способного защитить, продвинуть тебя, а как только критик встает на эту стезю, так теряет независимость.

4. Куратором – да, а кто как не критик должен осуществлять эту функцию. Но вот коллега Роман Павловский в Польше, став куратором фестиваля, перестал писать о театре в газете. Знаю, что польские коллеги с удивлением комментировали нашу ситуацию, в которой кураторы фестивалей сами же оценивают спектакли. Стало не стыдно, потому что власть взята.

5. Зависимость от издателя, от формата издания, от клановой группы. Наконец, отсутствие мужества оставаться в одиночестве.

6. Сегодня невозможно существовать в профессии без Интернета.

Раньше я постоянно обращалась к «Театральному зрителю», сейчас этот сайт стал затаиваться. Я понимаю, что владелец сайта – частное лицо, но я вижу, как в сферу его интересов не входит и часть критики, и специализированные издания. Другое дело, что больше ничего и нет. Уже давно, если бы СТД РФ был организацией, стоящей на страже профессиональных интересов, в том числе и критики, то поспешил бы сделать сайт, на котором могли бы размещать свои публикации критики не только Москвы, Санкт-Петербурга, но и театральной России. Но, увы, СТД хоть и называется общественной организацией, но стал бюрократической инстанцией. Когда в последний раз собирали критиков? А сейчас уж критиков и не собрать. Каким образом выдвигаются в секретари те или иные кандидатуры от критического цеха? Какое влияние имеет Кабинет критики на формирование того же Экспертного совета, Жюри в «Маске»? Как и по какому принципу сегодня отбирают

критиков для поездок по стране? Кто и на каких основаниях ведет семинары по критике? Все вязнет в какой-то паутине личных отношений.

Понимаю, что на посту секретаря по критике лучше всех работала В.А. Максимова. Куда делись обсуждения сезонов? Почему мы перестали ездить по России большими критическими командами, в которые входили критики разных поколений. Так и формировалась среда. А какая среда сейчас?!

Я не могу себе представить, чтобы К.Л. Рудницкий, Б.И. Зингерман, А.А. Аникст отпускали бы замечания во время спектакля вслух, а потом организовывали вокруг себя стаю, чтобы транслировать свое мнение.

Они не успели застать эпоху Интернета, который, с одной стороны, открывает окно в мир. Хочешь – читай «New York Times». Хочешь – читай, что происходит в Лондоне в театре у Саймона Макберни. Однако приходится наткнуться и на то, как безобразно, оскорбительно, пошло действуют именно театроведы, театральные критики, позволяя себе хамство, порой доходящее до подлости, относительно своих коллег. Я не обсуждаю спектаклей в социальных сетях, у меня нет блога, потому что вижу в этом, за редким исключением, имитацию не только критики, но и жизни как таковой.

Формы общения, предложенные социальными сетями, дают простор, увы, для тех, кто не брезгует доносами, анонимной отвагой подворотни. Сталкивалась с этим не раз, когда становилась объектом внимания интернетных тихушников. Стоило начать делать журнал «Станиславский» как человек, мне известный, не поленился разослать по электронным адресам шизофренический текст о моей персоне. Стоило вывесить в Интернете газету, в которой редакция газеты «ДА» рассказывала о своем закрытии, как поднялась навозная жижа, и нас заливало смрадом анонимных испражнений.

Иногда в Интернете дело доходит до того, что вместо полемики люди, соотносящие себя с новой европейской реальностью, скатываются в грязную аргументацию. Зачем? Неужели до такой степени нужно отрабатывать место работы? Другие, не стяжавшие лавров за долгие годы преподавания, формального присутствия

в профессии, используют сети, чтобы выдать себя за критиков. Третьи, кажется, ничего не видят кроме экрана компьютера и полностью потеряли понятия того, что допустимо, а что нет. Поражает злоба вполне себе успешных людей.

Но всех переплюнул черный пиар Большого театра. Сейчас набираешь в поисковике «Большой театр», и сразу выскакивает сайт с сексуальной оргией кем-то тайно заснятой и кем-то столь же подло размещенной в Интернете на мировое обозрение. Можно ли такое представить в Ковент-Гарден или Метрополитен Опера?

7. Есть критики, мнение которых лично мне важно. В свое время таким авторитетом была для меня Н.А. Крымова, и я благодарна судьбе за то, что в девяностые у нас с Натальей Анатольевной сложились отношения, позволявшие общаться. Ее присутствие в цехе, ее безусловный авторитет сдерживали то, что расцвело пышным цветом сегодня. Мне всегда будет важно суждение моего учителя Б.Н. Любимова, который перестал писать, но общаться с ним важно для меня. Лично я нуждаюсь в учителях куда больше, чем они во мне. Другой мой педагог А.В. Бартошевич, который продолжает удивительным образом соединять интерес к живому театру и к истории, также является авторитетом и есть потребность читать его публикации, интересоваться его мнением. У каждого из них можно, позвонив по телефону, мгновенно получить консультацию. Т.К. Шах-Азизова – глубокий специалист по А.П. Чехову, с которым также есть потребность и общаться, и читать ее исследования. Мало стал писать А.М. Смелянский, но его статья о Е. Гришковце в «Московских новостях», написанная несколько лет назад, – блистательная литература.

Вызывает глубокое уважение работа Марины Дмитриевской с тем, как она ведет уже много лет «Петербургский театральный журнал». Как впрочем, важно читать статьи самой Марины. Всегда, если попадаю на тексты Е.И. Горфункель, погружаюсь в них: глубокий культурный слой, смелые ассоциации, спокойное и достойное письмо. Совсем другая тональность у Татьяны Москвиной, которую тоже стараюсь читать. Порой Татьяна раздражает своей резкостью, порой восхищает, но у



нее всегда живое письмо. Ее «актерский портрет» Олега Меньшикова – текст, который жадно читаешь. Дружу с Григорием Заславским, остроумный и честный взгляд которого лично мне важен. Жалею, что из критики практически ушли Алексей Филиппов, Артур Соломонов. Соотношу свое суждение с таким критиком как Алена Карась. С надеждой смотрю на Аллу Шевелеву, Анастасию Баркар, Марфу Некрасову.

Способно ли будет новое поколение создать иную среду? Им предстоит либо начать с самого начала, либо стать успешными и вписаться в клан.

8. Надо забыть, что когда-то были многотысячные тиражи у журнала «Театр», «Театральная жизнь». Я помню времена, когда в провинции невозможно было купить журнал «Театр», а книги Эфроса там расхватывались за несколько минут. Сейчас максимум, который себе может позволить театральное издание – 1000–2000 экземпляров у журнала, если речь идет о продаже, а не о раздаче. Капитализмом востребованы продажи. Театрам нужна не аналитика, а продвижение продукта на рынке, оттого востребовано сиюминутное, скорое, быстрое, мгновенное. Правда, для капитализма, мне казалось, будет необходима и экспертиза, поскольку, если человек тратит деньги и платит за книгу, за билет на спектакль, он хочет знать, за что платит. Так вот главное поражение той части театральной критики, которая связана с реактивной оценкой, состоит в том, что задачи экспертизы ею не выполняется. Критику не читают, а те, кто читает, в подавляющем большинстве не верит. Доказательство тому, – социологическая аналитика, сделанная по результатам опроса в МХТ им. А.П. Чехова лет десять назад. 90 процентов, если не больше, респондентов на вопрос, что является решающим фактором в выборе того или иного спектакля, ответили, что совет друга. Пожалуй, Марина Зайонц могла справиться с текучкой, совмещая репортера и талантливого театрального критика.

9. В свое время один московский театр не пускал, и я покупала билеты с рук, но потом со временем, когда обиды улеглись, стали пускать снова. Такой была реакция на один рейтинг в

газете «ДА». Сейчас, задним числом, могу сказать, что тот рейтинг задумывался как шутка, но шутки не получилось, а случился скандал.

Другой театр демонстративно сажал на балкон, когда вся критика сидела в партере. Следствие плохого отношения ко мне на тот момент худрука. Но и тут отношения выровнялись.

Не могу сказать, что «Золотая маска» жалует рассадкой. Если хочешь в Большой театр, то билет не дается вовсе или во второй ряд бельэтажа, с которого ничего не видно. Если спектакль в Театре.doc, то у самой стеночки на лавке. Однако, в данном случае, как бы не сажали, пусть не надеются, что это меня заставит не ходить и не смотреть спектакли фестиваля. Что говорить о рассадке, когда в течение нескольких лет мне не высылалось даже приглашений на пресс-конференции. Долгие годы я не была в числе тех, кого опрашивали в «Маске» по поводу лучшего зарубежного спектакля. И мне было очень интересно тогда узнать, по какому принципу ведется опрос, поскольку тех критиков, кто постоянно отсматривает фестивали, зарубежные гастроли, можно насчитать числом до двадцати.

На премьерных же спектаклях я исхожу только из одного принципа: если место неудобное, то ухожу, потому что критик не просто смотрит, а работает. Если театр в этом отношении проявляет неуважение, то делаю паузу и хожу туда, где подобного не случается.

Ни мое личное неприязненное отношение к тому или иному театральному деятелю, ни плохое место не влияют на мою оценку.

10. С юмором. Лично мне это не удастся. Фестиваль – работа.

11. В театрах, как правило, рассадка, объективна. Дело не в статусе, а в удобстве. Мне нравится пример, который любит приводить А.А. Ширвиндт, ссылаясь на опыт первого легендарного директора ЦДА А.М. Эскина. «Рассадка в Доме актера полностью соответствовала степени значимости людей в театре, их художественному авторитету». Но то было время, когда были критерии. Я помню, как Григорию Заславскому не дали аккредитации на какой-то иностранный спектакль фестиваля NET. Гришу друзья провели, но наушников

достать не смогли, поэтому мои наушники мы использовали на двоих, сидя в последнем ряду ЦИМа, хотя он на тот момент являлся зав.отделом культуры «НГ», театральным обозревателем. Пару лет назад один из арт-директоров, ошибочно позиционирующий себя не только как знатока европейского театра, но еще в последние годы впадающий в пафос воспитания варваров – соплеменников, посетовала в Сетях, что, мол, вот они из сил выбиваются, свозят все лучшее, а критики не ходят, не любопытны. Стоило бы вспомнить другое, как сами критики унижали критиков же. Но куда там! А между тем, сумма содеянного в прошлом, формирует твоё будущее. Таков закон драмы. Не надо будет удивляться, когда прошлое наступит, а оно наступит – рано или поздно. В нашей стране, как правило, это случается поздно, но все-таки случается.

### **Марина ДМИТРЕВСКАЯ**

*Театральный критик, профессор СПбГАТИ, главный редактор и директор «ПТЖ».*

1. Конечно, клановость есть. И всегда была. И всегда была злом. И всю жизнь не уважаю «официантов» от профессии, и поражаю перемене взглядов в зависимости от изменения дислокации в театральном сообществе, и именно поэтому, борясь за свободу критического высказывания, 20 лет назад мы создали и все эти годы продержали «Петербургский театральный журнал», продекларировав, вслед за Кугелем, что на его страницах должны взаимотерпимо уживаться Евтихий Карпов и Сологуб. На том и стоим, декларации не изменили ни разу, ни одной заказухи не напечатали. И за все 20 лет я не дала себе права отклонить хорошо написанный текст из-за несогласия с оценкой коллеги. Могу только поместить рядом другой текст. Тем более, художественный объект на то и художественный, что может и должен быть рассмотрен с разных сторон.

Ситуация в нашей критике довольно близко повторяет ситуацию рубежа прошлых веков. Тогда расцветали антрепризы, т. е. ширился арт-рынок. Толпы театральных репортеров, опережая друг друга, несли скороспелые



М. Дмитриевская

неграмотные рецензии в ежедневные газетенки. Журналисты, выросшие в обозревателей, – в газеты покрупнее (читатель привыкал к имени одного и того же обозревателя – эксперта, как и сейчас). «Золотые перья» – В. Дорошевич, А. Амфитеатров, В. Гиляровский – писали в самые крупные газеты, а А.Р. Кугель тиражом 300 экз. начал издавать великий театральный журнал «Театр и искусство», просуществовавший 22 года. Он создал его в самом конце XIX века, чтобы искусство крепнущего капитализма чувствовало на себе профессиональный взгляд и не утрачивало художественных критериев.

Круг внимания московской критики строго определен, списочный состав интересных персон тоже. Раньше клановость была, скорее, идеологического плана. Сегодня, в силу поспешности наших текстов, она видна в однообразии лексики. Стоит прочесть на «Театральном зрителе» серию премьерных публикаций, как становится ясно, что обозреватели крупных газет макают перья в одну и ту же чернильницу. Унифицирован слог и взгляды (авторы успели поговорить про спектакль, перекинуться «парой-тройкой» формул, и одни и те же слова прилипли к разным текстам). Лишь несколько имен сохраняют индивидуальную манеру. Как я вижу на московских премьерах, критики часто общаются в фойе «могучей кучкой». В Питере это как бы еще неприлично (если не считать молодых, бегущих к столичным гостям «за мнением»...). Мы, напротив, застегнувшись





на все пуговицы, боюсь слово сказать, чтобы не произошло невольного плагиата. И только когда тексты написаны, начинается диалог.

Если в центре сегодняшних текстов даже и стоит художественный объект, то, как правило, язык его описания литературно не соответствует сущности объекта, о литературе речи нет вообще.

В Петербурге даже и газетная театральная критика сошла на нет. Обсуждения нынче идут в социальных сетях и блогах, это новая форма диалога и переписки, (но письма теперь не едут от Гнедича к Батюшкову и от Чехова к Суворину по несколько дней...). Все это, конечно, к критике отношения не имеет. Но блоги – вроде бы и некие «кружки», наподобие тех, что существовали в «эпоху просвещенных театралов»: там собирались пообсуждать спектакль у Оленина или Шаховского, тут – на фейсбуковской странице NN или AA... И я, собственно, туда же.

Защитить шкалу объективных оценок нельзя, потому что их нет. Объективной фиксации поддается только часть сценического текста: мизансцены, сценография, световая партитура. В этом смысле ссылки на какую бы то ни было реальность произошедшего на сцене нынче вечером бессмысленны: два сидящих рядом профессионала-театроведа-критика-специалиста-профессора-перепрофессора подчас синхронно вычитывают различные смыслы – и спор их будет беспочвенен: реальность, которую они помнят по-разному, исчезла, она – продукт их памяти, предмет воспоминаний. Два критика, сидящих рядом, по-разному увидят и услышат один и тот же монолог, сообразуясь со своим эстетическим и человеческим опытом, детерминированные разностью «оптик», тем самым «жуковским» вкусом, воспоминаниями из истории, объемом виденного в театре и т.д. Известны случаи, когда разных художников просили одновременно нарисовать один и тот же натюр-морт – и получались совершенно разные живописные работы, часто не совпадающие не только по технике письма, но даже по колориту. Это происходило не потому, что живописец намеренно менял цвет, а потому что глаз разных художников различает разное количество

оттенков. Так и в критике. Текст спектакля запечатлевается в сознании критика так и таким, какова личность воспринимающего, каков его внутренний аппарат, расположенный или не расположенный к «сотворчеству понимающих», как называл критику М. Бахтин.

2. В последнее время возмутил только один – статья Ж. Зарецкой о положении в театре Комедии, напечатанная на Фонтанке.ру и подержанная на Openspace. Театр Комедии – один из многих плохих театров (я там не была уже сто лет, тропа заросла), но за статьей просматривалась столь очевидная интрига, оплаченная зарплатой и «дружбами», что ничего кроме возмущения эта статья не вызывала. К тому же автор не учла, что, в результате, лишь укрепила положение Т. Казаковой и ее театр – теперь много лет «покушения» на Комедию будут невозможны.

В основном же статьи вызывают не возмущение, а вопросы. Я упорно не понимаю термина «авторский театр», противопоставленный устаревшему «интерпретационному». Здесь какая-то путаница в дефинициях, поскольку каждый спектакль – авторский, иначе не бывает, другой вопрос, кто автор... А когда мне говорят, что Пряжко в постановке Волкострелова – авторский, а Чехов в постановке Эренбурга – интерпретационный, я чую, залезаю в нору и иду учить студентов не делить театр согласно этим понятиям...

Смущают как заклинания по части европеизма, напоминающие комедии И. Крылова, в которых для русских барышень, как известно, французский конюх был лучше русского графа, так и заклинания старым добрым театром и «русским духом». В эти крайности впадают талантливые М. Давыдова и Т. Москвина. Может быть, хорошо, что полюса обозначены, но я – не на Северном и не на Южном.

3. Возможно. А как иначе? Если оно зависимое – то это не критика, этому есть другое название...

4. Нет, оценивать и награждать, конечно, не дело. А организовывать приходится. Вот чем я точно не страдаю – так это раздвоением личности, но арт-директор Володинского фестиваля «Пять вечеров» и театральные критики всегда живут во мне порознь. Арт-директор

должен разложить перед зрителем пасьянс из новых спектаклей-карт, создать проблемную драматургию фестиваля. Критик приходит в зал «с лейкой и блокнотом, а то и с пулеметом» и наутро обсуждает то, что отобрал арт-директор. И, как правило, второй директор, В. Рыжаков, клеймит меня как критика за категоричность и этого дуализма понять не может: позвала в гости – согрей и обласкай. А театры уже давно привыкли к этой моей «двухличности» (замечательное володинское слово из «Любимых», вложенное в уста мамы Ларисы Керелашвили). «Двухличность» позволяет мне видеть процесс изнутри и снаружи и не путать эти «оптики».

Так же было, когда я в БДТ была лит. консультантом двух спектаклей. Критик настолько не умирал во мне, находившейся внутри спектакля, что я поверила в профессию. Что не улучшило в тот момент моих отношений с режиссером Э. Нюганеном и с режиссером Г. Козловым... Но тут нужен абсолютный самоконтроль.

5. То же, что и всегда. Зависимость. Трусость. Отсутствие мужества. Конформизм. Корысть. Желание комфорта. Властолюбие. Желание порадовать родному человеку. Дружбы. Привязанности. (Тут я напоминаю себе Ф. Волкова, выводившего на маскараде «Торжествующая Минерва» пороки в масках...)

6. Интернет убивает театральную критику как суверенную художественную профессию. Он же дает быструю и нужную информацию. Да, я активный пользователь, хотя это отнимает уйму времени.

7. Цеха нет, какие могут быть изменения в том, что исчезло? Время диалога закончилось, каждый долбит, как дятел, свое и никого и ничего не слышит. Время Бобчинских, которые хотят, чтобы узнали: они есть! Это понятные и сложные процессы. Об этом могу подробнее и не здесь.

8. Мне всегда казалось, что собственно театральной критикой мы занимаемся очень редко. Как актер за жизнь свою лишь несколько раз (если верить заметкам великих) ощущает состояния полета, невесомости и это магическое «не я», называемое перевоплощением, так

и пишущий о театре редко может сказать, что занимался именно художественной критикой. Вряд ли стоит считать театральной критикой в истинном ее понимании беглые и бойкие высказывания о спектакле или театроведческие умозаключения, указывающие на его место в ряду других сценических явлений. Наши тексты, особенно газетные, – некий симбиоз театроведения и журналистики, это заметки, соображения, анализ, впечатления, что угодно, в то время как природа театральной критики, определяющая суверенность профессии, – в другом. Всегда казалось, что театральная критика – занятие более глубокое, органичное, изначально художественное.

Когда режиссеры или актеры (а так происходит всегда) говорят, что природа их творчества таинственна и всегда непонятна критику (вот пусть пойдет и спектакль поставит, чтобы понять...) – это удивительно. Взаимоотношения критика с текстом спектакля, процесс его постижения напоминает акт творения роли или сочинения режиссерской партитуры. Словом, театральная критика похожа одновременно на режиссуру и на актерское искусство. Этот вопрос никогда не поднимался, и даже то, что критика должна быть литературой, часто не очевидно для коллег-теatrovedов. В ближайшем номере ПТЖ выйдет моя статья о критике как литературе, режиссуре и о технике критика по М. Чехову...

9. Сейчас нет. А всю жизнь были, всю жизнь! Мне на «удобное» место наплевать, я и по входному могу. И люблю! Чтобы никого не напрягать, никому не быть должной! Корона не упадет – найду, где пристроиться. Объективной оценке это никогда не мешало, наоборот.

10. Я про это ничего не знаю. У нас в Питере это не распространено. У изданий денег нет, а у критиков тем более. Ездим на российские фестивали работать.

11. Не люблю приглашений, они к чему-то обязывают, предпочитаю свободу. Не люблю ходить на премьеры, плохо чувствую себя в премьерном зале, где люди сосредоточены не на деле, а друг на друге. О «рассадке» слышу впервые, никогда не задумывалась...

**Григорий ЗАСЛАВСКИЙ**

*Театральный критик, кандидат филологических наук, заведомо культуры «Независимой газеты», обозреватель Радио Вести ФМ.*

1. Черт его знает. Умом понимаю, что убежденность в заговоре, мировой закулисе знаменует некую слабость мышления, желание найти всему простое объяснение. Почему плохо живем? – Масонский заговор против России. И сразу – легче, понятнее. Можно дальше жить. Но... слушаешь нашего министра образования Фурсенко и ловишь себя на схожих смутных подозрениях: ну, не может человек, думающий о России, ТАК бороться за эту, как ее – Болонскую, будь она неладна, декларацию, которая, естественно, никак не учитывала нашу отечественную систему образования, складывавшуюся не десятилетиями, – столетиями... О клановости критики, тем не менее, рассуждать, мне кажется, имеет смысл. Клань в критике существовала и прежде, достаточно вспомнить споры «западников» и «славянофилов», свои группы были в 1960–1970-е, складывавшиеся вокруг литературных, в первую очередь, журналов. Были критики «Нового мира» и были критики «Октября». Разные лагеря. Сегодняшняя театральная критика, для меня очевидно, тоже группируется. «Скрытая круговая порука» – пожалуй, нет, хотя мне лично непонятно, почему «Золотая маска», к примеру, так отчаянно сопротивляется предложениям автоматического включения в афишу спектаклей-лауреатов региональных фестивалей и конкурсов, проводимых СТД (что такие предложения не раз им высказывались, мне говорил секретарь СТД Рифкат Исрафилов). Больше, чем клановость, видны проявления интересов (принимая в круг рассуждений оппозицию из названия перестроечной статьи известного публициста – «Идеалы или интересы»). Стало не стыдно организатору и арт-директору театрального фестиваля расхваливать спектакли «своего» фестиваля, работать в театре и одновременно называть спектакли «своего» театра – в списке лучших. И это не встречает никакого осуждения в среде, потому что представления о зле и добре размылись за прошедшие два десятилетия. Очень сильно.



Г. Заславский

Клановость существует и очень «структурировалась» в сегодняшнем российском обществе. Театральная критика, вернее, театральные критики, как никогда прежде, стремится в рулевые процессы, это очевидно, на мой взгляд. Худруки и прежде считали: хвалят – его победа, ругают – плохой завлит, но в последнее время все очевиднее, что хороший пиар и вправду может сопровождать если не совсем уж беспомощные спектакли, то не самые лучшие и успешные театры. Правильно выстроенный пиар может заменить собой собственно театральную жизнь и хорошие спектакли. Читки, лаборатории, полуудачи интерпретировать можно и так, и этак, и как победу, и как поражение... Критик отбирает спектакли на тот или другой фестиваль, затем сам формирует команду приглашенных экспертов-критиков, что не мешает и ему самому назвать свой фестиваль среди главных событий сезона. Объективности в искусстве добиться еще сложнее, чем в пищевой промышленности или самолетостроении, поскольку даже самый плохой спектакль можно вознести до небес. И он не рухнет, еще и на европейские фестивали залетит, в отличие от неважно сработанного космического аппарата. Я бы сказал еще, что это тот случай, когда слабость старых структур – в первую очередь Союза театральных деятелей – не смогла противостоять «инициативе снизу». Никто же не мешал СТД формировать профессиональные экспертные группы, а этого же нет. Ну, кого может предложить СТД «в обмен» на того или

другого молодого или уже среднего возраста обозревателя влиятельной газеты, члена экспертного совета там и тут..? Театры выбирают «пользу», от кого им больше пользы будет? Опасность – в сбитых критериях.

2. Назову два текста. Р. Должанский, который в «Коммерсанте», подводя итоги года, задался вопросом: «Почему все-таки талантливые и полные сил люди вынуждены жаться бедными родственниками по закуткам, а сиятельные и заслуженные, но давно уже бессильные театральные «генералы» заставляют всех окружающих постыдно ждать, когда же природа совершит положенную ей работу». Там шла речь о вполне конкретных режиссерах, когда-то, кстати, сильно поддержавших тогда еще молодого и начинающего критика. Второй случай – скорее, забавный. Марина Давыдова, арт-директор фестиваля NET, когда Солженицын возмущался тем, что у него не спросил разрешения Андрей Жолдак, назвав свой спектакль «Один день Ивана Денисовича», хотя никакого отношения его спектакль к знаменитой повести не имел, – в «Известиях», кажется, написала, что, мол, конечно, организаторы фестиваля должны были бы обратиться к писателю... Меня это тогда повеселило.

3. Независимость – всегда относительная. Я вряд ли стану публично ругать Галину Волчек. Есть история отношений. Я могу вообще отказаться от публичной оценки, могу честно перечислить достоинства, а о недостатках – впрочем, вполне честно – сказать в частном разговоре с режиссером и худруком «Современника». Так – во всех случаях, если сложились личные отношения, которые глупо решать через газету или выступление по радио, на телевидении.

4. Оценивать и награждать свои же проекты? Этот вопрос напоминает фразу из «Подкидыша»: «Девочка, Наташенька, скажи, что ты больше хочешь: чтобы тебе оторвали голову или ехать на дачу?». Я хочу ехать на дачу. В других областях «знаний» такое совмещение называется коррупцией и даже, случается, наказывается.

5. То же, что и всегда – наличие разнообразных соблазнов. А из нового – отсутствие «площадок», нет места для серьезного разговора о театре, журнал «Театр», к сожалению, такой

площадкой не стал. Газеты оставляют возможность для «да» и «нет», а критика формируется, конечно, на более пространных «полях», где есть место для аргументов, для их обоснования.

6. Являюсь пользователем Интернета. Недостаточно. Но скорость распространения информации – все выше, выше и выше. Социальные сети, к сожалению, способствуют ссорам и чаще не расширяют, а сужают поле для высказывания: мысли короче, суждения – категоричнее...

7. Про критику и театральный процесс. Критика, вернее, критики, мне так кажется, начинают играть «в театр», точно с акциями на бирже, на повышение или на понижение. Было время – «поднимали» Мирзоева. Он повторялся, его по-прежнему хвалили. А потом, точно согласились: а... хватит. И – все. Он – «вышел» из гениев. То же сейчас с Серебренниковым, – нет попытки увидеть движения, ошибок, опасностей пути, – в этом смысле критика, мне кажется, часто действует во вред художнику, она его дезориентирует, он становится игрушкой в руках критиков. Беда... Не беда, но существенное, сущностная потеря – в том, что сегодня нет попыток провести какие-то серьезные дискуссии, нет площадок для них, нет попыток такую площадку или площадки создать, – ведь критерии редко у кого расходятся полярно. Не раз сталкиваясь с Мариной Давыдовой, с Романом Должанским, а в обычной жизни много лет мы не здороваемся, – тут не было случая, чтобы по каким-то вопросам мы принципиально разошлись. Хотя, я полагаю, с Мариной у меня больше расхождений – даже не в оценках, а в путях выхода из кризиса.

8. Журналистика – естественная часть. Мешает. Нет ни одного серьезного разговора о театре, не помню, честно говоря, – а раньше, когда я начинал, такие разговоры случались часто. Разве они не нужны? То есть скажу так: театральная политика заменила разговоры по существу. «Решить вопрос» стало сегодня важнее, чем разобраться в сути происходящего. Говоря коротко: спектакль не хорош, но его можно выгодно представить на фестивале, – и разговор о качестве заменяется подготовкой и составлением качественной упаковки. Этот как с читками

## Профессия – критик



и мастерскими, которые заменяют спектакли и позволяют меньше внимания уделять результату, что в театре, вообще в искусстве – по-прежнему важно. Даже если репетиция – любовь моя...

9. Сейчас... По-моему, нет. А прежде – да, в общем, нет, не мешало. Я сам не хожу сегодня в несколько театров. В «Школу современной пьесы» – после того, как И. Райхельгауз совершенно по-хамски отреагировал на мою, по-моему, совершенно корректную, хотя и отрицательную оценку его «Дома». Я не хожу в «Театр Луны» – мне все там понятно, непонятым осталось одно – почему его финансируют из моего налогоплательщицкого кармана?

10. К туризму? Хорошо отношусь.

11. Я не безразличен к рассадке, недавно слышал, как один коллега говорил, что ему все равно, – не верю и знаю, что это не так. Дело, конечно, в том, что критика – место нереализованных самолюбий, тут ничего не поделаешь. Многие мечтали стать актерами, кто-то – режиссером, драматургом, все это тоже есть. Но главное все-таки – из 20-го ряда не увидишь мелочей, а все-таки – хвалишь ты или ругаешь – хочется видеть подробности и быть убедительным в своем письме. А так... Много лет назад я сформулировал «шаги» популярности театрального критика. В начале «славных дел», когда критик звонит, ему отвечают: ну, что вы, на премьеру – нет, позвоните после 3–4 спектакля. Следующая ступень – критик звонит и его записывают на премьеру. Следующая степень признания – когда не он звонит, а ему звонят и приглашают на премьеру. Следующая – когда критик может позвонить и попросить еще два места – для врача или неожиданно приехавших родственников. Еще выше – когда критик может днем вбежать на служебный вход и сказать: «Я – такой-то, мне в туалет». И ему радостно распахивают двери.

### Алена КАРАСЬ

*Театральный критик, театральный обозреватель «Российской газеты», мастер курса театрального факультета, ГИТИС.*

1. Читая Н.А. Крымову, вижу, что и несколько десятилетий тому назад шла речь о том же. Но все же, кажется, «клановость» резко



А. Карась

усилилась. Вижу ее как проявление обостренно переживаемого культурного коллапса, смены культурных парадигм. Вновь обострившийся дискурс борьбы славянофильства и западничества отразился в театральной мысли. Круговая порука не скрытая, а вполне открытая – существует. И мы все видели, как после спектаклей происходило их обсуждение прямо в театральном фойе. Кажется, здесь был нарушен негласный этический принцип профессии – обрабатывать мысль и чувство в одиночестве. На практиках это отразилось с удесятенной силой. Ясно стало, что силой клана можно приобрести гораздо больше благ на душу театрального населения. Так – «свиньей» – двигается в театральном пространстве «клан» новой драмы, так кланом существует сообщество фестиваля NET и «Платформы», «Территории» и Театра Наций. Вдруг внезапно и бурно обострился клан Константина Богомолова, вознесший его до небес. Кто не с нами, тот – против нас. Этот манихейский принцип работает бесперебойно. Но все же... Мне кажется, что в этом столько же вредного, сколько и полезного. Разделяясь, обостряя взаимные недовольства, можно скорее и точнее поименовать явления, различить сегодняшнюю эстетическую ситуацию во всей ее сложности.

2. Я быстро отхожу и забываю, потому не могу сейчас вспомнить все, что меня возмутило в последние полгода – год. Способность

передергивать и хамить меня часто возмущает. Вот я нахожу передергиванием, когда говорится, что театральные люди, устроившие славословие ВВП, больше всего боятся жить при верховенстве законодательных норм, а не личных связей. Как будто не ясно, что для этого как минимум нужно, чтобы такое верховенство закона признала власть.

3. Независимое суждение критику дается трудно. Очень. Я не уверена, что оно вполне возможно – мы зависим от настроения, от контекста сегодняшних «любимых мыслей», от возраста и друзей. Но сознавать это и работать с этим нужно постоянно. И это главное.

4. В этом случае критик не имеет права писать о предмете своей кураторской заботы.

5. Что мешает критике оставаться независимой? Дурно понятый рынок.

6. Мешает. Ибо социальные сети создают возможность быстрой и безответственной болтовни. Разговоры о театре в них понижают сам статус критики – слова, лежащего между наукой и искусством, и требующего потому углубленной и сосредоточенной работы.

7. Необходимо возвращать уважение к «умному слову» – к детальной работе, к серьезным оценкам. Практики театра слишком поддались на легковесную «пиаровскую» болтовню – им же выгодней скорее получить пену, чем – серьезный и может весьма критичный анализ. Вот они и обрадовались тому, что критика сменилась репортерством, поддерживали это как могли. А теперь сокрушаются – вот, мол нет больше серьезной критики. Думаю, что серьезные круглые столы, которые сегодня устраивают Театр.doc, ЦДР – меняют постепенно дело. Их должно стать больше. Любовь и привычка серьезно разговаривать о проблемах театра изменит, думаю, и сам дискурс. Повлечет создание новых изданий и форм критического исследования.

8. Мешает ли вам повсеместное преобладание театральной журналистики? Я – часть той силы... Что мне сказать? Мешает...

9. Мешает невращения подобных отношений – просят, звонят, спорят, потом ругаются в Facebook. Чувствуешь, что должен как-то стараться быть объективным, в итоге перехвалишь

из «благородства», а потом резче сорвешься в отрицание. От места не зависит. Никогда.

10. Зарубежные фестивали – чаще всего работа. Но бывает, когда привыкаешь к таким путешествиям слишком. Меняется чувство баланса, контекста. Раздражает, когда на родине не так, как в уже привычной тебе европейской среде. Когда все не так, как у немцев – поляков – голландцев – шведов. И давай шашкой махать. Это знакомое мне чувство. С ним тоже надо бороться в себе...

11. По большому счету – равнодушна к рассадке. Ну а к дате приглашения – вынуждена быть неравнодушной, потому что за мной стоит мой работодатель – газета, которая требует.

#### Елена КОВАЛЬСКАЯ

*Обозреватель журнала «Афиша», арт-директор фестиваля молодой драматургии «Любимовка», соруководитель проекта «Школа театрального лидера» в ЦИМе.*

1. В критике есть группы, но не кланы. Группы среди критиков существуют, поскольку внутри театра, существуют группы, связанные интересами. Но поскольку интересы в театре не коммерческие, а преимущественно художественного свойства, то говорить в этом случае можно не о подкупности или ангажированности, а о простительной необъективности. Есть любители европейского театра, они сумеют найти достоинства в даже пустячном западном спектакле и противопоставить его всему русскому театру, – но они и вернее назовут, в чем ценность хорошего западного спектакля. Есть ревнители российской традиции, у них всегда наготове яд против всего нового. Им невозможно доверять, когда они пишут о



Е. Ковальская



новой драме или молодой режиссуре – зато они способны разглядеть нюансы в спектакле, на котором другой критик как следует выспится. У опытных критиков работают по преимуществу компилятивные механизмы – они уже все видели, при появлении любой новой фигуры они переживают либо дежавю, либо раздражение. Но уж если спектакль новичка попадает в них, – они способны сделать то, в чем более молодому коллеге не поможет его пылкость и открытость всему новому: провести аналогию с прошлым, оценить настоящую новизну. Есть первооткрыватели – в них есть азарт первым назвать новое имя. Такие критики там, где молодые режиссеры, где ставят современную пьесу. Их ожидания не так уж и часто оправдываются – но если оправдываются, то во многом благодаря им. Критики меняются с годами: первооткрыватели становятся консерваторами. Опытные критики стареют и начинают молодиться. Поэтому состав групп внутри критики «плавает». Это именно группы, а не неизменные, связанные нерушимыми узами кланы. Критики – люди. И чем более эмоциональны они, тем интересней мне их читать. Да, я не взялась бы судить о спектакле или художнике по одной заметке, сколь бы уважаемым ни было ее автор. Но обзор нескольких рецензий способен дать объективную картину.

3. Независимое суждение невозможно – судят люди. Более того, в таком суждении не было бы большой ценности. Театр – дело летучее, сиюминутное. Взволнованная реакция на спектакль важнее холодного анализа. Нет, я не противопоставляю анализ и эмоции. В критике должно быть и то, и другое. Но меня скорее убедит критик, который любит (старый театр, западный театр, новую драму, – что угодно), чем критик, который никого и ничто не полюбил. Но я бы в целом не переоценивала значение критики и ценность критической объективности. Театральная история пишется не критиками. Критика – лишь часть большого коллективного процесса. Критик может, и должен быть историком театра. Но эстетиком быть не обязан. Эстетики, философы в критике такая же редкость, как и в любой другой сфере. И

невозможно требовать от обозревателя газеты, чтобы он был Аристотелем. Иначе мы получим целую армию Буало.

4. Любому фестивалю, чтобы обзавестись независимой экспертизой, пришлось бы нанять группу критиков и платить им годовое содержание. Ни один российский фестиваль не может себе этого позволить. Поэтому фестивали обращаются за экспертизой и составлением программы к театральным критикам. Порочно ли это? Нет. Порочно ли то, что критик анонсирует в своем издании спектакли, которые сам же и выдвинул? Нет, в этом случае он распространяет свое мнение, уже оплаченное фестивалем, еще и на читателя своего издания. Я не вижу здесь конфликта интересов. Другое дело, – когда критик выступает продюсером, а позже, будучи приглашенным составлять программу фестиваля, выдвигает свои проекты. Ну, так это фестивали должны работать над процедурами, чтобы подобного не происходило. Неумно требовать от продюсера не любить свой спектакль и не желать ему успеха. Неумно требовать от критика, чтобы он задушил в себе продюсера, когда речь идет о его спектакле. Нужно совершенствовать процедуры и театр в целом. Я в суждении о подобных прецедентах исхожу из того, что в театре мы имеем дело не с порочными, рвущимися к власти людьми, а с порочной системой.

10. Редко отказываюсь от предложений побывать на зарубежном фестивале – будь то членом жюри, с докладом, гостем, – как угодно. Без приглашений на фестивалях не бываю, и завидую критикам, которые могут себе это позволить: их представление о мировом контексте, в который вписан российский театр, шире моего. Есть ли тут элемент туризма? Тот же, что и в религиозном паломничестве. Любая религия такой вид туризма ставит верующему в заслугу.

11. Режиссеров, которые бы не пускали меня на свои спектакли, нет. К рассадке с годами становлюсь чувствительней, грешна, но по-прежнему могу – если не хочется звонить противному завлиту – купить билет на галерку и нормально там себя чувствую.

**Римма КРЕЧЕТОВА***Театральный критик.*

1. Трудно сказать. В театре, да и не только в нем, такое существовало всегда. Поддержать «своих» – это так естественно для человека любой профессии. Насколько это опасно? Сговор, конечно же, опасен для тех, против кого он направлен. Но, с другой-то стороны, – ведь кого-то он защищает. Не случайно мы (да и история тоже) по-разному оцениваем результат клановой деятельности. За примерами далеко ходить не надо. Вспомним наши шестидесятые годы. «Сговор» против «сговора». Важно, наверное, против кого дружат и кого защищают. И с какими тайными целями. Но это порой обнаруживается значительно позже

Многое, вернее, главное, зависит от социального и эстетического момента. Когда существует острая общественная ситуация или идет резкая смена художественных концепций, то уровень сговоров и противостояний обязательно будет очень высокий, он порождается объективными обстоятельствами и по-своему может быть в лучшем смысле «нравственным». Борьба есть борьба. Сегодня же ситуация вялая, отсюда и убогий уровень всех этих «сговоров». А потом в наше время трудно отличить просто сговор от общепринятых технологий продвижения своего бренда на рынке. Это и в бизнесе, и в искусстве. Театр все-таки еще архаичен, использует старые способы выживания, но и он уже осваивает современную рыночную хватку. И все чаще за «сговором» стоят уже не эстетические или личные пристрастия, а голый интерес.

Да нет, теперь я ко всему отношусь почти спокойно. Сама не ангел. Особенно в прошлом. Критик – профессия опасная, она, к несчастью, связана с причинением боли кому-то другому. Иногда – боли непереносимой. А это отражается на карме самого критика, или на внутреннем его духовном пространстве, или на чем-то неведомом. Но – непременно задевает его собственное «Я». Так что критик рискует и должен отдавать себе в этом отчет. Если он, конечно, существо разумное. Не случайно с возрастом многие самые наши лучшие критики начинали писать только о том, что им



Р. Кречетова

понравилось. Мучить котят – это ведь болезнь неуютного детства.

Если же говорить о корыстных публикациях... Тут ведь тоже страдает сам критик. Как заметил один наблюдательный человек – деньги будут истрачены, а послевкусие – останется. А потом – все так прозрачно, так читаемо. В народе говорят в таких случаях: «Мелко плывешь, жопу видно».

3. Разумеется. Почему нет. Независимость – проблема личного выбора. Иногда, правда, требуется немного мужества, но ведь не такого уж и серьезного – не под пулями же все-таки. Хотя нетерпимость к думающему не так, как ты и твои друзья, у нас, конечно, за гранью самой примитивной цивилизации. Ну и что? Это проблема тех, кто тебя не хочет слушать. Твоя проблема – сказать. Люди остаются людьми, и качество жизни, как бы нам ни казалось иначе, в конечном счете, все равно зависит от внутреннего согласия с самим собой. С уважением в себе себя.

4. Если по гамбургскому счету – это и, правда, как-то сомнительно. Но кто сегодня серьезно относится к фестивальным наградам, как к реальной оценке своего труда. Только неофиты, впервые приехавшие на фестиваль и изумляющиеся его итогам. Уж если существует сговор, то на фестивалях он заявляет о себе чаще, чем где-либо. Если работают технологии – то тут они наиболее востребованы. Но ведь борьба под ковром – тоже вид спорта, и сегодня он особенно популярен. И пусть официально призы в нем не присуждаются, но мы-то прекрасно





знаем своих чемпионов. Что касается защиты своих же инициатив, то это естественное стремление. А что не запрещено, то позволено. Если у нас нет строгих правил, нет «кодекса чести» или чего-то подобного, то стоит ли удивляться, что защита часто выходит за разумные рамки и порой оборачивается нападением?

5. Что мешает оставаться критике независимой? Ничего, кроме отсутствия большого количества театральные изданий. Только они могли бы сделать ситуацию более или менее нормальной. Какая независимость может быть, если критику вообще почти нигде высказаться? Если в борьбе за место под профессиональным солнцем главным становится его пластичность, а не принципиальное отстаивание своего мнения. И опять же – «критики в целом» не существует. Это – штучный товар. И все зависит от личности. Повторяю – от личного выбора каждого из нас.

6. Конечно. Вот как раз Интернет-то и позволяет отстаивать свою независимость. Это новые сегодняшние возможности, каждому дающие шанс. Замечательное личное оружие защиты и нападения. Инструмент для свободного анализа. Правда, большинство из нас по-настоящему им еще не воспользовались. А главное, меня поражает порой тот уровень литературного письма, понимания сути спектакля, которые встречаются на форумах театральных сайтов. Пишут не критики, но иногда просто замечательно пишут. Прочтешь, и рецензию профессионала после этого стыдно читать. Стыднее всего, если это твоя собственная рецензия.

Что изменилось сейчас в критическом цехе? Да нету никакого критического цеха. Все мы кустари-одиночки. Может быть, это и к лучшему. Все-таки посвободнее.

Мешает ли вам преобладание театральной журналистики? Мешать – не мешает, чего нет, того нет. Но тоска по осмыслению есть. Все-таки не одним днем живем, хочется и на дали взглянуть. Однако закрадывается сомнение: есть ли мальчик-то. Может быть не только в записи театральной журналистики дело?

9. Нет. Таких никогда и не было. Но есть достаточно театров, куда я сама не хожу.

Понимаю, это необъективно. Говорят даже – непрофессионально. Но ведь не читает же литературный критик весь поток бульварной литературы. Достаточно единожды пролистать что-то из творений определенного автора. А если вдруг с автором чудо случится, то «сарфанное радио» донесет.

10. К туризму отношусь замечательно. Даже если критик будет пропускать фестивальные спектакли ради блуждания по городу, шопинга или пляжа, если он напьется в баре (лучше за свой счет). Самое страшное, что, по-моему, может быть в критике, это отсутствие разных и живых впечатлений. Некая внутренняя эмоциональная клаустрофобия. Дело тут не в отдыхе или престиже, а в профессии. Наша профессия требует подключения к миру, в чем бы этот мир себя не показывал. Фестиваль – всегда немного экстрим. И не надо терять никакую возможность вырваться из повседневной своей обыденности. Я уж не говорю о новых встречах, информации и т.д. Это само собой разумеется.

11. Про статус вы серьезно? Может быть, я чего-то не понимаю, но статус наш определяется на печатных страницах. Что толку сидеть в первых рядах, если все знают, что ты дурак и ничего не смыслишь в театре.

Но к рассадке я очень даже не безразлична. Я постоянно простужаюсь, и панически боюсь кашлять во время спектакля. Чем ближе сцена, чем место мое центральнее, тем страх этот сильнее. Я чувствую себя в ловушке. Потому всегда прошу место подальше и обязательно у самого края. Да еще поближе к выходу из зала. Если не получается договориться с администратором, меняюсь со зрителями. Доступность свободой эвакуации успокаивает. Теперь понимаю, с каким сожалением смотрят на меня мои престижеозабоченные коллеги. Дескать, вот куда ее заткнули, там ей и место.

Впрочем, вполне возможно, что администраторы играют на этих наших забавных слабостях, на языке рассадки демонстрируя отношение к нам театра. Но пусть себе забавляются. Игра всегда лучше, чем прочие способы выяснения отношений...

## Pro настоящее



### Борис ЛЮБИМОВ

*Ректор Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина, заведующий кафедрой истории театра России Российского университета театрального искусства-ГИТИС кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России.*



Б. Любимов

1. Мне трудно судить сейчас. По сравнению с каким периодом? То, что она существует – вне всякого сомнения. Я даже не считаю, что это плохо. Если бы у меня в молодые годы была возможность создать журнал или газету, то, наверное, я ориентировался бы на людей, которые думают сходно со мной, в тех же категориях. Так всегда и было – даже во времена расцвета русской театральной критики – во времена Белинского и Аполлона Григорьева. Вопрос в том, чтобы это было явно и очевидно. Клан опасен, когда кланов мало, когда кланы неравны и когда кланы делают вид, что они не кланы. Вот это плохо. А когда все в этом смысле прозрачно и наружу, то ради Бога.

Словом «клановость» мы все время браним наших оппонентов. Нам кажется, что мы представляем истину, а оппоненты клан. И поэтому мы обижаемся на этот клан. Повторяю, в этом ничего плохого не вижу. Просто важно, любя свое, уметь быть широким и отдавать должное чужому.

Клановость плоха, когда клан видит только хорошее у своего любимца и не видит его ошибок и его просчетов. Когда у тех, кого мы поддерживаем, все всегда замечательно, а у других, кто бы ни открыл рот, всегда все плохо. Вот это неверно, потому что выходит, что за пределами своего узкого направления ты вообще ничего не видишь. Особенно когда ты тайно или явно работаешь на конкретный театр, а делаешь вид, что выступаешь от имени истины.

Круговая порука и сговор? Да, иногда чувствую. Меня недавно спросили на летней школе в Звенигороде: когда-то был актерский театр, потом режиссерский, а сейчас какой? Я ответил – фестивальный. Очень многое сейчас в театре делается для того, чтобы засветиться. Уже предлагалось даже в качестве критериев, по которым нужно сохранять труппы и

театры, – смотреть на количество призов, которые получил театр у того или иного фестиваля. Под фестиваль ведь очень просто работать. Ты играешь под определенный вкус даже не зрителя, а очень узкого круга фестивальных критиков. По сути, ты знаешь, чего от тебя ждут, и делаешь это. Фестивальный спектакль может пройти пятнадцать раз и быть снятым, потому что никто на него не ходит, а зритель будет продолжать ходить в Театр на Таганке на «Доброго человека из Сезуана», которому уже больше сорока лет, или на «Тартюфа».

И что делать? Признать эти спектакли несуществующими, как сегодня происходит со многими спектаклями? Но зритель ходит, а значит, какая-то информация, подобно посланию в бутылке, все-таки доплывет по назначению – пусть даже со стершимися буквами и не в той бутылке.

И в этом смысл репертуарного театра – в долголетию спектакля. Фестивальный театр получил свое, отработал, – и можно сезон продержаться на имени фестиваля, а дальше исчезнуть. Ведь чем меньше постоянного, тем удобнее это для критики и определенного рода театров. Но дайте возможность существования и другому театру! Я посмотрел, как живут, например, в РАМТе – на их мощнейшую афишу, где по воскресеньям порой пять спектаклей идет! Где одни спектакли, да, сходят, а другие продолжают идти по 15–20 лет. На «Тома Сойера» я водил свою дочь, потом своего внука и, даст Бог, поведу свою внучку как-нибудь. Если спектакль живет 20 лет, это счастье.



Что касается защиты шкалы объективных оценок от искажений, то, думаю, критика всегда будет субъективна. Другое дело, что человек в силу своей интуиции, своих знаний, и мудрости своего критического таланта, отражает какую-то часть и объективной истины тоже.

Мы сейчас можем говорить о слабости существования театральной критики. Тридцать лет назад, когда был сильный журнал «Театр»; двадцать пять лет назад, когда была сильная «Театральная жизнь», альманах «Современная драматургия», критики гораздо прочнее стояли на ногах – их гораздо больше читали (причем и за пределами родного города), знали (не только в России, но и в республиках СССР). Сейчас, что бы ни говорили о всеохватности Интернета, все равно актеры, в массе своей, прессу не читают. Поэтому современный критик, с одной стороны, очень уязвимый, а с другой – очень озлобленный, потому что стремится выдать свое мнение за окончательное суждение.

И еще мне кажется, что сейчас поколению критиков из тех, кому за сорок, хочется уже осесть в каком-нибудь театре. Потому и борьба такая идет за театральную недвижимость, появляется стремление выкинуть все прежнее руководство, выкинуть постоянные труппы, посадить своего тигра Шер-Хана и присесть при нем шакалом Табаки. Вот в чем дело. Потому что этим ребятам уже хочется, чтобы им секретарша готовила кофе, чтобы был свой кабинет, оттуда можно руководить процессом. (Им ведь очень хочется порулить процессом!) А оттого что не получается (процесс идет так, как ему хочется), возникает злора и раздражение. В этом, как мне кажется, есть опасность, потому что это может сказаться на судьбах тысяч актеров да и режиссеров тоже.

2. Знаете, я стреляный воробей, и в последние годы меня уже ничего не может возмутить. И потом, я, вообще, стараюсь тексты, которые меня гипотетически могут возмутить, не читать. Так что, тут я, к сожалению, или, к счастью, себя берегу.

3. Смотря от чего. От власти денежного мешка – может быть. От власти собственных убеждений – зачем? Важно, мне кажется, другое – критик должен обладать той гибкостью

и объемом личности, которые позволяли бы ему корректировать свои суждения. Вот был один театр, а потом пришел «Современник». Многие его поносили за «непонятную» новизну, другие, наоборот, говорили, что это пародия на старый МХАТ, и лишь немногие из мхатовских стариков увидели в этом значительность актеров и перспективу движения театра. Или пришел Ю. Любимов. Помню, один из педагогов ГИТИСа говорил, что «это жалкие крохи со стола Мейерхольда». Может быть, по первым спектаклям так оно и было, ну и что? Да, жалкие крохи, но дай этим крохам прорасти, тогда вырастет театр, который в течение нескольких десятилетий так или иначе будет привлекать (и привлекал) зрителей. Появление каждого нового, по-настоящему талантливого режиссера меняет тебя, раскрывает тебе глаза. Главное быть способным за этим новым идти.

В этом смысле я всегда потряслся своему учителю Маркову. Когда в Художественном театре праздновалось его 80-летие и должен был быть сыгран спектакль, то я был уверен, что он попросит «Соло для часов с боем» или «Дальше – тишина». А он попросил... «Фантазии Фарятьева» с М. Нееловой и А. Покровской. Это сейчас НЕЕЛОВА, а тогда – всего семь лет в театре, как сейчас первые женовачи. То есть человек, который видел еще М.Н. Ермолову, уже разглядел М. Неелову! Каждое явление театра он соотносил с историей, – и сразу становился виден масштаб – пустячок это или значительное явление. Думаю, немногие восьмидесятилетние могут так перспективно мыслить. А ведь это то свойство критика, которое заслуживает внимания.

А независимость суждения... У нас ведь чуть что – фи, это не мое, это джунгли! А почему джунгли? Вообще, джунгли – замечательное место. Это ведь не только бандерлоги, но и Маугли, и дивные пантеры, и питоны. Вот подобного брезгливого отношения к тому, что происходит за пределами тех пяти театров, которые ты обслуживаешь, быть не должно.

Сегодня я не вижу такого критика, который мог бы знать и ценить театр от Владивостока до Калининграда, причем с заходом в Грузию и Прибалтику. Безусловно, во многом это

продиктовано современными финансовыми сложностями. Но есть ряд критиков, которые не стали бы этим заниматься, если бы им заплатили большие деньги. В любом случае, брезгливого отношения к периферии страны или к периферии внутри столицы, мне кажется, быть не должно.

4. Знаете, это сложный вопрос, я не очень хорошо знаю ситуацию с фестивалями сейчас – в последние года три. Но ситуация с «детьми лейтенанта Шмидта», описанная Ильфом и Петровым, до сих пор характерна для русской театральной критики. Она была такой и в шестидесятые, и в семидесятые годы, когда многие, в буквальном смысле, кормились за счет фестивалей. Вопрос здесь (и тогда, и сейчас) только в открытости: если ты работаешь в конкретном театре, то не должен принимать участие в фестивале, этим театром организованным (в том случае, если фестиваль подразумевает награды), чтобы не вставал вопрос об откатах и прочих неприятных вещах. А если фестиваль без премий и наград, то почему бы и нет? Тогда критики являются просто одними из организаторов фестиваля.

Вообще, у нас к фестивалям относятся чуть более серьезно, чем это должно быть. Фестиваль же это праздник. В конце концов, сегодня ты получишь премию, завтра – другой. Но нельзя это делать поводом для многочисленных обид и «нездорования» с людьми... К фестивалям порой относятся так, будто там протоколы сионских мудрецов пишутся. Ну так не делайте культа из фестиваля! Не делайте из него что-то вроде ереси! Мы ведь на кострах готовы сжигать тех, кто раздает премии, либо тех, кто эти премии получает. В этом смысле у нас немного воспаленное восприятие жизни в последние 20 лет. Чем раньше мы успокоимся, тем быстрее начнем жить размеренной и спокойной нормальной жизнью. Пока не получается.

5. Только личность каждого критика. Вот и все. А если говорить о давлении со стороны изданий – ты либо не печатаешься, либо отстаиваешь свою точку зрения. Поскольку вопрос поставлен в чистом виде, в чистом виде я и отвечаю. Понятно, что может быть ситуация, когда ты штатный автор и не согласен с мнением

главного редактора, а семью кормить надо. Не поднимется в такой ситуации рука бросить камень, но даже в такой ситуации, мне кажется, можно найти выход из положения. Даже 30 лет назад можно было отстоять свое суждение и не впихнуть ту цитату из последнего съезда, которую тебе «настоятельно рекомендуют». В конце концов, на дворе у нас не 1932, не 1952 и даже не 1962 год. Так что если попадаешь в подобную ситуацию, то надо отстаивать свою точку зрения в издании, где публикуешься и потихоньку подыскивать работу в другом издании, где твои убеждения совпадут с позицией руководства.

6. Пользование Интернетом я свожу к абсолютному минимуму и уж точно сведения о театре из Интернета не получаю. При всей гениальности этого открытия – Интернета – у него есть и абсолютно отрицательные стороны. Раньше говорили: врет, как очевидец, сейчас можно сказать: врет, как Интернет. Больше количество фактических ошибок, которые переходят в курсовые работы моих студентов, откуда почерпнуты? Из Интернета. Не проверяются, не перепроверяются. Я скажу так, на свете есть от 7 до 70 людей, чье мнение на важные для меня темы мне интересно. Они, как правило, являются моими знакомыми, поэтому я лучше позвоню им по телефону и услышу их голос. А узнавать, что сказала некая уважаемая или неуважаемая критик по поводу того или иного спектакля... зачем? Я и газеты стараюсь с фамилиями отдельных критиков подальше отложить – что же я буду их искать еще и в Интернете? Если бы я был бойцом невидимого фронта театральной критики, тогда другое дело. А так, наоборот, я себя стараюсь беречь. Если я дожил до 65 лет, то только потому, что последние пять лет не пользуюсь Интернетом применительно к театральной критике. Думаю, что сегодня профессор Преображенский сказал бы: не читайте Интернет перед завтраком, а также перед обедом и ужином, да и после оных. А чтобы знать хороших критиков, по-моему, совершенно не надо тратить время на Интернет. Да и с тем количеством моих дел, которые связаны и с Щепкинским училищем, и с ГИТИСом, и с Малым театром, и с премией Солженицына, и с фондом



кино, – мне еще узнавать, что думает критик «Х» о спектакле «Z»? Да, Господь с ним!

7. Что изменить в нашем деле? Тут я совершенно ничего не могу сказать. Мне кажется, менять должны те, кто занимается этим делом. Я им не занимаюсь. А в качестве человека со стороны не могу ничего рекомендовать.

Мы все-таки были гораздо больше сцеплены и скованы одной цепью. Тридцать лет назад, когда я недолго, но активно занимался театральной критической жизнью, то проводилось очень много совещаний, и конференций. Этим занимались и газеты, и журналы, и ВТО, и министерство, и управление культуры, – жизнь в Москве была в этом смысле гораздо активнее. Благодаря ВТО и Министерству культуры я объездил всю страну от Владивостока до Эстонии, от Мурманска до Ставрополя. Сейчас, мне кажется, этого нет. Я понимаю, что у государства нет на это денег, и не появилось таких фондов, которые готовы были бы финансировать подобные мероприятия и крупные конференции. А то, что раньше критик знал хорошо театральную географию страны, – было очень важно.

8. Вы знаете, мне лично по указанным выше причинам не мешает. Но аналитика, конечно, почти совершенно исчезает из театральной критики. Преобладает оценка – доказательств никаких, анализа нет. Даже у тех критиков, которые мне интересны, аналитика часто уходит из текстов – анализируется только режиссерская концепция (которая чаще всего представляет собой не более чем мелкую систему приколов вокруг текста), а актеры идут через запятую – простым перечислением. Даже в больших текстах я вижу, что критик общается только с каким-то общим смыслом, который видится ему в этом спектакле.

Конечно, газеты, которые работают для широкого читателя, вероятно, не должны анализировать театр глубоко, но когда в специальных изданиях читаешь: «на спектакле присутствовали Пугачева, Надежда Бабкина, а также Чубайс» – это уже профанация. Журналистика журналистикой, но театральная критика должна оставаться театральной критикой. Именно поэтому нет уважения к критике в театрах. Безусловно, «когда хвалят – приятно»,

как верно заметил чеховский герой, поэтому какие-то связи поддерживаются, но только на уровне кабинетов главных режиссеров и критиков, а не труппы. Поэтому «собака лает – ветер носит».

9. Мне кажется, сейчас открыто не пустить на спектакль невозможно. Мне никто не мешает купить билет. Что же в таком случае – поставить охранника? Я должен сказать, что выросло поколение директоров, главных режиссеров и администраторов, которые не относятся ко мне ни хорошо, ни плохо, а просто меня не знают. Поэтому чаще всего не приглашают. У меня нет никакой обиды, наоборот, я им очень благодарен, потому что это бережет много времени.

Могу только рассказать один случай, лет 15 тому назад меня позвали в Театр Станиславского на премьеру пьесы в переводе моего отца и почему-то оставили место в 25 ряду. Меня подобное совершенно не унижает, но с моим зрением просто это бессмысленно было, я повернулся и ушел, вернув эти места в окошко администрации. Не думаю, что меня хотели унижить, скорее, это был конфликт между завлитом, которая меня позвала, и администрацией. Могу рассказать и обратный пример, когда я работал завлитом в Театре Армии и редактор «Комсомольской правды» попросил у меня места на спектакль. Он пришел, а мест не было. Это администрация хотела меня научить уму разуму.

Так что бывают такие случаи, когда не театр виноват перед критиком, а конкретные люди. Но бывает и обратная ситуация. Так, администрация театра на Малой Бронной меня в течение года приглашала на «Бесов», а у меня все не получалось и не получалось успеть на спектакль. Пользуюсь случаем, чтобы принести свои извинения.

Я не обижаюсь на тех, кто не зовет, и очень благодарен тем, кто по старой памяти еще зовет, так как я не пишущий критик и от меня проку в этом смысле театру никакого нет.

10. Думаю, бывает и так, и так. Сам я за последние 20 лет за рубежом бывал, но с театральной критикой это не было связано. В советское время это были просто командировки. Честно говоря, низкопоклонства ни перед Западом, ни перед Востоком, ни перед собственной страной

я никогда не испытывал. Все поездки на зарубежные фестивали были, конечно, безумно интересны: своими глазами увидеть страну д'Артаньяна, страну Тома Сойера...

11. Для меня в рассадке есть только один смысл. Я человек близорукий, поэтому для меня бессмысленно сидеть далеко. Во всем остальном – у нас же не боярская дума, и если я увижу своего коллегу, сидящего впереди меня или позади, то и не позавидую, и не возгоржусь. У меня был однокурсник, который умудрялся всегда, на всех премьерах, сидеть впереди Маркова, и Марков его, шутя, называл «нахалом от театра». Так что, дай Бог, всем быть «нахалами от театра» и сидеть там, куда их тянет представление о престиже, собственной значительности и так далее. В моем возрасте я себя лучше всего чувствую в качалке на террасе рядом с собакой и внуками.

#### **Татьяна МОСКВИНА**

*Театральный критик, писатель, заведующая отделом культуры газеты «Аргументы недели».*

1. Строго говоря, если бы завтра все театральные критики улетели на Луну, с театром бы не произошло НИЧЕГО. Никакого очень уж сильного влияния она не оказывает – да, может «раздуть» на время режиссера. Но если режиссер ноль, раздутие это долго не держится.

Многие театры (что похитрее) – пользуются услугами критиков, немного зажав при этом нос. Пиар не пахнет. Читателей у критических текстов почти нет – даже среди профессионалов. Как не кичилась бы критика собой, ее судьба связана с театром – куда театр, туда и критика (это как с либеральной интеллигенцией внутри государства – как ни хорохорься, куда государство, туда и они).

Клановость, субъективность и сговор не столько усилились, сколько явно обнаружили и перешли на иной «уровень игры». Так или иначе, сговоры бывали всегда, «дружбы против» тоже. Критики так или иначе «группировались» около тех или иных фигур. Но фигуры эти бывали так велики, что служение им воспринималось как норма. Ну, любит человек



Т. Москвина

Мейерхольда или Товстоногова! Что тут возразишь. Другое дело те, кто проводил «линию партии», презренные личности. Эти вроде как стушевались ненадолго. Просто теперь жажда власти не прикрывается идеологией – и многие «критики» просто ищут, где сила. Где субсидии, где бюджеты. И никто даже ничего и не стесняется, вот это новость. В Петербурге критики Ж. Зарецкая и Л. Шитенбург с примкнувшим к ним журналистом А. Прониным ходят эдакой «белюзой» на спектакли, вырабатывают единое мнение и публикуют это в СМИ. Главный редактор «Петербургского театрального журнала» М. Дмитриевская постоянно отслеживает ситуацию – чтоб никто без ее санкции сильно не высовывался. Многие хотят действительно «рулить», определять театральный процесс, чего критики, по-моему, не могут. Если они, конечно, не являются оригинальными театральными мыслителями, но мне такие случаи неизвестны.

Мне как раз не хватает мысли о театре, а выкрутасы насчет «хорошо-плохо» – это пена дней.

2. Щедрин писал как-то: когда я открываю газету, мне кажется, что ко мне в комнату вошел дурак. Вошел, сел и забормотал... Вот и я читаю рецензии – и как будто ко мне входят неприятные, самоуверенные типчики, и не только бормочут, но даже орут иногда. В Петербурге только что был случай: Ж. Зарецкая опубликовала статью о Театре Комедии (худрук Т. Казакова), где грубо и без всяких доказательств стала поливать театр, видимо, пытаясь настроить новое руководство города на понимание того, кто тут главный. Многие увидели в этом выступлении мотивы рейдерского захвата выгодно расположенного здания. То есть тут уже у нас не критика, а что-то совсем иное. Про «мысль о театре» странно и вспоминать, когда имеешь дело с



шайками. А вообще меня критические тексты возмущают редко – их трудно читать, они скучны, и только.

3. Конечно, возможно. Это возможно всегда – если себя правильно «поставить». Ведь можно анализировать театральный процесс спокойно, без оскорблений и неумеренных похвал. Или так же спокойно принимать последствия собственной смелости и разнузданности. «В ту же меру...»

4. Я думаю, происходит невольное совмещение функций, которые должны быть разделены – просто потому, что у нас неразбериха во многих областях. Вообще-то работающий критик каждый вечер сидит в театре и непрерывно пишет – когда ему делать что-то еще? Но наши вот исхитряются – ибо пишут мало и плохо, и в театре каждый вечер не сидят. Для создания фестивалей нужны по-моему особые лица, может быть, ведущие свое происхождение из критики, но как только начинается большая организаторская деятельность – критика остается в прошлом. Скажем, директора международных кинофестивалей – никто из них не пишет в журналах. Они – директора, и этого достаточно! У нас же всем всего мало. Это бывает хорошо, а бывает – очень странно. Когда действительно – сам организует и сам же себя нахваливает.

Весьма странно и то положение, при котором критик работает одновременно завлитом или еще кем в театре. Естественно, все его мысли должны работать на родной театр, какое тут независимое суждение может быть? Марков это Марков, это исключение – оно правилом быть не может.

5. Противоречива и запутана культурная политика государства, смутна историческая ситуация, неясно место театра в обществе – поэтому люди жадно ищут тепла и выгоды, а независимость – это холод и одиночество. Что ж, везде шайки, а театральные критики – сами по себе, гордые птицы, вне времени? Так ведь не бывает.

6. Я умеренный пользователь, и в Сети ишу только конкретную информацию – что где когда. Интернет, конечно, оказывает свое влияние на все, в том числе и на критику – каждый сам

себе критик, верят только друзьям (насчет – куда пойти), в театре разбираются плохо, но не знают об этом. Святая простота, так сказать. Феномена «Навального от искусства», т. е. сетевого журналиста, который забил бы весь официоз своими открытиями, нет.

7. Я говорила со многими людьми театра, которые горюют, что так мало квалифицированных отзывов на их работу, да и просто – мало публикаций, мало пишущих о театре. Не отслеживают репертуар, рост или деградацию актеров, состояние театров (кроме тех, что «в обойме»). Если в спектакле нет «медийного лица», нет громких имен, его могут вообще не заметить. Никто, по-моему, уже не может «проснуться знаменитым», что-то там сыграв в театре – судьбы больше не куются Мельпоменой. Понять из рецензий, что было на сцене, зачастую невозможно. А уж уяснить мировоззрение критика – а собственно, что он-то любит или ненавидит и почему? – задача неразрешимая.

Главные редакторы СМИ по преимуществу в театр не ходят вообще, и эта тема у них на задворках. Профессиональные журналы по искусству – где они? Никто уже даже не упоминает о существовании «Театра», не говоря о том, что бы советовать – ты прочти это, обязательно прочти.

8. Да, я именно что хочу, классического театроведения, осмысления происходящего. Особенно в актерском творчестве – оно совсем вне разума сейчас.

9. Чтоб не пускать – до такого не доходило. Другое дело, есть места, куда мне самой не хочется. Я покупаю билеты тогда или пользуюсь пиар-службой своей газеты. На неудобные места пока не сажали. Хотя меня бы это никак не смутило – все люди, все человеки.

10. Скрытая коррупция в этих делах – должна стать явной. Хорошо бы какой-нибудь смелый и находчивый журналист разобрался. Не только с «зарубежом». К примеру, на какие средства прибывают московские критики в Александринский театр с последующим воспеванием? На свои? Тогда пожалуйста. Или? Тогда некрасиво как-то получается.

Театры используют критиков в своих «танцах», это есть.

*Pro настоящее*


11. Ну, я так в уме примечаю, где кого посадили. Но со мной вопрос запутанный – я же еще и писатель, и драматург. Поэтому рассадку можно интерпретировать как расценку меня в другом, не критическом качестве. Это все не-серьезный уровень рефлексии, просто пена дней. Когда хорошо сажают, конечно, приятно. Помню, Олег Меньшиков меня посадил на 1-й ряд во время гастролей «Горя от ума» в Петербурге. Трогательно ведь. А насчет приглашений на премьеру – это оставлю на усмотрение театра. В театре могут быть свои страхи и умыслы. Одни всех приглашают, в других вообще не принято звать критику.

Ах, не это важно – важно, что все меньше хочется идти на эти премьеры. Как сохранить любовь и уважение к театру – вот что важно. Это так же трудно, как сохранить все это в семейной жизни, тут свои «спецоперации» приходится проводить.

Современную театральную критику я в основном ее массиве не люблю и не доверяю ей. Подозреваю деградацию профессионального обучения на театроведческих факультетах – почему так плохо пишут? Но кроем этого есть и «обстоятельства непреодолимой силы» – ведь только великий театр порождает великую критику. Наоборот быть не может...

**Марина ТИМАШЕВА**

*Театральный критик, кандидат искусствоведения, обозреватель радио «Свобода»*

1. Резко усилился один из кланов, сформированный вообще не на профессиональной, а на партийно-идеологической основе. Он прибирает к рукам финансирование, информирование и (что самое страшное) театральное образование.

Критики, в подавляющем большинстве, либо молчат, делая вид, что ничего не происходит (ну, дали «Золотую маску» типу, который матом покрыл А.П. Чехова – наше какое дело?), либо поддакивают. И если театр до сих пор не превратился во флигель галереи М. Гельмана, то только благодаря актерам, которым в убогих «инсталляциях» просто нечего будет играть.

Все, что профессионально, «инсталляторов» не устраивает. Они раздувают пузыри из



М. Тимашева

дилетантизма разных сортов, действуют по образу и подобию шоу-бизнеса.

Значит, моя задача этого не читать и бурей эмоций не отвечать. Так, как я не смотрю шоу Малахова или Бориса Моисеева и не вникаю в проблемы продюсеров этих шоу.

2. Продукция вышеупомянутого клана настолько обильна и однообразна, что нет смысла выделять какого-то конкретного автора – имя им легион, потому что их много. По части наглости, наверное, выделяется рацпредложение обложить Шекспира и Чехова налогом на «актуальных» графоманов, т. е. вынудить театры ставить так называемые «современные пьесы», которые не нужны ни театрам, ни публике.

Не возмутил, но позабавил текст Марины Давыдовой, из которого следует, что главное несчастье русской сцены – актеры. Ведь режиссеры вынуждены на них ориентироваться. Действительно, вынуждены, во-первых, потому, что театральные актеры знамениты по праву, это хорошие актеры. Во-вторых, зрители ходят на актеров, а не на режиссеров. Кстати, так обстоят дела в любой стране мира, вовсе не только в России. Но самое смешное, что для доказательства своей правоты автор ссылается на «капустное» выступление актрис театра Фоменко. Видеозапись пользуется необыкновенной популярностью в сети, но вовсе не из-за текста. Лично я его почти не разобрала, что не помешало мне получить огромное удовольствие от просмотра ролика, т. е. от самих актрис. В той же забавной публикации досталось критикам, которые дружат с народными артистами. То ли дело – доложу я вам – критики, которые дружат с чиновниками.





3. Возможность такая существовала даже для инквизиции. Было бы желание.

4. У нас не только критики этим занимаются. Например, градоначальник или прокурор – и одновременно «куратор» бизнеса на подведомственной территории.

Сотрудник театра, организатор фестиваля (куда театр приглашают), эксперт премии, действующий критик, который театры и фестивали (т. е. сам себя) потом оценивает в газете, – и все в одном лице. Заметьте: лица эти все время ставят в пример российскому театру немецкий. Между тем, в Западной Европе или Америке подобная практика исключена.

5. Ничего нового в арсенале маэстро Мефистофеля не появилось.

6. Очень полезную работу выполняет сайт Smotr.ru, превратившийся фактически в электронную библиотеку по современному театру. Сетевые версии газет, конечно, облегчают процесс сбора информации. Но Интернет – **средство**. Бояджиев или Рудницкий не работали хуже оттого, что не имели доступа в Сеть.

7. См. ответ на п. 1.

8. Журналистика не исключает осмысления. А диссертация может быть такой же пустой и конъюнктурной, как реклама в глянцево-м журнале. Проблема не в жанрах, а в людях, которые в том или ином жанре работают.

9. Подобные скандалы – как правило, признак слабости и неуверенности в себе. У меня такой эпизод однажды был, но руководитель театра, меня от него отлучивший, позже передо мной извинился, поэтому не считаю возможным назвать его имя. Конечно, бывает неприятно обращаться с просьбами к людям, с которыми у тебя не сложились отношения. Но в подобных ситуациях – если уж непременно понадобилось посетить спектакль в нелюбимом театре – никто не мешает купить в кассе билет.

10. «Театральный туризм» – слишком неопределенное понятие. Нельзя запретить критикам (так же, как актерам или режиссерам) ездить на фестивали и поддерживать дружеские отношения с их организаторами. С другой стороны, подобная дружба может приобретать небескорыстный характер.

В соседнем кинематографическом цехе давно произошло разделение продукции на два потока: «фестивальный» и «зрительский». У нас, к сожалению, тоже намечается нечто подобное. Хотя театр существует для людей, и никаких иных (опрично-корпоративных) целей иметь не может.

11. Специфика моей работы (на радио) предполагает возможность записи, т. е. от сцены должно быть не слишком далеко. А мне самой – совершенно безразлично, где сидеть.

### Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

*Театровед, театральный критик.*

Уважаемая редакция! Хотелось бы уточнения. «Форма власти» – над кем? «Властителей дум» теперь нет. Наверное, иным амбициозным критикам хотелось бы властвовать над театром как таковым, но вряд ли это возможно, разве что над отдельными театрами, где критики сумели внедриться в их внутреннюю жизнь и стать чем-то большим, чем друг и советник. А вообще-то миссия критика – спутник; почетно, ответственно, но – вторично. Театр первичен, как бытие; критика – его осознание, в чем ничего обидного нет, хотя кому-то, наверное, так же трудно смириться с этим, как современному режиссеру – признать права автора.

Теперь – отвечаю по порядку, хотя иные многосложные вопросы придется дробить.

1. Не стала бы употреблять слово «клан»; лучше говорить о направлениях, которые формируются театром. Театр же – разный, и предлагает разные правила игры. Его нынешняя непредсказуемость, незаконность и своеволие лишают нас общих критериев, дробят сообщество на группки и ручейки.

### Существует ли практика скрытой круговой поруки и негласного сговора в критических мнениях?

Судить об этом не могу, за отсутствием фактов. Может быть, они и есть, но мне неизвестны. А вообще-то вопрос поставлен пугающе, вызывает к расследованию и к компетентным органам.

### Если да, то, как защитить шкалу объективных оценок от искажений?

«Шкала объективных оценок» сегодня, думаю, утопия. Возьмите любую заметный спектакль и сопоставьте мнения критиков одного – не клана, но хоть плана, или направления, или содружества. Плюрализм захлестывает...

**Видите ли вы опасность для театра в этой тенденции? Если да, то в чем?**

В какой именно: в клановости? Круговой порuke? Необъективности оценок? Все они опасны, в любой сфере, как некие аномалии.

2. Из последних – уже не припомню. «Желтой прессы» я не читаю; выбираю публикации тех, кто мне интересен, даже если наши мнения не совпадают. Совпадения, впрочем, необязательны, да часто и невозможны (см. выше о плюрализме), но это – не повод для возмущения. Другое мнение всегда любопытно, а если чувствую неискренность или натяжки, просто теряю интерес. Иногда и сама теряюсь, если вижу, что мое восприятие идет вразрез с иным, распространенным, наступательно активным, с которым я не согласна, но побороть не могу – силы не те, средства не те, и чувствуешь свое одиночество и старомодность.

Есть, впрочем, то, что «заводит» меня всегда, в критике или на сцене: безоглядность, самоуправство, цинизм. То, что получило теперь обобщенное название «беспредел», распылено повсюду, как говорится, в воздухе времени, и не сводится к отдельным текстам / публикациям.

3. Всегда возможно. Другое дело, будет ли оно опубликовано.

4. Многое возможно и допустимо; ведь за рубежом составитель, он же – директор фестиваля, бывает един в разных лицах. Может быть, не слишком удобно оценивать, награждать и защищать то, что сам же нашел – достаточно представить, но не утверждать; сейчас такая щепетильность не в моде.

5. «В целом» критика не существует. Есть разные группы ее, разные степени свободы и несвободы. Мешать может разное. Фактор материальный – надо ли объяснять? Общая культурная ситуация в стране – тоже, думаю, объяснять не надо. Запросы руководства, которому порой и театра никакого не нужно, а если уж театр, то – звезды, и материал броско-рекламный, без всякого там анализа. Тип издания; к



Т. Шах-Азизова

примеру, тем, кто работает в газетах, нелегко оттого, что в неустанной гонке за первенством они вынуждены давать поспешный анализ еще неустоявшимся спектаклям. Ну, и внутренний фактор – ориентация на свои театры, своих режиссеров и прочее свое. И так далее...

6. С Интернетом дружу, беру информацию, где возможно – и в «Театральном зрителе», и в «Openspace»; по театрам, персоналиям и спектаклям. Огорчает избирательность «Зритателя», где по непонятному мне принципу игнорируют те немногие театральные издания, что у нас есть – «Экран и сцена», «ДА».

Что до влияния Интернета на критику, не могу судить. В чем оно может выражаться: в доставке информации? В рейтинге критиков? Во внедрении каких-то критериев и оценок?

7. Что изменилось сейчас в критическом цехе? Критика стала профессиональнее, изощреннее, свободнее. Лучше прежнего может разобрать текст спектакля. Не боится личного начала, собственного мнения, ответственности за сказанное, даже если оно слишком размашисто и провоцирует на дуэль. Но это – самый общий взгляд, по верхам. Критика слишком неоднородна, и не только в силу одаренности и компетентности своей, но и в силу условий работы. «Цех» же – весьма многослойный, в нем есть свои «этажи» и своя иерархия, в диапазоне от новой модели «Театра», увесистого, ультра-серьезного, нацеленного на европеизм – до легкого, «здешнего» «Театрала». О газетах и не говорю...

**Как это отражается на театральном процессе?**

Процесс отражен у нас клочковато, пунктирно, с пробелами. Как правило – в коллективных обзорах театрального сезона и года, в разного рода рейтингах, и нет такого всеобъемлющего



ума, который мог бы охватить процесс в целом, пусть в его главных тенденциях. Что можно здесь сделать, какие нащупать в критике линии сближения, точки схода – не знаю. Ведь сейчас – время индивидуальных усилий, пусть в нашем цехе все знакомы и радостно общаются на премьерных, пресс-конференциях и фуршетах.

**Что, возможно, необходимо изменить в нашем деле?**

Перемены начинать следует с театра, который уже начал бурлить: и система устарела, и труппы бунтуют, и молодежь столь массово заявила о себе, что ею занялись повсеместно. Правда, ей пока больше помогают, организуют для нее лаборатории, фестивали, своего рода театральные «гнезда», где она скапливается и пробует свои силы. Права (не по Горькому) сейчас скорее дают, а не берут. Вот когда (или – если...) их захотят брать, молодежь внутренне соберется, сплотится и двинется на театральную цитадель, критике придется многое взять на себя: осмыслить, участвовать, сочинять манифесты, быть союзником или противником перемен.

8. Мне кажется, это – преувеличение, такое преобладание не «повсеместно», и даже в газетах, где оно в основном гнездится, немало

появляется толковых и интересных статей. Хотя, конечно, «текучка» в любом деле естественна, просто она в самом театре и в том, что вокруг него, всегда на виду. А если учитывать, сколько теперь театров, фестивалей, премьер и газет, то – тем более. Всего так много, что вряд ли везде можно ожидать должного качества.

9. Пока таких унижений не случалось. Не везде приглашают, но театр вправе выбирать себе гостей – критиков, да еще и в наше коммерческое время. К тому же, я не отношусь к сфере прессы, СМИ, хотя и пописываю кое-где и кое-что. Существуют отдельно, сама по себе, что, впрочем, не мешает многим театрам и фестивалям присылать информацию и приглашения.

10. Вероятно, есть и то, и другое, но если главное все же – дело профессии, то подобные прибавки простительны.

11. Посещение театра – вопрос профессиональной необходимости; о прочем же начинаешь думать, когда ошутимо невниманием «принимающей стороны».

**В следующем номере журнала следует продолжение: в дискуссии примут участие ведущие режиссеры**

**ПРИЛОЖЕНИЕ: КТО РАЗДАЕТ «МАСКИ»?**

Статистика участия театральных деятелей в работе жюри и Экспертного совета Национальной премии «Золотая маска» дается, начиная с 2000 года, согласно информации, размещенной на сайте <http://www.goldenmask.ru/>

**Только цифры.**

**Члены жюри**

**(драматический театр и театр кукол)**

СОЛОВЬЕВА Инна Натановна – 6  
 БАРТОШЕВИЧ Алексей Вадимович – 4  
 ДАВЫДОВА Марина Юрьевна – 4  
 КНЯЗЕВ Евгений Владимирович – 3  
 КОБАХИДЗЕ Майя Бадриевна – 3  
 КОВАЛЬСКАЯ Елена Георгиевна – 3  
 НЕКРЫЛОВА Анна Федоровна – 3

СМЕЛЯНСКИЙ Анатолий Миронович – 3  
 СОЛНЦЕВА Алена Николаевна – 3  
 АЛЕКСЕЕВА Елена Сергеевна – 2  
 ГИТЕЛЬМАН Лев Иосифович – 2  
 ГОДЕР Дина Натановна – 2  
 ДЕМИДОВА Алла Сергеевна – 2  
 ДОЛЖАНСКИЙ Роман Павлович – 2  
 ЕГОРЫЧЕВ Виктор Владимирович – 2  
 ЕГОШИНА Ольга Владимировна – 2  
 ИГНАТЬЕВ Игорь Всеволодович – 2  
 КАРАСЬ Елена Юрьевна – 2  
 КОКОРИН Вячеслав Всеволодович – 2  
 ЛОХОВ Дмитрий Александрович – 2  
 ЛЮБИМОВ Борис Николаевич – 2  
 МЫСИНА Оксана Анатольевна – 2  
 НОВИКОВ Виктор Абрамович – 2  
 ОБОЛДИНА Инга Петровна – 2  
 ОРЕНОВ Владимир Борисович – 2  
 ОРЛОВ Александр Владимирович – 2  
 ПЕСОЧИНСКИЙ Николай Викторович – 2

*Pro настоящее*

ПЛАТОНОВ Виктор Леонидович – 2	КОСТИНА Фаина Ивановна – 1
ПОКРОВСКАЯ Алла Борисовна – 2	КОСТОЛЕВСКИЙ Игорь Матвеевич – 1
ПОРВАТОВ Андрей Евгеньевич – 2	КОЧЕРГИН Эдуард Степанович – 1
СМЕЛЯНСКИЙ Давид Яковлевич – 2	КРАМЕР Виктор Моисеевич – 1
ТИХОНОВЕЦ Татьяна Николаевна – 2	КУЗИЧЕВ Андрей Владимирович – 1
ФИЛЬШТИНСКИЙ Вениамин Михайлович – 2	КУТЕПОВА Ксения Павловна – 1
ФРИДМАН Джон – 2	ЛЕВИНСКИЙ Алексей Александрович – 1
ХАРИКОВ Юрий Федорович – 2	ЛЕМЕШОНОК Владимир Евгеньевич – 1
ШРАЙМАН Виктор Львович – 2	ЛОМАКИНА Лариса Сергеевна – 1
ЭППЕЛЬБАУМ Илья Маркович – 2	МАКСАКОВА Людмила Васильевна – 1
АЗИЗЯН Марина Цолаковна – 1	МАКСИМКИНА Ирина Владимировна – 1
АЛЕХИНА Галина Александровна – 1	МАКСИМОВ Андрей Маркович – 1
БАЙРАШЕВСКАЯ Лидия Робертовна – 1	МАРГОЛИН Зиновий Эммануилович – 1
БАРИНОВ Валерий Александрович – 1	МАРЧЕЛЛИ Евгений Жозефович – 1
БЕЛЯВСКИЙ Юрий Исаакович – 1	МИРОНОВА Мария Андреевна – 1
БИКЧАНТАЕВ Фарид Рафкатович – 1	МЯГКОВА Ирина Григорьевна – 1
БИРЮКОВ Владимир Иванович – 1	ОВЭС Любовь Соломоновна – 1
БОРИСОВ Андрей Савич – 1	ОГАНЕСЯН Анаит Вачеевна – 1
БОРОДИН Алексей Владимирович – 1	ОКУНЕВ Михаил Александрович – 1
БОРОК Александр Владимирович – 1	ООРЖАК Алексей Кара-оолович – 1
БОЧКАРЕВ Василий Иванович – 1	ОСТРОУМОВА Ольга Михайловна – 1
БУРОВ Николай Витальевич – 1	ПАЗИ Владислав Борисович – 1
БЫЧКОВ Михаил Владимирович – 1	ПЕСЕГОВ Алексей Алексеевич – 1
ВИКТОРОВА Анна Валерьевна – 1	ПИВОВАРОВ Олег Иванович – 1
ВРАГОВА Светлана Александровна – 1	ПИВОВАРОВА Наталья Сергеевна – 1
ГАЛАОВ Анатолий Ильич – 1	ПОДГОРОДИНСКИЙ Глеб Валерьевич – 1
ГАЛЬПЕРИН Юрий – 1	ПОПОВА Елена Кимовна – 1
ГОЛУБОВСКИЙ Анатолий Борисович – 1	ПОРАЙ-КОШИЦ Алексей Евгеньевич – 1
ГОРДИН Игорь Геннадьевич – 1	РАЙКИН Константин Аркадьевич – 1
ДИТЯТКОВСКИЙ Григорий Исаакович – 1	РУТБЕРГ Юлия Ильинична – 1
ДРЕЙДЕН Сергей Симонович – 1	РЫБАКОВ Юрий Сергеевич – 1
ДУНАЕВА Елена Александровна – 1	СЕМЕНОВСКИЙ Валерий Оскарович – 1
ЖЕНОВАЧ Сергей Васильевич – 1	СИЛЮНАС Видмантас Юргенович – 1
ЗАЙОНЦ Марина Григорьевна – 1	СИМОНОВ Николай Игоревич – 1
ЗАМАРАЕВА Светлана Николаевна – 1	СИМОНОВ Владимир Александрович – 1
ЗИНЦОВ Олег Игоревич – 1	СМОЛЯКОВ Андрей Игоревич – 1
ЗОГРАБЯН Степан Арамович – 1	СОКОЛОВА Ирина Леонидовна – 1
ИБРАГИМОВ Евгений Николаевич – 1	СПЕШКОВ Владимир Георгиевич – 1
ИВАННИКОВ Сергей Валерьевич – 1	СТАРОСЕЛЬСКАЯ Наталья Давидовна – 1
ИГНАТОВА Марина Октябьевна – 1	СТЕКЛОВА Агриппина Владимировна – 1
КАЛЯГИН Александр Александрович – 1	ТЕНЯКОВА Наталья Максимовна – 1
КАМИНСКАЯ Наталия Григорьевна – 1	ТИМАШЕВА Марина Александровна – 1
КАПЕЛЮШ Эмиль Борисович – 1	ТОЛУБЕЕВ Андрей Юрьевич – 1
КОЗАК Роман Ефимович – 1	ТУКАЕВ Камиль Ирикович – 1
КОЗЛОВ Григорий Михайлович – 1	ТУМИНАС Римас Владимирович – 1
КОЛЯДА Николай Васильевич – 1	УВАРОВА Ирина Павловна – 1
КОНСТАНТИНОВ Борис Анатольевич – 1	УТЯШЕВ Хурматулла Газзалеевич – 1
КОРОГОРОДСКИЙ Зиновий Яковлевич – 1	ФИЛИППОВ Алексей Александрович – 1



ФИЛОЗОВ Альберт Леонидович – 1  
 ХАЙРУЛЛИНА Роза Вакильевна – 1  
 ХЕЙФЕЦ Леонид Ефимович – 1  
 ХОМСКИЙ Павел Осипович – 1  
 ЦЕЙТЛИН Борис Ильич – 1  
 ШАНИНА Елена Юрьевна – 1  
 ШАПИРО Адольф Яковлевич – 1  
 ЮСИПОВА Лариса Юшовна – 1  
 ЯКОВЛЕВ Валерий Николаевич – 1  
 ЯКОВЛЕВА Ольга Михайловна – 1  
 ЯНУШКЕВИЧ Михаил Борисович – 1  
 ЯСУЛОВИЧ Игорь Николаевич – 1

**Список экспертов  
 (драматический театр и театр кукол)**

АЛЕКСЕЕВА Елена – 2 (2004, 2006)  
 АПФЕЛЬБАУМ Софья – 1 (2011)  
 ВИСЛОВ Александр – 3 (2009, 2010, 2011)  
 ВОЛКОВ Александр – 6 (2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005)  
 ГАЛАХОВА Ольга – 2 (2000, 2001)  
 ГЛАЗУНОВА Ольга – 6 (2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008)  
 ГОДЕР Дина – 6 (2000, 2003, 2006, 2008, 2011, 2012)  
 ГОНЧАРЕНКО Алексей – 4 (2009, 2010, 2011, 2012)  
 ГОРИНА Екатерина – 4 (2000, 2001, 2003, 2004)  
 ГОРФУНКЕЛЬ Елена – 1 (2003)  
 ГУЛЬЧЕНКО Виктор – 1 (2000)  
 ДАВЫДОВА Марина – 2 (2002, 2007)  
 ДЖУРОВА Татьяна – 1 (2010)  
 ДМИТРИЕВСКАЯ Екатерина – 8 (2000, 2002, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2012)  
 ДОЛЖАНСКИЙ Роман – 4 (2001, 2004, 2005, 2009)  
 ЕГОШИНА Ольга – 3 (2002, 2003, 2005)  
 ЗАЙОНЦ Марина – 3 (2000, 2001, 2004)  
 ЗАРЕЦКАЯ Жанна – 1 (2002)  
 ИВАНОВА Анна – 2 (2000, 2001)  
 КАМИНСКАЯ Наталья – 1 (2002)  
 КАРАСЬ Алена – 1 (2010)  
 КРЕЧЕТОВА Римма – 1 (2001)  
 КОВАЛЬСКАЯ Елена – 2 (2010, 2011)  
 ЛОЕВСКИЙ Олег – 8 (2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012)  
 МАРКОВА Елена – 4 (2002, 2004, 2006, 2008)  
 МАТВИЕНКО Кристина – 4 (2008, 2009, 2010, 2012)  
 МАХМУТОВА Алеся – 1 (2012)

НИКИФОРОВА Ольга – 1 (2005)  
 ОГАНЕСЯН Анаит – 1 (2001)  
 ОДИНА Майя – 1 (2009)  
 ПИВОВАРОВ Олег – 1 (2006)  
 РУДНЕВ Павел – 1 (2012)  
 СЕДЫХ Мария – 1 (2000)  
 СЕМЕНОВСКИЙ Валерий – 1 (2001)  
 СИЛЮНАС Видас – 1 (2000)  
 СИТКОВСКИЙ Глеб – 4 (2003, 2004, 2009, 2011)  
 СТАРОСЕЛЬСКАЯ Наталья – 1 (2000)  
 СПЕШКОВ Владимир – 2 (2007, 2011)  
 ТИХОНОВЕЦ Татьяна – 3 (2005, 2006, 2012)  
 ТРОПП Евгения – 3 (2010, 2011, 2012)  
 ТУЧИНСКАЯ Александра – 1 (2007)  
 ТАРШИС Надежда – 1 (2003)  
 ФИЛИППОВ Алексей – 1 (2000)  
 ТИМАШЕВА Марина – 1 (2002)  
 ХОЛМОГорова Ирина – 3 (2000, 2007, 2010)  
 ШЕНДЕРОВА Алла – 4 (2007, 2008, 2011, 2012)  
 ШИМАДИНА Марина – 1 (2012)

Таким образом за 13 лет, начиная с 2000 года, в работе Экспертного совета принимали участие: Олег Лоевский, Екатерина Дмитриевская – по 8 раз, Ольга Глазунова, Александр Волков, Дина Годер – по 6 раз.

Однако картина будет неполной, если к этой статистике не добавить и расчеты по присутствию в жюри: лидирует здесь И.Н. Соловьева – 6 раз, А.В. Бартошевич – 4 раза. М.Ю. Давыдова – 4 раза была в жюри, 2 раза в Экспертном совете, а также являлась куратором программы Russian Case, – таким образом, в общей сложности критик Марина Давыдова была востребована «Золотой маской» 7 раз. Роман Должанский – 2 раза был в жюри, плюс 4 раз в Экспертном совете, плюс 1 раз куратор Russian Case, – востребован 7 раз. Дина Годер – 2 раза в жюри, плюс 6 раз в Экспертном совете – востребована 8 раз. Елена Ковальская – 3 раза в жюри, плюс 2 раза в Экспертном совете, плюс 2 раза куратор Russian Case, – таким образом, востребована 7 раз. Ольга Егوشина – 2 раза в жюри, плюс 3 раза в Экспертном совете, – итого 5 раз. Татьяна Тихоновец – 2 раза в жюри, плюс 3 раза в Экспертном совете – итого 5 раз.

Если учесть, что статистика дается за 13 лет, то факт мнимой ротации налицо.

## БИОМЕХАНИКА – ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ИЛИ ЖИВАЯ ШКОЛА?

### **ДМИТРИЙ ТРУБОЧКИН:**

Театральная биомеханика – изобретение Вс. Э. Мейерхольда, в современном театре представляет собой предмет уникальный. Редко какое театральное явление вбирает в себя столько смыслов, привлекает и дразнит своей таинственностью, обещанием приблизиться к многовековой загадке актерской природы. Многие видят именно в биомеханике средоточие мейерхольдовского понимания театра, символ театра условного, и даже больше – тайну знаменитых спектаклей Мастера.

Европейские педагоги, ведущие актерские тренинги, утверждают, в биомеханика заключена методика, наиболее полно соответствующая сцене XXI века. Как бы то ни было, актер сегодняшней Европы считает для себя обязательным знакомство с этим предметом. Парадоксально, но биомеханике за рубежом придают большее значение, чем в нашей театральной школе.

Биомеханику порою довольно резко противопоставляют системе Станиславского, видя в этой системе лишь устаревший учебник «театра переживания», а в изобретении Мейерхольда – актуальное по сей день пособие для «театра представления». Надо ли говорить, что в постулатах биомеханики многие находят нечто полезное и необходимое даже для театра маски. Некоторые историки обнаруживают в ней начала, связующие театральные традиции Востока и Запада, древности и современности. Для всего этого, конечно, есть основания.

Между тем запечатлений и прямых свидетельств о биомеханике осталось мало. Это фрагменты кинохроники с записью четырех биомеханических упражнений; несколько серий старых фотографий; статьи, воспоминания и размышления участников мейерхольдовского тренинга; отдельные публикации документов из архива Мейерхольда и

его театра. (Здесь и далее я ориентируюсь на весьма полезную статью о биомеханике, опубликованную вместе с архивными материалами и интервью с А.А. Левинским: Щербаков В.А. Подражание Шампольону // От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 389–425)

Однако, несмотря на скудость исторической базы и отсутствие твердого консенсуса в отношении биомеханики даже среди специалистов, многие люди театра ощущают ее сегодня как живой опыт. (Например, не так давно в Москве я видел афишу молодой театральной труппы, на которую они поместили, помимо обычного анонса спектакля, изъявление благодарности «тем, без которых спектакль не мог бы состояться». Первым предложением-восклицанием было: «Спасибо Вс. Мейерхольду за биомеханику!». В этой фразе была заключена и подсказка зрителю, к какой традиции относит себя данный театр, и намек на то, что именно здесь, в спектакле зритель может увидеть мейерхольдовскую биомеханику в действии.)

Источником конкретного практического знания о биомеханике по сей день остается устная традиция, благодаря которой свои знания и навыки передали новым поколениям непосредственные ученики Мейерхольда.

Если сложное театральное явление существует главным образом в устной форме, то суть его можно понять и усвоить прежде всего на занятиях с педагогом–мастером. При этом к биомеханике возможны два подхода: музейный и исследовательский. Музейный – зовет хранить и повторять то, что когда-то было экспериментом и новаторством. Исследовательский – соотносить наследие к современным потребностям театра. Вступая в изучение биомеханики, педагоги и участники тренинга очевидно сами для себя решают, как



именно они интерпретируют цели биомеханики, границы ее применения и педагогический потенциал в целом.

Кажется, что постижение биомеханики сегодня не может не быть исследовательским процессом, потому что в отличие от Станиславского или Михаила Чехова, Мейерхольд не оставил ясных инструкций по применению своего метода. Такого явления, как «система Мейерхольда» (по аналогии с «системой Станиславского») не существует.

В нашем театре есть достаточно тех, кто ощущает себя оппонентом биомеханики или выражают к ней весьма сдержанное отношение. В результате моих неоднократных бесед с носителями подобного взгляда, я могу резюмировать их взгляд в нескольких тезисах:

- биомеханика Мейерхольда есть совокупность приемов и образов, сконструированных для конкретного театра и для конкретных спектаклей;
- Мейерхольд использовал свои студийные приемы для развития биомеханики ровно настолько, насколько они были нужны ему как режиссеру для осуществления его собственных работ;
- биомеханика – это не рецепт постановки спектаклей, потому что в ней нет указаний для работы с текстом;
- сегодня биомеханика необязательна и не универсальна. Она – лишь один из многих видов тренинга, доставшихся нам от прошлого; Мейерхольд не занимался созданием педагогической структуры, как это сделал Станиславский;
- на определенном этапе биомеханика, как серьезное подспорье, понадобилась Мейерхольду для того, чтобы изменить современного ему актера, переделать его психологическую сущность.

В этих рассуждениях есть рациональное зерно. Но все-таки из имеющихся у нас источников очевидно, что Мейерхольд старался вложить в свою биомеханику универсальный смысл и применить ее к новой системе воспитания актера в целом. Ведь свои Курсы мастерства сценических постановок в Петрограде, а затем и Государственные

высшие режиссерские мастерские в Москве он понимал как шаги на пути создания нового Театрального института, каковым в итоге и стал ГИТИС.

Универсальный принцип биомеханики, который касался бы всех актеров, вставших на путь профессионального совершенствования, трудно вывести из кадров кинохроники: уж слишком причудливы биомеханические движения, чтобы распространить их на всякого артиста и на всякий театр. И тем не менее, если отнестись к биомеханике не как к догме (и не как к тренингу восточного типа), но как к предмету исследования и дальнейшего развития, ее универсальная основа, думаю, может быть сформулирована.

Я полагаю, это сумел удачно определить и претворить в учебную практику Николай Карпов – заведующий кафедрой сценической пластики ГИТИСа. Смысл его суждений и уроков заключается в разбивке движения на фразы и осмыслении каждой из них как выразительного высказывания. В таком понимании биомеханика применима и для действенного освоения текста.

Ниже я представляю слово этому известному и авторитетному в мире преподавателю биомеханики. Нашу беседу с Николаем Карповым я отредактировал, превратив в монолог, который, на мой взгляд, и есть наилучший способ представить читателю живую ветвь биомеханики, приносящую плоды до сих пор. Это – не классическая биомеханика, но ее развитие: подход который, на мой взгляд, претендует на то, чтобы стать универсальной основой воспитания интересно мыслящего и совершенного в движении современного драматического актера.

#### **НИКОЛАЙ КАРПОВ:**

Законы биомеханики присутствуют в любом движении, которое выполняет живое существо. В таком движении есть и механика, и естество; сознание, целеполагание, управление процессом и бессознательное, иррациональное начало. И в спорте присутствует биомеханика (этим занимался Николай Берштейн). Например: необходимо разработать биомеханику пловца,

чтобы при минимальных энергетических затратах добиться максимального результата. Но если в реальной биомеханике – в спорте или в манипуляциях водителя автомобиля – целью является достижение максимального результата при минимальных физических затратах, то в театральной биомеханике главное – не цель, а процесс, в котором мы существуем. А если для нас главное – процесс, реализуемый через движение, то на сцене мы можем потратить энергии значительно больше, чем в жизни. Вступает в свои права закон театра: совершенное актером должно быть выразительно, оригинально, неожиданно, поэтому исполнителю потребуется значительно больше усилий, чем в жизни. Это уже мой вывод, к которому я пришел через практику (но это полностью соответствует Мейерхольду). На сцене нужны оптимальные действенные затраты для того, чтобы достичь прекрасной и необходимой выразительности.

Если мы будем рассматривать биомеханику как предмет в театральной школе, разделять его на подразделы, то заметим, что они будут совпадать с учебными предметами, которые вводили и Станиславский, и Мейерхольд в воспитание актера. Сегодня это составные части программы по сценическому движению. Но парадокс в том, что если спросить какого-нибудь педагога, занимается ли он с учениками специально биомеханикой – он скорее всего ответит отрицательно, не отдавая себе отчет в том, что находится в пространстве биомеханики, правда не учитывая при этом возможности сознательного применения ее законов. В нынешней театральной педагогике биомеханика чаще всего присутствует опосредованно.

Как развивалась биомеханика исторически? После того, как имя Мейерхольда было табуировано, его ученики, как актеры, так и педагоги разошлись по разным театрам. Я сам участвовал в спектакле Леонида Викторовича Варпаховского, который был когда-то прямым учеником Мейерхольда и сотрудником его театра. Он поставил в Малом Театре «Маскарад» (1962), явно используя опыт Мейерхольда. Это была абсолютно чистая, прозрачная, четкая постановочная работа. Михаил Иванович



Н. Карпов

Царев и другие артисты наполняли действие своим прекрасным мастерством. В этом великолепном зрелищном, полном движения и энергии спектакле мы, будучи студентами, три года подряд танцевали, еще не вполне сознавая, какое это счастье, но уже чувствуя, насколько что полученный опыт для нас важен.

В воспоминаниях мейерхольдовцев – Эраста Гарина, Игоря Ильинского имеются фрагменты, посвященные биомеханике и той роли, которую она сыграла в их жизни. Увы, это лишь крупинки, которые не складываются в целое. Мне рассказывали также, Зосима Злобин что-то, имеющее отношение к биомеханике, преподавал в Институте кинематографии. У него учился известный ныне актер театра и кино Игорь Ясулович, который об этом иногда вспоминает. Слава Богу, осталась одна живая маленькая «ветвь»: Николай Кустов, прямой ученик Мейерхольда, педагог, увлекавшийся





биомеханикой. В 1973–1975 годах он занимался с группой актеров Театра Сатиры (еще и потому что тогдашний художественный руководитель коллектива Валентин Плучек тоже был учеником Мейерхольда). Вокруг Кустова объединилась небольшая группа увлеченных, лидером которой стал молодой Алексей Левинский. Сегодня он работает в театре «Около», в Центре им. Вс. Мейерхольда в Москве, а до этого служил в Театре им. М.Н. Ермоловой. Постепенно и у него сложилось небольшое содружество учеников. С ними он делал свои первые спектакли. Самой интересной из всех, в которой принципы биомеханики оказались творчески освоены и талантливо применены, была постановка «В ожидании Годо». В спектакле прекрасно работал Геннадий Богданов. Он по сей день активно занимается биомеханикой. И как талантливый педагог, как знаток ее приемов и методики получил известность во всем мире.

Я ходил на эти занятия Николая Кустова, внимательно наблюдал за тем, что он делает. С Богдановым и Левинским мы познакомились еще раньше. А когда я стал заведовать кафедрой сценического движения в ГИТИСе, я понял, что биомеханику надо как-то возвращать в стены института. Она ведь исчезла как учебная дисциплина после того, как прекратились знаменитые театральные и режиссерские курсы Мейерхольда (ГВЫРМ и ГВЫТМ).

Начал я с того, что попросил Богданова и Левинского провести мастер-классы на режиссерском факультете. Они это сделали и постепенно, сначала факультативно, потом как обязательную программу – мы внедрились занятия по биомеханике на режиссерском факультете. Некоторое время мы с Богдановым работали вместе: проводили лаборатории для иностранных студентов в ГИТИСе, ездили с уроками в США, Италию...

Со временем наши пути разошлись и вот по какой причине. Богданов преподает классику биомеханики. Он предлагает осваивать – и очень скрупулезно – именно этюды по биомеханике, давая какой-то подготовительный тренинг. Мне же гораздо интереснее развивать ее не столько с позиций реконструкции этюдов, но так, чтобы она стала благодатной почвой

для освоения сценического движения в современном, радикально изменившемся театре.

Скажем так: соединить практический опыт студентов – актера или режиссера с пятью классическими этюдами, созданными Мейерхольдом с его артистами, это не значит добиться от учеников пластической культуры. Освоив десять упражнений на координацию, не решить проблему координации актера вообще. Разнообразие разделов при обучении сценическому движению (например, сценический бой или фехтование), в соединении с биомеханикой Мейерхольда, дадут гораздо больший эффект, что проверено практикой.

Внедрять принципы биомеханики в театральной школе нужно деликатно и осторожно. От многократных повторений, чуть ли не насильственного навязывания их студенту, они не начнут работать. На нашей кафедре все педагоги знают, что такое биомеханика, но «лично», индивидуально применяют ее по-разному и в разной мере. А некоторые вообще биомеханику не используют, не считают нужным, не приняв открытие Мейерхольда для себя. У таких педагогов тоже есть интересные результаты, но, мне кажется, что без знания и использования принципов биомеханики обучение не будет эффективным и полноценным.

Сегодня существует отдельная программа по биомеханике, разработанная для режиссеров. (Для актеров это – подразделы в общей программе сценического движения.)

К началу наших занятий студенты – будущие режиссеры – уже знают, что такое «фраза движения». Это понятие ввел я, по аналогии с «фразой текста». Есть фразировка музыки, фразировка высказывания... Почему мы не можем рассматривать сценическое движение, как своего рода текст? Одно из назначений биомеханики и заключается в том, чтобы разбить движение на «фразы». От этой мысли я пошел дальше и получил очень интересные результаты, когда использовал этот принцип в работе с драматургией.

Природе актера свойственен средний диапазон скоростей. Но если оставить все, как есть – это скучно. Мейерхольд утверждал, что нужно взрывать темпоритм, давать контрасты темпоритма.

Мы начинаем с того, что упражняясь в движении, работаем на разных скоростях, учим студентов «торможению», важнейшему из принципов биомеханики. Затем подводим их к понятию «отказа», как движения противоположного, обратного главному.

Но есть и отказ как внутренний процесс, который происходит во мне, когда я рождаю слово. Например, на вопрос, который требует ответа «да» или «нет», я могу ответить в следующую же секунду, когда Вы закончили свой вопрос (потому что у меня ответ сформировался во время вашего вопроса). Если же вопрос для меня не очень понятен, то во мне обязательно существует какая-то микропауза, когда я принимаю решение. Вот тогда становится понятно, что, когда я говорю «да», я отказываюсь от «нет»; когда я говорю «нет», я отказываюсь от «да». Процесс отказа – это процесс рождения слова и движения через отказ, который существует в театральной биомеханике.

А дальше уже есть понятие, тоже происходящее от Мейерхольда – «игра в отказе». Что это такое? Это когда момент подготовки к главному действию, становится не менее интересным, а может, даже более интересным, чем главное действие. Это здорово, очень точно сказано – «игра в отказе». То есть инструмент, с помощью которого мы можем препарировать текст, распределяя свою игру и выстраивая ее по фразам. А что такое смысловая фраза для артиста: это и движение, и слово – и важно, как мы их сопоставим.

Итак: «торможение», «отказ», затем фраза «посыла» («посыл» это собственно главное движение, приводящее к кульминации: это тоже мейерхольдовское слово), и наконец, принцип «точки».

Есть ПОЗИЦИЯ, с которой мы начинаем движение; есть ОТКАЗ, с которого мы начинаем фразу; есть развитие в главном движении через ПОСЫЛ; есть окончание через ТОРМОЗ, ПОЗИЦИЮ и ТОЧКУ. После точки может быть пауза, или может не быть паузы. Очень важно понять, что такое точка без паузы и что такое пауза без точки.

У нас есть две проблемы: или артист рвет все свои высказывания в движении на

маленькие кусочки, и мы не можем это сложить вместе, или он работает такой длинной фразой, что мы теряем начало, а в середине мы не успели усвоить, осмыслить информацию (а зритель должен успевать это сделать). Или бывает наоборот: зритель уже все понял и ждет: «Ну дай мне побыстрее что-нибудь еще, я уже впереди актера!». В итоге все зависит от того, как актер построил и обработал два выразительных средства: движение и звук, или иначе – действие, реализованное в движении, и слово. Театральная биомеханика и есть система такой обработки.

Как в учебной практике реализуется такой инструмент? – Есть конкретная методика. Режиссеру дается задание осуществить первые пять построений, чтобы дать осмысленную фразу через движение и слово. Под «словом» имеется в виду реплика, одно грамматическое предложение или два предложения. Ведь мы рассматриваем смысловую фразу не по грамматическим предложениям, а по содержанию. Когда ставится точка? Когда мы что-то закончили и должно начаться что-то другое; когда завершён один этап действия и скоро начнется новый этап. Может, на новом этапе я не буду делать что-то другое: может быть, это же самое, но по-другому, в развитии. А на первом этапе все закончилось.

Итак, вот они, первые пять построений в этиодах движения:

- 1) Движение. Точка. Слово.
- 2) Слово. Точка. Движение.
- 3) Слово и движение одновременно.
- 4) Слово. Движение (без точки).
- 5) Движение. Слово (без точки).

Когда будут освоены эти пять построений, мы говорим: «Надо использовать их все, а не каждое в отдельности, бесконечно его повторяя. Построения, выполненные монотонно, не работают».

Надо ли режиссуре выстраивать сложные последовательности с каждой строчкой текста? – Нет. Это нужно применять во время большого монолога (обращенного к другому персонажу или к зрителям). Построения надо применять – что самое важное – в момент, когда персонаж находится в эмоциональной



кульминации, потому что здесь без построения дело обстоит очень плохо.

Насчет эмоции я так понимаю (наверняка не только я). В чистом виде она выражается только через движение. Любое слово может быть окрашено самой сильной эмоцией, может иметь любую эмоциональную окраску – как и любое движение. Слово может быть произнесено нейтрально и при этом нести свой смысл, в нем заложенный. Движение тоже может быть нейтральным.

Что это такое, нейтральное движение? Нейтральна средняя скорость движения: я встал из-за стола, прошел, сел на стул. Какая в этом информация? – Только та, что заложена в порядке движения. Какая эмоциональная окраска? – Никакой.

А вот эмоциональная кульминация в чистом виде будет выражаться только через движение. Движение выполняется, а мысль его пока еще не контролирует – она догоняет движение потом. Первым абсолютно классическим экспериментом в биомеханике был, как известно, «Великодушный рогоносец». Мне повезло, потому что наш педагог по советскому театру в Щепкинском училище видела эти спектакли и рассказывала нам – студентам о них так, что мы как будто сами их увидели. Если судить по этим рассказам, то мне кажется, что уже в «Лесе» была не чистая биомеханика, но ее творческое применение.

Я видел биомеханику в спектакле «Великодушный рогоносец» Петра Фоменко в московском Театре «Сатириконе», в котором играл Константин Райкин (1994). Я помню, когда мы с Геннадием Богдановым пришли смотреть этот спектакль, Фоменко мне сказал: «Вы никакой биомеханики здесь не увидите», а я ему ответил: «Петр Наумович, мы не за этим пришли». Сели смотреть: чистая биомеханика. Талант режиссера позволил ему попасть именно в чистейшую биомеханику, и это падение состоялось вне зависимости от его устремлений. Иногда режиссер заявляет, «я работал не по Станиславскому», «я работал не по Мейерхольду», но приходит своим путем именно туда, куда звал Станиславский или Мейерхольд.

Чего не хватает нашим актерам, да и некоторым режиссерам? Они плохо строят свои «высказывания», прежде всего в движении. Я имею в виду не построение спектакля в целом. Ведь нельзя сказать, об Анатолии Эфросе, что он был режиссером-постановщиком, активно занимавшимся акробатическим, условным движением. Но у него актеры всегда существовали очень интересно и с точки зрения пластической.

Еще я вспоминаю прекрасный спектакль в Большом Драматическом театре в Ленинграде: «Карьера Артуро Уи» Брехта, поставленный польским режиссером Эрвином Аксером (1962). О нем тоже можно было сказать, что это была великолепная театральная биомеханика.

Я заметил, что когда некоторые талантливые педагоги по сценической речи не просто проводят тренинг, но ставят спектакли, у них это порой получается чуть ли не лучше, чем у режиссеров. Они привыкли работать со словом, у них есть серьезная методология. Зная такую методологию, они применяют ее и к движению. Почти всегда работает простой принцип: слушать интересно тогда, когда интересно смотреть. Если у режиссера есть своя методика работы со словом, она должна дополняться работой с движением и мизансценой.

Вчерашние студенты, приходящие в сегодняшний драматический театр, с позиций физического тренажа, полученного в вузе, динамики, пластики меняются в худшую сторону. Бурно развивается, активно идет вперед цирк, театры движения, пантомима, любой вид спорта, любой вид танца (от народного до модерна). А драматический театр определенно им проигрывает. На нынешней сцене обилие физически неразвитых тел, множество попросту аморфных вялых актеров. Репетиции почти не оставляют времени для занятий по движению дисциплинам.

Вопрос сейчас состоит в том, как оснастить актера, чтобы он соответствовал требованиям даже не режиссера, а зрителя. Зритель, самый простой, неискушенный, постоянно имеет возможность убедиться (на стадионах, на цирковой арене, с помощью телеэкрана)

к какому уровню телесного развития пришел современный человек, как велики его физические возможности. И вдруг человек приходит в драматический театр и ему там совершенно не интересно наблюдать как актеры вяло перетаскивают себя по сцене, повторяясь из спектакля в спектакль.

Во времена, когда работал Мейерхольд, драматические артисты смело состязались со спортсменами в красоте и умении владеть телом. Позже Брехт писал: «больше хорошего спорта». Артисты были даже лучше спортсменов, потому что занимались не просто движением, но выразительным движением.

Я вот совсем недавно беседовал с профессиональным спортсменом-фехтовальщиком и одновременно тренером по фехтованию. Я спросил: сколько нужно, чтобы мальчика, который пришел к нему в секцию в 10–12 лет, довести до наивысшей юношеской спортивной квалификации? – Оказалось, четыре года при тренировке 3–4 раза в неделю. А мы занимаемся сценическим фехтованием по программе 2 раза в неделю в течение одного года, и студенты у нас должны дойти до высшей взрослой квалификации, чтобы выйти на сцену и фехтовать убедительно. Но ведь они приходят к нам не 10–12-летними юношами, а гораздо позже, в таком возрасте, когда, простите, колени уже плохо гнутся. Поэтому мы нашу методику и подстраиваем так, чтобы в условиях театрального вуза чего-нибудь добиться. И что-то получается! Правда, должен сказать, не всегда так хорошо, как нам хотелось бы.

Биомеханика в этом – большое подспорье. Через нее приходит к артисту умение осваивать и наполнять пространство своим телом. Ее нельзя рассматривать отдельно, вне всего комплекса воспитания актера – его существования в сценическом пространстве, владения темпоритами, костюмом, гримом и пр.

Будущим режиссерам биомеханика помогает искать последовательность высказывания в действии и слове, т. е. то, к чему актер-исполнитель путем импровизации может и не прийти. Конечно, можно закрепить то, что родилось само. А если не рождается? Или рождается не то?



Н. Карпов.  
Упражнение  
по биомеханике

Благодаря занятиям по биомеханике, актеры и режиссеры понимают, что партитура спектакля, партитура движения должна быть выстроена. Через биомеханику мы приучаем режиссера мерить сценическое пространство не метрами, а хотя бы дециметрами. Вот, видите, я повернул голову ровно на 6 миллиметров, и это заметно. Чувствует ли актер такие изменения? – Нет. Заставить его так именно чувствовать может только режиссер. Биомеханика – это путь к высшей телесной чувствительности.



Вера СЕНЬКИНА

## «ТАРАРАБУМБИЯ» ДМИТРИЯ КРЫМОВА – МИСТЕРИЯ ИЛИ БАЛАГАН?

Художник, сценограф и режиссер Дмитрий Крымов в театральном мире хорошо известен, более всего – своими постановками на границе театра и искусства изобразительного, где с актерами на равных существуют кисть, бумага и краски, куклы, театр теней, фото и видео. Актер подчас играет вспомогательную, второстепенную роль, являясь лишь одним из материалов, участвующих в процессе трансформации мыслей и идей художника в зрительные образы, визуальные метафоры. В создании ранних спектаклей принимал участие курс художников-сценографов Крымова и постоянные актеры (Анна Синякина, Максим Маминов, Сергей Мелконян, Михаил Уманец, Наталья Горчакова). В Лаборатории под его руководством (при «Школе драматического искусства») теперь имеется внушительный репертуар: девять спектаклей, не считая экспериментальных работ с новым набранным курсом художников («Смерть жирафа», «Сны Катерины»). Однако постепенно в его постановках драматическая игра актеров выходит на первый план, становится смыслообразующей («Торги», «Корова», «Смерть жирафа» «Катя, Соня, Поля, Галя, Вера, Оля, Таня...»). Этот процесс свидетельствует о том, что использование прежних выразительных средств оказывается недостаточным и возникает закономерная

потребность в человеке, актере – живом источнике переживаний и эмоций.

Одна из значительных работ Дмитрия Крымова – масштабное шествие под названием «Тарарабумбия». Премьера состоялась в январе 2010 г. в рамках Чеховского фестиваля и была приурочена к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова. Прежде всего, «Тарарабумбия» – обобщающая работа, вобравшая в себя прежние открытия, темы и идеи, реализованные Крымовым в его камерных спектаклях, и в то же время их логически развивающая.

Постановка Крымова была естественной реакцией не только на безжизненный пафос, официальный и чопорный ритуал, в который превратилось празднование юбилея писателя, но и на штампы и стереотипы, которыми за столь долгую театральную жизнь обросли чеховские пьесы. Празднование дня рождения в этом шествии неминуемо оборачивалось отпеванием и шумными поминками. В основу представления был взят строй мистерии. В данном случае она понимается более как церковная церемония (от лат. *ministerium*), нежели таинство (от лат. *mysterium*)<sup>1</sup>. «Тарарабумбия» отсылала к традиции средневековых передвижных мистерий и разнообразных торжественных процессий, которые открывали мистериальные

<sup>1</sup> Различие терминов было предложено В.Э. Мейерхольдом в статье «Балаган» 1912 г. (Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. Т.1. 1891–1917. М., 1968. С. 209).

## *Pro настоящее*

представления или предшествовали цирковым играм Древнего Рима, триумфальных шествий полководцев-победителей, карнавалов, а также пышных похоронных процессий и, наконец, советских парадов.

Определяющую и ключевую роль в организации шествия сыграло пространство – зал «Манеж» «Школы драматического искусства». Театр, созданный режиссером Анатолием Васильевым и его соратником-художником Игорем Поповым, задумывался как театр-лаборатория и в то же время театр-храм. «Сретенка построена для мистерий», – говорил не раз Васильев. Строительство театра-школы было подготовлено очень важным творческим опытом – работой над спектаклем «Иосиф и его братья» (первым спектаклем-мистерией Васильева). Путь, который избирает с этого момента режиссер и по которому он следует на Сретенке, – это путь духовного восхождения, создания нового сакрального пространства (мифа о спасении и возрождении умирающего искусства через соединение его с мистерией). Очевидно, что этот театр не был рассчитан на праздную публику. Вторая мистерия Васильева – «Плач Иеремии» – игралась так, как будто зрителей в зале не существовало. В нем «утверждалось существование чистоты и стерильности... сосредоточенности целиком и полностью в сфере духа»<sup>2</sup>. Здесь преобладал культово-литургический стиль игры, «как бы на церковных котурнах, который отличался неподнятостью, торжественностью, величественностью»<sup>3</sup> (в основе был ритуальный плач, молитва). В дальнейшем Васильев будет

исследовать русский Золотой век, поэтически переживать мир XIX века, являющийся для него воплощением красоты и гармонии («Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи», «Моцарт и Сальери. Реквием», «Из путешествия Онегина», «Каменный гость, или Дон Жуан мертв»). Известно, что продолжить неразрывно связанные друг с другом духовные и театральные поиски Васильеву в его «доме мистерий» не дали. Но почти символично, что спустя некоторое время в том же зале «Манеж», в котором игрался когда-то «Плач Иеремии» (где перед зрителями появлялся образ разрушенного Иерусалима, а затем – торжественно восставшего из руин православного храма), Крымов показывает свою «Тарарабумбию».

Сам зал «Манеж» создавался как универсальное пространство («чистый лист»), способное легко трансформироваться. Положение зрителей относительно игрового пространства не фиксировано заранее. Неизменными остаются лишь белые стены, с прорезанными в них проемами и арками, а также галереи, балконы, расположенные на втором и третьем уровнях. «Манеж» может предстать в виде огромного прямоугольного зала-арены, а может превращаться в малую сцену или итальянскую сцену-коробку.

Крымов открыл двери театра-храма «для избранных» широкому кругу зрителей. Зал «Манеж», подобно городской средневековой площади, наполнился публикой. На премьерных спектаклях людей было так много, что часть из них смотрела спектакль, стоя у стен или буквально свешиваясь с балконов второго яруса.

<sup>2</sup> Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007. С. 276.

<sup>3</sup> Колязин В. От мистерии к карнавалу. М., 2002. С. 10.

## Мастер-класс

Во всю длину «Манежа» растянулся длинный подиум, поделив зрительный зал пополам. Подобным же образом рассаживались зрители уличных средневековых мистерий – на трибунах по обе стороны прямоугольной площади. Из истории Средневековья известно, что симультанная сцена мистерии оформилась изначально в храме, а затем была перенесена на площадь, где получила достаточную свободу и развернулась в полном объеме. Мейерхольд в статье «Балаган» писал: «...мистерия, почувствовав свою беспомощность, стала постепенно впитывать в себя элемент народности, олицетворенной мимами, и должна была уйти от амвона церкви – через паперть, через кладбище – на площадь»<sup>4</sup>. Религиозные служители быстро поняли всю силу воздействия игры и зрелища на простую публику, силу единения гистрионов с народом. Выход мистерии на площадь требовал от исполнителей новых технических приемов, понадобились услуги мимов, гистрионов. Однако проникновение в мистирию мимов «было чревато серьезными последствиями – шутка, вольность, сочная народная речь теснили религиозное действо»<sup>5</sup>. Среди религиозных сюжетов вдруг неожиданно-негаданно выплывал фарс с непристойными выходками о Лисе. Члены братства, клирики облачались в различные одежды и, совершая богослужение, изображали попеременно разных персонажей. Постепенно зарождался своего рода симбиоз церковного ритуала и театра. Весь вышеописанный процесс постепенного превращения церковного действия (мистерии) Средневековья в театральное

представление помогает понять особенность созданной Крымовым «Тарарабумбии». Он привнес в «стерильное» пространство «Школы», театра-храма яркую карнавальную стихию уличного шествия, ритуал взорвался балаганом и гротеском, обряд в «Тарарабумбии» уступил место зрелищу.

Балаган включает в себя разные значения: передвижная повозка, фургон и веселое народное зрелище, полное ярмарочных аттракционов. Как правило, балаган противопоставляется возвышенному и мистическому: он способен нарушить таинство мистерии. Балаган направлен на развенчание и осмеяние реальности. Главный признак балагана – это «ненастоящность», для него характерны игра, театральность, плутовство, обман, передразнивание, в нем всегда скрывается некая двойственность, одновременная устремленность в миры дольний и горний, характерны непостоянство и шаткость (подчас тревожная, потому что балаган временный). Он является структурой законченной, цельной и самодостаточной. Балаган – модель вселенной (вертикальная модель мироздания – вертеп, горизонтальная – потешная панорама). Не случайно, что некоторые символисты, например, Александр Блок, считали, что в балагане скрыта всемирная тайна, абсолют искусства. Блоку же принадлежат слова о целях и задачах балагана: «в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым... Балаган, который надувает, и тем самым "выводит в люди" старую каргу, сплетенную из мертвых театральных полотнищ, веревок, плотничьей ругани и довольной сытости»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Мейерхольд В.Э. Указ. соч. С. 210.

<sup>5</sup> Колязин В. Указ соч. С. 10.

<sup>6</sup> Письмо А. Блока В.Э. Мейерхольду от 22 декабря 1906 г. // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., Письма 1898–1921. 1963. Т. 8. С. 170.

## *Pro настоящее*



Художнику Крымову балаганная стихия близка. Примечательно, что в 2008 году он в том же «Манеже» поставил спектакль «Opus №7», в котором планировка зала отсылала к цирковой арене, площадке для кулачных боев. Ассоциации с народными, балаганскими празднествами закрепляла появлявшаяся во второй части огромная тряпичная кукла. Эта гротескная фигура олицетворяла советскую власть (Софью Власьевну). В длинной юбке, добротная, пышногрудая, она напоминала святочных ряженных, масленичное чучело. Спектакль «Демон. Вид сверху» (2006), который играется в зале «Глобус» (сцена воспроизводит принцип оформления шекспировского театра, ее окольцовывают три круглых яруса), также имеет сходство с балаганскими формами, вертикальным разворачиванием мира – вертепом. «Тарарабумбия» же в таком случае больше напоминает раек. В «Демоне» диалог двух полюсов – неба и земли – сохранялся и был крайне важен. Крымов обращался к примитиву, искусству лубка. Из сора натурального мира он создавал мир бесконечных метаморфоз, в котором подобно стеклянным осколкам в калейдоскопе отдельные образы соединялись в историю земного бытия и историю жизни одного конкретного человека (Тамары). Художник в разных картинах изображал рождение, процесс взросления и смерть девушки. Отдельно взятая жизнь связывалась с вечностью. А сквозь балаганную форму прорывалась мистериальная история мира. А еще ранее в «Донком Хоте Сэра Вантеса» (2005) он творил свой бедный балаган из опилок и тряпочек. В нем пахло только что

соструганной деревянной стружкой и свежей краской, как и должно было во временном на скорую руку сколоченном помещении. Беззаботные, непритязательные сценки, с пародированием и шутками скрывали множество ускользающих и ветвящихся смыслов, а веселая возня карликов (художников, ползающих на коленках) и постоянные чудачества великана-героя – грустный и печальный конец. Крымов уже тогда опробовал свой (ставший затем излюбленным) метод – игру контрастами: наивная и легкая шутка вдруг оборачивалась грубой, жестокой игрой. Здесь смешивались противоположности: низкое и высокое, смешное и грустное. Художник постоянно держал зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию. Смеясь над формой, зритель грустно размышлял над содержанием, над участью чудака.

Если камерный «Донкий Хот» игрался как бы в маленькой, тесной повозке или фургоне, заполненном нехитрым скарбом, который путешествовал вместе с бродячими художниками, то «Тарарабумбия» по масштабу – балаган, раскинувшийся на всей ярмарочной площади. В шествии участвовала масса людей: сотни персонажей, которых играли более восьмидесяти человек, среди них: васильевские ученики, в том числе ведущий актер театра А. Васильева – Игорь Яцко, труппа Крымова и приглашенные актеры, а также хор «Школы», танцоры, кукольники, акробаты, жонглеры.

Процессия от начала и до конца была игровой, театральной, в основе ее отсутствовало какое-либо религиозное чувство,



## Мастер-класс

преобладала пародия на ритуальные и церемониальные формы, развенчание и разрушение привычных символов и образов. Кроме того, существенно, что перед зрителями находилась все-таки настоящая улица, видимость городской площади (и настоящей храм). Все это были маски и условные обозначения. Отгородившись от реальной улицы стенами театра, Крымов создавал свое праздничное пространство художника, пространство бесконечных мнимостей и отражений. Знаменательно, что и настоящую дверь «Манежа», ведущую на улицу, художник никак не задействовал. Он исключил выход и связь с живой реальностью, подчеркнув замкнутость, герметичность создаваемого им театрального мира. Такое решение, конечно, во многом обусловлено еще и тем, что Крымов – художник и режиссер исключительно пространства сцены, отнюдь не уличной площади, ему важен самый незначительный жест и звук, ему, как воздух, необходима тишина зрительного зала. Режиссер, отвечая на вопрос, возможно ли перенести «Тарарабумбию» на реальную площадь, сказал: «Нет, это невозможно. На улице действуют другие законы, которыми я не владею»<sup>7</sup>.

### КОМПОЗИЦИЯ И ГЕРОИ ШЕСТВИЯ

В «Тарарабумбии» шествие торжественно открывал марширующий военный оркестр. Представление делилось на три основные части. Первая часть – процессия героев из разных чеховских пьес («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Вторая часть – процессия, связанная с карнавально переосмысленной сценой «Положения во гроб». Третья – заключительная похоронная процессия пришедших почтить память писателя гостей.

Подиум – основное место действия и центральный визуальный образ, метафора, ставшая стержнем всей постановки, которая удерживает отдельные независимые картины шествия, скрепляя их в жесткую форму. По подиуму скользит лента транспортера, которая «подает» на обозрение зрителям все новых персонажей шествия. Драматургическая основа выстраивается из серии эпизодов, часть из которых основывается на религиозных картинах. Однако в целом в шествии отсутствует фабульность. Оно статично: в нем преобладают одни и те же положения, мотивы.

Подиум в ходе действия претерпевает множество смысловых метаморфоз и рождает различные интерпретации (подиум модного дефиле, лента транспортера в супермаркете, скоротечность времени, взлетная полоса, пиршественный стол, жизненный путь). Но все-таки самое главное его значение – дорога, по которой бредут чеховские герои. Эта дорога словно бы скручена в ленту Мебиуса, и оттого герои, лишенные покоя персонажи, вступившие на нее, обречены на бесконечное странничество. Принцип хоровода, безостановочного кружения положен в основу всего шествия. Здесь время воспринимается циклически, оно повторяется, «буксует», фактически отсутствует (не поднимается до ощущения исторического). В «Тарарабумбии» перед нами безвременье, пространство

<sup>7</sup> Из беседы с Д. Крымовым. Архив автора.



отождествляется не со Вселенной, а с пустотой.

Направление движения героев строго задано: они появляются из фасадной двери с облупившимися колоннами и исчезают в белой стене с затемненным проходом. В средневековых мистериях расположение «Ада» и «Рая» (напротив друг друга) было жестко закреплено. Крымов, заимствуя устойчивую символику в изображении ада (дверь и дощатую стену), на самом деле лишает свое шествие какой-либо устойчивой системы координат и ориентиров. Верх и низ, вход и выход не столько меняются местами сколько становятся абсолютно неотличимыми, уравненными. (Дверь, обозначающая «Ад», покинет свое место и отъедет к противоположной стороне, «Ад» прикинется «Раем»). Вход в рай выглядит не «царскими вратами»,

а «скорее» жерлом кремационной печи. Путаница с входом и выходом вновь отсылает к мотиву балаганных подмен и имитаций.

Все персонажи шествия – мертвые, они являются с «того света». Однако в этой процессии нет свойственных карнавалу возрождения и обновления. Жизнь персонажей – это вечная смерть (торжество смерти), поэтому, на самом деле, динамичный круговорот рождения и умирания оказывается очередной фикцией. Герои мучаются оттого, что обречены вновь и вновь выходить на подмостки, они становятся участниками своеобразных Плясок смерти. Известный религиозный сюжет (ожидание грешными душами Страшного суда) Крымов облакает в профанную, гротескную форму. Тригорина и Нину изображают две куклы, которые вынуждены

Сцена из спектакля «Тарарабумбия». «Школа драматического искусства». Фото Н. Чебан

## Мастер-класс

бесконечно совокупляться на глазах у публики. Важно следует колонна Тригориных, толстых и тощих, высоких и низких, в клетчатых штанах и с удочками наперевес. Все они хором поют о том, что им «нужно писать». Орава Наташ в ультрамариновых халатах и колготах, с целым выводком картонных Бобиков и Софочек, безостановочно скандируя «Я так боюсь!», семенит из одного конца в другой. Головки детей перебинтованы, как после серьезного ранения. Этот образ впоследствии срифмуется с появлением армии Треплевых, которые гордо, но обреченно будут шествовать с перевязанными кровавыми головами. В этой визуальной переключке двух сцен вполне усматривается намек на один из постоянных мотивов в натуралистической «новой драме»: в каждом родившемся ребенке заключена жертва, на нем лежит груз наследственности, в нем – травма от предстоящего будущего.

Ключевое определение для всех персонажей шествия – слово «толпа» (*turbal*), неотъемлемая часть мистерии позднего Средневековья<sup>8</sup>. Но толпа эта состоит из множества карнавальных двойников. Причем, среди двойников встречаются, как в настоящем балагане, склонном к крайностям и полярностям, толстые и худые, великаны и карлики. Великанов заменяют актеры на ходулях. Именно в таком виде на сцену выходят три сестры, Шарлотта и другие. Длинные серые легкие платья, юбки скрывают ходули. Очевидно, что поставленный рядом с ними актер обыкновенного роста кажется карликом. Крымов отсылает к карнавалу, аллегорическим шествиям XVIII века,

циркового параду-алле, оперирующим гротескными формами, рассчитанным на комический эффект.

Двойники механически воспроизводят набор устойчивых и узнаваемых жестов, поз. Движение служит средством характеристики героев. Однако перед нами явлены не характеры, не живые полнокровные образы, каждый герой намеренно сводится к одной черте. Эта толпа двойников-дублеров обезличена, лишена индивидуальности именно потому, что это симулякры (подобие без подлинника, поверхностный гиперреальный объект), образы-маски, воплощающие штампованное восприятие чеховских персонажей, карикатура на них. Герои выполняют функцию знаков, условно обозначающих или фиксирующих «наличие отсутствия»

<sup>8</sup> Климova И.В. *Театральный язык мистерии позднего Средневековья (Германия XV в.)*. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусств. М., 2000. С. 11.

Сцена из спектакля: «шествие Тригориных», во главе И. Яцко. Фото Н. Чебан



## Pro настоящее

объекта реальных образов. Толпа, коллективный портрет вытесняют и заменяют индивидуальность, целостную личность, ликвидируют персонаж (происходит децентрация субъекта).

В средневековых мистериях участники шествия делились на статичных и динамичных, малоподвижных и подвижных. У Крымова подавляющее число участников процессии является именно статичными, даже в динамичных сценах они двигаются подобно ожившим статуям, кажутся изъятными из хода времени. Актеры уравниены с предметами, куклами, оказываются частью инсталляций. Праздничный торт на именинах Ирины, любимый шкаф Гаева, перочинный ножик и карандаш от Федотика, – все эти предметы-символы появляются на ленте транспортера наравне с превратившимися в неживые объекты героями. В одной из картин сестры Прозоровы выводят на помост долговязого, бледного, в очках брата Андрея-куклу. Они управляют его длинными руками, кривыми ногами, безостановочно нахваливая, заставляют его играть на скрипке. Расхожая сценическая интерпретация Андрея Прозорова у Крымова сгущается до предела, до кукольного исполнения. Марионетка воспринимается, как настоящий человек, который под тиранической опекой и заботой своих сестер, лишился воли, самостоятельности и превратился в немощное, утратившее жизнь тело.

Согласно традиции средневековой мистерии самыми динамичными и активно движущимися фигурами представления являются черти. Кроме того, «средневековый черт порождал своего

двойника-дублера – мистериального дурака. В рукописях мистерий позднего Средневековья среди участников представления значится Дурак (Narr) или Глупец (Stultus). Дурак мистерии, отделившись от черта, становится самостоятельным персонажем и подобно, шуту при дворе, смешит всех своими глупостями»<sup>9</sup>. Роль черта доверена актеру Игорю Яцко. В своем исполнении он соединяет два образа – черта и мистериального дурака, кривляки-шута, неутомимого арлекина. Яцко подобно настоящему

<sup>9</sup> Там же. С. 18.

И. Яцко в сцене из спектакля.  
Фото Н. Чебан





perpetuum mobile выполняет сразу несколько функций. Одетый всегда с иголки (белый или черный костюм, шляпа, трость, монокль), чуть вальяжный, чуть подозрительный, с налетом интеллигентности в манерах, он, как главный тарарабумбейстер, шествовал во главе оркестра, командовал парадом и полком чеховских персонажей. Его движения преувеличенно эксцентричны, порой нелепы, в его игре смешиваются обаяние и чертовщина, ирония и сарказм, притягательность и нахальство. Высокий, с несгибаемой прямой осанкой он подобно грошовому проповеднику уводит за собой или, наоборот, выводит смиренное стадо героев. Его герой бегают, прыгает, кривляется, объявляет в рупор новых

персонажей (например, «киевский мещанин»). При появлении персонажей вертится между ними, лукаво заглядывает в глаза и каждый раз норовит что-нибудь отобрать (например, именной торт). Яцко, играя роль «низкого» персонажа, дублирует движения и поведение чеховских героев, дополнительно снижая и профанируя их. Он может вызывающе плакать и ныть, как наемная плакса, казаться чересчур испуганным и встревоженным. Именно обаяние и эмоциональная заразительность, с которыми он исполнил роль, не дали ему пропасть и поблекнуть в этом многоядном шествии, заставили внимательно следить за его перемещениями и смеяться над его игрой.

Сцена из спектакля:  
«шествие Наташ с Бобиками и Софочками».  
Фото Н. Чебан

## *Pro настоящее*

Яцко обращается не к психологическому, а пластическому гротеску, манере преувеличенной пародии. Он может быть еще одним двойником-дублером Тригорина, затесавшись в толпу писателей с удочками. Его, баюкающего на руках Бобика, мы легко распознаем среди множества Наташ. В этом эпизоде его голова перебинтована так же, как у Треплева. В отдельной сцене он разыгрывает монолог Гаева перед высокоуважаемым шкафом. В передразнивании шута персонаж кажется окончательно обезумевшим человеком – он залезает внутрь шкафа, разбивает полки, разговаривает с собственным отражением в зеркале двери. Черт в исполнении Яцко подмечает и подвергает осмеянию повышенный нарциссизм, скрытые и невоплощенные фантазии героя. Персонаж, созданный актером, вступал в живой и яркий контраст со всей остальной процессией. Отношения с толпой ритмически точно организованы.

По принципу контраста выстраиваются отдельные картины шествия: эпизод, насыщенный динамикой, перемежается с эпизодами, построенными статично, тихая сцена вдруг прерывается звуковым обвалом. Чередование контрастирующих между собой сцен и эпизодов, как и постоянные повторы, определили ритмический рисунок всей постановки. Играя контрастами, постановщик мог в рамках одной сцены резко переключать настроения зрителей, ослабляя или усиливая эмоциональную напряженность. В эпизоде беззаботной игры в лото на стеклянной террасе после дружного веселого скандирования: «Чая, чая!», раздаётся неожиданный выстрел – по

оконному стеклу сползают струйки крови. Застрелился Треплев. Крымов возвращается к предыдущему кадру (группе гостей), резко «подает крупный план» – о стекло в панике бьются мотыльки. Так именно зарифмовывает Крымов кратковременность человеческого бытия, судьбу мотылька, которому жизни дано не более, чем на один единственный день.

### **«ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ»**

Герой Чехова, молодой писатель-декадент Константин Треплев, разочарованный и полный презрения к обыденной и пошлой реальности жизни, написал пьесу о конце света, о великой тайне, о черной бездне, в которой исчезнет все живое. Это была картина вселенской пустоты, отраженная в символистских образах. Другая героиня Чехова, бродячая актриса Шарлотта, веселила и спасала «от тоски ожиданий и безнадежности»<sup>10</sup> своими фокусами, предвещавшими крушение и конец Вишневого сада. Треплев и Шарлотта говорили об одном и том же, но он для этого обращался к мистерию, она – к балагану.

Крымов идет по пути, выбранном Блоком в «Балаганчике». Блок, будучи разочарованным в мистических чаяниях символистов, делал ставку на оживление «мертвой материи действительности», иронию, разоблачение. Но шутки и комические сценки намекали на таинственный, ускользающий символический смысл. Во второй части шествия Крымов нарочито усугубляет атмосферу страха и тревоги, стилизует и пародийно воспроизводит мир символистских драм: враждебное, гулкое пространство; дым и лиловый сумрак, холодные цвета, серо-белые колонны, за

<sup>10</sup> Уварова И.П. *И закрылся веселый балаганчик // Балаган. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой: В 2 ч. М., Ч. 1. 2002. С. 61.*



которыми открывается тьма (принцип – «все, как во сне»); тихий, назойливый звук, не замолкающий ни на секунду. С подчеркнутым утрированием один прием громоздится на другой. Опустошенные, запуганные, существующие в полусне, герои стоят плотными рядами, жмутся друг к другу, как ветлы в поле. Они по инерции продолжают грезить наяву о детских комнатах и прекрасном будущем. Крымов доводит их положение до абсурда, оно вызывает не тревогу и страх, а смех. Фарсовость ситуации усугубляется неоднократным появлением двух военных в шинелях, тянущих за собой тело убитого Тузенбаха сквозь ревущую и постоянно жалующуюся толпу. С каждым разом тело постепенно увеличивается в размере, ноги становятся длиннее, но этого никто из персонажей не замечает. «Набухающее» карнавальное, гротескное тело

Тузенбаха, нарушающее норму, перерастая себя, выходя за собственные границы, в конце концов трансформируется в тело Чехова длиной почти во весь подиум. Кукольное, тряпичное тело драматурга лежало в фургоне с надписью «Устрицы». В траурную «повозку» впряжена девушка-чайка в подвенечном платье, под звон колокола, во всю ширину зала раскинувшая гигантские белоснежные крылья. В громоздкости и ярко-красных лапах «девицы-чайки», ее клоунских башмаках есть что-то буффонно-комическое, но от нее также веет и холодом, а ее пронзительный крик заставляет зрителей содрогнуться. Эта сцена стала кульминацией ликующей стихии балагана, в корне меняющей, переворачивающей устойчивое восприятие символа.

Если в начале шествия Крымов облакает религиозный сюжет в профанную форму, то

Сцена из спектакля:  
«Чайка».  
Фото Н. Чебан

*Pro настоящее*

позже – откровенно балаганная сцена с кукольным телом Чехова словно бы приближается к церковному обряду, таинству. Мистерия проступает сквозь балаганную форму (оставаясь, однако, игрой). Ритм действия предельно замедляется, чувствуется торжественность происходившего, пауза наступает для того, чтобы ненадолго дать жизни открыться в «новом смысловом, знаковом измерении»<sup>11</sup>. Данный эпизод воспринимается именно как аллюзия на мистериальную сцену – поклонение телу Христа (Corpus Christi), «Положение во гроб». К этому евангельскому сюжету Крымов обращается не в первый раз. Художник неоднократно использовал его в своей живописи (видимо он носит для него личный, сокровенный характер, является одним из центральных образов). В театральных мизансценах он часто воспроизводит приемы и темы своих станковых работ.

В спектакле «Торги» (2006) мотив похорон сопутствовал чеховским героями. Актеры выносили кукольные трупы-тела героев из разных пьес, тщательно упаковывали их в мусорные пакеты, заматывали скотчем, превращали в амбалаж (сверток) и хоронили, причитая, под планшетом – с криком и диким воем, правили шутовской похоронный ритуал. Манипуляции актеров с кукольными героями порой казались кощунственными: их, мертвых, таскали, перекладывали, переворачивали, связывали. Кукла воплощала неподвижное тело-труп, которое превращалось в вещь, инертный предмет. Оно являлось символом окончательного омертвления. Подобные карнавальные похороны не давали возможности пережить смерть

как возвышенный «переход в вечность»<sup>12</sup>. Но в «Торгах» в акте погребения мертвого, «опредмеченного» тела прослеживалась попытка карнавального возрождения и обновления, прикосновения к скрытой тайне через сокрытие, обертывание, сбережение тела.

В «Тарарабумбии» «мертвое» тело через карнавальный ритуал превращается и в тело-вещь, и в тело-знак. Вереница людей в белоснежных крылатках и цилиндрах несет тело Чехова над головами. В структуре мистериального действия присутствует мотив ритуального жертвоприношения будущему и сопутствующая ему надежда на последующее воскресение. На стены проецируются фотографии знаменитых спектаклей по пьесам Чехова – Станиславского, Эфроса, Брука. Через постепенно проступающий культурный, театральный контекст совершается попытка очищения и восстановления подлинной жизни, чувства, переживания. Но в то же время символы великих художественных эпох словно бы указывают на непреодолимый разрыв, пробел, утрату связи с ними.

Истинная, подлинная, объективная реальность – чеховский текст, существующий как бы самостоятельно, независимо, не подчиняясь окончательно карикатурным, превратившимся в штампы персонажам. Крымов погружает зрителя во внутритекстовое пространство (исключая взгляд извне, характерный для традиционной интерпретации). В этом пространстве встречаются герои из разных пьес, фразы смешиваются друг с другом, как материал для коллажа, освобождаясь от своих языковых стереотипов. Крымов

<sup>11</sup> Ямпольский М. *Язык-тело-случай. Кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 182.*

<sup>12</sup> Там же.



## Мастер-класс

подвергает пьесы деконструкции, расщепляет на цитаты, организуя их, в свою очередь, вокруг тех или иных семантических узлов. Но игра демонстрирует не языковой и смысловой хаос, а, наоборот, возможность единства даже при постоянно новых комбинациях, а также взаимопроницаемость, прозрачность границ чеховских произведений. В «Тарарабумбии» отдельные реплики сливаются в хор (композитор Александр Бакши<sup>13</sup>), – символ единомыслия и единогодушия, «сомкнувший разрозненные сознания в живое единство»<sup>14</sup>. Крымов опробовал этот прием в спектакле «Торги». Уже тогда актеры не только смешивали цитаты из разных пьес драматурга, но и исполняли их на разный лад от заплачек до арий. В одном из эпизодов герои переговариваются друг с другом примерно следующим образом: «Табаку надо жалованья 23 рубля / Все одна, одна – жалования у меня нет / Для чего дети родятся? / Если б знать.../ Мои грехи...». Разнообразие интонаций создает многоголосье, полифонию; выстраивают драматургию сверхличностного конфликта.

В другом эпизоде, услышав внезапный звук, герои взволнованно трижды задают один и тот же вопрос: «Что это?», и каждый раз получают разные ответы: ухнула бадья, лопнула струна, «птица какая-нибудь... вроде цапли». Произносимое слово, повторы создают различные балаганские ситуации и дают возможность проявиться разным словесным комбинациям, смысловым оттенкам, что позволяет установить новую связь между слушающим (зрителем) и самим текстом. С

одной стороны, очень кстати оказался васильевский игровой прием интонационной игры с текстом. С другой – участие в работе Бакши, которого занимает идея «музыкальной мистерии», где драматургия выстраивается из сочетания разнообразных интонаций и звуков. У каждой группы персонажей своя манера исполнения: Треплевые пели романс, Тригорины – оперную арию, Наташи перешептывались. Но в «Тарарабумбии» музыкальная часть, звуковое сопровождение не самоценны и играют второстепенную роль.

### МИФОЛОГИИ

Финальная часть шестивия решается в стилистике соц-арта. Она напоминает живописное полотно, выполненное в технике яркого коллажа, в основе ее – мозаичная конструкция, сон, в котором все может легко сосуществовать одновременно. Делегации из разных стран и советского прошлого, приехавшие почтить память писателя и возложить цветы к его могиле, пародируют стилистику военных парадов, сталинские демонстрации 1930–1950-х годов.

Образ драматурга и образы персонажей соединяются с историческим, культурным контекстом, достигая прозрачности планов. Этот эффект заставляет вспомнить живописный прием «лессировки» – в котором один слой виднеется, просвечивает через другой, или кинематографический прием – наплыв. Изображение Чехова в нашем сознании трансформируется в собирательный «портрет» истории страны. «Мне хотелось создать эффект безумной, ноющей, прущей куда-то толпы: дети с

<sup>13</sup> Бакши Александр (р. 1952) – известный российский композитор, разрабатывающий идею синтеза акустических и визуальных образов в инструментальном театре («театре звука»). Сотрудничал с крупными театральными режиссерами (Валерием Фокиным, Камой Гинкасом и др.).

<sup>14</sup> Иванов В.И. Две стихии в современном символизме // В тихом омуте. М.; СПб., 1991. С. 160.

## Pro настоящее

обмотанными головами, старики, старухи. Всем этим людям что-то надо, но они не знают, кому это сказать. Такая демонстрация обманутых вкладчиков»<sup>15</sup>, – объяснял этот прием сам режиссер. Уже во второй части шествия Крымов играет с мерцанием двух планов. Например, в колонне разновозрастных Гаевых и Раневских, собранных со всех «вишневых садов» России, угадываются беженцы, русские эмигранты с неведомым будущим. Чеховские персонажи напоминают героев булгаковского «Бега». Беспокойные, бегущие куда-то толпы в шинелях, шубах, с кучей свертков, портфелей, чемоданов в руках иллюстрируют сложившееся за много лет мнение о русской душе, как о вечной душе-скиталице, мятежной, никогда не удовлетворяющейся ничем средним и относительным, и о России – стране одновременно огромной и тесной (ассоциативно возникает и образ коммунальной квартиры). Крымов вводит реминисценции из спектаклей польского режиссера Тадеуша Кантора, чьи герои – призраки прошлого – приходили на сцену из мира мертвых. Странствующие без определенного курса, бездомные персонажи, закутанные в пальто, одеяла, простыни, ни на минуту не расставались со своим скарбом. Перемотанные ремнями, веревками, шнурками, они тащили на себе свертки, узелки, сумки, – все то необходимое и лишнее, что накопилось за всю жизнь. Эти вещи были символом их личного прошлого и прошлого страны. «У Кантора исторические события и мифы срастались друг с другом, чтобы выявить трещины в традиционной, устойчивой системе

представлений»<sup>16</sup>. Он стремился стереть границу между реальностью и иллюзией, проникая на заперщенную территорию («театр смерти»), где земная жизнь словно бы получала свое невидимое продолжение. Крымов же в отличие от Кантора, наоборот, сохраняет дистанцию, каждый раз подчеркивает предельную условность, «ненастоящность» создаваемого им мира. Но и у Крымова, как и у польского мастера, герои тащат на себе груз общего прошлого (обломки культуры), коллективной памяти, от которой невозможно избавиться.

Прибегнув к приему сценического шаржа и карикатуры, Крымов берет за основу ряд мифов, складывающихся в картину современного российского сознания. Под мифом в данном случае подразумевается то определение, которое дал ему Ролан Барт – «ложный, социально отчужденный деформированный образ действительности»<sup>17</sup>. Это некая пустая форма, никак не связанная с реальностью. Мифологический образ, навязываемый человеку массовой или советской культурой, начинал жить вместо него, душил его извне подобно огромному паразиту<sup>18</sup>. Перед нами предстала огромная мусорная куча, состоящая из «архива коллективной памяти», как выразился философ Борис Гройс, говоря об инсталляциях художника-концептуалиста Ильи Кабакова; братская могила, колумбарий «всяческих знаков и идеологий». Безжизненные штампованные чеховские персонажи поэтому лишь следствие переполненного и погребенного под мифами индивидуального сознания.

Крымов не описывает эти мифы, но представляет их по

<sup>15</sup> Из беседы с Д. Крымовым. Архив автора.

<sup>16</sup> Kobińska M. *The theatre of Memory of a Human Unhoused in Being* // *Tadeusz Kantor. Interior of Imagination. W-wa; Cracow, 2005. P. 152.*

<sup>17</sup> Зенкин С. Ролан Барт – теоретик и практик мифологии // Барт Р. *Мифологии. М., 2008. С. 11.*

<sup>18</sup> Барт Р. *Мифологии. С. 319.*



Сцены из спектакля.  
Фото Н. Чебан

очереди, как отдельные знаки. Как и у Барта – эти мифы не повествовательны, это некая фразеология, стереотип. Каждый из мифов специально утрирован, «подсушен абсурдом». Однако Крымов не идет по пути, скажем, режиссера Збигнева Рыбчинского<sup>19</sup> в фильме «Оркестр»<sup>20</sup>. У Рыбчинского в финале герои безостановочно поднимались по бесконечной

лестнице на фоне застывшего то ли заката то ли рассвета (в фильме это были советские пионеры, спортсменки-пловчихи, члены Политбюро с партийными билетами, рабочие-колхозники с красными знаменами, балерины и т.д.). Рыбчинский тоже обращался к театральности, максимальной стилизации, преувеличению в изображении персонажей и

<sup>19</sup> Рыбчинский Збигнев (р. 1949) – польский кинорежиссер.

<sup>20</sup> Первым на сходство шествия Д. Крымова и фильма «Оркестр» З. Рыбчинского указал искусствовед Виталий Пацюков на лекции, проведенной ГЦСИ в 2010 г. и посвященной спектаклю «Тарарумбия».

*Pro настоящее*

образов социалистического реализма, подчеркивал их неестественность, вытравливал какое-либо содержание (делая явным «коммунистический абсурд»).

А у Крымова стилизации нет. Он, как будто бы, пропускает советские мифы через наивное сознание ребенка, что придает им еще больше нелепости, несуразности, гротескной примитивности. Среди гостей шествия – Чапаев в буденовке с детской сабелькой на деревянном коне; делегация из Большого театра в белых пачках и на пуантах и в серых каракулевых шапках и пиджаках с орденами; женская команда чемпионки по синхронному плаванию. Актеры, лежа на высоких табуретках, раскинув в стороны руки, изображают летящие аэропланы с надписями «Солженицын», «Сэлинджер», «Бунин». Имена реальных людей приобретают анекдотический оттенок, воспринимаются как рекламно-коммерческие названия, обозначения мифологизируемых институтов: Армия, Культура, Правительство, Спорт, Театр<sup>21</sup>. Театр времен соц-арта предстает в виде мрачной делегации в черных одеяниях, приехавшей из Эльсинора во главе с принцем Датским, у которого череп в руках. «Проплывает» гондола с участниками венецианского карнавала. Тяжело идут водолазы в скафандрах<sup>22</sup>.

Подвижная, живая телесность человека помещается вовнутрь чехла – пышного костюма-саркофага (ложное покрытие, скрадывающее, обедняющее смысл). Перед зрителями предстали люди-игрушки: живое и неживое слилось воедино, символизируя потерю человеческой индивидуальности.

Живой человек оказывается увековеченным памятником; знаком, в сущности ничего не означающим. Люди застывают в нелепых позах в самый патетический, момент. Перед нами предстает псевдоскульптура, «сшитая» из разных кусочков и фрагментов, воплощающая расщепление некогда целостного мира, дискретность, дисгармоничность, незавершенность современного бытия и сознания. Создавая свой балаган, Крымов опирается на элементы постмодернистского повествования: на восприятие мира, как разорванного, отчужденного; на замену видимостью отсутствующей действительности; на бесконечность культурных интерпретаций, игру с цитатами и как следствие – на исчезновение определенности значения в его бесчисленной вариативности.

Попытка как-то систематизировать мифы, объяснить выбор тех, а не иных имен, установить логику – безуспешна. Эта случайная, произвольная выборка, мир «в крупницах». Крымов говорил: «Представьте, вы тянетесь к полке, тесно заставленной книгами, попытаетесь взять нужный том Чехова. И вот вы схватили его, потянули, но вам на голову посыпались рядом стоящие книги: О'Генри, Толстой, "Том Сойер" почему-то рядом тоже упал. Поди разберись. Шествие для меня – и есть такой настоящий камнепад, бесконечные пласты чувств, типажей, событий, заезженных тем»<sup>23</sup>. Режиссер описывает ситуацию, в которой оказался современный человек: он погребен под толщей культурных пластов, будучи не в состоянии отфильтровать, что является важным, а что нет. Потому каждый из визуальных

<sup>21</sup> Цит по: Барт Р. Указ. соч. С. 16.

<sup>22</sup> Вполне возможно, чтобы закрепить сюрреалистически мотивы, Крымов намекал на выступление Дали в водолажном костюме на открытии Всемирной выставки сюрреализма в Лондоне.

<sup>23</sup> Беседа с Д. Крымовым. Архив автора.

## Мастер-класс

образов «ветвится», напоминает кентавра, обнаруживает свою принадлежность к разным типам культур. Скажем, в одной из заключительных сцен Ирина, прощаясь с Тузенбахом и бесконечно оглядываясь назад, теряет одну за другой туфельки. Этот эпизод отсылает одновременно и к античному мифу об Орфее и Эвридике, и к сказке о Золушке. Мир «Тарарабумбии» – это мир победившей современной горизонтали, на которой все ценности, культуры уравниваются и перемешаны, как на транспортере супермаркета. Это мир царствующего гламурного дефиле. «Все сближено: для нас античность где-то рядом, и тут Пушкин, и тут же рядом Ахматова, тут же рядом наша живая современность. Это пример балаганного зрения»<sup>24</sup>. Это шествие по истории не предполагает мистериального восхождения.

Бесконечное появление и исчезновение персонажей гипнотизирует, вводит в транс, странно становится обыденностью. Взгляд механически и пассивно переносится с одной фигуры на другую, будучи не в состоянии установить какие-либо связи между разрозненными объектами. Серийное множество позволяет стереть особенность всего единичного, уникального. «Перечень однородного либо условно приравненного отключает или, по крайней мере, ослабляет как последовательность изложения, перехода внимания с одного элемента на другой... При этом он сосредоточивает читателя на самой перечислительной форме, ритмике перечисления, ... вовлекая в игровую условность описываемого...»<sup>25</sup>.

Крымову этот прием необходим именно затем, чтобы неожиданно

вывести зрителя из созданной им условной реальности, внезапно изменить ход и ощущение времени. Он пытается с помощью резкого скачка преодолеть душливую, тошнотворную непрерывность образов-мифов, абсурдное верчение, прорваться сквозь фетиши и сон к подлинной реальности. Мы сталкивались с мощным, обрушившимся временным потоком. Крымов меняет скорость движения транспортера и его направление. Смена направления зависит от смыслового содержания эпизодов, является сильным эмоциональным ударом. К таким ударам, например, относится эпизод, в котором Фирс, изо всех сил превозмогая убыстряющийся бег ленты, штурмует забитые досками двери. Но его вновь и вновь относит назад. Шествие отличается строгостью композиционного построения. Оно держится на повторах, передающих постепенно возрастающую напряженность действия. Кульминация – заключительное шествие военного оркестра. Снегопредставление и начиналось. Под звуки грохочущей музыки мимо нас марширует колонна солдат в шинелях (уже периода Второй мировой). Уходит батарея. И жизнь, кажется, уходит вместе с ней. Мы не можем разглядеть ни лиц, ни одежд – глаз успевают схватывать незначительные фрагменты одежды, утыкается в бесконечные подошвы сапог и подпрыгивающие над ними полы шинелей. В этот момент кажется, что все летит в пропасть. Этот эпизод – высшая эмоциональная точка шествия, «нервический взрыв». Тревога возникает оттого, что вместе с разношерстной массой исчезает что-то личное, неизменное, «какое-то

<sup>24</sup> Пацюков В. Балаганчики авангарда // Балаган. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2003. Ч. 2. С. 87.

<sup>25</sup> Дубин Б. В отсутствии опор: автобиография и письмо Жоржа Перека // НЛО. М., 2004. № 68. С. 165. Борис Дубин (р. 1946) – российский социолог и переводчик. Анализируя творчество французского писателя Жоржа Перека, Дубин указывает на его интерес к бесконечным перечням и перечислениям в романах. Прием перечисления для Перека – способ реконструкции утраченного мира (как реакция на последствия Второй мировой войны и Холокоста) через акт письма, преодоление забвения и утраты.

*Pro настоящее*

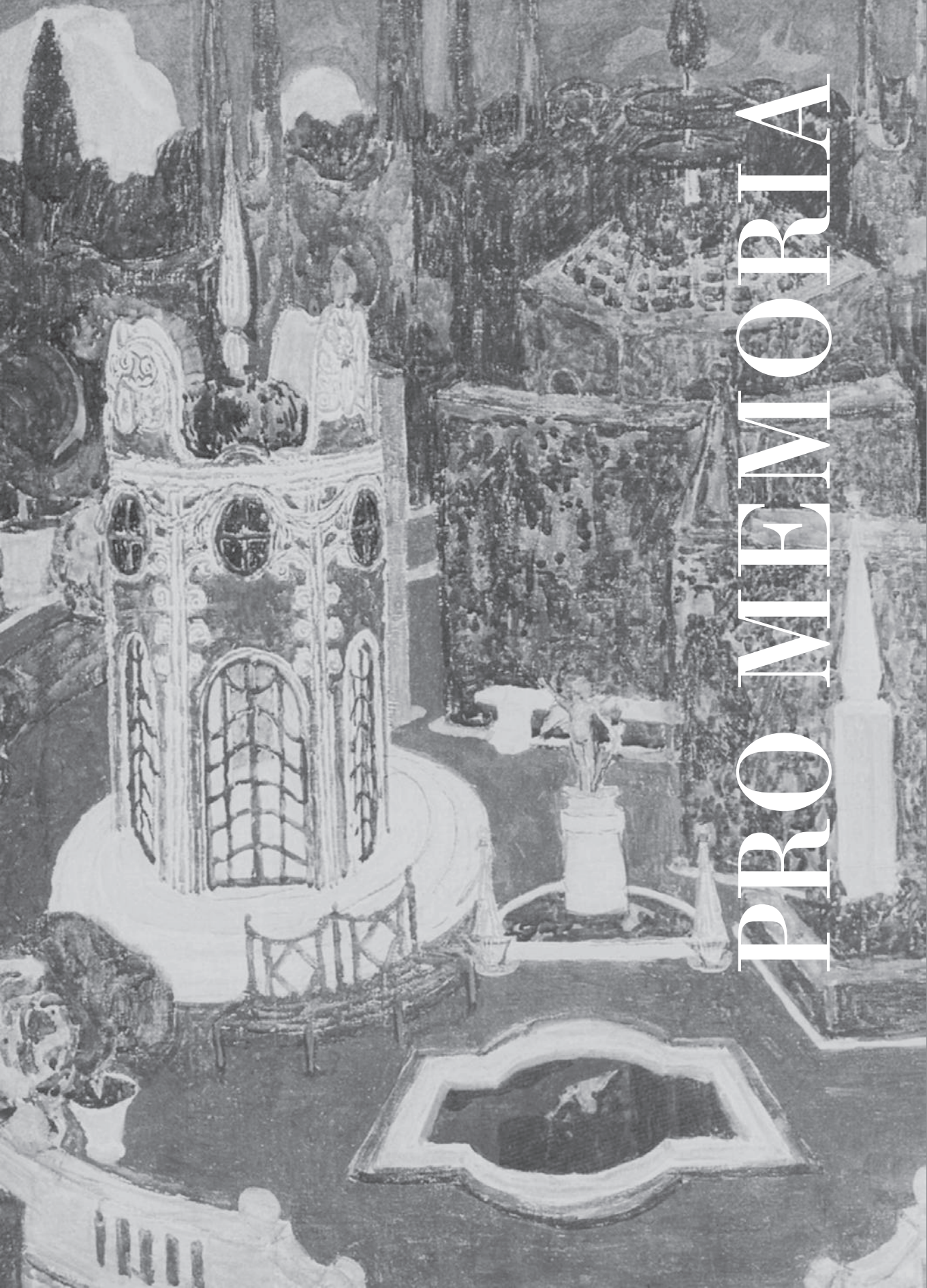
прибежище». Омертвелость форм сменяется реальным ощущением смерти и Конца. Этому движению невозможно сопротивляться, от него нельзя уклониться. Для того, чтобы успокоить паническое напряжение, Крымов вновь уводит зрителя в тишину.

Чувство личной утраты усиливается за счет того, что режиссер вводит мотивы собственной памяти и биографии, которая противопоставляется состоящей из клише и мифов, памяти всеобщей. Воспоминания детства, факты личной биографии – основа спектаклей Тадеуша Кантора. И Крымов вплетает воспоминания о детстве, родителях в ткань многих своих работ (каждую постановку он и посвящает им). Кажется, что для него, как говорил Андрей Тарковский о фильме «Зеркало», утрата их равнозначна потере себя. Связь прошлого и настоящего переходит в спектакли Крымова из его живописи. Вспоминаются «зеркальные портреты», где силуэты отца и матери, вырезанные из черной бумаги, приклеены к старинным зеркалам. Художник вглядывается в свое отражение и оказывается рядом с родными. В этот момент «прошлое встречается с настоящим». Сквозь пеструю мозаику и коллаж медленно проступает образ главного создателя спектакля, который всматривается в зеркало своей памяти.

Память всеобщая является ложной, память личная – истинной. Личная память – та воскрешающая сила, которая не может победить смерть, но может победить забвение. В ней хранится наиболее ценное, что не может превратиться в штамп или миф. Крымов играет со временем, неоднократно рифмуя начало и конец. В самой

первой картине шествия он дает возможность увидеть маленького, еще не утонувшего Гришу – сына Раневской, собирающего бочонки лото, но спустя минуту мальчика проносят завернутым в простыню Варя и Фирс, а в конце – в белом платье появляется покойная мама Раневской и Гаева. Но сколько они ни зовут видение, оно ускользает, а вместо него появляется зонтик и чья-то позабытая шинель.

«Тарарабумбия» оказалась именно балаганом, в пародийном ключе воспроизводившим отдельные религиозные сюжеты. Карнавальному осмеянию подвергались чопорность и официоз юбилейного праздника, фальшивость похоронного шествия, на мифы и стереотипы истории страны. Испытание проходили взгляды и ориентиры зрителей. Крымов говорил о земном, пытался уравновесить крайности. Главной целью было прорваться к подлинным, личным, не затронутым мифами зрительским переживаниям (которым созвучны чеховские мотивы и темы), через них попытаться достигнуть обновления, очищения и освобождения.



# PRO MEMORIA

Татьяна ГНЕДОВСКАЯ

## ОТ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА – К БОЛЬШОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ, ОТ ИДЕАЛЬНОГО ТЕАТРА – К ТОТАЛЬНОМУ

**РЕФОРМА НЕМЕЦКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ЗДАНИЯ И ЕЕ ИТОГИ  
В ЭПОХУ ВЕЙМАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

### **АРХИТЕКТУРА И ТЕАТР В ПОИСКАХ ИДЕАЛА. НАЧАЛО РЕФОРМ**

На эпоху Веймарской республики пришелся завершающий этап реформы театрального здания, шедшей в Германии на протяжении целого столетия. Напомним, с чего эта реформа стартовала, и какими идеями вдохновлялись ее инициаторы и участники.

Как известно, самым распространенным видом зрелищного здания на протяжении XVII–XIX веков во всех европейских странах оставался большой, парадный театр оперного образца, бравший за основу театральные постройки эпохи Ренессанса. Сравнительно малую часть подобных построек занимал подковообразный зрительный зал, в высоту поделенный на ярусы, с многочисленными ложами. Большие вестибюли, анфилады, фойе, парадные лестницы окружали ядро театра. Огромные размеры театрального здания диктовались не только обилием «светских зон», но и габаритами сценической коробки, внушительная высота и глубина которой объяснялись наличием приспособлений для смены

и хранения громоздких перспективных декораций.

Немецкое театральное строительство было одним из самых отсталых. «Зарождение собственных национальных форм театральных зданий в Германии сильно запоздало. А до этого приглашаемые сюда иностранные архитекторы привозили с собой уже оформившееся искусство их страны: сначала итальянский, а потом французский театр и театральную архитектуру»<sup>1</sup>.

Одним из первых осмыслить потребности современного драматического театра и ответить на них новыми планировочными принципами попытался прославленный мастер немецкого классицизма Карл Фридрих Шинкель (1781–1841). За образец нового зрелищного здания им был взят уже не ренессансный, но античный театр, в котором всем зрителям предоставлялись сопоставимые по качеству условия видимости и слышимости, а актер и публика находились в гораздо более тесном контакте друг с другом. К сожалению, в здании Драматического театра (Schauspielhaus) в Берлине, которое строилось по проекту

<sup>1</sup> Бархин Г. Б. *Архитектура театра*. М., 1952. С. 49.



Шинкеля в 1818–1820 годах, далеко не все его революционные идеи нашли свое воплощение. Однако очень многие из них были подхвачены и использованы через несколько десятилетий, когда в Германии начали широко распространяться утопические идеи о возможности преобразования и радикального улучшения жизни людей средствами искусства. «Подобно храму, театр представляет собой своего рода модель системы человеческих взаимоотношений, человеческого миропонимания и общественного устройства»<sup>2</sup>, поэтому в период поисков некой «художественной альтернативы», утратившей свое влияние традиционной религии, театр попал в центр внимания представителей самых разных творческих профессий, включая и архитекторов.

Одним из первых за глобальное переосмысление задач и специфики современного театрального зрелища и, как следствие, структуры театрального здания с позиций идей панэстетизма взялся знаменитый композитор, постановщик и мыслитель Рихард Вагнер (1813–1883). Он верил, что искусство в силах пробудить умы и помочь преодолеть «цивилизованный упадок и современное христианское тупоумие»<sup>3</sup>, а «театр должен в этом освобождении идти впереди всех, так как он *всеобъемлющее художественное учреждение*»<sup>4</sup>. В 1843 году состоялось знакомство Вагнера с архитектором Готфридом Земпером (1803–1879) – автором здания дрезденской оперы, на сцене которой Вагнер ставил своего «Летучего голландца». Их сотрудничество было недолгим, но чрезвычайно плодотворным и стало



первым опытом активного взаимодействия режиссера-новатора с архитектором-новатором.

Не нужно объяснять, что всякий театр зиждется на взаимодействии двух компонентов – актера и зрителя. В структуре театрального здания им отвечают сцена и зал. В соответствии с этим реформа европейской театральной архитектуры шла до тех пор по двум основным направлениям: изменения в планировке зрительного зала были следствием перемен в общественном устройстве, в то время как конфигурация и размеры сцены менялись в зависимости от специфики постановок. И Вагнер, и Земпер были убежденными сторонниками идеи, что между искусством и социальными процессами существует самая непосредственная связь, а потому взялись за переосмысление не отдельно взятых сцены и зрительного зала, но структуры театрального здания в целом.

В 1872–1876 годах в Байрейте специально для музыкальных драм Вагнера был выстроен театр, в облике и внутренней структуре которого нашли воплощение многие революционные идеи, как Вагнера, так и Земпера, хотя

К.Ф. Шинкель.  
Драматический театр в Берлине

<sup>2</sup> Дехтерева А. *Новый театр в новой архитектуре. Россия. Первая треть XX века // Пути и перепутья. М., 2006. С. 94.*

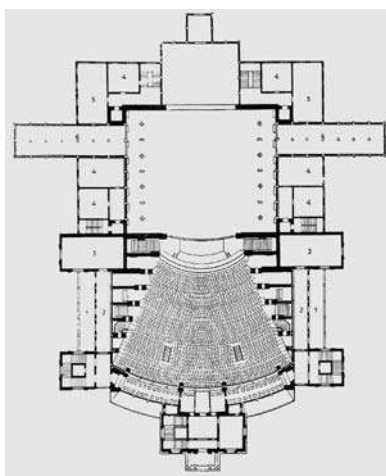
<sup>3</sup> Вагнер Р. *Искусство и революция // Theologia teutonica contemporanea: Германская мысль конца XIX – начала XX в. о религии, искусстве, философии. СПб., 2006. С. 42.*

<sup>4</sup> Там же. С. 56.

строющим архитектором и автором окончательного проекта стал архитектор Отто Брюквальд. Как известно, Вагнер мечтал превратить свои музыкальные драмы во всеохватное, синтетическое и комплексное произведение искусств – Gesamtkunstwerk. Его театр должен был стать истинным Домом искусств и принять на себя функции народного праздника – раскрепощающего, возвышающего и объединяющего одновременно, что явствовало уже из названия новой постройки – Фестшпильхауз (Festschpielhaus), т.е. «дом праздничных игр».

Чтобы зритель всецело сосредоточивался на игре исполнителей и не отвлекался на музыкантов и дирижера, оркестровая яма в байрейтском театре была очень сильно заглублена и при желании перекрывалась полом авансцены. Если традиционно во время представлений в зрительном зале горел свет, то в театре Вагнера освещенной оставалась только сцена. Ярусы были упразднены, а зрительный зал превращен в амфитеатр, имеющий в плане форму сектора – только вдоль задней стенки зала сохранялся ряд лож. Действуя так, Вагнер пытался свести на нет светскую жизнь во время представления, а кроме того, демократизировать театральное пространство, уравнив всех зрителей перед лицом зрелища. В своем новом театре Вагнер свел к минимуму площади фойе и вестибюлей и настоял на аскетическом оформлении всех помещений, а краснокирпичные фасады театра вообще больше напоминали фабричные, чем театральные<sup>5</sup>.

Характерно, что уже эта первая театральная постройка, задуманная как «идеальная», отличалась



О. Брюквальд.  
Фестшпильхауз в  
Байрейте

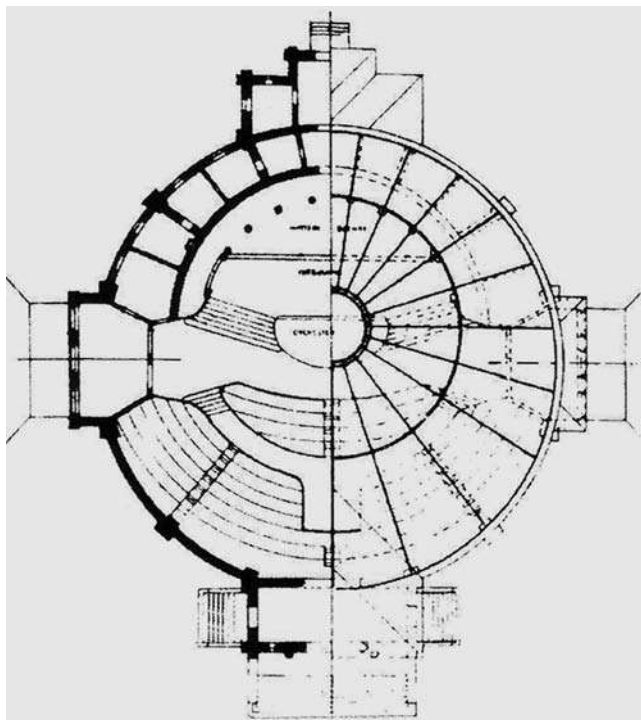
О. Брюквальд. Фестшпильхауз в Байрейте.  
План

рядом существенных недостатков. В чрезмерно заглубленной оркестровой яме музыканты задыхались от отсутствия воздуха, а акустика в ней была устроена так, что любые посторонние звуки становились слышны публике. Далеко не все места в амфитеатре обеспечивали зрителю хороший обзор слишком глубокой сцены и т.д. Тем не менее, именно в силу своего революционного характера, Фестшпильхауз Вагнера стал отправной точкой для дальнейшей реформы зрелищных зданий, самая активная фаза которой пришлось на первую треть XX века.

<sup>5</sup> Существуют сведения, что Брюквальд в дальнейшем рассчитывал дополнительно украсить фасады театра, но на осуществление этого замысла не нашлось средств.

Начиная с рубежа XIX–XX веков число проектов «идеальных» театров неудержимо росло, причем среди их авторов были и архитекторы, и художники, и сценографы, и режиссеры. Так, живописец Петер Беренс (1868–1940), в числе других молодых художников югендстиля участвовавший в создании Дармштадтской колонии художников на Матильденхеэ, в рубежном 1900 году создал свой проект идеального театра, который изобразил и подробно описал в брошюре «Праздник жизни и искусства или Рассмотрение театра как высочайшего символа культуры»<sup>6</sup>. Вслед за Шинкелем и Вагнером главный образец для подражания Беренс видел в древнегреческом театре, равнодоступном представителям разных сословий и характеризовавшемся тесным взаимодействием актера и публики. Круглый в плане театр Беренса представлял собой миниатюрную копию древнегреческого амфитеатра. Неглубокая сцена не имела ни кулис, ни рампы, была распахнута навстречу крутым ступеням зрительских мест и существовала с ними в едином подкупольном пространстве. Активный контакт актера и зрителя, превращение сопереживания в творческий акт символизировали для Беренса слияние искусства и жизни, к которому стремились в эти годы все ведущие художественные реформаторы.

Уменьшение размеров театра по сравнению с древним его аналогом, влекло за собой принципиальное изменение статуса: из народного он превращался в элитарный. Его зрителями и одновременно участниками сложных синтетических действ, которые



Беренс описывал в своей брошюре, должны были стать его товарищи по Дармштадтской колонии художников, члены узкого круга единомышленников. В свою очередь, купольное перекрытие сообщало небольшому помещению не только ощущение обособленности, но и сходство с храмом, которому в эти годы так часто уподобляли театр. Устройство купола должно было воспроизводить (опять же в миниатюре) перекрытие римского Пантеона: Беренс хотел прорезать в крыше круглое отверстие, чтобы сцена и зал освещались солнечным светом.

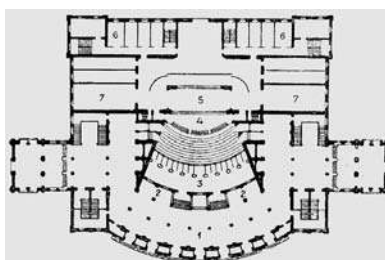
Проект реализован не был, однако, есть основания думать, что многие идеи Беренса были оценены по достоинству и подхвачены его другом, молодым режиссером Георгом Фуксом (1868–1949), также

П. Беренс.  
Проект идеального  
театра

<sup>6</sup> Behrens P. *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig, 1900.

стремившимся реформировать, как театральное действо, так и театральное здание. Разработку проекта своего идеального театра Фукс поручил профессиональному архитектору Макс Литману, специализировавшемуся на проектировании театральных построек. Их совместный проект зрелищного здания представлял собой компромисс между радикальным предложением Беренса и реальной байрейтской постройкой. С беренсовским проектом перекинулись не только камерные размеры театра, крутые ступени зрительских мест и использование естественного света, но и главное новшество, за которое ратовал Фукс – так называемая «рельефная сцена». Из глубокой, оперного образца, помещенной в коробку и замкнутой со всех сторон кулисами, рампой, и оркестровой ямой, сцена превращалась в открытую, низкую и почти плоскую. На фоне близко расположенного задника актеры должны были группироваться наподобие древнегреческих барельефов. Как у Беренса, так и у Фукса сцена соединялась со зрительным залом, выдаваясь в него полукругом, а, кроме того, через оркестровую яму можно было перекинуть просцениум, игравший роль своеобразного моста между актером и зрителем. Фукс писал: «Актер и зритель, сцена и зрительная зала по своему происхождению и по самой своей сущности не противоположны друг другу, а нечто единое»<sup>7</sup>

В 1906 году, когда Фукс и Литман начали вместе строить мюнхенский Художественный театр, от наиболее радикальных и смелых нововведений им пришлось отказаться. Реальный театр был гораздо больше «идеального» по размерам; спектакли в нем по традиции шли



Г. Фукс, М. Литман.  
Художественный театр  
в Мюнхене

Г. Фукс, М. Литман. Про-  
ект реформированного  
театра. План

вечером, а потому все здание было электрифицировано, и ни о каком солнечном освещении никто уже не вспоминал; а на место крутых ступеней с сиденьями в амфитеатр зрительских мест вернулись нумерованные кресла. Практически единственным принципиальным новшеством здесь была плоская «рельефная» сцена. Но и она себя не оправдала. «В 1907 году новый театр показал “Двенадцатую ночь” Шекспира и комедию Аристофана “Птицы”. И тут обнаружилось, что возможности “плоского живописного пространства”, взятого за основу сценических построений, невелики: они истощились всего за один сезон»<sup>8</sup>.

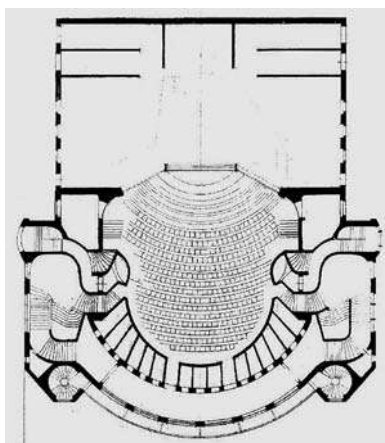
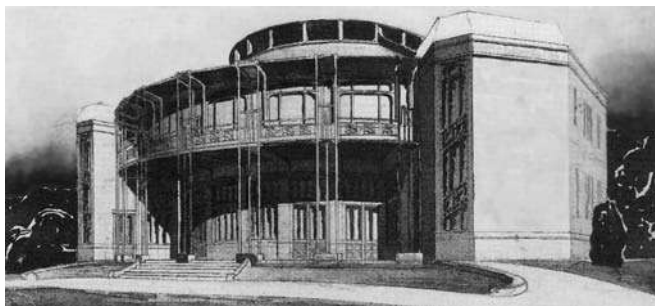
В те же первые годы XX века, характеризовавшиеся попыткой воплощения больших идей в маленьких масштабах, бельгийский

<sup>7</sup> Фукс Г. *Революция театра*. СПб., 1911. С. 85–86.

<sup>8</sup> Бояджиева Л. *Рейнхардт*. Л., 1987. С. 94.

художник Анри ван де Вельде (1863–1957) разработал проект театрального здания для Веймара, куда перебрался жить в первые годы нового века. Проект был заказан в 1903 году актрисой Луизой Дюмон и ее мужем, режиссером Густавом Линдеманом. По примеру байрейтских сезонов в Веймарском театре предполагалось проводить ежегодные трехмесячные фестивали с привлечением лучших европейских актеров и режиссеров.

Подобно Беренсу, Фуксу и другим театральным реформаторам, ван де Вельде стремился максимально приблизить актера к зрителю, уменьшить площадь и высоту сценической коробки, упростить до предела планировочную схему и оформление театра. В первом из предложенных им вариантов практически отсутствовало что-либо, кроме сцены и зрительного зала. Сцена снова была «рельефной», т. е. довольно неглубокой и низкой, а передняя ее часть активно вторгалась в широкий амфитеатр зрительских мест. Никаких лож и ярусов проект не предусматривал. В отличие от других своих коллег, ван де Вельде внес серьезные изменения не только в структуру, но и во внешний облик театрального здания. Первое и главное новшество: театр предполагалось возводить из железобетона. Мощные железобетонные опоры должны были поддерживать и зажимать в «тиски» чуть изогнутую, полностью застекленную стену над главным входом. За широкой полосой стекла располагалось фойе, за ним – задняя стена зрительного зала, так что в планировке театрального пространства ван де Вельде отчасти повторил структуру земперовской оперы в Дрездене. Однако



А. ван де Вельде.  
Проект театра  
в Веймаре

А. ван де Вельде. Театр  
в Веймаре. План

внешний облик театра производил совершенно необычное впечатление. Традиционные театральные здания – это цитадели искусства, замкнутые крепости, бдительно охраняемые билетерами. Ван де Вельде решился оптически «разгерметизировать» театр и, тем самым, вернуть ему открытый демократический характер. Этому проекту так и не суждено было быть реализованным, несмотря на то, что по мере обсуждений и согласований с заказчиком театр принял куда более традиционный и привычный характер.

Революционные идеи ван де Вельде получили широкую известность среди реформаторов театра. В 1905 году мастерскую ван де Вельде посетил Макс Рейнхардт (1873–1843). Молодой режиссер,

## Pro memoria

уже прославивший свое имя в Камерном театре в Берлине и только что получивший в свои руки Немецкий театр, «пришел в восхищение, посмотрев модель театра»<sup>9</sup>. Примерно тогда же в Веймаре побывал другой новатор, англичанин Гордон Крэг (1872–1966). «Он много раз приходил ко мне в ателье и знакомился с накопленными мною материалами», – с гордостью вспоминал ван де Вельде. «Его растущий интерес разжигал мой пыл. Его новые постановки, его принципы оформления сцены и здания, а также методы освещения углубили и расширили мои собственные взгляды на технические требования сцены. С момента изобретения поворотного круга и других технических новшеств театральная техника невероятно усложнилась. Гордон Крэг пытался радикально упростить ее. Этому гениальному реформатору сцены, осуществившему лишь несколько постановок в Берлине и Лондоне, удалось добиться максимального художественного воздействия при использовании минимума технических средств»<sup>10</sup>. К тому же самому стремился в своей архитектуре и Анри ван де Вельде, но что-то помешало им начать сотрудничество. Были это недостаток средств, остро ощущавшийся обоими, или какие-то творческие несогласия, неизвестно, но после столь продуктивного общения, пути их разошлись навсегда. Восхищение Рейнхардта работой ван де Вельде тоже не имело практических последствий, несмотря на то, что друзья Вельде ходатайствовали за передачу в его руки реконструкции Немецкого театра.

Практически все, кто ратует за реформу театрального дела в

первое десятилетие XX века, повторяют утверждение Вагнера, что театр – это праздник. Корень *Fest*, (праздник), семантически связанный со знакомым нам словом «фестиваль», используется почти во всех названиях новых зрелищных и развлекательных сооружений: «Фестхауз», «Фестшпильхауз», «Фестраум», «Фестхалле» и т.д. Новаторов объединяет понимание праздника как сильного совместного переживания зрителей и актеров, способствующее возникновению чувства *Volks-gemeinschaft* (народной общности). При этом никто из них не сомневается в том, что главным источником «праздничности» должно быть *действие*, разворачивающееся на сцене.

Проектировщики и режиссеры более традиционного крыла не отрицают того, что театр – это праздник, однако трактуют эти понятия совершенно иначе. Для них театральная праздничность содержится прежде всего в антураже, в широких мраморных лестницах, сверкающих люстрах. Исследователь театральной архитектуры А. Дехтерева подчеркивает, что «театр старого типа оставался, по существу, зданием, где главным “жителем” был зритель. Для его комфорта и выигрышности показа собственной персоны служили “мини-сцены” – ложи, роскошные фойе и лестницы. Актер был вторичен»<sup>11</sup>.

Именно с этой тенденцией, тесно связанной с коммерциализацией театрального зрелища, яростно боролись реформаторы начала XX века, среди которых были как режиссеры, так и архитекторы. Практически все они мечтали превратить театр из увеселительного и развлекательного учреждения

<sup>9</sup> van de Velde H. *Geschichte meines Lebens. München, 1962. S. 269.*

<sup>10</sup> *Ibid. S. 270.*

<sup>11</sup> Дехтерева А. *Указ. соч. С. 99.*

в новый сакральный и художественный центр. Однако на этом пути перед ними вставали порой весьма неожиданные проблемы. Например, в связи с новой установкой на универсализм и режиссеры, и архитекторы не хотели ограничивать себя традиционными рамками профессии. И те, и другие стремились контролировать весь комплекс театральных проблем – от постановочных до планировочных, постоянно вторгаясь тем самым на чужую территорию. Поэтому, формально двигаясь в одном направлении и исповедуя близкие принципы, молодые режиссеры и архитекторы часто мешали друг другу. Возможно, именно борьба за творческое первенство объясняла нежелание крупных постановщиков сотрудничать с равными по одаренности архитекторами и наоборот. В результате в преимущественном положении оказывались поборники традиционных постановок и традиционной театральной архитектуры, которым было проще договориться между собой, подстроиться к житейским реалиям и требованиям заказчика. В очень многих городах Германии в 1910-е годы строились на муниципальные деньги новые театральные здания. И хотя в их архитектуре также находили свое выражение новые тенденции, ни «идеальными», ни «революционными» подобные театры не были.

Радикальные новаторы и защитники более традиционного театра по-разному трактовали еще одно ключевое понятие эпохи, а именно «народный театр». Сторонникам глобальных художественных реформ «народ» представлялся скорее *источником* нового театрального искусства, чем его *адресатом*.



В незатейливых традиционных сюжетах им виделась завидная глубина, а грубоватые шутки радовали наличием живого и чувственного отношения к миру. Не меньшее восхищение вызывала способность достичь яркого впечатления при помощи минимальных средств, а также то, что народный театр, как и театр древних греков, был одинаково доступен всем и всеми любим. Понятие «народного театра» было связано для них не только с качественными, но и с количественными характеристиками. Согласно их убеждению, на современном этапе театр должен был превратиться в демократическое учреждение и резко увеличиться в размерах, что не могло не повлечь за собой изменение специфики работы режиссера и актера: в многотысячных залах «народ» должен был превратиться из пассивного зрителя в активного соучастника представлений, его важнейшую часть.

Совершенно иначе трактовали понятие «народный театр» режиссеры и архитекторы традиционного крыла, для которых «народ» был прежде всего объектом воспитания и просвещения. Эту цель уже в конце XIX века поставили

О. Кауфман.  
Фольксбюне в Берлине

*Pro memoria*

перед собой создатели «Общества свободного народного театра». Ежемесячные взносы членов общества позволяли содержать небольшую труппу и осуществлять постановки нравоучительного и социально-критического характера на арендуемых подмостках. В свою очередь те, кто платил эти взносы, обладали правом раз в месяц посетить спектакли «Народного театра». К несомненным заслугам «Общества свободного народного театра» можно отнести его борьбу с коммерциализацией театра, а также то, что его силами осуществлялись постановки интересных молодых драматургов, вроде Г. Гауптмана, Г. Бара и др. В то же время, никаких радикально новых режиссерских находок подобный театр не предлагал, а построенное для его нужд в 1913–1914 годах театральное здание – Фольксбюне (арх. О. Кауфман) также ничего принципиально нового в себе не несло.

То же можно сказать и о берлинском театре им. Шиллера, создатели которого стремились «обеспечить широким массам возможность ознакомиться с драматическим искусством за минимальную цену»<sup>12</sup>. Здесь предполагалось ставить лучшие пьесы немецких и зарубежных авторов «в возможно более чистой и закругленной трактовке», а режиссеры не должны были «отдавать предпочтение какой-либо моде или направлению»<sup>13</sup>. Нарочито дидактический подход к постановкам гарантировал их третьеразрядное качество, а здание театра, выстроенное по проекту М. Литмана, хоть и учитывало в своем облике и структуре многие модные веянья, новым словом в театральной архитектуре

также не являлось. При этом нельзя отрицать, что подобные театры действительно играли просветительскую роль и несли культуру в массы.

Едва ли не самой крупной победой довоенного театрального строительства и, одновременно, первым успешным результатом сотрудничества крупного архитектора и выдающегося театрального деятеля стало возведение Фестшпильхауза на территории первого в Германии города-сада Хеллерау под Дрезденом. Автором этого здания был талантливейший архитектор Хайнрих Тессенов (1876–1950), а предназначалось оно для Школы ритмической гимнастики, организованной в Хеллерау швейцарским балетмейстером Эмилем Жак-Далькрозом. «Не школа, не музей, не церковь, не концертный и лекционный зал, а все это вместе взятое, да к тому же еще нечто сверх этого!»<sup>14</sup>, – так звучало проектное задание. В течение года в здании должны были обучаться дети и взрослые, а в момент проведения ежегодных фестивалей (Festspiele) – проходить публичные концерты-спектакли.

Проектируя это здание, Тессенов, как и большинство его предшественников, опирался на древнегреческие образцы. Однако архитектурный стиль этой строгой, стройной и на диво лаконичной ордерной постройки был далек от всех существовавших на тот момент модификаций неоклассицизма. «Среди рощ, лугов и полей нескошенной ржи высится удивительное по “простоте” своей здание архитектора Тессенова»<sup>15</sup>, – писал директор российских императорских театров князь Сергей Волконский, одним из первых посетивший Фестшпильхауз в Хеллерау. В свою

<sup>12</sup> Цум. no: Posener J. Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Berlin, 1979. S. 425.

<sup>13</sup> Ibidem.

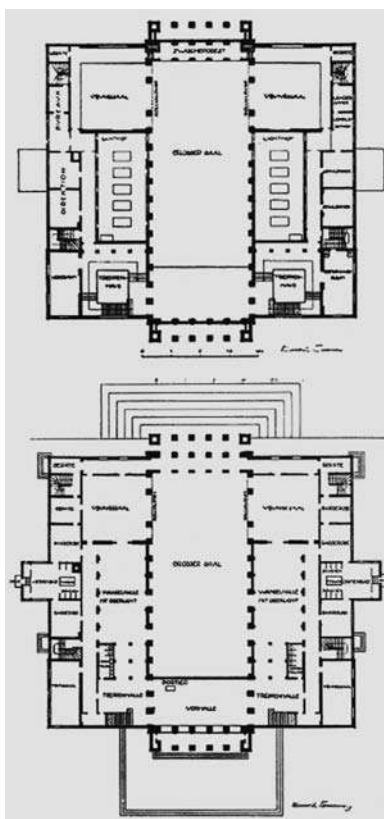
<sup>14</sup> Цум. no: Loreny K. Wolf Dorn. Jahre der Reife // Dorn W. Die Gartenstadt Hellerau. Dresden, 1992. S. 102.

<sup>15</sup> Волконский С. Хеллерау // Волконский С. Художественные отклики. СПб., 1912. С. 147–148.



очередь сам Далькроз писал, что Фестшпильхауз «с его простотой и гармонией идеально соотносится с сутью ритмического движения»<sup>16</sup>.

Важнейшим идеологическим и пространственным центром этого здания являлся его уникальный зрительный зал. Сергей Волконский восторгался: «Странно даже употреблять слово “зал” в применении к этому “пространству”, окруженному белыми плоскостями: сверху и с боков белое полотно, больше ничего; оно пропитано воском, и за ним невидимые электрические лампы; когда эти лампы зажигаются – а зажигаются они с удивительным разнообразием в соблюдении степеней света – вы точно погружаетесь в световую ванну [...]. Две трети большого зала заняты вверх уходящим амфитеатром, а от первого ряда кресел вровень с полом идет “сцена”. Передняя половина сцены плоская, а с половины начинаются архитектурные постройки – лестницы и площадки, которые складываются в самых разнообразных положениях и высотах»<sup>17</sup>. Для увеличения связи между актером и зрителем Тессенов пошел по тому же пути, что и Беренс, поместив сцену и зал под одним перекрытием, в едином пространстве. Огромное прямоугольное в плане помещение, расположенное в центре здания, лишь в случае необходимости делилось на «зрительскую» и «актерскую» часть. Никакой специально оборудованной сценической коробки со сложной системой декораций в Хеллерау не было – они хранились в боковом по отношению к сцене помещении и частично под ней. Правда, оркестровую яму Тессенов все же предусмотрел, но в отсутствие оркестра она



Х. Тессенов.  
Фестшпильхауз в Хеллерау

Х. Тессенов.  
Фестшпильхауз в Хеллерау. План

<sup>16</sup> Цум. no: Sarfert H.J. Hellerau. Die Gartenstadt und Künstlerkolonie. Dresden, 1999. S. 33.

<sup>17</sup> Волконский С. Указ. соч. С. 149–150.

полностью перекрывалась, исчезала из поля зрения и действия. Тессенов придумал и другие варианты трансформации сцены, зала, окружающих фойе и даже

*Pro memoria*

подсобных помещений, благодаря чему Фестшпильхауз и в наши дни с успехом используется для экспериментальных театральных постановок.

Любопытно, что зрительный зал Фестшпильхауза перекрывался металлическими фермами, очень похожими на те, которые использовал Петер Беренс в фабричных постройках, принесших ему славу в 1910-е годы. Подобное совпадение трудно счесть случайным. Скорее всего Тессенов сознательно придал своему залу облик своеобразного «цеха искусств».

В 1912 году, когда строительство здания было закончено, в нем прошел первый ежегодный фестиваль, к оформлению которого Далькроз привлек своего давнего друга и единомышленника, швейцарского сценографа Адольфа Аппиа (1862–1883). Через год, летом 1913-го, когда в школе Далькроза обучалось уже не пятьдесят, а почти пятьсот учеников, тот же Аппиа оформил спектакль Далькроза по опере Глюка «Орфей и Эвридика». Этот нашумевший спектакль посмотрели примерно 5 000 зрителей, и всех привели в восторг «лестницы и площадки», о которых писал Волконский. Очевидцы отмечали также удивительную органичность сочетания декораций Аппиа и архитектуры здания, построенного Тессеновым.

Вообще сотрудничество троих новаторов – Эмиля Жак-Далькроза, Хайнриха Тессенова и Адольфа Аппиа – было окрашено удивительной гармонией. Три талантливейших человека своей эпохи в данном случае оказались способны чрезвычайно продуктивно взаимодействовать. По большому

счету все, к чему стремились деятели театра и архитекторы новой формации, нашло воплощение в Хеллерау. Налицо здесь был и долгожданный Gesamtkunstwerk, и тесная связь публики с актером, подкреплявшаяся не только планировкой зала, но и тем фактом, что все участники спектакля были непрофессионалами. Принцип «целесообразности», поднимавшийся на щит в эти годы, тоже нашел здесь свое воплощение, причем не только в архитектуре, но и в оформлении спектаклей, а также в самой специфике далькروزовских постановок, в ритмическом, строго выверенном характере движений его актеров-учеников. Чрезвычайно популярная в 1910-е годы идея «народного театра» тоже прозвучала здесь во всю мощь: «Для художественного стиля спектаклей в Хеллерау было характерно тяготение к возвращению личности в стихийную цельность коллектива»<sup>18</sup>, – пишет современный исследователь А. Л. Бобылева. Идея театра как центра новой «эстетической веры» также нашла свое воплощение в Хеллерау, не случайно многие современники писали о том, что здание Фестшпильхауза, похожее на античную гимназию, заменяло отсутствующую в поселке церковь. Впрочем, может быть весь этот перечень свершений и удач объяснялся тем, что Фестшпильхауз не был театром в буквальном смысле этого слова и представления, показанные в нем, носили скорее характер открытых уроков, чем профессиональных спектаклей?

Еще одним важнейшим итогом поисков в сфере театрального строительства можно считать театр Веркбунда – временный павильон,

<sup>18</sup> Бобылева А. Непрерывное мышление Жака-Далькроза // Московский наблюдатель, 1995, № 9. С. 92.

выстроенный по проекту Анри ван де Вельде для Кёльнской выставки Немецкого Веркбунда в 1914 году. В целом театр Вельде также явно тяготел к классическим прообразам – в нем присутствовала строгая симметрия фасадов и планов, отчетливый тектонический строй и даже элементы ордера, правда, в радикально упрощенном виде. При этом его архитектура оставалась на диво пластичной и динамичной, а шероховатые бетонные стены, низкие, грубо высеченные столбы входного портика, металлические крыши и небольшие окна, не имеющие ни наличников, ни каких-либо других обрамлений и украшений, сообщали театру необычный, экспрессивный облик.

Почти круглая в плане сцена театра Веркбунда могла трансформироваться – уменьшаться и увеличиваться, а кроме того, делилась на три отсека, позволяя актерам использовать одновременно несколько игровых пространств. Прямоугольный в плане зрительный зал состоял из партера и амфитеатра с чуть приподнятым полом. Здесь не было не только лож, но и балконов. «Вельде стремился к новым отношениям между актерами и публикой. Разделявшая их перегородка, превращавшая сцену в подобие ограниченной рамой картины, должна была исчезнуть. Актер оказывался в том же пространстве, что и зритель, что обещало гораздо более непосредственное воздействие его игры»<sup>19</sup>, – писал автор первой монографии о художнике, его покровитель и друг К. Э. Остхауз.

В чем-то театр Вельде являлся антитезой тессеновского Центра ритмической гимнастики, построенного за пару лет до этого.



Устремленному ввысь тессеновскому зданию ван де Вельде противопоставлял «растекшийся вширь» низкий театр. В постройке Тессенова архитектура подчинялась жестким законам геометрии, в то время как здание ван де Вельде отличалось скульптурной пластичностью, мягкостью. Тессеновский Фестшпильхауз был отчетливо статичен, театр ван де Вельде, несмотря на симметрию – скорее динамичен. Все разнофункциональные помещения у Тессенова располагаются в едином объеме, под общим перекрытием, а ван де Вельде – оптически выделил каждую часть своего театра, накрыв ее отдельной крышей. Ну и наконец, там, где у Тессенова сиял свет, у ван де Вельде мерцал полумрак.

Но, несмотря на обилие формальных различий, по сути две эти ключевые театральные постройки предвоенных лет отличались друг от друга не так уж сильно. Не только общая планировка и структура театра, но даже местоположение и пропорции прямоугольного в плане зрительного зала, рассчитанного на 500–600 мест, почти в точности совпадают. Если же говорить о внешнем облике обоих зданий, то в обоих случаях речь идет

А. ван де Вельде.  
Театр Веркбунда

<sup>19</sup> Osthau K. E. Henry van de Velde. *Leben und Schaffen des Künstlers*. Hagen, 1920. S. 121.

*Pro memoria*

о чрезвычайно лаконичных и, в то же время изысканных и необычных постройках. Высокая степень их образности тесно связана с неясным сакральным началом, незримо присутствовавшим в обоих театрах. (Ван де Вельде писал о своем театре, что «он схож с готической церковью. Сцена, задняя часть которой вписана в три четверти круга, напоминает апсиду, прямоугольный зал – центральный неф, а проходы по его сторонам – боковые нефы»<sup>20</sup>.) Именно такую простую по форме и сакральную по содержанию архитектуру на заре театральной реформы пытался описать Петер Беренс в брошюре «Праздник жизни и искусства». Многие другие его призывы также реализовались в этих двух столь непохожих и одновременно столь близких по духу предвоенных театральных постройках, которые можно с полным правом считать итогом реформы театрального здания за предвоенный период.

### **РЕВОЛЮЦИЯ В СТРАНЕ – РЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ**

Лидеры художественных реформ, о которых шла речь в предшествующем разделе, хоть и руководствовались утопическим стремлением к преображению мира средствами искусства, всегда придерживались эволюционного, а не революционного пути. Они видели свою цель в том, чтобы, внедряя в жизнь своих сограждан высококачественные произведения искусства, подспудно воспитывать их, развивать у них самостоятельный вкус и вырабатывать собственные критерии оценки. Поскольку довоенным реформаторам приходилось действовать в условиях жесткой конкурентной борьбы, их задача заключалась также и в том, чтобы убедить

покупателя, пользователя, заказчика или зрителя в несомненных преимуществах качественной художественной продукции и необходимости вкладывать деньги именно в нее. Видимо это имела в виду Анна Лацис, с неприязнью писавшая о Максе Рейнхардте в 1930-е годы, что «он ставил себе задачу создать художественный театр – и в то же время обогатиться на этом»<sup>21</sup>.

В послевоенные годы ситуация изменилась коренным образом. Лозунги художников, независимо от того, шла ли речь о деятелях театра, живописцах, музыкантах или архитекторах, очень сильно радикализировались. Стремление к *постепенному переоформлению* жизни трансформировалось в идею ее *немедленного пересоздания*, на место эволюционных заступили революционные лозунги, на место тактичного убеждения пришла открытая агитация, а позднее попытка силой насаждать новое искусство и новые принципы жизни.

Поскольку наиболее радикальные художественные идеи исходили в этот период от молодых художников левых убеждений, пользующихся поддержкой республиканского правительства, шансы на реализацию получали даже самые фантастические идеи. С одной стороны, такое положение вещей необычайно стимулировало свободный полет творческой фантазии и имело своим следствием беспрецедентный расцвет немецкого авангардного искусства в эпоху Веймарской республики. С другой стороны, следствием этой необычной ситуации стала излишняя эмансипация художественных лозунгов и произведений искусства от реальных потребностей времени, а также представлений и вкусов рядовых жителей страны.

<sup>20</sup> Цит по: Henry van de Velde: *Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Sembach K-J, Schulte B. (Hrsg.). Köln, 1994. S. 356.*

<sup>21</sup> Лацис А. *Революционный театр Германии. М., 1935. С. 22.*

**ЭКСПРЕССИОНИЗМ.  
БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ  
ТЕАТР ПЁЛЬЦИГА – РЕЙНХАРДТА**

Томас Манн писал, что после войны «было провозглашено новое душевное состояние человечества, которое не должно иметь ничего общего с буржуазной эпохой и ее принципами: свободой, равноправием, образованием, оптимизмом, верой в прогресс. В художественной сфере оно нашло свое выражение в экспрессионистском крике души, в философской – в отходе от разума, от механического и одновременно идеологического мировоззрения прошедших десятилетий; это была атака иррационализма на принципы буржуазной эпохи; иррационализм ставит в центр мышления понятие жизни, он поднял на щит животворные силы бессознательного, динамического»<sup>22</sup>. Страшные воспоминания, неопределенность настоящего и будущего, хаос и жестокость послевоенного мира поражали надрывное, болезненное мироощущение. В то же время отчаяние, вызванное ужасами недавней бойни и унижительными условиями перемирия, соседствовало с романтическими упованиями, связанными с установлением республиканского строя. От искусства требовали немедленного ответа на изменившиеся обстоятельства и возлагали на него еще большие надежды, чем в предшествующий «буржуазный» период. Не случайно в первые послевоенные годы с театральной сцены оказались практически полностью изгнаны увеселительные жанры, а молодые архитекторы, ведомые утопической мечтой о полном преображении мира, отделились придумыванию сказочно прекрасных городов и соборов будущего.

Идеи и настроения, послужившие питательной почвой для развития экспрессионизма, во многом напоминали те, что на рубеже XIX–XX вв. вдохновляли создателей югендстиля. Вновь речь шла о созидании жизни и искусства «с нуля». Вновь разум отвергали в пользу эмоций, технике противопоставлялась природа, а рациональному взгляду на жизнь – мистическая вера. В то же время между эпохами модерна и экспрессионизма существовала пропасть, обусловленная разницей в жизненном опыте их создателей. Тем, кто стал свидетелем и участником самой страшной в истории войны, казалось, что только полная переделка всех основ существования способна очистить мир от скверны. В силу этого представителям немецкого художественного авангарда был свойственен куда более глобальный и тотальный подход к решению любых, в том числе и художественных проблем.

В немецкой архитектуре экспрессионизм явил себя в двух разных ипостасях – «реальной» и «утопической»<sup>23</sup>. В этом членении дало себя знать то противостояние, которое имело место уже в довоенные годы, но значительно усилилось в эпоху республики. Ведущая роль в разработке новых творческих идей отныне окончательно отошла к радикальным новаторам-авангардистам, стремящимся к творческому универсализму и ведомым масштабными утопическими упованиями. В оппозиции к ним стояли крепкие профессионалы, не замахвающиеся на полную перестройку жизни, но и не теряющие из вида ее актуальных потребностей. Так, «реальный» экспрессионизм возник вследствие постепенного

<sup>22</sup> Манн Т. *Немецкая речь. Призыв к разуму // Томас Манн о немцах и евреях. Иерусалим, 1990. С. 123–124.*

<sup>23</sup> Такую дифференциацию вводит, в частности, отечественный исследователь А.В. Иконников в книге «Зарубежная архитектура. От "новой архитектуры" до пост-модернизма». М., 1982.

*Pro memoria*

усвоения новых художественных идей строительными практиками, в то время как. «утопический» имел в своей основе отвлеченные поиски художественно-философского и мировоззренческого толка. Базовым идеям, лежащим в основе стиля, в этом случае сообщался иной размах, иная глубина и степень дерзости: если готика – то хрустальная или металлическая, если коммуна – то всеобщая, если красота – то универсальная. Несовершенному настоящему противопоставлялось фантастическое будущее, а критика настоящего принимала характер максимального удаления чаемого от сущего.

Особая нравственная взыскательность поборников утопического экспрессионизма и их сфокусированность на поиске утраченного смысла жизни выразилась в том, что впервые за полстолетия культовому зданию была возвращена почетная, градо- и стилеобразующая роль. Практически на всех работах молодых радикальных архитекторов город предстал центром-стремительным организмом, в сердцевине которого возвышалось культовое здание, именовавшееся то «Венцом города», то «Домом-звездой», то «Звездной церковью», но чаще всего «Собором социализма» или «Собором будущего»<sup>24</sup>.

Впрочем, когда речь зашла о воплощении подобных отвлеченных идей на практике, на место абстрактного «Собора социализма» вновь заступил куда более конкретный и привычный Дом Праздника (Festhaus) – укрупненный аналог зрелищного здания предвоенных лет. А первым реализованным проектом такого рода стал Большой драматический театр в Берлине (Großes Schauspielhaus),

построенный в 1919 году по заказу Макса Рейнхардта и по проекту Ханса Пёльцига.

Макс Рейнхардт, в предвоенные годы заслуживший славу самого крупного и известного режиссера Германии, еще на заре своей карьеры, в 1901 г., перечислил театры, в которых хотел бы работать: «Мне необходимо два театра: камерный – для интимно-психологических постановок и современных авторов и большой – для классики...И еще <...> должен быть третий театр. Я совершенно серьезно говорю, что уже вижу его...фестивальный театр, оторванный от повседневности, дом света и величия в духе древних греков, но не только для античных пьес, а для великого искусства всех эпох, в форме амфитеатра без занавеса, кулис и, может быть, даже без декораций. В центре публики, полностью полагаясь на воздействие своей личности, находится актер, а вся аудитория превращается в соучастников действия»<sup>25</sup>. Камерный театр и Немецкий театр, которыми Рейнхардт руководил в довоенные годы, соответствовали двум первым позициям этого перечня. Осенью 1915 Рейнхардт согласился возглавить также Фольксбюне, однако уже через год отчаялся реализовать свои идеи по созданию «театра масс» в рамках предлагаемых «Обществом свободного народного театра».

Зато в первые послевоенные годы Рейнхардт поверил, что «способен дать вышедшему на историческую арену пролетариату то подлинное искусство, в котором пролетариат нуждается»<sup>26</sup> и затеял перестройку цирка Шумана в огромный по размерам «театр масс». Режиссер остановил свой выбор именно на этом здании, поскольку

<sup>24</sup> Удивительно, но и в Советской России в эти годы проектируются здания сходного облика и назначения, именуемые «Храмами общения народов» и т. д. См. подробнее: Хазанова В. Клубная жизнь и архитектура клуба. 1917–1941. М., 2000. С. 11.

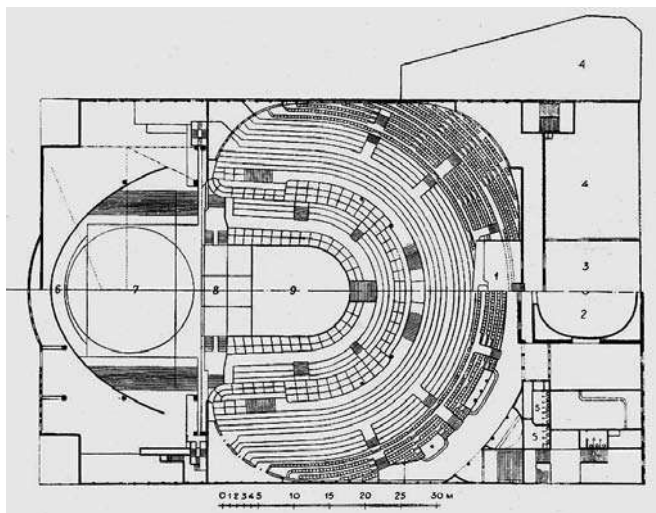
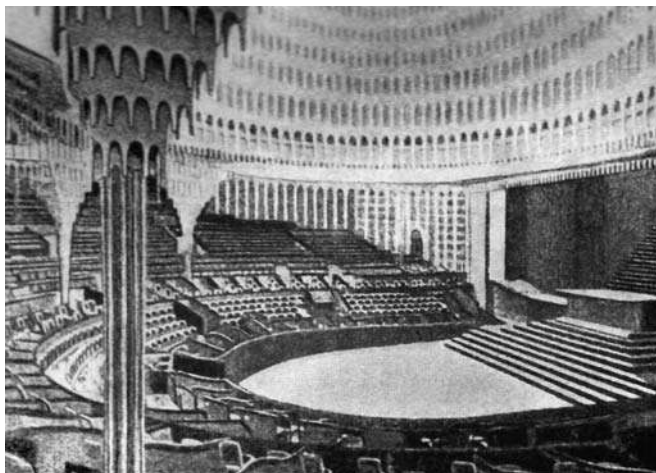
<sup>25</sup> Цит. по: Бояджиева Л. Указ. соч. С. 40.

<sup>26</sup> Там же. С. 143.

еще в 1910 году осуществил здесь постановку «Царя Эдипа» Софокла. Часть действия, с участием огромной массовки тогда была выведена на арену, непосредственно в «сердцевину» зрительного зала, что обеспечило зрелищу совершенно новое качество. Демократическая эпоха, казалось, открывала перед режиссером неограниченные возможности в освоении подобного приема, поскольку зрителями спектаклей могли стать теперь не сотни, но тысячи людей. В качестве человека, способного переделать цирк в «народный театр», известный художественный критик Карл Шеффлер рекомендовал Рейнхардту архитектора Ханса Пёльцига.

Пёльциг (1869–1936) принадлежал к тому же поколению немецких архитекторов, что и упоминавшиеся уже Петер Беренс, Анри ван де Вельде и Хайнрих Тессенов и был на четыре года старше своего заказчика Макса Рейнхардта. Однако, в отличие от всех перечисленных мастеров, в первые послевоенные годы как будто испытывавших смятение и замешательство перед лицом изменившихся обстоятельств и потому поневоле уступивших лидирующие роли своим ученикам, Пёльциг в этот период как никогда «совпал с эпохой» и чувствовал необычайный прилив творческих сил. Сразу после революционных событий ноября 1918 года Пёльциг писал своей будущей жене, скульптору Марлене Мёшке: «Если мне не суждено умереть (что тоже вполне возможно) от голода или еще чего-нибудь в этом роде – я хотел бы стать первым архитектором республики»<sup>27</sup>.

Поиски необычного, не связанно ни с техническими, ни с историческими прообразами стиля,



Пёльциг начал еще в период военных действий. Его проекты этих лет напоминали какие-то гигантские органические образования – муровейники, соты, песчаные дюны. В своих архитектурных фантазиях Пёльциг с каждым годом все ближе подходил к театральной тематике, изображая на бумаге или создавая объемные модели театров-пещер, театров-гrotтов и театров-вулканов. Итогом этих поисков как раз и стал Большой драматический театр.

Х. Пёльциг.  
Большой драматический театр в Берлине.  
Зрительный зал

План. Х. Пёльциг.  
Большой драматический театр в Берлине.

<sup>27</sup> Цум. no: Pehnt W., Schirren M. Hans Poelzig: Architekt, Lehrer, Künstler / Hg. München, 2007. S. 126.

*Pro memoria*

Макс Рейнхардт, всегда любивший сильные зрелищные эффекты, хотел, чтобы «уже подходя к зданию, зритель готовился к необычному и оставлял за его стенами все свои повседневные заботы. Обстановка фойе должна была нагнетать возбуждение, ожидание. И когда зритель, наконец, попадает в светлое пространство зала, это напряжение поднимается до радостной уверенности в чуде, которым он...будет наслаждаться»<sup>28</sup>. Пёльциг отнесся к поставленной задаче с полным пониманием. Согласно проекту, к работе над которым он привлек Марлену Мёшке, все средства выразительности – форма, цвет, свет, звук – должны были работать на создание неповторимой, фантастической атмосферы. Декорации к будущим спектаклям Пёльциг и Мёшке тоже намеревались создавать сами.

Переделка цирка в «театр масс», зрительный зал которого должен был превзойти по размерам все существовавшие аналоги и вмещать, по одним данным 3500<sup>29</sup>, а по другим – 5000 человек<sup>30</sup>, была закончена в ноябре 1919 г. Внешний облик театра укладывался в каноны той архитектуры, которую мы условно окрестили «реальным экспрессионизмом». Глухие, приземистые фасады были исполосованы плоскими вытянутыми арками, поднимавшимися практически на всю высоту здания. Внутри арок кое-где темнели узкие бойницы окон. Намек на фронтон, намек на входной эркер, намек на цокольную часть – вот все, что осталось здесь от архитектурной традиции. Сохранились свидетельства<sup>31</sup>, что Пёльциг надеялся в дальнейшем придать зданию более осязаемое сходство с древними храмами.

Однако режим строжайшей экономии лишил его такой возможности, поэтому снаружи театр остался аскетичным, монументальным и несколько мрачноватым.

Зато его интерьеры, как того и хотел Рейнхардт, произвели на современников совершенно ошарашивающее впечатление. Народ окрестил Большой драматический театр «Сталактитовой пещерой», потому что все конструкции, сохранившиеся еще со времен цирка, Пёльциг обрядил в невообразимые одеяния из гипса, покрытого цветной штукатуркой. Вся поверхность купольного перекрытия, возвышавшегося над зрительным залом, была равномерно покрыта гребнями гипсовых «сталактитов», спускавшихся мохнатыми «штанинами» на узкие колонны. Тысяча двести маленьких разноцветных лампочек, вмонтированные в концы сталактитов, мерцали и переливались, как звезды на небе. Фойе театра, погруженные в полутьму и подсвеченные лишь в некоторых местах скрытыми источниками света, тоже производили совершенно неожиданное впечатление. Укрепленные проволочной арматурой гипсовые сосульки свисали с потолка, а из пола «били» многоступенчатые гипсовые фонтаны, напоминавшие по форме обобщенные цветы лотоса. Архитектура была лишена своей извечной геометрической основы – вертикалей и горизонталей – она плыла, взбухала, стекала. Помимо света, испускаемого сталактитовыми недрами, архитектор ввел сюда и яркие, локальные цвета: желтый, синий, зеленый.

Использованием самых разнообразных художественных средств и их неожиданным сочетанием не исчерпывались эффекты, на которые

<sup>28</sup> Цит. по: Бояджиева Л. Указ. соч. С. 143–144.

<sup>29</sup> См. например: Posener J. Die deutsche Gartenstadtbewegung // Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Berlin, 1979

<sup>30</sup> См.: Бояджиева Л. Указ. соч. или Лацис А. Революционный театр Германии. М., 1935.

<sup>31</sup> См. подробнее: Hambrock H. Kollektive Festlichkeit. Theater und Festbau der Zukunft // Peht W., Schirren M (Hg) Hans Poelzig. Architekt, Lehrer, Künstler. München, 2007. S. 128–132.



## Европа и Россия

рассчитывал режиссер. По требованию Рейнхардта новый театр был оборудован по последнему слову техники. Основная, невиданно большая панорамная сцена с колоссальным горизонтом, на который специальный аппарат проецировал полет облаков, была оборудована поворотным кругом и делилась на три части. Просцениум, с интегрированной в него оркестровой ямой, состоял из трех подвижных ступеней. Но главным новшеством театра была арена, которая могла опускаться на уровень партера или подниматься на высоту сцены, могла использоваться как греческая орхестра или служить для размещения дополнительных зрительских мест. Структура зрительного зала, существовавшая в цирке, была оставлена Пёльцигом практически без изменений, и потому, в отличие от всех предвоенных театров, круто спускавшиеся ступени амфитеатра занимали здесь не узкий сектор, а почти две трети круга. Такого радикального приближения к «сцене древних» современная театральная практика еще не знала. Столь активная «театрализация театральной архитектуры» также не имела precedентов в истории театрального строительства. Если добавить к этому, что Большой драматический театр стал также новым словом в архитектуре, воплотив в себе все основные принципы экспрессионизма, станет понятно, почему его появление стало таким значимым событием в художественной жизни Берлина.

Карл Шеффлер писал, что новый театр – «это образный портрет революции, символ демократии. Он в большей степени ориентирован на народ, чем все существовавшие до него народные театры. Он

производит впечатление социального института, когда он весь, вплоть до последнего места заполнен людьми. Мысль втянуть сцену в зал и превратить до некоторой степени слушателей в актеров содержит в себе нечто очень актуальное, нечто политическое»<sup>32</sup>. Возможно, в связи с этим высказыванием Шеффлера стоит напомнить, что решающее для Ноябрьской революции общее собрание Советов 10 ноября 1918 года тоже происходило в берлинском цирке, только не Шумана, а Буша. Так что неудивительно, что в новом театральном пространстве Шеффлеру мерещилось «нечто политическое».

После столь торжественных слов Шеффлер неожиданно переходит к решительной критике: «Все здесь от начала и до конца одна сплошная видимость. Это строение, кажущееся колоссальным и массивным, представляет собой просто блестящую кулису. Сложную, художественно изощренную строительную маску из армированной штукатурки. Все, что якобы несет, растет и поддерживает, на самом деле несомо и поддерживаемо другими элементами. Архитектура сама играет здесь спектакль»<sup>33</sup>. То, что излишняя художественная концентрированность и суггестивность архитектурного оформления скорее мешала спектаклям, чем помогала им, подтверждает и искусствовед Юлиус Позенер: «С самого начала этот театр был не тем, чем должен был быть, если он ставил своей целью обеспечение связи между народом и тем действием, которое разворачивалось в его центре. Очень вероятно, что Рейнхардт оказался ближе к этой цели, когда демонстрировал своего "Эдипа" в

<sup>32</sup> Scheffler K. *Das Große Schauspielhaus / Kunst und Künstler. Jg 18. 1920. S. 231–241 // Posener J. Hans Poelzig. S. 134.*

<sup>33</sup> *Ibidem.*

*Pro memoria*

еще не перестроенном здании цирка. И своим успехом он был обязан именно тому, что цирк еще не был преобразен в сталактитовую пещеру: здесь требовалось именно сырое, импровизированное пространство, позволяющее вниманию публики полностью сконцентрироваться на стилизованном массовом воздействии толпы и сцены»<sup>34</sup>.

Еще один серьезный недостаток «театр масс» заключался в том, что, по словам К. Шеффлера, его архитектура рождала ощущение «скороспелости», вызванное новой «американской» манерой строительства. Здесь крылся один из самых серьезных изъянов архитектурного экспрессионизма. Его авторы, как и художники модерна, были поборниками ремесла и сторонниками глубоко индивидуального творчества. Но в современных условиях нечего было и думать о возведении зданий вручную. С одной стороны, строительная техника сделала огромный шаг вперед, с другой – в условиях послевоенной нищеты приходилось экономить как на ручном труде, так и на материалах, огромный расход которых обуславливался грандиозными размерами новых «республиканских» построек. Гипсовые «сталактиты» Пёльцига с экономической точки зрения были прекрасным выходом из положения, но вблизи они производили впечатление грубой штамповки. Знаменитый немецкий литератор, публицист, философ и историк искусства Вальтер Беньямин иронизировал, что «экспрессионизм сделал революционный жест, воздев руку со сжатым кулаком из папье-маше»<sup>35</sup>. И, хотя эти презрительные слова он адресовал коллегам-литераторам, в них

при желании можно увидеть намек на архитектурные произведения и, в первую очередь, на «Театр тысяч».

Так или иначе, спектакли Рейнхардта в новом зале заметно проигрывали, что не замедлило отразиться на кассовых сборах. Пёльциг по-своему объяснял неудачу Рейнхардта. Он считал, что постоянный сценограф режиссера Эрнст Штерн не в силах справиться с огромным объемом зала и не в состоянии оформить сцену, как часть архитектурного целого<sup>36</sup>. Сам Пёльциг сделал массу альтернативных театральных эскизов, но Рейнхардт упорно отказывался их использовать. Может быть, виной тому снова была своеобразная борьба за первенство, которую на всем протяжении театральной реформы вели между собой режиссеры и архитекторы. Или в Пёльциге, исповедовавшем идеи тотального обновления и шедшем в ногу с младшим поколением немецких художников, Рейнхардт не готов был видеть творческого единомышленника. Не случайно спектакли самого Макса Рейнхардта режиссерами более радикального крыла воспринимались в эти годы как анахронизм. «Сторонники театрального экспрессионизма отрицали театр Рейнхардта прежде всего за аполитичность, протестуя против самодовлеющей театральности рейнхардтовского искусства, стремясь, навязчиво и ожесточенно, к политизации театрального спектакля. Рейнхардтовскому «пиру искусства», благодушному гуманизму и терпимости всей довоенной культуры Германии театральный экспрессионизм противопоставил видения раненого ума и потрясенной души»<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Posener J. *Berlin auf dem Wege...* S.443.

<sup>35</sup> Беньямин В. *Левая меланхолия* // Беньямин В. *Маски времени*. СПб., 2004. С. 379.

<sup>36</sup> В пользу этого предположения говорит тот факт, что, когда в 1923 году режиссер Феликс Холендер поставил в Большом драматическом театре «Короля Лира» с декорациями и костюмами Пёльцига на долю этого спектакля, действительно выпал шумный успех.

<sup>37</sup> Макарова Г. В. *Политический спектакль в театре Веймарской республики* // *Западное искусство. XX век*. М., 1978. С. 35–36.

## Европа и Россия

Большой драматический театр открылся «Орестеей» Эсхила, но успех, пришедшийся на долю этого изысканного спектакля, не мог сравниться с резонансом, который вызвали политизированные постановки оппонентов Рейнхардта, молодых режиссеров-экспрессионистов. После двух сезонов Рейнхардт убедился в нерентабельности нового театра и в своей неспособности превратить его в новый Храм искусства и в 1920 г. счел за лучшее вообще уехать из Германии, перебравшись на несколько лет в родную Австрию. В 1925 г. Большой драматический театр был передан в распоряжение дирекции опереточных театров и реву. Такой легковесный итог имело начинание двух крупнейших художников Германии, преследовавших самые серьезные и возвышенные цели.

### РАЦИОНАЛИЗМ.

#### «ТОТАЛЬНЫЙ ТЕАТР»

#### ГРОПИУСА–ПИСКАТОРА

В отличие от архитекторов-экспрессионистов, уносимых фантазией в заоблачные дали, режиссеры-экспрессионисты настаивали на необходимости изображения на сцене самых актуальных событий современности. Однако за перипетиями реальной жизни для большинства из них в эти годы также стояли экзистенциальные идеи и сложный религиозно-мистический подтекст. Подобно молодым архитекторам-утопистам, «они жаждали приобщиться к истинной жизни, призывали к борьбе за победу подлинной человечности; в патетической экзальтации твердили о свободе, об очистительном взрыве и о спасении мира»<sup>38</sup>.

Уже около 1922–1923 гг. подобные настроения начали утрачивать

свою актуальность. Ужасы войны все больше отходили в прошлое, жизнь собиралась из осколков в нечто цельное, осязаемое, зримое, и отношение к ней, несмотря на политические катаклизмы и экономические встряски, неудержимо менялось. Появлению ощущения перспективы способствовал выход страны из изоляции и постепенное возрождение экономики. И если сразу после окончания войны немецкая интеллигенция проклинала позитивизм эпохи Вильгельма II, а технической цивилизации противопоставляла природу, то теперь плюсы и минусы поменялись местами.

Изменились и чисто бытовые приоритеты. *Вещи* вновь попали в центр внимания людей, истосковавшихся по стабильной жизни и комфорту. Архитекторы и художники, в эпоху экспрессионизма «парившие в облаках», также теперь заинтересовались материальной и практической стороной жизни, не случайно новый этап в искусстве получил название «*Neue Sachlichkeit*», что можно перевести, как «новая вещественность», «новая предметность» или «новая деловитость».

Если экспрессионизм в немецком искусстве был порождением той атмосферы, которая была характерна именно для Германии первых послевоенных лет, то новое, рациональное художественное направление зародилось одновременно в нескольких странах, и Германия в этом перечне была далеко не первой. В свою очередь, причины быстрого распространения новых лозунгов в масштабе всей Европы и относительной однородности той «технической эстетики», которая была

<sup>38</sup> Там же. С. 38.

*Pro memoria*

создана на их основе, коренились в сходстве политических установок ее создателей: практически все сторонники рационализации искусства придерживались левых взглядов и горячо поддерживали революционные перемены в России и Германии.

Под влиянием русских, голландских и французских коллег, а также под напором изменившихся обстоятельств, немецкие архитекторы радикального крыла стали разворачиваться в сторону «рационализма и целесообразности», а главной своей целью объявили «формирование самой жизни». Преклонение перед индивидуальностью сменилось теперь ориентацией на среднестатистического человека. Идеалом вместо далекого патриархального прошлого было провозглашено прекрасное будущее, основанное на разумных научных началах. Таинственному и далекому предпочли зримый материальный мир, сложности и непрелюдности – простоту, целесообразность и порядок, а капризным завихрениям живой природы – безукоризненно точный технический механизм и абстрактную геометрию.

В эпицентре поисков по выработке новых художественных лозунгов созданию *универсального художественного стиля*, с помощью которого предстояло формировать новую жизнь, находился Баухауз – высшая художественная школа, созданная в 1919 году учеником Петера Беренса, архитектором Вальтером Гропиусом. На первом этапе существования школы ее преподаватели и ученики действовали в полном согласии с принципами и установками экспрессионизма. Однако уже через пару лет

в идеологических установках школы наметились серьезные перемены. Не случайно, новая программа Баухауза, принятая в 1923 году, носила название: «Искусство и техника – новое единство».

Переезд Баухауза из Веймара в Дессау в 1925 году маркировал начало нового, окончательно «рационального» этапа в истории не только школы, но и немецкой архитектуры в целом. А облик нового учебного здания, выстроенного по проекту В. Гропиуса, свидетельствовал о приобретении новым художественным стилем окончательной канонической формы. «Мы хотим неприкрашенной ясности строительного тела, изучающего свои внутренние закономерности без лжи и прикрас, – декларировал Гропиус, – мы хотим покорить мир машин, проводов и скоростных средств передвижения, чтобы все, что формирует здание, было освобождено от лишнего груза, а его смысл и функция прямо вытекали из его сущности»<sup>39</sup>.

В довоенные годы Гропиус создал несколько революционных по своей архитектуре фабричных зданий, главным материалом которых было стекло. И если тогда он обнажил перед публикой производственный процесс, в котором видел эталон точности и совершенства, то на новом этапе наблюдателю был явлен уже «процесс» не производства, но самого человеческого существования. Этот шаг означал очень многое. За ним стояло грандиозное по своим масштабам (и амбициям) стремление к превращению самой жизни в безукоризненно работающий и одновременно эстетически выверенный механизм. В этом смысле застекленное здание Баухауза

<sup>39</sup> Гропиус В. Идеи и структура Баухауза // В. Гропиус: Границы архитектуры. М., 1971. С. 242.

## Европа и Россия

продолжало традицию стеклянных дворцов, неразрывно связанную с утопическими жизнестроительными фантазиями. «Стеклянные дворцы – архитектура не совсем для жизни, а точнее – не для обыденной жизни, а для некоего умозрительно-„бытия“<sup>40</sup>», – пишет современный исследователь Е.С. Вязова. «Это – стерильная лаборатория, где проходит опыт по конструированию и приближению будущего»<sup>41</sup>. Такой лабораторией по конструированию и приближению будущего как раз и стал Баухауз в Дессау.

Свой глобальный эксперимент по созданию в настоящем искусства будущего сотрудники Баухауза распространяли не только на жилую, фабричную или учебную архитектуру, но и на театр, особый интерес к которому молодые авангардисты унаследовали у своих учителей и предшественников. Баухауз был в 1920-е годы единственной в Германии школой художественного профиля, где существовали театральные мастерские. С 1921 года театральным класс Баухауза возглавлял Лотар Шрайер, в соответствии с духом времени осуществлявший в школьном театре постановки мистического содержания. В переломном для школы 1923 году во главе театральной мастерской встал художник и скульптор Оскар Шлеммер. Героями его весьма необычных, лишенных сюжета спектаклей были смешные уродцы, напоминавшие то ли фантастических инопланетян, то ли или «ожившие» геометрические фигуры. Облаченные в громоздкие «дутые» костюмы студенты-актеры совершали угловатые механистические движения под аккомпанемент новой атональной музыки или ударных.

Эксперименты Шлеммера, его коллег и учеников во многом напоминали опыты русских футуристов, и в частности скандально знаменитый спектакль «Победа над Солнцем»<sup>42</sup>, поставленный в Москве перед Первой Мировой войной. Да и в целом смелые поиски студентов и сотрудников Баухауза имели много точек соприкосновения с деятельностью русских авангардистов. В политическом отношении между ними также было немало общего, так что обвинения в «культур-большевизме», которые чуть позднее стали предъявлять Баухаузу его противники, были не так уж безосновательны.

Не случайно, молодой режиссер Эрвин Пискатор (1893–1966), признававшийся позднее, что «Россия была нашим идеалом»<sup>43</sup>, именно к Гропиусу обратился с просьбой пригласить его, Пискатора, идеям в области театрального строительства зримый и конструктивно обоснованный облик. Поклонение советскому искусству и идеям, которые за ним стояли, было далеко не единственным, что объединяло Гропиуса и Пискатора. Так, Гропиус, противопоставлявший творчество своих единомышленников-рационалистов работам мастеров старшего поколения, настаивал, что «вся „архитектура“ и все „кустарное производство“ последних поколений, за ничтожнейшим исключением, фальшивы» потому что «в основе всех их произведений заложено ложное и нарочитое желание „заниматься искусством“ в ущерб развитию стремлений к подлинному зодчеству»<sup>44</sup>. В то время как Пискатор, одним из главных поборников «буржуазности» в театре объявлявший Рейнхардта, писал: «Мы радикально изгоняли из нашей программы слово „искусство“, наши

<sup>40</sup> Вязова Е. Утопия прозрачности. // Пинакотекa. М., 2000, № 10-11. С. 83.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Опера «Победа над Солнцем» (музыка Михаила Матюшина, текст Алексея Крученых, костюмы и декорации Казимира Малевича) была поставлена «Союзом молодежи» в Петербурге в 1913 г.

<sup>43</sup> Цит. по: Колязин В.Ф. Мейерхольд и творцы эпического театра // Россия – Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. М., 2000. С. 406.

<sup>44</sup> Гропиус В. Устойчивость идеи Баухауза // Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. С. 331.

*Pro memoria*

пьесы были призывами, с которыми мы выступали для того, чтобы делать политику»<sup>45</sup>. В 1928 году Гропиус ушел с поста директора Баухауза, чтобы полностью посвятить себя проектированию жилья для рабочих семей. Пискатор также видел основным адресатом своего творчества немецких пролетариев. В 1920 г. он создал свой «Пролетарский театр», надеясь, тем самым, способствовать «организации рабочего зрителя» и внести посильный вклад в дело объединения и победы мирового пролетариата в классовой борьбе.

Интересно, что в своих перемещениях по сценическим площадкам Берлина Пискатор в большой степени повторял путь своего главного оппонента Рейнхардта. Так с 1924 г. он работал главным режиссером в Народном театре – Фольксбюне, куда пошел с тайной целью «расслоения буржуазного театра»<sup>46</sup>. В 1925 году он поставил один из первых документальных политических спектаклей «Вопреки всему» на сцене Большого драматического театра Рейнхардта–Пёльцига. В этом необычном спектакле, основу которого составляли документальные тексты и кинокадры, активно использовались едва ли не все имевшиеся в театре технические возможности. На арене располагалась вращающаяся установка, снабженная пандусами, лестницами, нишами и коридорами, а на экране, занимавшем основную сцену, демонстрировались кадры кинохроники. По свидетельствам очевидцев, история классовой борьбы в Германии, рассказанная с привлечением не только технических новшеств, но и 2000 профессиональных и самодеятельных актеров, воспринималась публикой с

живым интересом и участием. По свидетельству самого Пискатора, «внутренняя готовность помочь вылилась в определенную деятельность. Масса стала режиссером... Очень скоро театр исчез, сцена и зрительный зал превратились в один большой зал собраний, в одно поле битвы, в одну демонстрацию»<sup>47</sup>. Не исключено, что именно опыт постановки спектакля в здании, всего за несколько лет до этого перестроенном Пёльцигом, навел Пискатора на мысль о возможности создания собственной зрелищной постройки.

На момент проектирования «Тотального театра», как окрестили архитектор и режиссер свое будущее детище, у Гропиусу за плечами уже имелся опыт театрального строительства: в 1922 году он занимался перепланировкой и реконструкцией городского театра Йены<sup>48</sup>. Очень вероятно, что эксперименты его коллег по Баухаузу, занимавшихся созданием архитектурной модели «У-театра» (Ф. Мольнар, 1924), «Театра тотальности» (Л. Мохой-Надь, 1925) или парящего в воздухе «Космического театра» (К. Шавински, 1926), также велись не без его участия.

Проект «Тотального театра», созданный Гропиусом в соавторстве с К. Фигером и Ш. Зебёком, наглядно иллюстрировал преемственность в развитии театральной реформы и в то же время являлся ярким свидетельством перемен. Зрительный зал «Тотального театра», имеющий в плане форму эллипса и перекрытый куполом, был безусловным наследником «Сталактитовой пещеры», однако в его структуре также имелись важные новшества. В отличие от Рейнхардта, Пискатор не стремился охватить своими постановками

<sup>45</sup> Цит. по: Бояджиева Л. Указ. соч. С. 145.

<sup>46</sup> См.: Лауцс А. Указ. соч.

<sup>47</sup> Цит. по: Макарова Г. В. Указ. соч. С. 38.

<sup>48</sup> См. об этом подробнее: Müller U. Walter Gropius. Das Jenaer Theater. Jena, Köln, 2006.

## Европа и Россия

как можно большее число разнословных зрителей, ориентируя свои «красные обозрения» и революционные хроники по преимуществу на рабочих. Зато своих зрителей – в большинстве своем куда менее художественно искушенных, более прямодушных и наивных, чем зрители Рейнхардта – Пискатор стремился не просто увлечь действием, но вовлечь в него, заставив вскакивать с места, кричать, подавать советы героям спектакля и петь вместе с ними революционные песни.

Поэтому вместимость нового зала заметно уступала Большому драматическому театру: амфитеатр был рассчитан максимум на 2000 посадочных мест. Зато степень мобильности зала и сцены должна была превзойти все существующие аналоги. Центральная круглая арена, позаимствованная из рейнхардтовского театра, вращалась, поднималась и опускалась. В одном из возможных своих положений она соединялась через круглый просцениум с глубокой трехчастной сценой и могла быть частично или целиком занята зрительскими местами. При повороте арены на 180 градусов, эксцентрично расположенный внутри нее круглый просцениум попадал в центр зала и превращался в сцену, со всех сторон окруженную зрителями. При этом главная сцена могла целиком или частично трансформироваться в экран, на котором показывалась столь активно используемая Пискатором кинохроника. Между двенадцатью несущими колоннами, по периметру окружавшими зал, помещались двенадцать киноаппаратов, способных проецировать изображение и в других направлениях. Еще одним важным новшеством были сценические

площадки, опоясывающие зрительный зал, и дающие возможность актерам взять зрителей «в кольцо» и, как выражался сам Пискатор, «растреливать» их действием не только изнутри, но и извне.

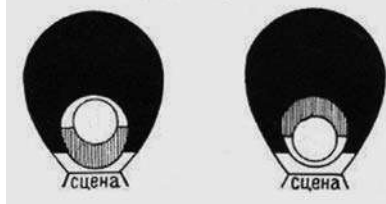
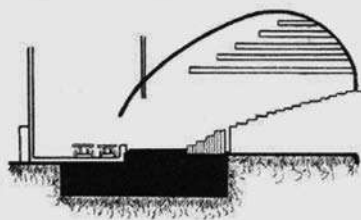
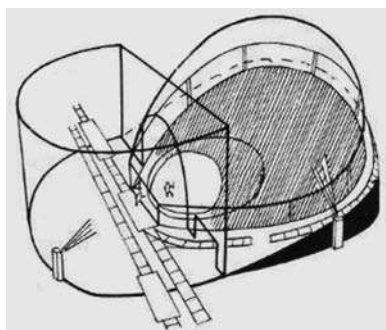
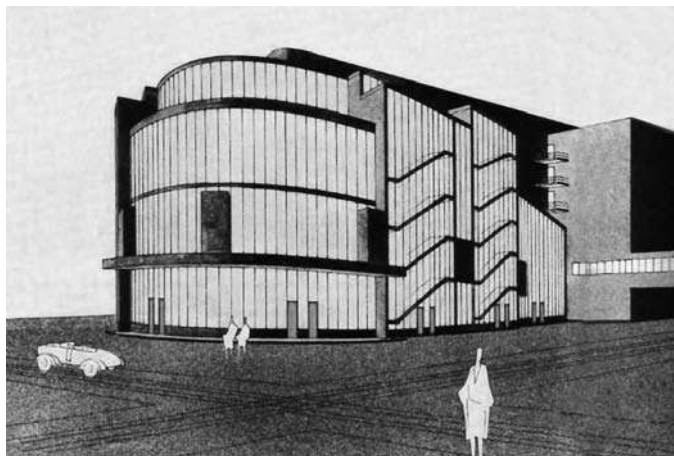
Все перечисленные трансформации зала и сцены могли осуществляться прямо во время спектакля, причем машинерия, приводившая механизмы в движение, не пряталась от зрителей, но становилась важнейшим эстетическим компонентом спектакля. В отличие от «магов» Рейнхардта и Пёльцига, делавших в своем театре ставку на таинственность, необъяснимость и неожиданность происходящего, Пискатор и Гропиус добивались от спектаклей и архитектурного антуража впечатления полной прозрачности, внятности, последовательности и предсказуемости. Для наглядной демонстрации того, что новый театр открыт миру и является полноправной частью окружающей реальности, Гропиус пошел по пути, некогда проложенному ван де Вельде, и застеклил большую часть театрального объема. Конечно, стеклянные стены окружали только фойе и лестницы, а не зрительный зал, который они опоясывали, но общей картины это не меняло.

Во внешнем облике Большого драматического театра еще присутствовали кое-какие «воспоминания» о традиционных театральных постройках, в то время как в архитектуре «Тотального театра» не осталось и их. Гропиус сделал все, чтобы лишить свою «фабрику искусств» малейшего сходства со зрелищными постройками прошлого и сообщить ей совсем иной, куда более деловитый, «машинный» дух. На появившийся в

1927 году лозунг одного из главных идеологов европейского рационализма Ле Корбюзье «гласящий», что «дом – это машина для жилья» Гропиус ответил созданием «машины для спектаклей».

«Тотальному театру» Гропиуса–Пискатора не суждено было быть построенному из-за нехватки средств, а также из-за того, что архитектор и режиссер, хоть и были единомышленниками, не избежали конфликта друг с другом, начав оспаривать авторские права на этот проект. В 1928 году Гропис даже запатентовал «Тотальный театр», чтобы лишить Пискатора возможности претендовать на авторство. Впрочем, легко предположить, что далеко не только частные обстоятельства помешали осуществлению этого смелого замысла, но сама излишняя «тотальность», лежащая в основе «Тотального театра», обрекла его на невоплотимость в Германии конца 1920–начала 1930-х гг.

Гропиус писал: «Полное овладение зрителем, подчинение его режиссерской воле – такова цель тотального театра»<sup>49</sup>. Цель «полного овладения» и подчинения собственной воле жизни тысяч соотечественников Гропиус и его товарищи-рационалисты преследовали не только в театральном, но и в жилищном строительстве, масштабы которого в Германии 1920-х годах были поистине беспрецедентными. Результатом настойчивого, а порой и силового, внедрения рационалистами новых эстетических принципов и «новых форм жизни» стал массовый протест, впервые давший о себе знать в 1926–1927 годах и неуклонно нараставший вплоть до прихода к власти Гитлера. Трудно себе представить, чтобы



В. Гропиус.  
Проект «Тотального театра»

В. Гропиус.  
«Тотальный театр».  
Схемы трансформации зала

<sup>49</sup> Цит. по: Lupfert G. Siegel P. Gropius. Köln, 2004. С. 60.

облик «Тотального театра», равно как и прямолинейно-дидактические спектакли Пискатора, направленные на пропаганду коммунистических взглядов, имели шансы



## Европа и Россия

на массовый успех в государстве, начавшем в конце 1920-х годов неутомимо разворачиваться в сторону традиционных ценностей.

Радикализация художественных идей и все большее сращение искусства и политики, наблюдавшиеся в эпоху Веймарской республики, имели своим следствием создание большого числа художественных шедевров. Однако оборотной стороной неоспоримых творческих побед стало постепенное расхождение художественного сообщества Германии, закончившееся в конце 1920-х годов его окончательным расколом на два непримиримых лагеря. К первому принадлежали радикальные новаторы-модернисты, придерживавшиеся левых политических убеждений. Ко второму – куда более многочисленные сторонники возвращения к традиции, возражавшие против попытки выбросить национальную культуру и историю «с корабля современности».

Среди представителей первого лагеря были, в частности, Пискатор и Гропиус, в ближайшие годы вынужденные покинуть страну. В свою очередь среди защитников национальной культуры, победивших в этом споре ценой установления в стране тоталитарного режима, оказались в начале 1930-х годов не только оголтелые националисты и борцы с авангардом во всех его проявлениях, но и такие признанные авторитеты и лидеры художественного процесса, как Ханс Пёльциг и Петер Беренс. «Борьба, в которой мы живем и которая, начавшись вместе с войной, сегодня приняла новые формы, это не спор вокруг земельных вопросов или прав нации. Это борьба мировоззрений. <...> Чем больше

рационализация будет наступать на нас, тем сильнее станет встречное движение»<sup>50</sup>, – заявил в 1932 г. Петер Беренс. Автор первого в XX веке проекта идеального театра, базовые идеи которого нетрудно обнаружить в модели «Тотального театра» Гропиуса–Пискатора, на данном этапе оказался не способен не только оценить художественных завоеваний следующего поколения, но и признать в Гропиусе своего последователя.

Глядя с сегодняшних позиций на историю реформы театрального здания, мы не можем не признать, что во всех проектах «идеальных» театров таился изначальный изъян, обусловленный слишком абстрактным подходом к разработке данной темы. По мере роста утопических настроений в немецкой художественной среде степень нежизнеспособности подобных предложений постоянно увеличивалась. И все же, роль подобных проектов в развитии театрального дела, да и искусства в целом, трудно переоценить. Пусть Большой драматический театр оказался нерентабельным, а «Тотальный театр» так и не был построен. Идеи, лежащие в их основе, дали мощный импульс к дальнейшему развитию европейского театра, а их архитектура до сих пор вызывает восхищение и приковывает к себе внимание деятелей искусства и историков.

<sup>50</sup> Behrens P. *Zeitloses und Zeitbewegtes // Trotzdem modern. Die wichtigste Texte zur Architektur in Deutschland 1919–1933. Braunschweig; Wiesbaden, 1994. S. 260–261.*



Георгий КОВАЛЕНКО

## «ВСЕ КОЛЕСА БУДУТ ВЕРТЕТЬСЯ...»

ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ – ХУДОЖНИК-КОНСТРУКТОР БАЛЕТА «СТАЛЬНОЙ СКОК»

*Весной 1925 г. Сергей Павлович Дягилев ясно ощущает необходимость некоего слома в эстетике «Русских балетов», к этому времени достаточно устойчиво сложившейся, принятой и признанной публикой и критикой. Интуитивно Дягилев ощущает потребность в спектакле, условно говоря, аналогичном «Параду» П. Пикассо<sup>1</sup>. Правда, Дягилев понимал: такой шаг не может быть спонтанным, его следует все-сторонне обдумывать, тщательно готовить. Он, действительно, должен стать и своего рода итогом исканий и в то же время решительным прорывом в совершенно новое, возникающее пока еще в весьма неясных очертаниях. Напомним: это весна 1925 года. Дягилевские замыслы станут реальностью ровно через два года: 27 мая 1927 г. Париж впервые увидит балет А. Соге «Кошка», а 7 июня того же года состоится премьера «Стального скака» С. Прокофьева.*

Дягилев, как и всегда, был уверен: импульсы обновления следует искать не столько в самой хореографии, сколько в идеях пластических искусств.

Уже достигнута договоренность о сотрудничестве с Наумом Габо и Антуаном Певзнером. Несколько раз он встречается с Марком Шагалом. Поставлен «Голубой экспресс» в декорациях скульптора Анри Лорана и костюмах Габриэль Шанель (премьера – 24 июня 1924). В апреле 1925 г. в посткубистическом оформлении Жоржа Брака показан первый балет Владимира Дукельского «Зефир и Флора».

Дягилев внимательно следит за всем, что происходит в недавно возникшем движении сюрреалистов, но, кажется, совсем не уверен, что «Русским балетам» следует избрать именно этот путь. Во всяком случае «Ромео и Джульетта» в декорациях и костюмах Макса Эрнста и Жоана Миро долгое время (вплоть до «Оды» Павла Челищева) не будут иметь в репертуаре труппы ни

аналогий, ни каких либо подтверждений своей программности.

В это же время Дягилева все больше и больше занимает все происходящее в искусстве Советской России. Он – на всех представлениях Камерного театра, недавно гастролировавшего в Париже, смотрит все советские фильмы (известно, какое впечатление на него произвела протазановская «Аэлита»), в 1922 г. специально едет в Берлин на «Первую русскую художественную выставку» и, конечно, совершенно сражен увиденным в советском отделе Парижской выставки 1925 года.

Он буквально загипнотизирован русским конструктивизмом. Не совсем понимая его смысл и идеи, не упускает случая, чтобы поговорить о нем с А. Луначарским, В. Маяковским, Б. Асафьевым, А. Таировым. Плюс ко всему еще такая деталь: «...чем был вызван внезапный интерес барина и космополита Дягилева к советским делам и его решение посвятить новый балет

<sup>1</sup> «Парад» Э. Сати. Сюжет: Ж. Кокто. Декорации и костюмы: П. Пикассо. Премьера в Театре Шатле (Париж), 18 мая 1917 г.

## Сценография

Прокофьева теме кипучего советского труда? Жак Эмиль Бланш, художник, друживший со всеми выдающимися деятелями искусства своей эпохи писал:

“Ленин предложил Дягилеву пост Народного комиссара советского театра, но, несмотря на свое непреодолимое любопытство, которого Дягилев не отрицал, и возможность покорить артистическую Москву, он смертельно боялся, что жизнь под надзором “красного царя” окажется невыносимой”.

О предложении Ленина, переданном через Луначарского, в начале 20-х годов, Дягилев говорил мне (В. Дукельскому. – **Г.К.**) и другим лицам<sup>2</sup>.

Впрочем, даже если подобное предложение действительно было, то в истории возникновения «Стального скака» ему вряд ли стоит придавать особое значение. Дягилев всегда руководствовался соображениями, прежде всего, эстетического порядка. Все повороты исканий «Русских балетов» были им всесторонне продуманы: с завоеванной давно пальмой первенства он расставаться не собирался. «Только тот, кто хорошо знает Париж, – вспоминал режиссер “Русских балетов”, руководитель труппы и многолетний сотрудник Дягилева С.Л. Григорьев, – может оценить силу влияния на него Русского балета Дягилева. Завоевать Париж трудно. Удерживать влияние на протяжении двадцати сезонов – подвиг. История Парижа не знала другой театральной антрепризы, которая бы из года в год имела такой беспрецедентный успех»<sup>3</sup>.

Другое дело: Дягилев часто рассчитывал на эпатаж, на скандал даже, отчетливо понимая:



С. Дягилев.  
Рисунок  
М.Ф. Ларионова

С. Прокофьев.  
Рисунок  
М.Ф. Ларионова

«Скандал в культуре – это всегда кульминация. Ему свойственна максимальная экспрессивность выражения и максимально обостренная конфликтность»<sup>4</sup>. Добавим: «Скандал предлагает выход из системы и взгляд на нее со стороны»<sup>5</sup>. Так, в сущности, и произошло в свое время с «Парадом», оказавшимся вне системы первого периода «Русских балетов», предложившим, на самом деле,

<sup>2</sup> Дукельский В. Об одной прерванной дружбе // Мосты [Мюнхен], 1968, № 13–14. С. 263.

<sup>3</sup> Григорьев С.Л. Балет Дягилева. М., 1993. С. 190.

<sup>4</sup> Букс Нора. Скандал как механизм культуры // Семиотика скандала. Париж; М., 2008. С. 11.

<sup>5</sup> Там же. С. 9.

## Pro memoria

некий – итоговый, резюмирующий, можно даже сказать, прощальный – взгляд на эту систему.

Нельзя не вспомнить еще об одном обстоятельстве, доставлявшем Дягилеву немало забот. Это – «Шведские балеты» Рольфа де Марэ, обосновавшиеся в начале 1920-х годов в Париже и сразу же предъявившие права на упомянутую пальму первенства.

Дягилев никогда не комментировал спектакли «Шведских балетов», делал вид, что не смотрел и ничего не знает о них. Хотя, безусловно, отлично все понимал и ощущал в них серьезного и принципиального соперника. По части сценографии, в первую очередь. Дело в том, что для труппы Рольфа де Марэ декорации и костюмы делали Фернан Леже, Джеральд Мерфи, Леонард Фужита, Джорджо де Кирико, Франсис Пикабия... И, конечно же, Дягилева не могло не огорчать, что и Эрик Сати, и композиторы «Шестерки» отдавали свою музыку не только ему, но и «Шведским балетам».

Все это вместе, думается, и объясняет растущую с каждым днем уверенность Дягилева в необходимости конструктивистского балета, «советского» спектакля. В связи с этим возникало множество вопросов: кто напишет либретто, кто будет ставить балет, кто выполнит декорации и костюмы, наконец, кто создаст музыку? Правда, последний вопрос решился довольно быстро – Сергей Прокофьев. Что касается постановщика и художника, Дягилев с самого начала был уверен: они должны быть только из Советской России.

История рождения балета «Стальной скок» (вернее его замысла и сюжета) достаточно необычна, есть смысл ее подробно

восстановить. И сделать это лучше всего, смонтировав фрагменты практически ежедневных дневниковых записей Прокофьева, а также писем к Дягилеву композитора и Георгия Якулова.

Итак, одна из первых записей в дневнике была сделана 21 июня 1925 г.:

«Вечером концерт у Polignac<sup>6</sup>... С Дягилевым мы <...> имели первый серьезный разговор о будущем балете. Зашел вопрос о сюжете, где действующие лица – ноты и паузы. Дягилев отклонил предложение...<sup>7</sup>

22 июня [1925 г.]: Днем большой прием <...> масса народу <...>

Дягилев <...> сказал: «Писать иностранный балет, для этого у меня есть Орик<sup>8</sup>; писать русский балет на сказки Афанасьева или из жизни Иоанна Грозного, это никому не интересно; надо, Сережа, чтобы вы написали современный русский балет». «Большевицкий?». «Да». Признаться я был довольно далеко от этого, хотя мне сразу представилось, что что-то из этого сделать можно. Но область чрезвычайно деликатная, в чем и Дягилев отдавал себе отчет. Я решил сначала проинтервьюировать на эту тему Сувчинского<sup>9</sup> и вообще сразу же предложить Дягилеву притянуть его к работе, так как Сувчинский знает и сцену, и музыку, и очень в курсе того, что творится сейчас в России. Выдвижение мною Сувчинского имело для меня и другой смысл. Дело в том, что за последние три года для всех либретто Дягилев подсовывает своего мальчика (ныне отставного, но просто эстетического друга, как ни странно, очень на Дягилева имеющего влияние) Кохно. На Кохно писали и Стравинский, и Орик, и Дукельский.

<sup>6</sup> Герцогиня де Полиньяк Эдмон (1878–1943) – французская меценатка, друг Дягилева и Стравинского. Поддерживала Дягилева финансово. С концертов в ее салоне часто начиналась история ряда спектаклей «Русских балетов». Именно в ее салоне Н.Ф. Стравинский впервые играл «Свадебку», «Лиса» и др.

<sup>7</sup> Прокофьев С. Дневник. 1919–1933. : В 2 ч. Ч. 2. 1919–1933. Париж, 2002. С. 330.

<sup>8</sup> Орик Жорж (1899–1983) – французский композитор. Одним из первых использовал приемы джаза, увлекался мюзик-холлом, работал в кино. В сотрудничестве с Дягилевым и для его труппы создал ряд балетов, в том числе «Докучные» и «Матросы». Среди лучших его произведений – хореографическая трагедия «Федра» (1949).

<sup>9</sup> Сувчинский (граф Шелига-Сувчинский) Петр Петрович (1892–1985) – философ, музыковед, историк искусства, критик, редактор, общественно-политический деятель. В 1910 г. вошел в круг деятелей культуры, близких к «Миру искусства». В 1915 г. с Н.А. Римским-Корсаковым основал журнал «Музыкальный современник». С 1917 г. с Б.В. Асафьевым издавал сборник «Мелос». В 1917 г. редактировал музыкальный журнал в Киеве. В 1919 г. эмигрировал. С 1925 г. – во Франции. Соредактор сборника «Евразийский временник», журнала «Версты». Публиковался во французских музыкальных журналах. Популяризировал творчество И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева. В последние годы жизни многое сделал для поддержки талантливых композиторов из России, среди которых были Андрей Волконский, Эдисон Денисов и др.

## Сценография

Хуже всего то, что на афишах прежде всего – балет Кохно, затем музыка такого-то, декорации такого-то и хореография такого-то. Я всегда, глядя на эти афиши, громко ругался, а теперь, когда делошло о заказе балета мне, решил дать бой и ни за что на Кохно<sup>10</sup> не писать. Важные обстоятельства часто смешиваются с пустяками. Так и здесь: когда Дягилев сделал мне неожиданное предложение написать большевицкий балет, я, быстро взвешивал в голове плюсы и минусы, сразу учел, что, выставляя Сувчинского, я легко выбью из седла Кохно, который, конечно, не может быть компетентным в таком сюжете. Дягилев, который знал и хорошо относился к Сувчинскому, сказал, что он будет рад обсудить этот вопрос с Сувчинским, а так как последний уехал в Лондон, Дягилев же ехал туда через день, то решено было, что я немедленно же напишу Сувчинскому, и пошлю его к Дягилеву в Лондоне в Savoy Hotel<sup>11</sup>.

27 июня [1925 г.] <...> приходил Кохно <...> Цель его визита была не совсем ясна: звонил ему Дягилев из Лондона, что видел Сувчинского, но Сувчинский ничего нового не прибавил. У самого же Кохно есть полный балет, в который войдут частушки. Это «дворничий» балет, поэтому, по его мнению, очень подходящий к идее Дягишева (но ведь в России сейчас как раз нет дворников, а если есть, то это бывшие генералы!), и этот балет уже собирается писать другой композитор, но, конечно, у него можно отнять и подsunуть что-нибудь другое. Одним словом, цель его визита была, пожалуй, ясна, и даже очень, но я был глух и нем...<sup>12</sup>

12 июля [1925 г.]: Завтракал с Сувчинским, который это время

был невидим. Разговор все время, естественно, о “большевицком балете”. Сувчинский говорил, что он думал об этом и, не раскрывая карт, беседовал с людьми умными и недавно из России приехавшими, в том числе с художником Рабиновичем<sup>13</sup> и с Эренбургом. Последнего он не очень любит, но считает человеком умным и интересным, пускай неприятным и неприятно мыслящим. Общий вывод: такой балет сделать невозможно. Положение так остро, что нельзя написать балет нейтральный, надо делать его или белым, или красным. Белый нельзя, потому что невозможно изображать современную Россию русскому композитору через монокль Западной Европы; да кроме того, разумно ли мне отрезать себя от России теперь, когда там как раз такой интерес к моей музыке? Красный балет делать тоже нельзя, так как он просто не пройдет перед парижской буржуазной публикой. Найти же нейтральную точку, приемлемую и с той стороны, и с этой, невозможно, ибо современная Россия именно характеризуется борьбой красного против белого, а потому всякая нейтральная точка будет не характерна для момента. “Кто не с нами, тот против нас”, поэтому нейтральная точка вызовет отпор и оттуда, и отсюда.

Выйдя из ресторана, мы в кафе нашли Эренбурга, с которым Сувчинский познакомил Пташку<sup>14</sup> и меня. У него интересное лицо, но, засыпанный табаком, с гнилыми зубами, небритыми щеками и ссохшимися нестриженными волосами, он напоминал лесной пеня. Говорил он охотно, но в его манере держать себя было что-то неприятное. Чувствовалось также, что

<sup>10</sup> Кохно Борис Евгеньевич (1904–1990) – деятель балета, писатель, сценарист. В 1921 г. эмигрировал в Париж. Личный секретарь С.П. Дягишева, художественный руководитель «Русских балетов» (1922–1929). Автор многих либретто, в том числе балетов «Докучные», «Матросы» Ж. Орика (1924), «Аполлон Мусагет», «Ода» Н.Н. Набокова (1928), «Кошка» А. Соге (1927), «Бал» В. Риети (1929), «Блудный сын» С. Прокофьева (1929) и др. В 1932–1936 г.г. работал в труппе «Русский балет Монте-Карло». В 1933 г. совместно с Д. Балланчиным основал труппу «Балет 1933». Принимал участие в создании «Балета Елисейских полей» (1944), один из первых его руководителей. Автор ряда книг о балете, в том числе и монографии «Дягилев и Русский балет» (1973).

<sup>11</sup> Прокофьев С. Указ. соч. С. 331.

<sup>12</sup> Там же. С. 333.

<sup>13</sup> Рабинович Исаак Моисеевич (1894–1961) – художник театра. Учился в Киевском художественном училище (1906–1912). Оформлял драматические, оперные и балетные спектакли в Москве, Ленинграде, Киеве. Работал в кино (декорации к фильму Я.А. Протазанова «Аэлита» – 1924). Автор декораций и костюмов к легендарному спектаклю К. Марджанова «Фузунте Овехуна» (Киев, 1919). Талант И. Рабиновича очень рано оценил П. Сувчинский, с которым он познакомился в 1918 г. в Киеве.

<sup>14</sup> Прокофьева (урожденная Кодина) Лина (Каролина) Ивановна (1897–1989) – жена С.С. Прокофьева. Училась пению в Париже и Милане.

*Pro memoria*

этот человек прошел какую-то революционную школу, которая мне неизвестна. Он рассказывал много интересного, многое казалось привлекательным в современной Москве.

О балете – то же, что и Сувчинский<sup>15</sup>.

18 июля [1923 г.]: Дягилев наконец приехал, и сегодня мы завтракали: он, я, Кохно, Лифарь. <...> Нувель<sup>16</sup> и милый старичок, кузен Дягилева, “Пашка”<sup>17</sup>. Я спросил Дягилева: «Вы непременно настаиваете на большевицком балете?». Дягилев: “Непреренно, я перед отъездом из Лондона даже немного говорил об этом с Раковским, нашим послом”. “Нашим?”. Дягилев усмехнулся: “Ну да, вообще, российским”. Я тогда изложил точку зрения Сувчинского, говоря, что мне она представляется вполне разумной. Но Дягилев пропустил все это мимо ушей. Он воскликнул: “В России сейчас двадцать миллионов молодежи, у которой... (тут нецензурное выражение о прославлении полового желания). Они и живут, и смеются, и танцуют. И делают это иначе, чем здесь. И это характерно для современной России. Политика нам не нужна!”. Я сослался на мнение Эренбурга. “Очень хорошо, – сказал Дягилев, – давайте постараемся достать Эренбурга и поговорить с ним”. Затем он указал на художника Якулова, недавно приехавшего из России и проведшего там всю революцию. На большой выставке, в русском отделе, он выставил ряд моделей своих декораций для московских театров, также проект памятника, который ему был заказан в память каких-то революционеров, погибших в Баку<sup>18</sup>. Я тоже был на выставке и видел это. Как

конструктивные декорации, так и памятник (огромная многоэтажная башня, спирально взлетающая вверх) меня очень поразили, а потому я был непрочь встретиться с Якуловым. Решено было, что после завтрака Кохно и я отправимся за Якуловым и Эренбургом (адресов которых мы не знали) и постараемся собраться у Дягилева в пять часов. Чтобы найти Эренбурга, я посоветовал поехать в кафе, где я с ним познакомился, так как он сказал, что всегда сидит там в два-три часа дня.

Кафе было почти пустое, но Эренбург сидел. Поговорив с ним недолго, получив от него согласие явиться к Дягилеву в пять и достав от него адрес Якулова, мы поехали к Якулову. Но его не было дома. Оставили записку и поехали к Сувчинскому. Застали. Кохно философствовал о значении либретто в балете, а мы в душе посмеивались над ним. Но важно, что теперь Кохно уже сам подчеркивал свою некомпетентность в либретто из жизни современной России – стало быть, почувствовал, что наступило время очистить поле битвы. Угроза, что мне придется работать с ним, прошла. Затем Кохно ушел, а мы с Сувчинским потихоньку отправились к Дягилеву, так как время уже шло к пяти часам. Вскоре туда явился Эренбург, и мы довольно долго сидели в большом и светлом салоне Hôtel Vouillemont, пока наконец появился Дягилев. Разговор начался несколько нелепо и в конце концов свелся к разговору Дягилева с Эренбургом. Сувчинский упорно молчал и вставил, кажется, два незначительных замечания. Я тоже сидел и слушал. Разговор часто уклонялся от темы и, например, на довольно долгое

Сценический псевдоним – Лина Льюбера. В 1936 г. вместе с семьей возвратилась в СССР. В 1948 г. была арестована, восемь лет провела в лагерях. В 1974 г. выехала в Лондон. Занималась архивом С. Прокофьева. В 1983 г. основала Фонд Сергея Прокофьева в Лондоне.

<sup>15</sup> Прокофьев С. Указ. соч. С. 338–339.

<sup>16</sup> Нувель Вальтер Федорович (1871–1949) – друг Дягилева со студенческих лет на протяжении всей жизни. Участвовал в издании журнала «Мир искусства». В «Русских балетах» исполнял административные функции. Автор обширной рукописи о Дягилеве (не издана).

<sup>17</sup> Корибут-Кубатович Павел Григорьевич (1865–1940) – двоюродный брат Дягилева, его ближайший друг и советчик. В «Русских балетах» исполнял административные функции.

<sup>18</sup> Речь идет о якуловском проекте памятника 26-ти бакинским комиссарам.

время свелся к спору о том, что же такое конструктивизм. Вообще же Дягилев спрашивал о России, а Эренбург рассказывал, в этот день дело ничем не кончилось<sup>19</sup>.

19 июля [1925 г.]: Утром опять собрались в салоне Hôtel Vouillemont, но на этот раз Якулов, я, Дягилев, Лифарь и Кохно. Якулов – человек лет сорока<sup>20</sup>, ясно подчеркнутого армянского типа, в необыкновенном фиолетовом жилете. Он принес целую папку рисунков и эскизов его бывших постановок в Москве, также проект бакинской башни. Все это он показывал нам, главным образом Дягилеву, и очень много объяснял, правда довольно путано и многословно. Общее впечатление, что он чрезвычайно хотел заинтересовать Дягилева, но не знал, чем он заинтересуется, а потому все время щупал почву, показывая то один тип, то другой, и все время заливая Дягилева потоками туманных объяснений. На вопрос Дягилева, можно ли сделать балет из современной русской жизни, он ответил, что бесспорно можно. На вопрос о том, надо ли сотрудничать с Эренбургом, он ответил уклончиво, очевидно не зная, в каких Дягилев отношениях с Эренбургом, но тут же дал понять, что в случае чего можно обойтись и без последнего. Результат заседания: как будто Дягилев остался доволен Якуловым, но сюжет пока ни с места. <...><sup>21</sup>

21 июля [1925 г.]: Утром поехал к Дягилеву. <...> Опять заседание в самом отеле: Дягилев, Якулов и я. За мое отсутствие Якулов предложил схему балета. По его мнению, балет должен состоять из трех звеньев, характеризующих три различных момента большевизма: первый – на Сухаревской площади



(мешочники, комиссары, толкучка, матросы в браслетах); второй – НЭП (комический номер разбогатевших проныр); третий – на Фабрике или на сельскохозяйственной выставке (большевистская Россия начинает строиться). Дягилев и я одобрили план, но Дягилев возражал против второго звена – НЭПа, говоря, что, в сущности, это – высмеивание нуворишей, что не ново для Парижа, так как их и здесь расплодилось масса после войны. Якулов защищал свой план, но сразу согласился урезать вторую часть. Полный балет он изобразил тогда графически в виде трех дисков, расположенных в ряд, причем крайние напозлали на средний и охватывали часть его. Таким образом средняя часть балета, НЭП, выходила короткой, но в конце предыдущей и в начале последующей должны были перемешиваться элементы его. Дягилев не возражал; я сказал, что не вижу как музыкально отобразить НЭП. Якулов ответил: “Это скерцо” <...>.

Мы вернулись (после завтрака. – **Г.К.**) к Дягилеву. Дягилев сказал,

Г. Якулов

<sup>19</sup> Прокофьев С. Указ. соч. С. 340–341.

<sup>20</sup> Якулову в это время 41 год.

<sup>21</sup> Прокофьев С. Указ. соч. С. 341.

*Pro memoria*

что схема Якулова в общих чертах приемлема, но схемы мало, надо ее подробно разобрать. Якулов ответил, что у него много материала и мыслей, Дягилев сказал, что его отъезд снова откладывается, а так как сейчас сюжет еще не стоит на ногах, то надо, чтобы я приехал еще раз, к тому времени Якулов окончательно разработает свой план. Якулов пообещал кроме того принести несколько рисунков костюмов и схему декораций<sup>22</sup>. <...>

24 июля [1925 г.]: Якулов притащил несколько эскизов костюмов (комиссар, матрос), очень интересных; также эскиз декорации, вся стального цвета, с площадками разной высоты. Дягилев хвалил; я удивлялся: до сих пор он всегда старался сладить декорации как можно портативнее – для перевозок. Как он будет перетаскивать всю эту сложную конструкцию – непонятно. Итак, зрительная часть сюжета несколько выяснилась, но сам сюжет все ни с места. Якулов обещал разработать к сегодняшнему дню свои три “сферы”, но его объяснения были так туманны и так общи, что Дягилев заволновался: “Надо просто-напросто кому-нибудь показать сюжет, иначе мы никогда с места не сдвинемся. Сюжет выдумать не трудно, но нельзя подгонять к Советской России какую-нибудь западноевропейскую интригу. В России сейчас и думают, и любят, и веселятся иначе, поэтому сюжет этот может написать только советский писатель”. Но кто? Думали. Никого в Париже нет. Вернулся к Эренбургу. Мы с Якуловым морщились. Эренбург – *avant dernier* *сгi*. Дягилев говорил, что наоборот, Эренбург произвел на него очень хорошее впечатление; пускай он неприятный человек, но он умен и

наблюдателен. Мы уступили, однако советовали привлечь Эренбурга только как консультанта. Т.е. чтобы не было “либретто Эренбурга”, а просто использовать его советы, сведения, заплатить ему деньги, а либретто уже мы разработаем сами. Словом выжать и отстранить. На этом расстались <...> Решено, что завтра он (Якулов. – **Г.К.**) увидит Эренбурга и будет стараться его “выжимать”. Затем через два дня я должен снова вернуться в Париж. Якулов поехал провожать меня на вокзал. Я ему сказал: “Вы все говорите, что у вас для сюжета масса материала, а когда дело доходит до того, чтобы изложить его, вы бродите в каких-то туманах”. Якулов стал рассказывать материал: тут и папиросники, и дамы в абажурах, переделанных в шляпы, тут и жулики, которые, спасаясь от комиссаров, перебрасываются с одной площадки на другую на веревках, прикрепленных к потолку, и рабочие, работающие на фабрике молотками (прекрасно! молотки в качестве ударных на сцене!), и оратор с книгой, привязанной к нему на резинке, когда он бросает книгу, она сама к нему возвращается. Передо мною предстала целая картина большевистского балета, Я сказал: “Действуйте, у вас масса материала; его только надо влить в крепкую форму – и сюжет готов, никакой Эренбург не нужен”<sup>23</sup>.

27 июня [1925 г.]: Я отправился к Дягилеву. Дягилев повидал Эренбурга, но у меня создалось впечатление, что во время этого свидания не Дягилев высосал Эренбурга, а Эренбург слопал Дягилева. Дягилев говорит, что он всячески старался объяснить Эренбургу, что он нужен нам не как ответственный либреттист, а как

<sup>22</sup> Там же. С. 342–343.

<sup>23</sup> Там же. С. 343–345.



## Сценография

советчик. Дягилев: “Я даже говорил ему, что Прокофьев всегда пишет на свое либретто, что он пренебрежительный человек и не любит никакого сотрудничества”, но Эренбург на это ответил твердо, что как консультант он участвовать не желает, но если ему закажут либретто, то он может взяться за него. Тогда первую картину он, конечно, сделал бы не на рынке, а на вокзале, так как вокзал в первом периоде большевизма сделался чрезвычайно характерным местом для толкучки и меновой торговли между мешочниками и голодными горожанами. Дягилев склонялся заказать либретто Эренбургу. Последний вскоре явился. Дягилев удалился с ним в соседнюю комнату для переговоров об условиях и вышел оттуда сердитым. Эренбург вскоре ушел, причем Дягилев сказал ему, что напишет на днях. После же ухода Эренбурга сердито воскликнул: “Вот! То у человека нет штанов, а то, когда предложишь вместе работать, с вас лупят пять миллионов!” Выяснилось, что Эренбург запросил с Дягилева пять тысяч франков, и при этом дал понять, что, хотя он и согласен сделать либретто, этот вопрос его особенно не интересует. Кажется, последнее особенно рассердило Дягилева. Тогда я решил, что время выступить. Я сказал: “Сергей Павлович, мне кажется, что из расплывчатых речей Якулова вы вывели, что у него мало материала, между тем в прошлый раз, когда я с ним ехал в такси на вокзал, я из него выудил массу любопытных вещей и черточек: передо мною прямо развернулась картина и большевистской Москвы, и нашего балета. У Якулова не хватает только организующего начала, чтобы привести весь этот материал

в стройный порядок, но зато это начало есть у меня. У вас сейчас размолвка с Эренбургом, – очень хорошо. Пусть завтра Якулов приедет ко мне в деревню и мы в один день смастерим либретто. Если вы его одобрите – вопрос будет решен; если нет, Эренбург куда не уйдет в эти два дня”. В ответ на эту тираду Дягилев проявил больше готовности, чем я ожидал: уж очень ему, видно, насолил Эренбург. Решено было, что Якулов через день приедет в Marlotte, а затем мы соберемся опять. В этот же день был подписан мой контракт с Дягилевым...<sup>24</sup>

29 июля [1925 г.]: <...> В два часа приехал Якулов. Мы сначала болтали втроем с Пташкой о том, о сем, главным образом о России. Затем решили, что пора работать.<...> Якулов выкладывал материал, я же старался что-то из этого материала построить. Во-первых, я настоял, чтобы местом действия была выбрана не Сухаревская площадь, а вокзал – единственный полезный совет, который мы вытянули из Эренбурга. Затем меня прямо-таки посетило вдохновение, и первый акт быстро встал на ноги – в том виде, как он и остался. Со вторым актом был сначала затор, а затем снова луч вдохновения – и он был готов в следующем виде. Декорации переставлены, фабрика в полном ходу, вертятся машины, стучат молотки. Через некоторое время на авансцене разыгрывается частный эпизод: оратор, проклиная режим, уезжает с чемоданами за границу; молодая работница и матрос насмешливо его провожают. Работа на фабрике продолжается. Вдруг появляется директор фабрики и заявляет, что, ввиду недостатка денег и материала, фабрика

<sup>24</sup> Там же.

*Pro memoria*

закрывается. Показывает фабричные книги. Рабочие негодуют, выгоняют директора. Но с фактами ничего не поделаешь: фабрика останавливается. Печальный митинг: что же делать? В это время с шумом, гамбадами и барабанным боем – детская процессия (Якулов говорит, что это очень характерно для современной Москвы). Процессию сопровождают матрос и работница. Процессия уходит, а матрос убеждает рабочих не предаваться печали, а заняться гимнастическими упражнениями, ибо здоровье тела дороже всего. Бодрыми гимнастическими упражнениями заканчивается балет.

Я был удовлетворен двусмысленностью сюжета: не разберешь, в пользу ли большевиков он или против них, т. е. как раз то, что требуется. Якулов немного боялся, не обидел бы такой сюжет Москву, ибо ему надо было туда возвращаться, однако соглашался <...><sup>25</sup>.

30 июля [1925 г.]: Уже в десять часов утра я был в дягилевском отеле, но Якулов проспал. Я рассказал содержание нашего сюжета, которое было принято Дягилевым очень сочувственно. Два замечания: побольше бы развить частную интригу и закончить балет не гимнастическими упражнениями, а полным ходом фабрики со стукающими на сцене молотками. Я: "Но ведь вы же сами говорили, что всякие гимнастические парады комсомола очень характерны для современной России и что хорошо бы это пустить в заключение балета!" Однако Дягилев настаивал на фабрике и молотках, находя, что это эффектнее, с чем я охотно соглашался <...><sup>26</sup>.

11 августа 1925 г. Прокофьев и Якулов пишут Дягилеву в Венецию:

«Дорогой Сергей Павлович, посылаем Вам подробно разработанный сценарий первого акта. Второй акт размечен, но еще не окончательно детализирован, так как надо еще выяснить несколько моментов, относящихся к конструкции декорации. Через четыре дня мы рассчитываем закончить и второй акт. Тогда немедленно вышлем его Вам.

Если можно, то просим не решать вопроса касательно режиссера до нашей встречи в конце сентября...»<sup>27</sup>.

12 августа 1925 г. Якулов вновь пишет Дягилеву:

«Глубокоуважаемый Сергей Павлович!

Позвольте посвятить Вас в курс работы. Частично Вы имеете возможность ознакомиться с ней по присылаемым листам, в части же собственно декоративной (работа макета), могу сообщить, что мною приступлено к работе, которая производится в столярной мастерской Камышова и Иванова. Так называемая сценическая коробка и основная часть макета в работе. Техническая сторона работы (эскизы и окончательный макет), конечно, не задержат при условии точно разработанных 1) либретто, 2) сценария, 3) режиссерского плана, 4) музыки, 5) декоративного оформления в эскизах и чертежах (для мизансцен и конструкций).

Как видите, работа чрезвычайной сложности, так как все части переплетены между собой и ведутся мною одновременно. Эта система моей работы несколько длительней обычной, но имеет те важные стороны, что

1) при выполнении ее достигается максимальная экономия времени и материалов, а, следовательно, и денег;

<sup>25</sup> Там же. С. 347.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochno. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 11.

## Сценография

2) произведенная таким образом работа, вскрывая всю конструкцию постановки, вернее, спектакля, открывает много возможностей, в пределах выработанных схем, проявлять личную инициативу участникам-артистам, без нарушения целостности всего спектакля.

Пока что должен Вам сказать, что все идет гладко <...>

Как имел случай Вам заметить в предыдущем письме, составление сценария требует некоторой режиссерской работы. Таким образом, к условленному времени Вы будете иметь либретто-сценарий, режиссерский план (мизансцены и схемы балетных движений-характеристик), музыку и декорации. Мне представляется, что именно тогда не будет поздно решить вопрос о режиссере и балетмейстере, если он у Вас уже не намечен, а только предполагается. В случае, если балетмейстер у Вас уже налицо, то лучше ввести его в работу, ибо чрезвычайно существенно знать пределы балетных возможностей. Мне представляется, что намечаемая мною поездка в Москву, примерно в первой половине октября, могла бы привнести кое-что в смысле возмещения пробелов, которые Вы почувствуете в тех или иных областях, касающихся самого осуществления наших идей. Вместе с тем, полагая, что мне почти наверно придется выезжать в Москву по соображениям материального свойства, я для уверенности, что работа не примет нежелательного уклона в период моего отсутствия, хочу возможно подробнее выработать именно режиссерский план, который Вы и должны будете, приняв его осенью, охранять. При этих условиях по возвращении своем сюда (в Париж

или Монте-Карло) я смогу довести [дело] до конца так же уверенно, как и начал. <...><sup>28</sup>.

Буквально через три дня (16 августа 1925 г.) Дягилеву пишет Прокофьев: «Дорогой Сергей Павлович, вчера был у меня Якулов, и мы с ним окончательно установили и записали содержание второго акта. Завтра Якулов вышлет его Вам. Не посылаю в этом письме, так как Якулов должен был присовокупить несколько объяснительных чертежей. Мне кажется, что мы выдумали как раз то, что нужно: аполитично, характерно для эпохи (любовь на фабрике), партии героев выдвинуты, как Вы хотели, и наконец, в заключение вся фабрика, до молотков включительно, приведена в движение, как аккомпанемент к танцу двух главных лиц.

Я уже довольно много сочинил музыки, русской, часто залихватской, почти все время диатоничной, на белых клавишах. Словом, белая музыка к красному балету.<...><sup>29</sup>.

Как и сообщал Прокофьев, Якулов, действительно, через несколько дней шлет Дягилеву большое и обстоятельное письмо:

«Глубокоуважаемый Сергей Павлович!

Присылаю Вам вторую часть сценария. Таким образом у нас получают следующие части: 1) пролог, 2) действие на вокзале-рынке, 3) интерлюдия с перестроением декораций, так называемый "антракт", 4) развитие интриги на фоне строительства и 5) финал. Деление это по темам, чем, собственно, и замыкается "либретто", или "сюжет", присланные Вам листы еще не могут быть названы "сценарием", на который имеются лишь пока намеки. Как сценарий (то есть режиссерский план, пока еще не полный)

<sup>28</sup> Ibid., N 19.

<sup>29</sup> Ibid. Pièce 75. L.A.S. Prokofiev, N 20.

*Pro memoria*

может быть понят “пролог”, то есть силуэты, ибо здесь есть точный и “формальный” подход.

Между прочим, после посылки Вам письма из Буррон-Марлота Прокофьев написал блестящее вступление, о котором не буду распространяться, так как это его право вводить Вас в свою часть работы. Вчера он играл мне, по-моему, это великолепно выражает то, что требуется для Вас, судя по Вашим замечаниям, когда мы разглядывали эскизы действующих лиц. Очень верно понята тема, если можно так выразиться, “изнутри”. Снаружи, в смысле внешней формы, то есть соответствия музыки с балетными движениями, удалось найти то, что я считаю единственно приемлемым в новом, а не классическом балете, и что не было понято Таировым в постановке “Жирофле”, а именно, параллелизм тем – музыкальной и балетной, а не слитность. Я говорю об отсутствии одновременности, или, вернее, единовременности тем, и сопутствии музыки лишь ритмическом, а не темповом. Такова подлинная природа танца, ибо при одной и той же музыкальной теме (“По улице мостовой” или “Лезгинке”) мы видим совершенно различные исполнения танцев и движения. Поэтому музыка должна дать всю тему сразу (как и декорация), а танец и различные характеры движения дадут развитие этой темы и ее вариации. Ибо метод созвучности по тактам движения с музыкой есть дунканизм, который, как метод, при отсутствии босоножья и дилетантщины, даст старый классицизм. Я считаю, что эта последняя, (дунканская) форма должна принадлежать скрябинизму, который, с другой стороны, не приводит к той же оперной форме,

как и дунканизм. Так как мы имеем дело с балетом и стремимся выявить его новые формы, то нам негоже обращаться вспять. Впрочем, “музыкальный антракт” может быть сделан в этом скрябинско-дунканском характере в противовес остальному.

В “статическом” музыкальном плане взят и пролог. Объясняю Вам это лишь потому, что для меня было очень важно, при постройке декораций и дальнейшем развитии сценария, сработаться с Прокофьевым. Если это дало прекрасный эффект в прологе, нужно полагать, что пойдет и дальше так.

Таким образом я полагаю, что в данный момент от Вас очень желательны для уверенной работы над сценарием две вещи: 1) признать либретто, о чем сообщить или Прокофьеву, или мне (мы снесем-ся), или одновременно нам обоим; 2) если Вам понятно изложение принципа построения балета и не встречает возражений, то об этом Вам высказываться нет необходимости, если же Вы возражаете, то не откажите поделиться своими взглядами в письме.

Сегодня беседовал (с третьим по счету) конструктором. Этот последний, к которому переадресовал соратник Камышова Иванов, – специалист-конструктор, интересовавшийся когда-то и макетным делом.

Теперь, когда в главных чертах либретто готово, можно приступить к детальной разработке сценария в соответствии с конструктивно-строительной частью.

Ход работы таков: по либретто будет делаться сценарий в эскизах и проверяться с чертежами конструктора и попутно выясняться вопросы о материалах

## Сценография



для декораций, общего ее веса etc., etc.

Извиняюсь, что утомляю Вас долгими писаниями, но этого требует само дело.

Там, где вопрос не был связан с сооружениями, а именно в прологе, как Вы имели случай видеть, разработка была быстрой, в остальных же моментах приходится идти с большой осторожностью, чтобы не "промазать" и "не вмазать" в лишние труды и расходы <...><sup>30</sup>.

1-го сентября 1925 г. Якулов вновь пишет Дягилеву: «Глубоко уважаемый Сергей Павлович! Получил от Прокофьева письмо, первый акт он закончил. Посылаю ему рисунок финала, чтобы он мог приступить ко второму акту. С большими трудностями приступил к стройке макета; привлечен специалист, знакомый с техникой сооружения конструкций, которые нам требуются. Думаю, что в течение двух недель закончу всю работу.

Самый трудный акт мною, как видите, решен. Все колеса будут вертеться, наверху будет работать движущаяся световая реклама.

Вся работа в целом, не исключая и режиссерской части, в главных чертах мне совершенно ясна. Приступаю к более детальному развитию отдельных сцен. <...> С искренним уважением – Георгий Якулов.

P.S. Декорации будут стального цвета с эмалевыми частями – белыми, черными, красными (колеса машин и другие вещи)<sup>31</sup>.

Работа над макетом и эскизами костюмов задержали Якулова в Париже почти до декабря 1925 года<sup>32</sup>. Решение художника с восторгом поддержали Ларионов и Кохно. Дягилев лишь только



Л. Мясин

осторожно заметил: «Не было бы красоты в описании современной России»<sup>33</sup>.

К этому же времени Прокофьев завершил клавир балета и начал его оркестровать.

Появилось и первое название балета – «УРСИНЬОЛЬ» («URSIGNOL»). Его придумал Якулов, и, в общем-то, оно всем понравилось. Этот слишком явно сконструированный неологизм не скрывал своего происхождения. Первая часть его URS совершенно недвусмысленно связана с аббревиатурой URSS. Вторая – безусловно, происходит от французского guignol (гиньоль). А целое, к слову, рифмовалось с поставленной у Дягилева в 1914 году оперой Стравинского «Le Rossignol» – «Соловей».

В начале 1926 г. у балета появилось новое название «1920 год». Автором его был В. Нувель, считавший, что оно способно более точно ориентировать будущего зрителя, да и более соответствует якуловскому сценарию.

Незадолго до премьеры Дягилев (по другим сведениям – Л. Мясин)

<sup>30</sup> Ibid. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 15. Письмо без даты, но можно вполне предположить, что написано оно в 20-х числах августа 1925 г.

<sup>31</sup> Ibid., N 14.

<sup>32</sup> В самом начале октября Якулов, в принципе, завершил работу над макетом, о чем сообщает Дягилеву: «Глубокоуважаемый Сергей Павлович, макет готов. Эскизы готовы. Когда Вас ждать. Спешу в Москву. Так как иначе могу пропустить там работу. Прокофьев мне писал, что музыку закончил. Примите мои приветы и острое желание скорейшей встречи с Вами. Готовый к услугам Георгий Якулов». (Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Paris. Fonds Kochno. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 1.)

<sup>33</sup> Прокофьев С. Указ. соч. С. 351.

*Pro memoria*

предложил третий вариант – «Стальной скак». Причем, на парижской афише 1927 г. значилось «Pas d'acier 1920». На афише же 1928 г. балет назывался «Pas d'acier 1927».

Трудно сказать, что побудило Дягилева прийти к такому названию балета. Несомненно одно: оно поразительным образом настолько попадало в советский контекст, что, кажется, им и было рождено. В самом деле, слово «сталь» постоянно присутствует в стихах В. Маяковского, Н. Асеева, И. Сельвинского... Так или иначе, но «стоны стали», «кранов скрежет», «звонлиста» (Н. Асеев) нельзя не расслышать в балете «Сталь» и опере «Плотина» А. Мосолова, в опере «Лед и сталь» и музыке к пьесе «Рельсы» В. Дешеева, а позже в симфонической сюите «На Днепрострое» Ю. Мейтуса.

Приняв музыку Прокофьева и сценографию Якулова, Дягилев, тем не менее, еще никак не представлял себе хореографический аспект балета. С самого начала, как уже говорилось, он одержим одной идеей: ставить балет должен кто-то из Советской России. Для Дягилева это принципиально. И дело даже не в том, что в это время в «Русских балетах» нет своего хореографа: уехала в Аргентину Бронислава Нижинская, несколько месяцев, как покинул труппу Леонид Мясин. Дягилеву важно другое. Он чувствовал: для «Стального скака» необходим хореограф, никак не причастный не только к «Русским балетам», но и вообще к европейской художественной ситуации. Он мечтал о балете, где конструктивизм явил бы себя в своем истинном, генетически советском обличьи. Отнюдь не эстетизированном,

совсем не абстрагированном – такой шаг Дягилев уже сделал, пригласив оформить «Кошку» художников Антуана Певзнера и Наума Габо.

Конечно, первое приходившее на ум имя – Всеволод Мейерхольд. Дягилев с трудом представлял себе эволюцию, произошедшую с искусством хорошо известного ему по петербургским спектаклям режиссера. Показанный на Парижской выставке макет к «Великодушному рогоносцу» интриговал и вызывал недоумение: ничего общего с недавним «Маскарадом» в декорациях А. Головина.

Прошло всего пять лет, и все преобразилось до неузнаваемости: «Рогоносец» и «Маскарад» – произведения разных эпох, спектакли из разных миров.

Этого и хотел Дягилев – спектакля другой эпохи, другого мира, отделенного от истории «Русских балетов» столь же решительно, как мейерхольдовский «Великодушный рогоносец» от мейерхольдовского же «Маскарада».

Якулов уезжает в Москву с поручением связаться с Мейерхольдом и обсудить возможность его участия в постановке. Дягилев, конечно, понимал, что Мейерхольд не является профессиональным балетмейстером, поэтому просил Якулова подумать, кто – тоже из России – мог бы осуществить хореографическое воплощение идей Мейерхольда. Подобного рода опыт у «Русских балетов» уже был несколькими годами ранее, когда М. Ларионов поставил прокофьевского «Шута». Ларионову принадлежал общий замысел спектакля, а его специфически балетную реализацию осуществил танцор труппы Тадей Славинский<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Премьера «Шута» Прокофьева состоялась 17 мая 1921 г. В афише было указано: хореография Михаила Ларионова и Тадея Славинского, декорации и костюмы Михаила Ларионова.

<sup>35</sup> Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochno. Pièce 60. L.A.S. Jakoulov, N 1. Дягилев к этому времени в различных интервью и многочисленных разговорах с людьми театра о сотрудничестве с В. Мейерхольдом говорил, как о

## Сценография

Буквально сразу же по возвращении Якулов начинает разыскивать Мейерхольда. На несколько писем тот не отвечает и только 9 февраля 1926 г., не задавая никаких вопросов и не интересуясь никакими подробностями, пишет Якулову:

«Уважаемый товарищ!

По целому ряду причин не могу согласиться на предложение г. Дягилева (Париж) срежиссировать в его предприятии.

С приветом Вс. Мейерхольд»<sup>35</sup>.

Якулов хорошо знал Мейерхольда и понимал, что в это время его (в отличие от А. Таирова) нисколько не интересовала возможность как либо заявить о себе на Западе. Художественное кредо режиссера в эти годы абсолютно точно описывает формула В. Маяковского: «Я хочу быть понятой страной...» (курсив мой. – **Г.К.**). Поэтому еще в августе 1925 г. Якулов предлагает Дягилеву, на его взгляд, оптимальный вариант: «Зная работу московских режиссеров и не предполагая найти для себя ничего неожиданного, я подумал о том, что не привлечь ли в качестве моста к Вашей труппе и организации хорошо знающего Вашу работу Ларионова, не в качестве художника, а режиссера в Вашем балете, ведь, кажется, Вы имели случай работать с ним. Думаю, что он от этого не откажется. Конечно, его участие, как и участие режиссера отнюдь не исключает необходимости балетмейстера (не мне Вам об этом говорить...»<sup>36</sup>.

Эту идею Дягилев даже не стал обсуждать. Она не имела ничего общего с его замыслом и с пусть пока смутным, но принципиально иным видением нового балета. К тому же трудно предположить,

что и Ларионов согласился бы работать в пространстве, не им сочиненном, не им самим выстроенном.

Отказался от сотрудничества с «Русскими балетами» и Касьян Голейзовский: это имя Дягилеву назвал Дж. Баланчин, «о блестящем даровании Голейзовского, об успехах его первых опытов...» подробно рассказывал Дягилеву и А. Луначарский<sup>37</sup>.

Музыку Прокофьева Голейзовский счел «не танцевальной». Это свое мнение он не изменил и в 1929 г., когда получил предложение поставить «Стальной скок» в Большом театре<sup>38</sup>.

Правда, в самой идее приглашения хореографа из России совсем не уверен был Прокофьев. И не просто не уверен, а в определенном смысле даже опасался такого приглашения. «Если у Вас будет балетмейстер из России, – пишет он Дягилеву, – то ради Бога следите за ним, чтобы он не превратил этого заключения (речь идет о финале балета. – **Г.К.**) в апофеоз большевизму, что было бы большою неосторожностью, за которую мне, как соучастнику в либретто, придется отдуваться больше всех»<sup>39</sup>.

Вплоть до самой весны 1926 года Якулов (из Москвы) и Прокофьев (он в это время находится с концертами в Америке) шлют в Париж и Монте-Карло телеграммы и письма с вопросами о начале репетиций «Стального скока». Дягилев никому из них не отвечает. И только в конце апреля Якулов получит письмо от Нувеля: «...С.П. Дягилев просит меня сообщать Вам, что по целому ряду причин он, к сожалению, вынужден отложить постановку балета до осени. А поэтому Вам нет нужды приезжать во Францию в настоящее время. О

*вопросе решенном. До Мейерхольда эти сведения доходили от разных корреспондентов. Валентин Парнах, к примеру, писал Мейерхольду: «Многоуважаемый Всеволод Эмильевич, из известий о Вашем приезде сюда. Посылаю Вам вырезки из бельгийской газеты "Soir" и польского литературного обозрения. Не знаю, известно ли Вам, что Дягилев очень хочет просить Вас заняться постановкой для его балета. Здесь об этом упорно говорят. По слухам, готовится балет "Три этапа советской жизни"...».* (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2163. Л. 1–29).

*Парнах Валентин Яковлевич (1891–1951) – поэт, переводчик, танцовщик, хореограф, историк балета. Учился в Студии Вс. Мейерхольда на Бородинской. Печатался в журнале «Любовь к трем апельсинам». С 1915 г. жил в Париже. Выступал как исполнитель эксцентрических танцев. Выпустил в Париже ряд сборников стихов. В 1922 г. возвратился в Россию. Участвовал как танцовщик и музыкант в спектаклях Мейерхольда. С 1926 по 1931 г. снова жил в Париже. В 1931 г. окончательно возвратился в Москву. Автор монографии «История танца» (Париж, 1932).*

<sup>36</sup> *Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochna. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov, N 19.*

<sup>37</sup> *Луначарский А.В. О театре и драматургии: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 344.*

<sup>38</sup> *Голейзовский К. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 183.*

<sup>39</sup> *Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Fonds Kochna. Pièce 75. L.A.S. Prokofiev, N 16.*

*Pro memoria*

том же, когда Вам придется приехать, Сергей Павлович уведомит Вас заблаговременно»<sup>40</sup>.

«Целый ряд причин» – это, конечно же, проблема хореографии. Дягилев слишком многим рисковал, а потому не хотел сделать неосмотрительный шаг. Не хотел никакой приблизительности, взгляда из далека, плакатных ходов и общераспространенных представлений и штампов. На этот раз его не столько волновало то, как прозвучит балет в Париже (хотя он, как говорилось, предполагал скандал и даже рассчитывал на него), сколько то, как он впишется в контекст советского театра. На этот раз, как, впрочем, и всегда, Дягилеву нужна была победа. Слава, лучи которой преодолевали бы границы Европы и не теряли своей яркости в России.

Он, безусловно, сам определил условия, поставил задачи, и от них не намерен был отказываться, не желал в них ничего изменять. Он безоговорочно принял решение Якулова, хотя для него самого оно было крайне непривычным, не совсем понятным в традиционном балетном смысле.

Макет Якулова Дягилев поставил в номере своего отеля и не расставался, с ним, переезжая из Парижа в Монте-Карло, из Монте-Карло в Париж<sup>41</sup>. Бесконечно передвигая в нем детали, меняя их местами, пытался понять, какие возможности для танца в нем заключены, каким должно быть действие среди множества придуманных (и вроде бы совсем не нужных в балете) вещественных подробностей и механизмов.

Нельзя не вспомнить, как Гордон Крэг, увидев установку Л. Поповой к «Великодушному рога носцу», говорил, что она напоминает ему

открытый часовой механизм. Макет Якулова еще в большей степени походил на внутренность механизма, приводящего в действие что-то, что находится за его пределами.

В самом деле, макет включал в себя множество деталей: какие-то колесики, лесенки – и веревочные, и стремянки, ряды электрических лампочек, тросы, трапеции, стойки с круглыми и квадратными знаками, напоминающими дорожные перекладины, платформы и т. д.

К макету прилагались рисунки китайской тушью и карандашом, поясняющие детали декораций и их функционирование в спектакле.

Все рисунки были снабжены словесными комментариями. Например, такими: «Общий принцип построения декорации – это система движущих валов. Движения балетных артистов будут сопровождаться движениями частей декорации, чтоб было впечатление не отвлеченных балетных движений, а полезной работы»<sup>42</sup>. Или такими: «Конструкция декорации состоит из 4-х частей: 1) Неподвижная полезная для балетной работы с установкой на полу. 2) Бутафорская (станок с педалью), мелкие лестницы на колесах – подвижные. 3) Опускающиеся сверху на валах колеса. 4) Спускающиеся сверху осветительные приборы...»<sup>43</sup>. Иногда на рисунках указывался и характер действия в том или ином эпизоде: «1) Приход поезда. Танец колес паровоза и рычагов, которые обращаются движениями рук и ног»<sup>44</sup>.

Из этих рисунков, помимо различного рода деталей и подробностей, было ясно: балет должен развиваться на разных уровнях так, чтобы в какие-то моменты заполнить по высоте весь объем сцены.

<sup>40</sup> Ibid. Pièce 42. L.A.S. Jakoulov. N 13.

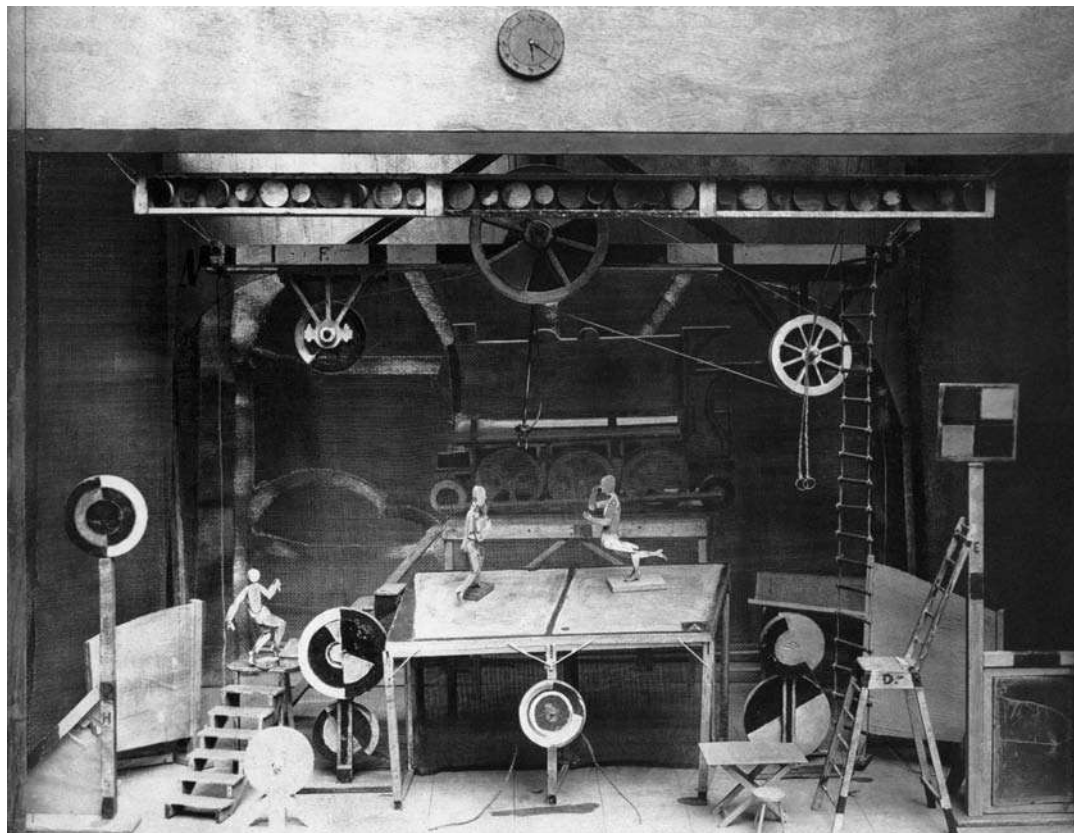
<sup>41</sup> Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж, 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

<sup>42</sup> Ibid. Mus K 134.

<sup>43</sup> Ibid. Mus K 135.

<sup>44</sup> Ibid. Mus K 132.





Было ясно и другое: у балета, в принципе, не могло быть развития в глубину, поскольку глубина эта согласно установке художника – незначительна, минимальна. То есть действие предполагалось разворачивать надстраивавшимися один над другим планами.

Кстати, в спектакле так и было: Сергей Волконский писал после премьеры: «Глубина сцены не может быть использована для выходов, и они все происходят сбоку, так что движение все время профильное, нет движения вперед и назад»<sup>45</sup>.

Трудно сказать с определенностью, почему возник такой замысел. Вряд ли он был обусловлен конфигурацией той или иной сценической площадки. Единственное, что

его хоть как-то объясняет, – пространственные пристрастия самого Якулова.

Несмотря на то, что макет к «Стальному скоку» выполнен в не свойственных Якулову ранее пластических выражениях и в смысле изобразительной лексики ему трудно найти соответствия в каких-либо других произведениях художника, в основе своей он оказался на редкость убедительным подтверждением пространственных принципов мастера. Отнюдь не только в театре, в живописи – прежде всего.

Достаточно вспомнить хотя бы такую раннюю работу Якулова, как «Скачки» (1905, ГТГ): «группы персонажей расположены друг

Г. Якулов. «Стальной скок». Макет. 1925

<sup>45</sup> Волконский С. У Дзягилева // Последние новости (Париж), 1927, 14 июня.

над другом по всей плоскости картины, перспективного сокращения почти нет, поверхность земли видна как бы сверху (при очень высоком горизонте), а люди и предметы на земле – в спокойном профильном ракурсе (т. е. при среднем горизонте)»<sup>46</sup>.

В живописи Якулова 1910-х годов пространство уплощено, почти двумерно. Композиция, как правило, членится по вертикали, действие развивается вверх параллельными зонами. Часто пространство дробится на разного рода ячейки; в нем присутствуют лестницы, ступени, площадки, наклонные плоскости.

На рисунках к «Стальному скоку» почти повсеместно встречаются схематические изображения лучей, в макете же предусмотрено множество самых разных источников света: от крепящихся на штанкетах и расставленных повсюду специальных стойках фонарей и софитов до лампочек в очках в costume Оратора.

Так, собственно говоря, было и в станковой живописи Якулова, изобилующей изображениями световых лучей: «Женский портрет» (Краснодарский художественный музей им. Ф. Коваленко, 1920-е), «Кафе» (Государственная картинная галерея Армении, начало 1920-х) и др.

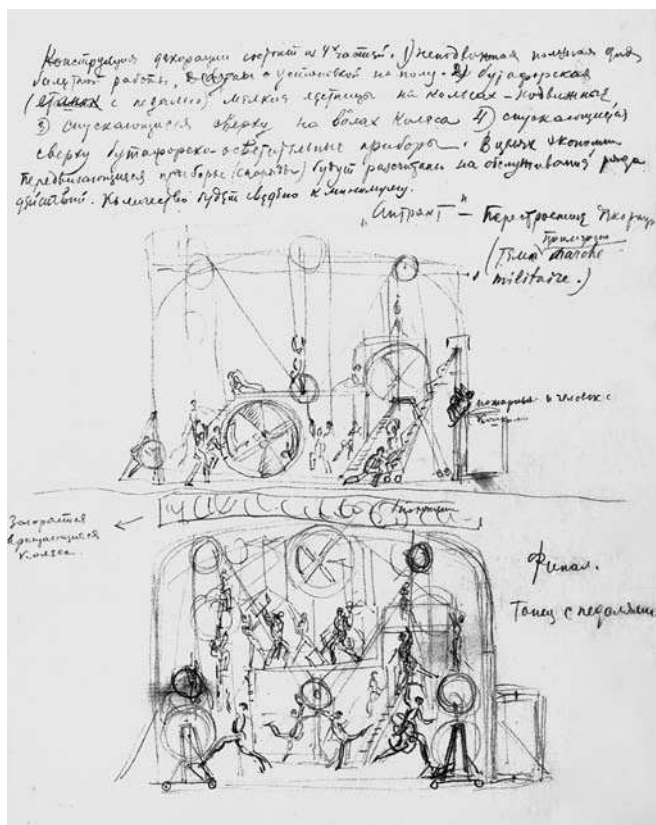
Жизнь света в живописи Якулова поразительно многообразна: не только изображения самих лучей, но их преломления, рассеяния, бесконечные отражения в витринах, блестящих поверхностях... Художник вводит в свои композиции множество экранов, занавесей, штор, ширм, по-разному пропускающих и ослабляющих световые потоки. Не менее часто в живописи Якулова присутствуют

системы зеркал, благодаря им световые сюжеты обретают особую драматургию, подчиняющую себе пространственные формы, вовлекающие героя в сложную пространственную интригу: «Перед зеркалом» (Государственная картинная галерея Армении, 1920), «Портрет Алисы Коонен» (Частн. собр., Москва, 1920) и др.

В истории «Русских балетов», кажется, еще не было ситуации, когда сценарием предусматривалось буквально по секундам не только развитие сюжета, но и характер движений и количество действующих лиц. Причем, не отвлеченно, не вообще, а в связи с проявлениями сценической пластики, предметными подробностями, особенностями

<sup>46</sup> Стригалева А.А. Понимание и изображение пространства Г.Б. Якуловым // Проблемы истории советской архитектуры: Сборник научных трудов, № 3. М., 1977. С. 25.

Г. Якулов. Рисунок к балету «Стальной скок». 1925



# Сценография

костюмов, световой партитурой. Напомним: музыка «Стального скака» писалась Прокофьевым одновременно с сочинявшимся Якуловым сценарием – по сценам, по эпизодам, с учетом всех перемен и антракта.

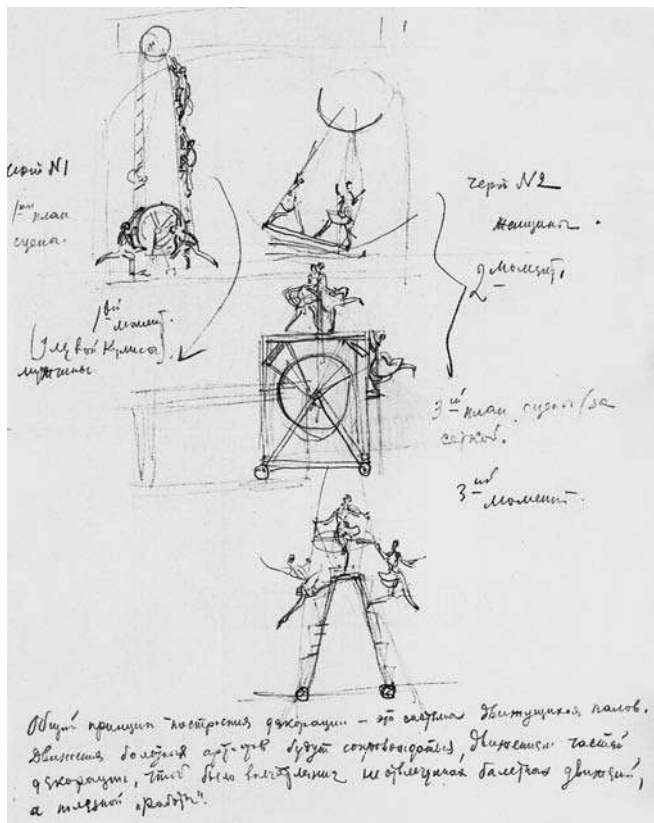
То есть к началу репетиций образ балета совершенно сложился, и был ясен. Подобная ситуация, понятно, ставила перед будущим хореографом условия очень жесткие: ему надлежало «работать» внутри, если так можно сказать, абсолютно законченного образа, плюс к тому имея дело с почти математически рассчитанным сюжетом.

Дягилев перебирал в уме все имена и все варианты. В конце лета 1926 г., встретившись в Лондоне с Леонидом Мясиним, предлагает постановку ему. В каком-то смысле это был жест отчаяния: Дягилев не терпел измен и был зол на Мясина, недавно покинувшего труппу.

В сентябре Мясин приезжает в Монте-Карло. «Прокофьев тоже был в Монте-Карло через несколько дней, полный идей для нового балета, которые он изложил после того, как проиграл нам партитуру на пианино в комнате для репетиций театра Опера»<sup>47</sup>.

К репетициям Мясин приступил не сразу, прежде ему пришлось возобновить хореографию Нижинской к «Докучным»<sup>48</sup>.

Только в конце февраля 1927 г. Дягилев решает показать «Стальной скак» в самом конце сезона. Прокофьев в это время в Ленинграде, Якулов работает в Тифлисе. Дирекция «Русских балетов» шлет множество телеграмм: разыскать Прокофьева, оформить визы Якулову... Якулов безуспешно добивается конкретных дат, поскольку должен прервать свои



контракты в Тифлисе и тоже шлет телеграммы Дягилеву: «Без моего присутствия осуществить макет и костюмы нельзя...»<sup>49</sup>.

В начале апреля Мясин наконец начинает репетировать новый балет. Вся труппа находится в Монте-Карло. Туда же приезжает только что вернувшийся из России Прокофьев.

«Утро, – записывает он в дневнике 10 апреля, – провел с Мясиним, беседуя о балете. Казалось, сначала было трудно сторговаться, когда, например, в первом номере я видел стихийную народную волну, а Мясин борьбу Бабы-Яги с крокодилом <...>. Но затем он объяснил, что не будет ни бабы-яги, ни крокодила, но он берет это за основу для получения стихийности <...>»<sup>50</sup>.

Г. Якулов. Рисунок к балету «Стальной скак». 1925

<sup>47</sup> Мясин Л. *Моя жизнь в балете*. М., 1997. С. 174.

<sup>48</sup> «Докучные» – балет на музыку Жоржа Орика. Либретто Б. Кохно (по Мольеру). Сценография Ж. Брака. Хореография Б. Нижинской. Премьера 19 января 1924 г. Монте-Карло.

<sup>49</sup> ОР. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 323 (Якулов). Ед. хр. 13.

<sup>50</sup> Прокофьев С.С. *Указ. соч.* С. 556.

*Pro memoria*

Конечно, этого следовало ожидать. Мясин внес некоторые коррективы в сценарий, правда, в основном в первую его часть.

Якулов прибудет в Монте-Карло в первых числах мая. Тогда же и началось строительство декораций. Вскоре стали появляться гигантские станки, приводившие в недоумение танцоров: «Репетиция Мясина <...>. Привозят огромные в полтора человеческого роста столы-подмостки Якулову. Артисты опасливо косятся»<sup>51</sup>. В меньшее недоумение приводили исполнителей и хореографические придумки постановщика: «Мясин изобретает интересное фабрично-машинное движение»<sup>52</sup>.

Репетиции идут каждый день. Часто и по вечерам, когда сцена не нужна Якулову: по мере того, как оказываются готовыми различные части декораций художник прилаживает их и оставляет на подмостках, чтобы на следующее утро Мясин уже мог их использовать.

На 6 июня назначена первая генеральная репетиция. «Декорации Якулова заметно продвинулись и становятся очень интересными. Особенно доволен Дягилев, который не останавливаясь хвалит Якулова»<sup>53</sup>. Утром 7 июня – вторая генеральная репетиция. Дягилев до этого, как обычно, сам ставил свет, «работал до половины четвертого ночи, а Якулов до семи, но в полдевятого Дягилев уже был снова»<sup>54</sup>. Репетировали до семи часов. На девять часов назначена премьера.

Как вспоминал Борис Евгеньевич Кохно<sup>55</sup>, занавес в Театре Сары Бернар в этот вечер отсутствовал. Вместо него зеркало сцены было затянуто сетчатым экраном. За этим экраном в контражурном

освещении разыгрывался Пролог. В сущности, зритель видел не столько самих героев, сколько их силуэты на экране.

Угадывались действующие лица: матросы, комиссары, папиросники, ирисницы, оратор, два бандита, мешочники, дама с зонтиком... В Прологе пунктирно намечены некоторые особенности героев будущего действия: залихватские проходы матросов; какое-то нервное растерянное кружение ирисниц с огромными коробками; настоженные прыжки комиссаров, их внезапные, словно от чего-то услышанного или показавшегося остановки; нервные пробеги дамы; кувыркания мешочников; мелкие прыжки бандитов...

Ничего из сценической пластики в Прологе различить было нельзя, и только когда в первом эпизоде поднимался экран, зритель видел достаточно аскетичную картину: на фоне серого задника, почти вприщип к нему располагались два станка из некрашеного дерева, действительно, напоминавшие гигантские столы. Слева к ним приставлена простая лесенка. И – все, если не считать двух стоек по краям сцены с круглым и квадратным знаками, отдаленно, как говорилось, напоминающими дорожные. С развитием действия на сцену этих знаков будет вынесено еще несколько – все только круглые. Периодически исполнители их будут вращать – особенно в финале, когда они придут в движение все одновременно. Так постепенно становилась понятной природа этих элементов сценической пластики. Дело в том, что Якулов здесь вспомнил серию «Диски» (1913–1914) своего парижского друга Робера Делоне<sup>56</sup>. Серию его круговых форм, составленных

<sup>51</sup> Прокофьев С.С. Указ. соч. С. 562.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Там же. С. 565.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Запись беседы с Б.Е. Кохно. Париж, 21–22 марта 1990 г. Архив автора.

<sup>56</sup> Робер Делоне (1885–1941) – французский художник, причисленный Г. Аполлинером к так называемому орфизму. Автор серии «Диски» (разделенных на четыре равных сектора, в каждом из которых по кругу расположены контрастные цветовые полосы одинаковой ширины) и серии «Окна» (1912). Якулов познакомился с Делоне летом 1913 г., именно в тот момент, когда он продолжал разрабатывать свою теорию «разноцветных солнц», крайне заинтересовавшую его французского коллегу. Теория симультанизма Делоне содержит в себе целый ряд положений, перекликающихся с положениями якуловской теории солнц.

## Сценография

из разного цвета и разного размера дуг. Каждый раз, когда наносилась та или иная дуга, Делоне долго вращал холст, чтобы проверить динамические возможности формы, заключенный в них вращательный момент.

Первый эпизод, в сценарии Якулова называвшийся «Приход поезда и меновая торговля», открывался номером «Борьба Бабы-Яги с крокодилом». «В нем участвовала молодая женщина, разбитная, даже чуть вызывающего поведения (Баба-Яга в исполнении Веры Петровой), и семь парней в больших кепках, изображавших крокодила “на манер спартанских воинов, передвигавшихся черепахой”. Этот номер поставил в тупик рецензентов спектакля. Большинство признавало, что решительно не поняло происходящего на сцене и уж, во всяком случае, не увидело там никакого крокодила, “как, впрочем, не приходится его встречать и в русских степях”. Другие, видимо, не ознакомившись с печатной программкой, трактовали эту сцену как “стилизацию насилия, совершаемого группой русских рабочих над девушкой”, и в одних случаях считали ее весьма удавшейся (А.Я. Левинсон), в других резко осуждали за вульгарность (С.М. Волконский)»<sup>57</sup>.

Однако номером «Борьба Бабы-Яги с крокодилом» не исчерпывалось содержание эпизода. Зритель мог увидеть всех тех, чьи силуэты он только что видел на сетчатом экране. И это зрелище поражало. Поражало прежде всего непривычностью облика персонажей, странной логикой их костюмов. Логикой, отнюдь не претендовавшей на достоверность, точность, соответствие реальности.

К сожалению, в настоящее время известно всего лишь семь авторских листов костюмов. Два из них хранятся в фонде Кошно в Библиотеке-Музее Оперы (Париж)<sup>58</sup>. Пять эскизов опубликованы в каталоге аукциона «Парк-Бернет» (Нью-Йорк, 1970)<sup>59</sup>. По всему видно: эскизы эти писались в разное время. Те, что в Библиотеке, беглые, чисто служебные карандашные рисунки костюмов «Циклиста» (велосипедиста) и Работницы, по-видимому были сделаны еще летом 1925 г. Опубликованные в аукционном каталоге – выполнены явно позже; они подцвечены акварелью, более старательные и напоминают якуловские эскизы к «Жирофле-Жирофля», «Кармен» или к «Гамлету».

Фотографии героев «Стального скока» свидетельствуют об одном очень важном моменте. Судя по всему, Якулов в мае 1927 г., приступив к осуществлению костюмов, не слишком придерживался первоначальных эскизов, сохраняя лишь самый общий их принцип. Художник отчетливо понимал: достоверные костюмы советских рабочих, матросов, комиссаров и т. д. вряд ли окажутся понятными и театрально убедительными в Париже; не имело смысла одевать танцоров и в прозодежду, ей в спектакле должно было бы сопутствовать очень многое, что там совсем не предполагалось.

Помимо этого Якулов стремился также к тому, чтобы «Стальной скок» при всей своей непривычности все-таки вписывался в эстетику «Русских балетов». Необходим был некий сдвиг, некая трансформация узнаваемых костюмных мотивов. Этот сдвиг и такую трансформацию Якулов осуществил, используя идеи и практику «Atelier

<sup>57</sup> Суриц Е.Я. Фрагменты монографии «Леонид Федорович Мясин» // Мясин Л. Указ. соч. С. 314–315.

<sup>58</sup> Bibliothèque-Musée de L'Opéra. Paris. Boris Kochno Collection. Mus K 130, Mus K 131.

## Pro memoria

Simultanè» Сони Делоне<sup>60</sup>, в 1927 г. уже достаточно широко развернувшем свою деятельность.

Вначале даже предполагалось заказать в «Atelier Simultanè» все костюмы для балета<sup>61</sup>. Трудно сказать, почему это не получилось: Дягилев и Соня Делоне были давними друзьями; вместе со своим мужем Робером она оформила для «Русских балетов» новый вариант «Клеопатры»<sup>62</sup>.

Рассматривая так называемые – «Les livres noir» («Черные книги») Сони Делоне, своего рода каталоги орнаментов «Atelier Simultanè», можно без особого труда обнаружить в них истоки декоративных решений многих костюмов «Стального скока». Например, известный по эскизу костюм «Циклиста» – кепка и кожаная куртка – в спектакле неузнаваемо преобразился: и куртка, и кепка оказались выполненными из ткани с известным пятнистым орнаментом Сони Делоне<sup>63</sup>.

Мешочники были одеты в безрукавки и короткие панталоны. В безрукавках варьировались клетчатые орнаменты – они тоже из «Черных книг» Сони Делоне.

У Ирисниц – балетные пачки: красные, белые, синие. На них накладывались, едва покрывая их, белые юбки с широкими диагональными полосами – тоже очень распространенный в тканях Сони Делоне мотив<sup>64</sup>.

«Atelier Simultanè» разрабатывало не только орнаменты для тканей, но проектировало различного рода платья, пальто, брючные костюмы. Нередко они были спроектированы преднамеренно асимметрично, составлены из легко отделявшихся и легко перемещавшихся деталей. Такой принцип использовал и Якулов. Скажем,

Матрос появлялся на сцене в довольно странном одеянии: на одной ноге у него была брючина-кlesh, на второй – узкая брючина, заправленная в высокий сапог, за спиной – что-то вроде плаща. Когда Матрос превращался в Рабочего, исполнитель в танце с легкостью отстегивал широкий klesh (ниже колена), снимал тельняшку, переворачивал вперед плащ – он оказывался кожаным фартуком. Такого рода трансформаций костюмов в спектакле оказывалось немало. Происходили они прямо по ходу действия, нисколько не отвлекая от него, не требуя никаких специально придуманных танцевальных ситуаций.

Обратившись к опыту и работам «Atelier Simultanè» Якулов почти не погрешил против советской «истины» «Стального скока». Дело в том, что многие эскизы Сони Делоне начала 1920-х годов по своим принципам напоминают текстильные проекты Л. Поповой и В. Степановой, а в какой-то момент они обнаруживают почти дословные совпадения. Это не удивительно. Соня Делоне видела рисунки Поповой на Парижской выставке 1925 г., была знакома с Эльзой Триоле и Лилей Брик, в конце концов, возможно, сам Якулов показывал ей журнал «ЛЕФ», где публиковались эскизы для ситца Л. Поповой, В. Степановой, А. Родченко.

Сюитой костюмов подобного рода далеко не ограничивался весь прихотливый костюмный мир «Стального скока». В балете, как впрочем, и всегда, давала о себе знать эксцентрическая стихия якуловского таланта. В эпизоде, называвшемся «Уличный торговец и графини»,

<sup>59</sup> *Designs for Costumes and Décor. Ballet. Opéra. Theater. Public Auction. Parke-Bernet Galleries. N. Y. 1970. May 6. Lot 154, 155.*

<sup>60</sup> Делоне Соня (1885–1979) – французский художник, дизайнер, жена Робера Делоне. Училась в парижской академии Ла Паллет. В начале 1910-х годов создала вместе с мужем теорию симультаннизма. Автор костюмов к балету «Клеопатра» А.С. Аренского для труппы С.П. Дягилева. В 1924 г. открывает «Atelier Simultanè», которое просуществовало более 10 лет и распространяло свою продукцию не только во Франции, но и в Германии, Америке и других странах. Была в числе организаторов в 1931 г. международного объединения «Abstraction – Création». Создала декорации и костюмы для концертных танцев на музыку И.Ф. Стравинского, цикл картин «Ритм и цвет». Дружила с Якуловым.

<sup>61</sup> *Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж. 20–21 марта 1990 г. Архив автора.*

<sup>62</sup> «Клеопатра» А.С. Аренского. Декорации и костюмы Л. Бакста. Хореография М. Фокина. Премьера 2 июня 1908 г. В 1918 г. балет был поставлен вновь. Декорации Р. Делоне. Костюмы С. Делоне. Новое па де де в хореографии Л. Мясина.

<sup>63</sup> *Сегодня трудно сказать определенно из какой ткани были шиты эти «пятнистые» костюмы. Один из критиков «распознал каракульчу (что, безусловно, сомнительно – Г.К.), один из самых ценных видов меха, и едко иронизировал по поводу того, что в России 1920 года, по-видимому, подобное могут себе позволить только апаши». (Суриц Е.Я. Указ. соч. С. 316.).*

<sup>64</sup> *Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж. 20–21 марта 1990 г. Архив автора.*

## Сценография

появлялись четыре женщины одетые совершенно невообразимо. Их наряды трудно было назвать платьями. Эти цветные лохмотья, что надеты на них – они продают эти тряпки или напялили их на себя, защищаясь от холода? В танце – все вибрировало, дрожало, мелькало, готово было в любой момент распастыся, рухнуть и превратиться в груды цветного мусора. Плюс ко всему на головах у графинь вместо шляп были абажуры. «Якулов был явно заморожен цветным тряпьем», – заметил критик по поводу другого спектакля художника<sup>65</sup>. Но сказанное вполне относится и к «Стальному скоку».

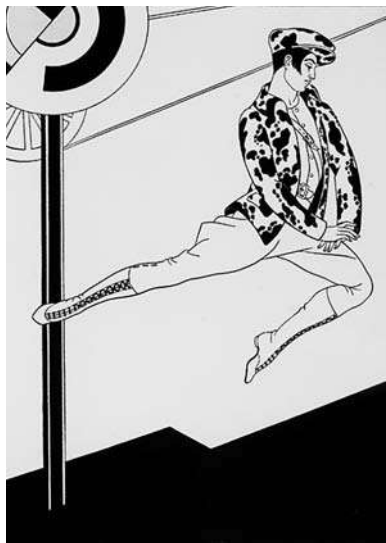
Якулов, кажется, делал все, чтобы не дать оформиться романтическому впечатлению от героев балета.

У многих персонажей на ногах была обувь разного фасона и разного размера, у некоторых вообще была обута только одна нога.

Да, и тот же упоминавшийся плащ Матроса, который оказывался совсем не романтической деталью, а элементарным кожаным фартуком – уже у Рабочего.

А чего стоила фигура Оратора: мало того, что в очках его то и дело загорались красные и зеленые лампочки, так он еще никак не мог избавиться от книги в руках, часто отбрасывал ее, но привязанная резинкой, она вновь и вновь возвращалась к нему.

Конечно, многое в «Стальном скоке» воспринимается в связи с Прологом, с фантастическим и совершенно нереальным парадом героев, парадом теней на экране. Именно о героях Пролога (а, в сущности, и всего спектакля) Якулов мог бы повторить то, что говорил о героях своей «Принцессы



Э. Майо. Рисунок.  
С. Лифарь в балете  
«Стальной скок».  
1928

Брамбиллы»: «Это тени, падающие от людей при свете огня, силуэты или бесконечно удлинненные или укороченные, имеющие черты той таинственной непосредственности и слитности, какие-то символы, лишённые предметной бытовой выразительности, но имеющие большой смысл для нашего ощущения, они как бы поработают подсознательные центры и вызывают ряд ассоциаций, как это бывает с зайчиками на стенах или отраженными тенями при гадании на воске»<sup>66</sup>.

Совсем иная костюмная ситуация возникла во второй части балета. Здесь уже не было никакой эксцентрики и никакого даже намека на индивидуальную определенность героев. Герои здесь только одного типа – Рабочие и Работницы А потому и костюмы различались только по признаку – мужской и женский.

У всех – большие кожаные фартуки с краями либо округлыми, либо косо срезанными, у мужчин они надевались на обнаженный торс, изредка – поверх

<sup>65</sup> Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXXVI.

<sup>66</sup> Цит. по: Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924. С. 47.



Г. Якулов.  
Костюмы к балету  
«Стальной скок». 1926.  
Национальная галерея  
Австралии, Канберра

комбинезона, брюки у всех шиты из блестящего серого сатина. У женщин под фартуками – простые льняные платья, иногда – шелковые. Фартуки – из блестящей кожи разных оттенков: от коричневого до темно-зеленого. Блестящие фактуры были необходимы Якулову: они отражали свет, играли множеством рефлексов, создавали световые ритмы, все время вспыхивающие, по-разному обнаруживающие себя в хореографическом рисунке<sup>67</sup>.

Первая и вторая части балета были разделены антрактом и опустившимся сетчатым экраном. Но переход от первой ко второй части все-таки постепенно готовился загодя. Во-первых, со сменой эпизодов действие все больше и больше

заполняло собой объем сценической коробки, перебрасывалось на станки, на разные лесенки и ступени, занимало пространство под станками (там, также за небольшим сетчатым экраном разыгрывался, к примеру, эпизод в притоне жуликов), осваивало висащие канаты и висащие рядом же гимнастические кольца.

Нельзя было не заметить, что всевозможные предметы (те же стремянки на колесах, разные табуреты, деревянные ящики и т. д.), появившиеся на подмостках, их больше не покидали, с ними игрался тот или иной эпизод, но с завершением его, они оставались – во второй части они снова будут включены в действие самым непосредственным образом.

<sup>67</sup> Несколько подлинных костюмов к «Стальному скоку» хранятся в Национальной галерее Австралии (№ 1973. 270. 184–227). См. о них в: 1) National Gallery of Australia. *Building the Collection* / Ed. Pauline Green. Canberra, 2009; 2) *Ballets Russes. The Art of Costume* / Ed. Robert Bell. National Gallery of Australia. Canberra, 2010.



## Сценография

Антракт не был просто антрактом, перерывом в действии. Действие как раз продолжалось: за сетчатым экраном можно было видеть комиссаров, пожарников, матросов. Они выносили на сцену какие-то вещи, расставляли их, передвигали лестницы, опускали с колосников какие-то блоки, направляли свет. И – постепенно переодевались. Происходило это поразному: кто-то уходил в кулисы и появлялся оттуда уже в costume рабочего, кто-то прямо на сцене снимал с себя части костюма, ему передавали фартук, и он тоже становился рабочим. К концу антракта в костюмах рабочих были уже все.

Таким образом, между первой и второй частью не было, по сути, никакого визуального слома.

С окончанием антракта на сцене оказывались все участники спектакля. Находились они не только на планшете, но и на станках, под ними, на ступенях, лестницах, а также за находящимся в глубине еще одним сетчатым экраном. Он опускался таким образом, что перекрывал второй, узкий и самый высокий станок.

Сразу же заметим, что на протяжении всей второй части сетчатые экраны будут то опускаться, то подниматься, меняя характер общей картины: она то обретает резкость, то размывается, точно погружается в туман.

Экспозиция второй части динамична и стремительна. Герои выкатывают огромное колесо, сверху спускается блок, на него это колесо подвешивается, затем оно поднимается вверх. Опускается вниз ферма со множеством цветных фонарей и снова поднимается к колосникам. На второй экран проецируются контуры некоего механизма. Опускается следующая

ферма, на ней укреплены три колеса со шкивами, они начинают вращаться. В это же время на сцену выезжают низкие стойки со сдвоенными цветными дисками (дисками Делоне), актеры приводят их в движение. И очень ненадолго зеркало сцены закрывает сетчатый экран. Свет поставлен так, что почти не видно актеров, зато прекрасно читаются абрисы гигантской работающей машины. Причем, создается такое впечатление, что сцена открывает только какую-то ее часть, а на самом же деле она значительно больше. За стремительной и энергичной экспозицией следовало действие – не менее стремительное и энергичное. Многие критики писали, что его даже трудно было рассмотреть в деталях: сорок семь человек, находящихся в пространстве, в каждом участке и на каждом уровне которого что-то происходит одновременно и часто совершенно независимо от происходящего рядом. И везде танец обусловлен сценографией или, иными словами, сценография «входит» в танец, как естественная и неотторжимая его часть.

Многое, если не все, предопределялось идеями Якулова. На одном из своих чертежей-набросков он пишет: «1) танец с педалями; 2) танец у колеса, приводящего в движение декорацию; 3) танец на стремянках с колесом; 4) влезание на столб и лестницу; 5) бой молотков; 6) (не обязательно на эскизе, так как будет на 2-ой площадке) танец с вращением шестерни, приводящей в движение декорацию»<sup>68</sup>.

На рисунке схематически изображены танцоры со всеми этими колесами, стремянками, педалями, у каждой группы поставлены соответствующие номера. То есть

<sup>68</sup> Bibliothèque-Musée de l'Opéra.  
Paris. Boris Kochno Collection. Mus  
K 133.

*Pro memoria*

понятно, что все происходило одновременно, ни один танец не выходил на первый план, не акцентировался специально.

Реконструировать «Стальной скачок» крайне сложно. Он не был никак зафиксирован, несколько известных фотографий изображают исполнителей в эффектных позах так, что не совсем понятно, существовали ли такие позы в спектакле или они «поставлены» специально для фотографа.

Никто из участников спектакля не предпринял попытки его возобновить. Серж Лифарь, правда, в 1948 г. поставил «Стальной скачок» в Париже. Но его версия была совсем другой, да и Фернан Леже свое решение никак не связывал с якуловским<sup>69</sup>.

Особенно трудно поддается реконструкции вторая часть, что, снова повторим, вполне понятно: интенсивность, стремительность действия, сложная партитура взаимодействия танца и сценографии, наконец, многоплановость и одновременность событий, – все это трудно удерживалось в памяти, не позволяло быть точно и обстоятельно зафиксированным.

И у нас нет иного выхода, кроме как довериться наиболее проницательным очевидцам.

Сирия Бомонт писал о второй части балета: она «...мастерски создавала впечатление ритмической силы и красоты машин. Мелодии почти не было, потому что как только появлялся намек на мелодию, он тут же тонул в мощном круговороте ритма. Музыка создавала шум, биение, удары молота со всевозрастающей интенсивностью, что танцоры выражали в зримой форме и акцентировали. Были и отдельные движения, которые

постепенно встраивались в жизнь одной огромной машины, то одного вида, то другого. Руки сплетались, взмахивали, крутились, ноги ударяли в пол, даже тела участвовали в движении, сгибаясь в талии и образуя арки под разными углами. Танцующие собирались вместе, разделялись, выстраивались в одну линию и, раскинув руки в стороны, быстро поворачивали кисти вверх и вниз, прямо перед публикой, это действие удачно представляло лампу со вспышкой; эти вспышки, организованные так, что они создавали изменяющиеся узоры, были весьма эффектны. Таким образом, ритмическая сила все возрастала, пока на центральном станке не появлялись две Фигуры с гигантскими молотами, они размахивали ими все сильнее, и наконец шум достигал своего апогея, когда в ход шли конструктивистские элементы, зазубренные диски, то сцеплявшиеся, то расплящившиеся, колеса, вращавшиеся все быстрее и быстрее»<sup>70</sup>.

Во многом аналогичные ощущения вызвал балет и у критика парижской «La Libertè»: «В ужасном шуме ревущей кузницы поворачиваются блоки, дымят шкивы, опускаются молотки, танцующие исполняют рабочие жесты: они поднимают, переносят, забивают... Затем, постепенно, они сами становятся машинами, они группами наступают и отступают, словно шкивы и направляющие стержни, обращаются в концентрических и неконцентрических кругах, сцепляются друг с другом, как приводные колеса. Женщины склоняются и выпрямляются попеременно, образуя группы из четного и нечетного числа танцующих, словно их контролирует

<sup>69</sup> Fernand Léger et le spectacle. Musée National Fernand Léger. P., 1995. P. 161–165.

<sup>70</sup> Beaumont C.W. Bookseller at the Ballet. L., 1975. P. 370.

## Сценография

распределительный вал. Одни линии танцующих представляют клапаны, бобины и зубцы. Силуэты кузнецов появляются за легким экраном, вся фабрика полна облаков и дыма. Движения становятся все более неистовыми и быстрыми, *Crescendo, agitato...* Картонные колеса вертятся, станок скрипит под ударами молота»<sup>71</sup>.

Еще более эмоциональным оказался обозреватель «*La Revue Universelle*»: «Танцовщики превращались в зубчатые колеса, рычаги, валы и блоки. Эти женщины, которые выворачивают локти, крутят кистями рук и приседают, уже не люди, а обезумевший коленчатый вал. Эти полуголые мужчины в кожаных фартуках, которые обхватили друг друга руками и плавно кружатся, – бегущая шестеренка»<sup>72</sup>.

Многих, безусловно, завораживала, а часто и просто ошеломляла машинная, если так можно сказать, стихия балета. Механические, автоматические движения. Их особая ритмика. Особые угловатые позы. Синкопичность смен этих поз. То есть вторая часть «Стального скака» воспринималась многими, как балет о машине.

На самом деле все обстояло не совсем так. Моментов, когда все на сцене оказывалось одним слажено работающим механизмом в спектакле было, действительно, много. И, действительно, люди на подмостках тогда уподоблялись поршням, клапанам, шестеренкам. Это были очень впечатляющие моменты. Однако Б.Е. Кохно вспоминал<sup>73</sup>, что за такими моментами всегда следовали другие, когда было недвусмысленно понятно: на сцене есть машина и есть люди. Работающие на ней, работающие с ней, приводящие ее в движение,

управляющие ею, замедляющие и ускоряющие работу ее частей.

Не случайно, в самом финале танцоры покидали свои места, свои рычаги и блоки и выстраивались в разные пирамиды, группы, как на физкультурных парадах или в спектаклях «Синей блузы». Музыка умолкала, но на сцене еще некоторое время вращались шестерни и колеса, двигались поршни и валы, вспыхивали разноцветные огни лампочек. И продолжал доноситься «механический» звук работающей машины.

Именно это подчеркивал и С. Прокофьев: «В нашем балете мы видели на сцене работу с молотками и большими молотами, вращение трансмиссий и маховиков, вспыхивание световых сигналов. Все это вело к общему созидательному подъему, во время которого хореографические группы одновременно и работают на машинах, и представляют хореографически работу машин»<sup>74</sup>.

Якулов, конечно, знал опыты Н.М. Фореггера, в чьей Мастерской (или, Мастфоре, как эту труппу именовали в духе времени) «появились и сразу стали пользоваться колоссальным успехом так называемые “танцы машин”, где люди имитировали движения колес, маятников и поршней, где цепь девушек изображала трансмиссию, сильно изогнувшаяся артистка, которую раскачивали, – пилу, артист, которого поднимали и опускали головой вниз, – гигантский молот»<sup>75</sup>.

Не вызывает сомнения, что Якулов в своем решении во многом исходил из опытов Фореггера. Но с этими опытами не был знаком Мясин, в рассказах же Якулова их трудно было ощутить во всей полноте. Напомним еще и о том, что к

<sup>71</sup> Dezarneaux R. «La Musique» // *Là Liberté*, 1927, 9 june. P. 2. Цит. по: Sayers Lesley-Anne. *Sergei Diaghilev's «Soviets» Ballet: «Le Pas d'Acier» and its relationship to russian constructivism // Experiment. USA. Los Angeles, 1996. Vol. 2. P. 108.*

<sup>72</sup> Coerag A. *Ballets Russes // La Revue Universelle*. P., 1927, 15 Aug.

<sup>73</sup> Запись беседы с Б. Е. Кохно. Париж. 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

<sup>74</sup> Прокофьев С.С. *Материалы, документы, воспоминания*. М., 1961. С. 175.

<sup>75</sup> Суриц Е.Я. *Указ. соч.* С. 310.

приезде Якулова (в мае 1927 г.) подавляющая часть балета Мясиным уже была отрепетирована.

Безусловно, многое делалось Мясиным интуитивно. Столь же многое объяснялось его интересом к футуристическому театру. Известно, что еще в 1914 году вместе с Дягилевым он видел балет Джакомо Балла «Типография», где «было двенадцать деперсонализированных актеров-роботов, представлявших различные части печатной машины. Сохранились эскизы "хореографии" Балла: две пары актеров, с силой вытянув перед собой руки, качались взад и вперед, имитируя движения поршня, вращающего "колеса", образованные третьей парой, которая размахивала столь же сильно вытянутыми руками, согнутыми в запястьях под прямым углом, что напоминало перекрещивающиеся круги»<sup>76</sup>.

Мясин долгие годы увлекался футуризмом, дружил с Д. Балла, Ф. Деперо, К. Карра, коллекционировал их живопись<sup>77</sup>. Возможно, он видел и балет Энрико Прампполини «Бокс», где тело актера, благодаря костюму, выглядело как механическая конструкция из шаров<sup>78</sup>. Естественно и движения такого актера были совершенно механическими.

Таким образом, есть все основания считать, что «механическая ориентация общей концепции движения формировалась у Мясина еще до "Стального скака", под влиянием не русского конструктивизма, а итальянского футуризма»<sup>79</sup>. Другое дело, что эта концепция движения несколько не противоречила конструктивистской концепции Якулова, без особых усилий включалась в нее.



Рассматривая пластику Якулова к «Стальному скоку» нельзя не обратить внимания на то, что в пространстве сцены присутствует элемент вовсе и не «машинного» свойства: гимнастические кольца, веревочная лестница, столбы. В балете эти элементы были активно задействованы. То есть в хореографическую лексику включалась лексика совсем другого искусства – цирка.

Конечно же от цирка эта идея «подчеркнуто демонстративного "мускульного усилия", преодоления силы тяжести в атлетическом действии. Воздушности классического танца с присущим ему стремлением оторваться от земли, создать иллюзию полета противостояла своеобразная красота напряжения мышц человеческого тела, побеждающего силу тяжести. <...> Отсюда и роль всякого

Л. Чернышева и С. Лифарь в балете «Стальной скок»

<sup>76</sup> Kirby M. *Futurist Performance*. N. Y., 1971. P. 95. Цит. по: Гарафоло Линн. *Русский балет Дягилева*. Пермь, 2009. С. 96–97.

Эскизы Д. Балла к «Типографии» воспроизведены в каталоге выставки «La Danza delle avanguardie». Trento e Rovereto, 2005. P. 463–498.

<sup>77</sup> Мясин Л. Указ. соч. С. 134–135.

<sup>78</sup> Эскизы Э. Прампполини к «Боксу» воспроизведены в каталоге выставки «El teatro de los pitores». Madrid, 2000. P. 165–173.

<sup>79</sup> Sayers Lesley-Anne. *Op. cit.* P. 112.

## Сценография

рода поз и движений на полу («в партере», если применить борцовскую терминологию), подъемов (часто с подчеркнутым усилием) и падений. <...> От цирка и необычные статические позы как танцовщика в отдельности, так и всевозможные пирамиды, составленные из людей...»<sup>80</sup>.

Что касается «всякого рода поз и движений на полу», равно как и «всевозможных пирамид, составленных из людей», здесь фантазия Мясина не знала, кажется, ни преград, ни пределов. В характере этого хореографа, а точнее будет сказать в природе его таланта, как раз и было неукротимое стремление к выразительной стороне танца, к его декоративности, живописности. Мясину всегда очень важна была изобразительная сторона балета. Причем, изобразительная не вообще, а понимаемая очень современно, учитывающая особенности лексико современного искусства.

Из всех хореографов дягилевской труппы он был, наверное, самым образованным, наиболее понимающим и тонко чувствующим современную живопись. Не случайно, и при Дягилеве, и после него Мясин работал только с выдающимися художниками: П. Пикассо, Ж. Брак, А. Матисс, Н. Гончарова, М. Ларионов, П. Челищев, Х. Миро, Р. Дюфи, А. Массон, Ж. Люрса, С. Дали... И какой бы ни была его хореография, она всегда соперничала с декорациями и всегда стремилась к тому, чтобы это соперничество было на равных.

Приступая к «Стальному скоку», Мясин мало что знал о советском конструктивизме, правда, видел «Жирофле-Жирофля» во время гастролей Камерного театра. Он должен был учитывать якуловский



Л. Мясин и А. Данилова в балете «Стальной скок»

<sup>80</sup> Косачева Р. О музыке зарубежного балета. М., 1984. С. 149.

макет, осваивать его в общем-то безликую, безобразную среду.

Репетировать он, как мы помним, начал еще до приезда Якулова. И, как всегда, чтобы поставить тот или иной эпизод, ему необходимо было его объяснить в чисто живописных, декоративных образах.

Отсюда и возникновение такого, к примеру, номера, как «Баба-яга и крокодил» и не только. То есть Мясину нужно было увидеть тот или иной номер в выражениях чисто декоративных, живописных. А это он прекрасно умел.

Но интересно: Якулов, увидев построения Мясина, все их безоговорочно принял, более того включился в процесс сотворчества именно в этом плане: что-то корректировал, что-то добавлял, но был очень рад всему, что придумал хореограф<sup>81</sup>. Особенно – тем моментам, когда в балете торжественно явная и нескрываемая декоративность – декоративность поз,

<sup>81</sup> Запись беседы с Б.Е. Кохно. Париж, 20–21 марта 1990 г. Архив автора.

*Pro memoria*

движений, декоративность групп танцоров. Якулов даже настаивал на том, чтобы моменты такого декоративного свойства фиксировались в действии, не мелькали незамеченными.

Якулов, до их встречи в мае 1927 г., Мясина не знал. Как мы могли убедиться, вопрос о хореографе, о постановщике его очень волновал еще тогда, когда сценарий балета только писался. И, надо полагать, внутренне Якулов был рад тому, что Мейерхольд не принял предложение Дягилева. Конструктивизм Якулова был противопоставлен конструктивизму Мейерхольда, точек соприкосновения не было и не могло быть. И Якулов это прекрасно понимал. Конструктивизм же Мясина оказался близким якуловским конструктивистским установкам. Более того: Мясин вливал в них кровь, делал наглядными и убедительными. Попытаемся объяснить почему.

На протяжении нашего разговора неоднократно звучали слова «конструктивистская концепция», «конструктивистская идея», «конструкция», «конструктивизм»... Все эти слова имеют самое непосредственное отношение к спектаклю «Стальной скак».

Напомним: балет с самого начала задумывался как конструктивистский. Этого хотел Дягилев, этого он требовал от Прокофьева, Мясина, Якулова. Именно конструктивистским восприняла балет критика, именно как конструктивистский этот спектакль вошел в историю. Для этого было достаточно оснований – многие признаки конструктивизма были налицо: отсутствие у сценической пластики самостоятельной образности, непричастность

сценической пластики к конкретному пространству, самая непосредственная включенность ее в действие и т. д. и т. д.

Плюс ко всему Якулов сам себя считал конструктивистом, едва ли не родоначальником конструктивизма вообще и «оценивал свой труд над созданием конструктивного (как он подчеркивал. – **Е.С.**) мюзик-холла “Питтореск” (1918 г. – **Г.К.**) не просто чрезвычайно высоко. “Это было мое первое декоративное произведение в конструктивном методе, тогда неведомом никому из художников”<sup>82</sup> – полагал он. Мысль, здесь выраженная, глубоко, сущностно характерна для творческого сознания и, соответственно, мироощущения Г. Якулова: “декоративное в конструктивном”. И она, заметим, в корне противоречила ортодоксии конструктивизма»<sup>83</sup>.

Здесь нет необходимости вдаваться в детали теории конструктивизма, в его «ортодоксию». Заметим только, что «объясняя эту свою новую – конструктивную, как всегда подчеркивал Якулов, – работу («Стальной скак». – **Г.К.**), венчавшую его художественно-проектные труды уже во вполне характерном (или, скажем иначе, – общепринятом) облике конструктивизма – «с вращением трансмиссий, маховиков, световыми сигналами» и т. п., – он признается, что и предыдущие балеты Русских сезонов в Париже, при всем разнообразии их образности, стилистики – были внутренне конструктивны. Он писал об этом: «...Русский театр имел преимущество перед Западным... Спектакли его целостны (Бакст – Римский-Корсаков, “Шехерезада”; А. Бенуа – Стравинский, “Петрушка”; Римский-Корсаков – Гончарова,

<sup>82</sup> Якулов Г. *Моя художественная деятельность с 1918–1921г.* // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 240. Л. 99. Цит. по: Костина Е.М. *Георгий Якулов. М., 1979. С. 75.*

<sup>83</sup> Сидорина Е.В. *Этот сложный конструктивизм: Георгий Богданович Якулов (1884–1928) // Искусство эпохи модернизма: стиль ар деко. 1910–1940-е годы. М., 2009. С. 219.*

## Сценография

“Золотой петушок”), они внутренне конструктивны, даже когда сделаны не методами конструктивизма...»<sup>84</sup>.

Приведенные только что цитаты – из статьи Е.В. Сидориной о Якулове, очень точно объясняющей особенности природы искусства художника, равно как и его настойчивое и многолетнее именование себя конструктивистом. Позволим себе еще раз обратиться к этой статье: «Декоративное, не только отрицаемое Якуловым, но неусомневаемо, полноправно присутствующее в его сознании и утверждаемое вместе и на равных с конструктивным, несомненно, выводит этого художника из круга всплеска конструктивизма как “изма” – в слой “вообще-говоря-конструирования”, в толщу, в массив тяготения к конструированию, актуализации его притягательности, без вхождения во взрыв и перегибы, преувеличения “изма”. Иными словами, у Якулова конструирование обнаруживает себя, что называется, “в известной мере” и до “известной степени”»<sup>85</sup>.

По существу, по своей сути «Стальной скок» мало чем отличался от предыдущих спектаклей Якулова, от того же «Жирофле-Жирофля» в Камерном театре. Только строительные элементы сценографии отличались: их набор, действительно, был конструктивистским. О самом же спектакле можно повторить вслед за Абрамом Эфросом: на сцене «были “конструкции” – красочные сооружения театрального характера. У них было родство с построениями того же Якулова в “Обмене”, только они получили другой облик и другой смысл. Это были формы в движении. <...> Они работали с

актером и для актера. Они у нас на глазах подавали то, что надо было по ходу игры. Они выдвигали одни части, убирали другие, выкатывали площадки, спускали лестницы, раскрывали люки, строили проходы, находились всегда под рукой или под ногой вместе с балюстрадой, ступенькой, штангой, прибором, к которым можно было прикоснуться, чтобы найти на мгновение точку опоры...»<sup>86</sup>. А дальше А. Эфрос делает вывод о том, что «это был подлинный и театральный конструктивизм, многокрасочный, живой и щедрый – в отличие от того кладбища голых и серых станков на сцене, которое стало именоваться “чистым конструктивизмом”...»<sup>87</sup>.

«Чистый конструктивизм» – это, понятно, в спектаклях Вс. Мейерхольда. Что же касается слов «многокрасочный», «живой», «щедрый», то они вообще не из словаря конструктивизма, обозначаемые ими качества конструктивизмом принципиально отрицались.

Однако А. Эфрос применил их совершенно обоснованно именно к Якулову, поскольку они свидетельствуют о сильном декоративном начале в его искусстве. И о том, что декоративное и конструктивное всегда существовали на равных в его решениях – театральных во всяком случае.

Таковыми были все спектакли Якулова. Таким был и его «Стальной скок».

<sup>84</sup> Там же. С. 224.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXXVI.

<sup>87</sup> Там же. С. XXXVI–XXXVII.

Елена ПОЛЯКОВА

## ЗАВЕЩАННОЕ

*Выдающемуся русскому советскому театроведу и критику Елене Ивановне Поляковой–Горячкиной (1926–2007) принадлежат первостепенно важные для нашего театра труды: такие капитальные монографии, как «Станиславский – актер», «Театр Льва Толстого. Драматургия и опыт ее прочтения», «И.М. Москвин (1874–1946)», «Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура». В последние годы жизни главный научный сотрудник Института искусствознания работала над книгой о советском МХАТе, которую, к сожалению, не успела закончить. Будучи живым свидетелем спектаклей, шедших на прославленной сцене, начиная с 1930-х годов, Е.И. Полякова в своей рукописи соединяет личные воспоминания с глубоким театроведческим анализом. Труд ее тем более важен, что за последнее двадцатилетие образ МХАТа советской эпохи существенно искажен. Неоднократно высказывалось крайнее суждение о том, что в это неоднозначный, но плодотворный период у коллектива не было сколько-нибудь значительных достижений из-за того, что МХАТ был объявлен первым театром страны и оказался в прямой зависимости от тоталитарной власти. Однако художественный и политический процессы отнюдь не всегда находятся в прямой взаимосвязи. Подтверждение тому – воспоминания и размышления Елены Поляковой, которые завершает наш журнал. Не случайно, одно из названий ее неоконченной книги – «Шедевры советского МХАТа».*

### ФИГАРО, ИЛИ ЖЕНИТЬБА ЦИРЮЛЬНИКА

Мольер вошел в жизнь Кости Алексеева в раннем детстве. Знакомство, вернее – родство с Францией и ее языком началось с естественного билингвизма дома Алексеевых. Для матери, француженки по линии материнской, этот язык был таким же родным, как русский. Романы она предпочитала французские, постоянно в домах Алексеевых были номера «Revue des deux mondes». Мать прекрасно знала и немецкий, гувернантки-гувернеры обучали всех ее восьмерых детей обоим языкам. Французский был легок в усвоении. Дети не столько писали диктанты и сочинения, сколько болтали между собой, с матерью, с воспитателями. В домашних спектаклях исполняются, главным образом,

водевили или «переделки с французского». Юный Костя легок, непринужден в этих водевилях. На всю жизнь любимой ролью будет легкомысленный студент Мегрио с его любовью к гризетке в водевиле «Тайна женщины». Радость свою, легкость свою в этой роли будет вспоминать Станиславский после того, как сыграет Астрова, Штокмана, Крутицкого. Так получилось, что юному актеру удавались роли цирюльников-французов (в популярной опере-водевиле «Любовное зелье», в «Цирюльнике-стихотворце», в котором когда-то блистали Щепкин с Садовским).

Б.В. Алперс в своем исследовании русского актерского искусства не просто вспомнил забытую комедию, но реконструировал исполнение молодого Станиславского в двух редакциях любительского

К. Станиславский –  
Лаверже. «Любовное  
зелье. 1892





спектакля, проследив изменение характера водевильного простака. <...> Комедии с участием севильского брадобрея не сходят с русской драматической сцены как и с французской. А с оперных подмостков не исчезают сочинения Моцарта о «Фигаровой женитьбе» и «Севильский цирюльник» Россини. Также примечательно, что в русском театре соседствуют не только комедии Бомарше и опера Моцарта, но и совершенно забытая комическая опера Дж. Паизиелло, исполнявшаяся в 90-х годах XVIII века в Петербурге и в Москве в труппах Столыпина и Шереметьевых. Привожу эти сведения для того чтобы подчеркнуть особенность восприятия комедии Бомарше в мировом театре и в России. Для русского зрителя комедии неотрывны от опер. Оперы – «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро» – у всех на слуху, не диалоги и монологи, а дуэты и арии в памяти и душе. Так – у всей образованной и «достаточной» публики, имеющей абонементы в драму, еще больше – в оперу. Так и в семье Алексеевых: двойное восприятие, слияние драмы и музыки, перейдет в XX век.

Это и определит отношение к комедии Бомарше режиссера Станиславского. Но для моей темы истинных традиций необходимо вернуться к глубинам «до станиславского» времени.

В Петербурге «Фигарова женитьба» состоялась в драматическом театре в 1816 г., ибо императрица – современница автора нашла комедию «скучной», а вернее – более чем опасной в ситуации конца своего века. Но имя – Фигаро стало нарицательным по всей России. Персонажей Бомарше играют Щепкин, Каратыгин, Ежова<sup>1</sup>. <...>



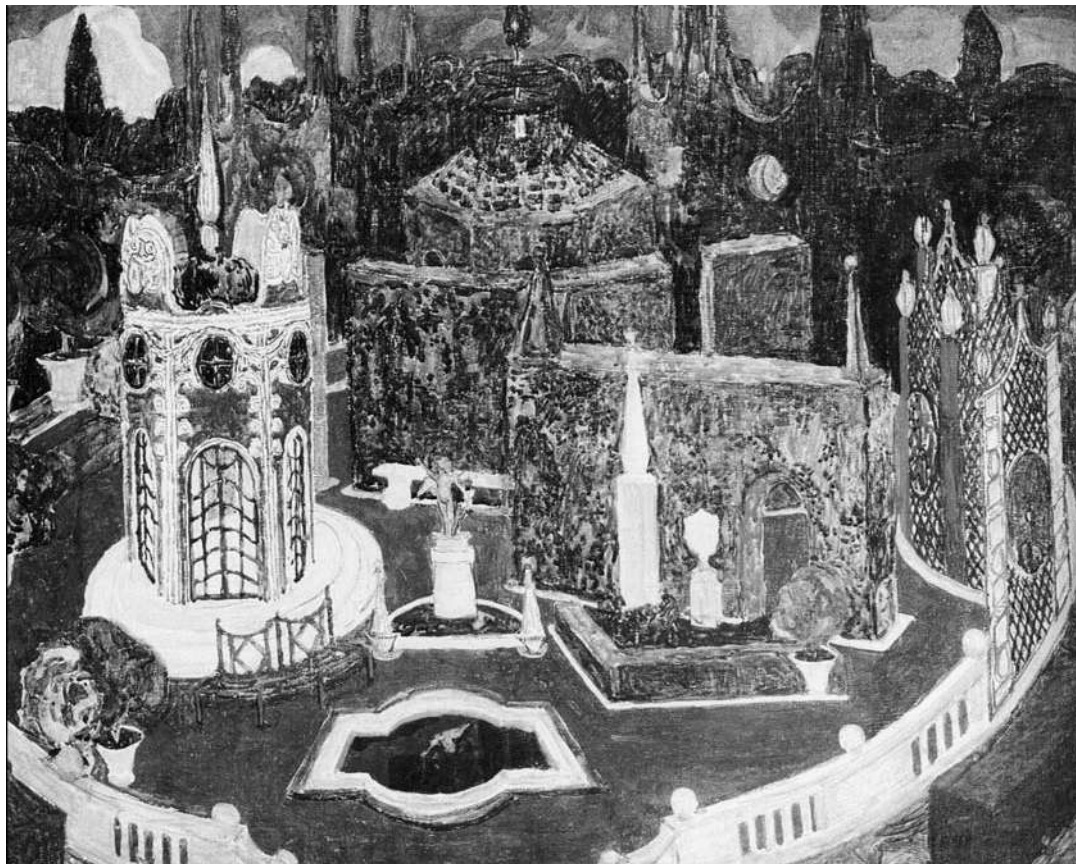
Фигаро – любимая роль И.И. Сосницкого<sup>2</sup> (напомним, Сосницкий крестный отец Елизаветы Васильевны Алексеевой) сочетающий естественность, непосредственность исполнения с точной обдуманностью, «сам себя создававший» блистательный артист, демократ по происхождению, он в собственной жизни был почти Фигаро с его талантами, умом, с изворотливостью, с умением угодить графу. В 50-х годах XIX века критик газеты «Молва» так оценил исполнение: «Ни одного слова не в ноту, ни одного движения не в такт. Все было исполнено верно по расчету... Он сыграл Фигаро как мог – прекрасно. Но этого довольно ли? Фигаро должен нести в себе пламя жизни... Он должен возбуждать в себе не один смех, а глубокое сердечное участие. И между тем – пошевелила ли нас хоть скольконибудь игра господина Сосницкого? Скажу откровенно, что я во все продолжение пьесы любовался им от чистого, но не от растроганного сердца».

Любимой была роль Фигаро у близкого друга основателей

Афиша к спектаклю «Безумный день, или Женитьба Фигаро». 1927

<sup>1</sup>Ежова Екатерина Ивановна (1787–1837) – актриса Петербургской Императорской труппы с 1805 г. В спектакле «Фигарова Женитьба» исполняла роль Марселины.

<sup>2</sup>Сосницкий Иван Иванович (1794–1871) – артист Императорских театров. Выступал на петербургской сцене свыше 60-ти лет. Исполнил более 560 ролей. Среди них: Чацкий («Горе от ума»), Городничий («Ревизор»; первый исполнитель), Кочкарев («Женитьба»).



МХТ, корифея Малого театра – А.И. Южина. Роль так же разработана как у Сосницкого, и так же вряд ли появлялась у зрителей «растроганность сердца», когда этот Фигаро произносил монологи. На фотографиях сезона 1909–1910 г.г. заметна расчётливость мимики, заданность позы<sup>3</sup>. В постановке «Фигаро» в Художественном театре солнце равно светит всем. Одинаково освещает ветхую, облупленную башню, прежде защищавшую, оборонявшую, ныне отданную слугам, и анфилады верхних покоев.

Первая картина – башня: «Есть угловые башни. В них ведет одна дверь, внутри места много, и их расположение очень удобно по

отношению к комнате графини и кабинету графа... В эту башню и решил поселить граф Фигаро с Сюзанной... Башня должна быть облупленной, старой, ее давно не ремонтировали...»<sup>4</sup>. Зрители видели полукруг, изгиб башенной стены, словно сами сидели внутри, на другой половине этого круга, наблюдая, как на фоне высокой стены обживают будущую свою комнату графский цирюльник и камеристка графини. Начался безумный день свадьбы. Они еще не знают, что день будет безумным, но готовы прожить весь этот день, в который их вводили триста тридцать репетиций Станиславского, в его течении, бурлении, последовательности.

А. Головин.  
Эскиз к спектаклю  
«Безумный день, или  
Женитьба Фигаро».

<sup>3</sup> См. работу В.Н. Филиппова «Южин по изобразительным материалам» // Сб. «А.И. Южин-Сумбатов». М., 1942, С. 677.

<sup>4</sup> Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. М., 1952. С. 370



«Течение дня для актера – это значит знать в каждую секунду своей сценической жизни: чего я хочу, куда я иду, что я делал минуту тому назад, что сейчас буду делать, зачем вышел на сцену, чего хочу от себя, от своего партнера, почему я так одет, почему у меня эта палка в руках, куда я пойду и что буду делать после этой сцены»<sup>5</sup>.

Все разработано, и Фигаро знает почему он так одет: рубашка опоясанная широким испанским поясом, жилет с огромными декоративными пуговицами, причем рубашка белоснежна, движения легки. Нужно измерить «жилплощадь», на которой уместится кровать дареная графом к свадьбе,

нужно прикинуть, как использовать башню. День занялся, господа еще почивают, к их пробуждению нужно все успеть. Поэтому Сюзанна (О.Н. Андровская) занята не «прикладыванием к волосам веточки флердоранжа», как положено по авторской ремарке, а привычным занятием – она ловко гладит белоснежные нижние юбки, легкое белье графини. По залу словно разносится аромат свежего белья, хранящего запах лаванды, предназначенного прелестной женщине, которая обитает там, вверху.

<...> Дуэт А.И. Степановой – Б.Н. Ливанова был совершенен. Оттенки исполнения не нарушали цельности образов – характеров.

Сцена из спектакля  
«Безумный день, или  
Женитьба Фигаро»

<sup>5</sup> Там же. С. 367.

*Pro memoria*

Степанова – именно графиня, породистая, словно избранная графом по знатности, а вовсе не девочка Розина в прошлом. Можно сказать, что более простонароден был граф, сохранивший пышность костюмировки, самоуверенность и любование собою, а также донжуанское стремление к каждой хорошенькой женщине: жена наскучила, а рядом – прелестная камеристка и подросток Фаншетта... Альмавива был не столько изыскан, сколько напорист, кровь в нем текла не голубая, а обычная, веселая энергия окрашивала и ревность, и предприимчивость, и азарт охоты на оленей и на женщин. «Фигаро» с Борисом Ливановым многократно смотрели его поклонницы, шли «на Ливанова», как в Малый «на Остужева».

Сцена у графини была апофеозом взаимных прятков, переодеваний, путаниц, ревностей. Керубино (А.М. Комиссаров<sup>6</sup>) переодевали в женское платье, то есть сверху белого мундира натягивали юбку, на его мужской парик набрасывали чепчик, рассеивая облака пудры. Сам же паж в это время целовал одновременно Сюзанну, живую графиню и голубую ленту похищенную в ее спальне. Он томно пел – «Я люблю свою крестную мать...» А муж крестной матери, то-есть граф, ломился в дверь, орал грубым ливановским голосом. Золоченая дверь трещала, женщины неслись по спальне, паж терял юбки (благо, под ними были лосины). Керубино лез то под стол, то под пуф, наконец исчезал в туалетной комнате. Графиня же, не забыв попудриться, открывала дверь мужу. Граф устремлялся в туалетную комнату, графиня уверяла, что там находится Сюзанна, супруг,

ремя ботфортами, убежал за слесарным инструментом. А женщины выволакивали из туалетной и выбрасывали Керубино, успевшего их еще и поцеловать, в окно.

Вернувшийся Альмавива предлагает графине руку, и торжественно открывает туалетную комнату. Они входят туда, словно готовясь к менюэту, – уже торжествующий муж и поникшая, предчувствующая катастрофу жена. Счет идет на секунды. Обнаружив в запертой туалетной Сюзанну, смущенный граф, не надолго поверивший в обман, тем не менее отправляет бойкого пажа подальше от замка, в дальний полк. Керубино, обливаясь слезами, припадает к ногам графини, лобзает Сюзанну, еще более страстно – маленькую Фаншетту (ее играли в очередь В. Бендина<sup>7</sup> и Е. Морес<sup>8</sup>).

Каждый исполнитель живет на сцене своей целью, сопряженной с целями других. Граф жаждет осуществить старинное «право первой ночи», а Фигаро добивается отмены этого права, потому и передает графу белый брачный венец с фатою, который граф надевает на голову Сюзанны. Это свидетельствует, что невинная невеста предназначена жениху, а не «суверену».

Оркестрик играет, девушки поют – «Славься, наш беспорочный граф...» – они повторяют последнее слово и слышится: «Славься наш порочный граф». Фигаро поет: «В барыше бывает тот, кто других проворней!». На этом опускается занавес первого акта.

Акт второй – спальня графини. Живопись определяет пространство, ритм, диктует мизансцены. Высокий бельэтаж – или второй этаж графского дворца.



О. Андровская – Сюзанна

<sup>6</sup>Комиссаров Александр Михайлович (1904–1975) – народный артист РСФСР. С 1923 г. учился в школе Второй студии МХАТ. В труппе МХАТ с 1925 и до конца жизни.

<sup>7</sup>Бендина Вера Дмитриевна (1898–1974) – народная артистка РСФСР. Училась в школе при Третьей студии МХАТ. В труппе МХАТ с 1924 по 1964 гг.

<sup>8</sup>Морес Евгения Николаевна (1904–1984) – заслуженная артистка РСФСР. Во МХАТе с 1922 (как студентка школы и актриса вспомогательной) и по 1955 гг.

## Истоки, традиции, рифмы

Апартаменты господ пронизаны солнечным светом из огромных окон, потолка вроде бы и нет, вместо него – легкие «арлекины», и среди них огромная люстра, напоминающая воздушный шар Монгольфье. Цвета пространства – белый и золотой. Золотые узоры на белой двери, белые филенки, ширмы, занавеси у кровати, покрывало туалетного столика. В то же время на банкетках и оттоманках с легкими белыми ножками лежат алые подушки. На туалетном столике блестят фарфоровые безделушки, хрусталь флаконов и флакончиков, а наборный пестрый паркет пола отражает свет.

Фигаро – Н.П. Баталов бреет графа, бритва в руках Фигаро как орудие и угроза. Граф сидит за столиком с намыленными щеками. Кабинет-будуар имеет огромный шкаф наполненный камзолами и кафтанами. Расшитая шляпа-треуголка брошена в кресло. Домашние туфли, по нашему тапочки, виднеются под креслом. Тапочки именно мужские, изрядного размера. Перед зеркалом флаконы с «мужскими духами». Вот мир графа и Фигаро, в котором идет состязание аристократа и плебея-испанца. В пространстве кабинета продолжается игра мизансцен, движений улыбок, рук. Сюзанна-Андровская вошла за флакончиком с эфиром для графини. Графу же непременно нужно прикоснуться к руке Сюзанны. Рука Сюзанны тянется за флаконом, рука графа за рукой Сюзанны. «Метод физических действий» налицо.

И снова Сюзанна обращается к зрительному залу – своему союзнику. И снова поворачивается круг вводящий в зал суда, т. е. в онегинский зал реального дома

Станиславского. В центре сидит граф, справа от него – места судейских, своды законов, чернильницы с гусиными перьями. Слева от трона – деревянные скамьи для народа. В окне теснятся те зрители которые в залу не допущены. Мотив «партии» разработан и пластически, и в точнейшей звуковой партитуре. Жужжание множества людей, микро-действие каждого: занять удобное место, лучше видеть.

Граф показывает подписанное Фигаро обязательство жениться на Марселине. Фигаро признает свою подпись, и Марселина (Ф.В. Шевченко<sup>9</sup>) уже садится на колени к Фигаро, считая его своим законным мужем. А он сетует на свою горькую судьбу подкидыша, поднимает руку и показывает на своем запястье татуировку в виде лопаточки. Она хватается его руку и кричит: «Это он!». Марселина узнала в Фигаро своего сына, т. е. внебрачного сына ее самой и доктора Бартоло (Г.Г. Конский<sup>10</sup>). И теперь не Марселина находится не в объятиях предполагаемого мужа, а подлинный сын – в объятиях матери.

В финале, снова возвращается сцена и персонажи прячутся друг от друга за кустами, беседками, шпалерами, обвитыми хмелем и виноградом, увешанными фонариками, которые отражаются в драгоценностях женщин и мужчин. Все танцуют, перекликаются друг с другом, Керубино выводит и выводит вперед, к зрителям своих любимых дам и посылает поцелуи в зал рубежа 20-х – 30-х годов XX века.



А. Баталов – Фигаро

<sup>9</sup> Шевченко Фаина Васильевна (1892–1971) – народная артистка СССР. В качестве «сотрудницы» впервые выступила на сцене МХТ в 1909 г. Работала в театре до 1959 г.

<sup>10</sup> Конский Григорий Григорьевич (1911–1972) – народный артист РСФСР. В труппе МХАТа с 1930 г. до конца жизни.

### «ДНИ ТУРБИНЫХ»

Наша семья как и большинство среднеинтеллигентских семей тридцатых годов жила от полочки до полочки. На театр выделялись малые деньги, но так получилось, что я после «Царя Федора» совершенно заела мать просьбами повести меня еще раз в Художественный. Мечталось увидеть «Дни Турбиных» Михаила Булгакова. Фамилия была на слуху: родня моя знала, что Булгаков – врач. О его пьесе «Дни Турбиных» говорила вся Москва, и хотя шла она далеко не первый год, билеты достать было очень трудно. Наконец, мать сказала: «На той неделе будут тебе "Турбины"». «С Андровской?» – спросила я. – Конечно. «С Прудкиным?» – спросила я. – «Конечно».

Радость моя была безмерна. На следующей неделе я увижу артистов, которых уже не раз видела поблизости от своего дома. В концертах. В тридцатых годах во всех московских клубах (а их было множество),

в Политехническом музее, в клубе при Первом государственном часовом заводе на Воронцовской улице, во Дворце культуры построенном на месте Симонова монастыря шли сборные концерты, в которых участвовали и артисты Академических театров, и «опереточники», и сам Леонид Утесов, и оперные примадонны, и цирковые жонглеры... Концерты целиком закупала администрация завода или учреждения, щедро раздавала билеты сотрудникам. Конечно, директор сидел с супругою в первом ряду, а уборщица тетя Маша со своими потомками в последнем ряду, но ощущение праздника было у всех.

Радостный смех поднимался в зале, когда ложенный конференсье торжественно объявлял: «Сцена из спектакля "Дни Турбиных"». Елена – Ольга Николаевна Андровская, поручик Шервинский – Марк Исаакович Прудкин. Сколько? – Десять, пятнадцать минут шла блистательная сцена флирта прелестной женщины

Сцена из спектакля.  
«Дни Турбиных». 1926



## Истоки, традиции, рифмы

и неотразимого поручика... Вернее это был искусный монтаж двух сцен: выпившая бокал шампанского, слегка раскрасневшаяся, с кудряво-пушистыми волосами Елена сверкала белозубой улыбкой, светила синими глазами. Она была свободна от постылого мужа, от той тревоги, которая сгушалась за стенами дома; она всецело отдавалась чарам не столько поручика, сколько великолепного тенора, который вот-вот получит ангажемент в киевской опере, ему будут аплодировать и красные, и петлюровцы. Словом, те, кто окажется у власти в вечном городе Киеве. И склоняясь к своему обольстителю, Елена беспечно повторяет: «Пропади все пропадом». Продолжительный поцелуй. Гром аплодисментов. Конферансье объявляет следующий номер программы.

Вот к этим – то уже любимым артистам я ехала с Таганки в Художественный театр. Кажется, этот спектакль я смотрела не с матерью, а с кем-то из своих теток. «Турбины» были спектаклем для взрослых, но вероятно мать использовала знакомство с почтенным сотрудником Художественного театра Трушниковым<sup>11</sup>, во всяком случае меня пропустили беспрепятственно.

Поднялся занавес. На сцене была обыкновенная квартира с письменным столом в центре, с зеленой лампой, горящей на столе, с окнами плотно закрытыми кремовыми шторами. Сверху доносился странный звук: словно вибрировала напряженная струна. Звук силился стать мелодией, но не становился ею. Впоследствии мне объяснили, что звук этот был специально найден для спектакля, сочетающего реальность и фантазмагорию мировой войны и революции.

Уютный добротный киевский дом, дух которого так почувствовал и передал художник Н.П. Ульянов, словно слегка сдвинулся; кажется, – сползает куда-то вниз, по косоугору. (Вспомним реальный булгаковский дом, в котором с улицы было полтора этажа, а со двора – один). Я не заглядывала в программку – в спектакле было уже по несколько составов, которые успешно дублировали друг друга. Кажется, Алексея Турбина играл Н.Н. Соснин<sup>12</sup>, юнкер Николка раскинувшись на диванчике брэнчал на гитаре, пел домашним голоском. Как-то постепенно собирались обитатели дома, друзья и сослуживцы, офицеры белой армии. Домашний вечер; радость плещет навстречу каждому вошедшему. Врывается замерзший, укутанный в промерзшую шинель старший самый близкий друг – капитан Мышлаевский – Б.Г. Добронравов. Вбегают почти оборванец в обвисшей шляпенке; это Шервинский, опасаящийся, как бы его не опознали, не арестовали, не ограбили по дороге. Срывает шляпу, протягивает Елене букет роз. А Виктора Мышлаевского с криком «В ванну, в ванну!» тащут в сторону кухни. (Так и представляешь московскую ванную, в которой колонка набивалась чурбаками и долго грелась, пока накапливалось тепло). Доносится восторженное кряхтение, взвизги моющего поручика, а на сцене говорят о наступающих петлюровцах, о наглости немцев – оккупантов и о полном крахе белой гвардии. Через несколько минут румяный, отмытый Мышлаевский с головой, замотанной полотенцем, появляется в кабинете-гостиной. «В этом доме спиртом полы моют», – принимается он к жидкости, которой оттирали его же обмороженные ноги.

<sup>11</sup> Трушников Сергей Александрович (1882–1945) – административный работник МХТ с 1903 по 1938 гг., служил контролером, администратором, заведующим хозяйственной частью.

<sup>12</sup> Соснин Николай Николаевич (1884–1962) – народный артист РСФСР. Выступал на сцене с начала XX в., работал во многих провинциальных театрах. В 1930-х гг. перешел на московскую сцену (Театр б. Корш, МХАТ 2-й). Во МХАТе с 1933 по 1959 гг.

*Pro memoria*

Неожиданно входит странная одновременно легкая и грузная фигура – в нелепом башлыке, с нелепым баулом. Это кузен из Житомира по имени Лариосик. Его, как и на премьере, играет М.М. Яншин. Родители отправили его в Киев, считая, что там спокойнее, нежели в Житомире. По дороге какие-то злодеи украли лариосиковы пожитки; сохранилось только нижнее белье, в которое завернуто собрание сочинений Чехова.

Все разнежены в тепле, возле прекрасной женщины, и я снова вижу, столь часто виденное в концертах, объяснение Елены и Шервинского, но кончается оно не так как в концертах. «Пропади все пропадом» – говорит Елена, а в это время из под стола появляется голова Лариосика; с невероятной гримасой отвращения он жалобно взывает: «Не целуйтесь, а то меня сейчас стошнит».

Так идет спектакль, перемежая абсолютную искренность каждого мгновения, абсолютное сочетание домашних событий с историческими. Идут сцены у гетмана Скоропадского, исполненные сарказма в сочетании с презрением. На глазах рушится мир; немцы уволакивают гетмана, которого как-никак, но надо спасать. Камердинер занимается мелким грабежом, а Шервинский, прихватив золотой гетманский портсигар, мчится обратно в дом Турбиных.

Навсегда запомнится сцена в гимназии. Юнкера мечутся по сцене, стараются сохранить выправку и обнаруживают полную беспомощность. Алексей Турбин приказывает всем бросать оружие и разбегаться, спасая жизнь. Звучат слова командира: «Белому движению на Украине конец! Срывайте погоны,

бросайте винтовки! Бегите, я вас прикрою!».

На верхней площадке гимназической лестницы возникает петлюровский полковник Болботун, словно явление с картины Репина о запорожцах. На нем то-ли кафтан, то-ли жупан и шаровары шириной с черное море.

Треск выстрела. Мертвый Алексей Турбин лежит на мраморных ступеньках, обратив белое мраморное лицо к залу. Крепко сжаты губы. Долг исполнен.

Занавес закрывается. Антракт. Ошеломленные зрители выйдут из зала в фойе. Три раза я видела этот спектакль, и три раза в фойе сразу же начинались споры. «Конечно, он застрелился сам», – утверждают военные. А женщины, держа в руках программку с содержанием спектакля, возражают: «А вот тут написано, что Турбин погиб от случайного выстрела».

В это никто из зрителей не верит. Все многозначительно переглядываются, понимая, что театральное начальство запретило показывать героическую смерть белого офицера. Решительно никто не верит программке, где смерть представлена случайностью. Командир убит.

Сегодня о спектакле вспоминают и «говорят», как о некоем гармоническом, законченном целом. Но истинной гармонии в нем не было, да и быть не могло. Во-первых, он был поставлен по неоконченному роману. А во-вторых, – делался не одним автором в союзе с режиссурой, но целым коллективом, который был одновременно сплочен и недоверчив друг к другу. Спектакль не только ставили, но самые тексты его, реплики персонажей, целые картины вписывались, переписывались до самых последних репетиций.



О. Андровская – Елена



Б. Добронравов – Мышлаевский



## Истоки, традиции, рифмы

Детально разрабатывалась изумительно сцена у хозяина дома Василия Лисовича, которого все называли Васи́лиса. Перед трагической сценой в гимназии был большой эпизод «У петлюровцев». Там пили, лупили друг друга, измывались над старым евреем-ремесленником, и все исчезало в клубах пороха и предсмертных воплях. В финале было необходимо сделать акцент на невозвратность прошлого, и потому под окнами турбинской квартиры гремел «Интернационал», а Мышлаевский провозглашал: «Начинается пролог новой исторической эры».

Яростным противником спектакля был Владимир Владимирович Маяковский. Изощрялся в дипломатии, отстаивая спектакль, молодой завлит Художественного театра Павел Александрович Марков. Через долгие годы он будет свидетелем возрождения пьесы. В новых ее интерпретациях оказываются интереснейшие находки, выдающиеся исполнители. (Вспомним хотя бы Евгения Леонова – Лариосика в спектакле театра им. К.С. Станиславского, поставленного М.М. Яншиным в 1954 г.). Непременно надо сказать о том, что Василий Осипович Топорков, введенный в спектакль в тридцатые годы, играл Мышлаевского с той же силой правды и с совершенно иным, чем у Б.Г. Добронравова характером. А М.И. Прудкина – Шервинского заменял в спектаклях и на концертах популярнейший в то время А.П. Кторов, о котором вздыхали многие мои сверстницы.

Моим же самым сильным театральным потрясением был и остался Н.П. Хмелев. До войны я видела его еще в «Анне Карениной». (Не

стану описывать трудности, с какими доставались, перекупались билеты). Актер был очень занят в текущем репертуаре. Играл Скроботова во «Врагах» Горького; на сцене филиала Художественного театра в «Дядюшкином сне», сыграл развалину-князя, влюбившегося в юную девушку, – роль которую и сам Достоевский, наверное, воспринял бы, как огромное открытие.

В 1930-е годы Хмелев редко играл булгаковского Турбина, с которого началась его слава, и определение – «гениально» – стало естественным необходимым.

У второго исполнителя, Соснина – Алексей Турбин был благороден, породист, но зауряден. Хмелев приковывал к себе внимание с первого взгляда и с первой произнесенной фразы: казался человеком необыкновенным. Очень бледный, с косым разлетом бровей над усталыми и в то же время зоркими глазами, он работал за письменным столом, на котором царил какой-то особый порядок, возле зажженной лампы с зеленым абажуром. Темные волосы зачесаны назад, чуть серебрятся виски. Подбритые усики на верхней губе. Руки сильные, небольшие, тренированные, перебирают остро отточенные карандаши и привычным точным движением делают отметки на карте киевского фронта. Он ласков с сестрой, он смотрит на младшего брата Николку, как отец. Именно вокруг него не просто собираются, но объединяются все, приходящие в этот дом. Он – душа дома. О том, как этого добивался актер, – рассказали в последствии в воспоминаниях его сотоварищи по спектаклю.

Хмелев играл не просто белого офицера, но офицера Белой



М. Прудкин – Шервинский



М. Яншин – Лариосик

*Pro memoria*

гвардии, свидетельствуют неистово разгромные рецензии, сопровождающие спектакль от премьеры до последнего представления. Пьеса разрешена к постановке только Художественному театру. Десятки великолепных актеров России могли бы в это время играть «Дни Турбиных», сострадая им на всем их пути. Но не идет пьеса ни в Киеве, где происходит ее действие, ни в Житомире, откуда притащился злосчастный кузен Лариосик, ни в Харькове, ни на берегах Черного моря, где должно было происходить действие следующего спектакля Художественного театра по пьесе Булгакова «Бег»<sup>13</sup>.

Единожды виденный мной Хмелев–Турбин остался в памяти в окружении сотоварищей по спектаклю и в то же время как бы отделенным от них неким пространством времени и мысли. Они жадно жили современным мгновением. Он видел все то, что произойдет с его Россией, с его Киевом в будущем. Хмелев, как Булгаков, совместил в этой роли прошлое не только своего героя, но целого сословия русской армии. Алексей сыгран им намного раньше, чем чеховский Тузенбах. Но в Турбине воплощены чаяния и мечты чеховских героев Тузенбаха и Вершинина, которые в 1920-е годы считались сданными в тираж, перечеркнутыми годами гражданской войны, изрубленными треневскими и шолоховскими конармейцами.

Хмелев был «закрыт» в своей работе, репетировал трудно. Ему всегда был необходим огромный литературный, в меньшей степени – изобразительный материал. Он должен был прочувствовать общую мелодию и каждую интонацию своего героя. В юности

любивший играть стариков, прятался за бытовой характерностью Силана из «Горячего сердца», или Марeya и «Пугачевщины» Тренева. Силан был – нижегородский, с хитрым говорком на «о», Марей из казачьей станицы XVIII века. Речь Алексея Турбина – речь русского офицера-интеллигента, современника Михаила Булгакова, но в каком-то смысле и Чехова, и Куприна.

Актер расширял роль за пределы одной жизни, перечитывая прозу Булгакова, делал акцент на религиозности своего героя. И это – не формальность, но убежденность. Таким Алексей Турбин пойдет в атаку, таким встанет перед судом красноармейцев.

Сцена в гимназии целиком принадлежала ему: человеку в офицерской фуражке, в черном романовском полушубке, перетянутом шинельным ремнем, с маузером, на котором лежит рука в черной перчатке. Ему безусловно повинуется все. Кажется, что это не полковник, но командующий армией, попавший в трагическую ситуацию, ее преодолевающий. Он делает все что может. Спасает своих соратников, мальчишек-юнкеров и даже древнего гимназического сторожа Максима, который беспокоится о том, чтобы парты в гимназии не доломали. Последняя сцена – под рождественской елкой, под звуки «Интернационала» идет уже без Турбина, но вся исполнена его памятью. Словно он продолжает сидеть за своим столом, вглядываясь в карты и понимая все, что было и будет с Россией.

«Турбиных» смотрели столько раз, сколько могли достать билеты. Реплики, остроты, шутки персонажей повторяли почти как текст «Горя от ума».

<sup>13</sup> Пьеса во МХАТе поставлена не была, впервые она увидела свет рампы только в 1957 г. в Сталинградском драматическом театре (режиссер А. Покровский).

## Истоки, традиции, рифмы

«Деньги существуют для того, чтобы их тратить – как сказал Карл Маркс...». «Не целуйтесь, а то меня сейчас стошнит...». И над всем – прощальные слова Алексея Турбина: «К вам обращаюсь я, друзья мои!»

Один из главных наших булгаковедов, открывший читателям «Театральный роман», Владимир Лакшин мучился фразой: «К вам обращаюсь я, друзья мои!» Унаследовавший дарование, образованность, радость комментаторства архивных находок от Маркова и других, все повторял ее, спрашивая себя и собеседников: «Кто же и когда процитировал слова полковника Турбина?». И вдруг пришло озарение: «Да ведь это... Сталин! В его обращении к русскому народу 3 июля 1941 года!..»

Третий раз я смотрела «Турбиных» с матерью. Ехали в театр рано, публика еще не начинала собираться. Шли к дежурному администратору. Он улыбался, говорил: «Пожалуйста! Дочка с вами?». Мать приглашали дежурным врачом и она, в халате крахмальной белизны, располагалась в кабинетике, где пахло йодом, где в аптечном порядке стояли пузырьки с зеленкой, нашатырем, лежали упаковки таблеток. Мы сидели там, прислушиваясь к нарастающему гулу в фойе, и с затухающим светом тихо входили в зрительный зал и смотрели действие до антракта. Чаще всего вечер проходил без происшествий; иногда кто-то из зрителей забегал, просил таблетку от головной боли. Все эти события заносились в журнал дежурного врача. Кабинет запирался, администратор улыбался, мы ехали в свою Таганку, по своей Солянке, через свою Язузу. В третьем моем спектакле Алексеем был,

кажется тот же Соснин. Но это уже не имело значения. Все помнился Турбин-Хмелев, который не повышая голоса, говорил: «К вам обращаюсь я, друзья мои!»

На двенадцатый день войны, когда фашисты стояли под Львовом и Ригой, был сдан Вильнюс, откатывались на Восток советские дивизии, под бомбами и бреющими полетами самолетов-расстрельщиков уходили вместе с армией тысячи беженцев со стадами, детьми, жалким скарбом... И вот, пожалуйста, из черных репродукторов прозвучало давно забытое: «Друзья мои!»

Сталин, с мальчишеских лет, любил зрелища. Обладая слухом и голосом – пел, вероятно, в родительской хибаре в Гори, а уж в хоре тифлисской семинарии – и подавно. Мог ли быть нищий подросток в театрах Тбилиси? Видел ли первые сеансы иллюзиона, первые кинохроники, идущие под звуки расстроенного фортепиано? Но московские театры 1920-х годов нарком по делам национальностей знал отлично. Любил посещать премьеры в бывших императорских театрах, с царскими ложами (в которых сидел редко, чаще – в ложе бельэтажа). А в Художественном – возле сцены, справа. К этой ложе примыкала аванложа с удобными креслами, диванчиками и столом, на котором стояли цветы, подносы с бутербродами, и чай в сверкающих подстаканниках. Если Сталин с сопровождающими входил в ложу, когда там был Станиславский, то седой красавец-хозяин вставал на встречу коренастому, малорослому посетителю. Если Станиславский входил в ложу после важного гостя, Сталин почтительно подымался навстречу. Руки протягивались друг к другу: большая, теплая, крепкая,



Н. Хмелев – Алексей Турбин

*Pro memoria*

доверчивая рука Станиславского и жесткая, с короткими пальцами, ладонь вождя. Сталин верил и рукопожатию, и улыбке, и прищуренному взгляду в котором сочеталась сверхчеловеческая мудрость и такая же сверхчеловеческая наивность. Чаще всего диктатор бывал на «Днях Турбиных». Есть свидетельства, что он видел этот спектакль не менее десяти раз, а может быть, даже пятнадцать. Странно, но посещения Сталина не всегда фиксировались в журналах-дневниках МХАТа. Вероятно, было приказано не записывать, когда Иосиф Виссарионович изволил отдохнуть на этом спектакле. Вдруг кто-то вычислит последовательность посещений, и произойдет взрыв или выстрел, подобный выстрелу в Кирова?

Хмелеву Сталин сказал: «Мне ваши усики по ночам снятся!» (об этом написал Виталий Яковлевич Вульф, который провел психологически-детективное исследование тайной хроники Художественного театра. Бесценной его помощницей в этом расследовании была Ангелина Иосифовна Степанова.)

А вот моя гипотеза или «версия», как принято говорить теперь. Сталин увидел в Турбине–Хмелеве, как бы самого себя, или того каким он хотел быть. Человеком огромной воли и духа, высокой человеческой породы. (Недаром так устойчива на Кавказе легенда, вернее миф, о том, что отцом Сталина был знаменитый путешественник Николай Михайлович Пржевальский. Сходство это всячески подчеркивал сын грузинского сапожника.) Потому-то, вероятно, и не испугался, а напротив, захотел Николай Хмелев сыграть роль молодого Сталина, которую

именно для него написал Булгаков в пьесе «Батум».

Мы помним так же и то, что сразу после Алексея Турбина Хмелеву предлагался образ белого генерала Хлудова в «Беге».

Пьеса «Бег» для Булгакова непосредственно продолжала «Турбиных». Драматург и артист уже знают все о судьбе белой гвардии и Хлудова–Слащева. Они встречаются дома, в театре, прикидывают образы, одаряя друг друга полным взаимным пониманием и взаимовосхищением. У них все готово для спектакля. Но сверху, разумеется, по распоряжению Хозяина, следует запрещение самой пьесы. Потом – запрещение «Батума», написанного Булгаковым в славословие Сталина – вождя батумской стачки. Пьеса даже не запрещена, но отождествлена ее героем, то есть самим Вождем.

Николай Хмелев умер, не сыграв семинариста-революционера, богоборца в мягких кавказских сапожках, в которых он умел бесшумно подкрасться к кому-то и загипнотизировать его желтыми глазами кавказского тигра. Николай Хмелев почти до самого конца жизни играл Алексея, словно продолжая и дополняя его биографию своей собственной.

Мы знаем, что судьба спектакля «Дни Турбиных» оборвалась в Минске. Почему-то был отдан приказ – не смотря на начало войны, театру оставаться в городе. 23 июня, уже под бомбежкой актеров кое-как собрали и стали выводить из горевшего города, двигались пешком и на случайных машинах в сторону Москвы, по тем же самым дорогам, по которым шло отступление. Декорации «Турбиных» погибли.

## Истоки, традиции, рифмы

### НУ А ТАРТЮФ?!

Жарким августом 1938 года Москва хоронила Константина Сергеевича Станиславского. Спектакли, им поставленные продолжали идти в Художественном театре, в Оперном театре имени Станиславского, и в последнем его детище, оперно-драматической студии. Растерянность явственно чувствовалась во всех коллективах, и в жизни всех актеров и режиссеров, не мысливших личной и театральной жизни без Станиславского. Уровень спектаклей не снижался, наоборот: все как могли осуществляли завещанное им. И однако, неожиданной была афиша, возникшая на московских улицах. На ней и в программе-перспективе Художественного театра значилось: «Тартюф». Памяти Константина Сергеевича Станиславского посвящается эта работа, начатая под его руководством». Режиссерами спектакля назывались: Станиславский, Кедров, Топорков. Художником – Вильямс. Премьера состоялась 4 декабря

1939 года. Ей предшествовали 553 репетиции.

Для Станиславского это была работа, посредством которой он хотел передать ученикам и ученикам учеников основные свои заветы, свою Систему

Мы привыкли к традиционному, скучноватому толкованию этого слова, но у Станиславского оно обрастало плотью живой, несло в себе первоначальный смысл... Как его определить? – Как правду жизни? Или правду театра? Правду каждого отдельного персонажа и спектакля в целом? Нечего и говорить о том, что на генеральные репетиции, потом на спектакли, ломались и профессионалы, и театралы-зрители. Из всех республик ехали в Москву артисты и режиссеры, композиторы, молодежь, почти не имевшая надежды прорваться на спектакль, на который и для народных артистов была установлена очередь. Администрация разрывалась, и все-таки все люди попадали на спектакль. Молодежь сидела на ступеньках бельэтажа, на полу, на



Афиша к спектаклю «Тартюф». 1939



К.С. Станиславский репетирует «Тартюфа». 1937

*Pro memoria*

галерке, откуда были видны только мольеровские шляпы с султанами пышных перьев.

Больше всех, конечно, волновался Михаил Николаевич Кедров, как всегда умеющий скрыть свое волнение под внешней спокойной медлительностью. Ведь он не только завершил работу режиссера, но и исполнял центральную роль. Одну из величайших ролей мировой классики. Счастье его было в том, что Тартюф в первом акте не появляется. Поэтому он мог следить за первым действием спектакля, оставаясь только режиссером. Стихотворная пятиактная комедия в театре XX века была сокращена до восьми картин. Стоя за кулисами, Кедров слушал мелодию спектакля, которая рождалась сразу же, едва только открывался занавес и возникал интерьер великолепного дома-дворца богатейшего французского буржуа Оргона.

Это был действительно дворец, чуть ли не равный Версалю. Сверху вниз, почти в оркестр, спускалась мраморная лестница с коваными перилами, каждый завиток ковки был шедевром кузнечного дела. Не забыто, что во дворце этом реально живут: возле лестницы стоит дивный шкаф, скамья; на стене справа прочно прикреплен канделябр с тремя свечами, которые не горят. Ведь события комедии происходят в течение одного дня. День только начался, до нового возгорания свечей произойдут все события. В то же время парижский особняк напоминает московский особняк «Плодов просвещения» или последнее действие «Горя от ума». Сходство это не подчеркивается, оно определяется родством самих пьес, построенных на схожей фабуле. Также и родством

актеров, живущих в единых принципах от мольеровских времен до Станиславского. На лестнице, переходящей в галерею-площадку домашнего бельэтажа удобно строить и естественно разнообразить мизансцены.

По лестнице спускается госпожа Пернель, мать Оргона. Роль предназначалась Марии Петровне Лилиной, которая участвовала в репетициях-импровизациях Константина Сергеевича, но не смогла играть после смерти Станиславского. На верхней площадке появлялась величественная дама в черном одеянии, в белом пудреном парике, похожая на королеву. Это и была королева театра, Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. За ней бежала не менее аристократичная ее невестка, умоляя остаться в доме. Но госпожа Пернель чеканила слова: «Уйти считаю благом!». Спускаясь по лестнице, она продолжает проклинать несносный этот дом, в котором осмеливаются обижать и подозревать в ханжестве ее любимца Тартюфа.

Сразу скажем: Ольга Леонардовна нужна была, чтобы утвердить значимость спектакля и дать всем исполнителям пример совершенного произношения классического комедийного стиха. Почти во всех последующих спектаклях старуху играла Н.И. Богоявленская<sup>14</sup>, либо Е.А. Хованская<sup>15</sup>. Обе актрисы обладали высокой сценической культурой, но Богоявленская была не просто актрисой, но режиссером-ассистентом репетиций Станиславского и Кедрова. Указания режиссуры выполнялись ею совершенно. Так же совершенно вступала с ней в поединок маленькая, прелестная, со

<sup>14</sup> Богоявленская Наталья Ивановна – актриса МХАТа в 1933–1964 гг.

<sup>15</sup> Хованская Евгения Алексеевна (1887–1977) – заслуженная артистка РСФСР. Окончила Санкт-Петербургское театральное училище. Служила во многих театрах Петербурга и Москвы («Дом Интермедий», «Кривое зеркало», Театр Сатиры). Во МХАТе с 1930 по 1964 гг.

## Истоки, традиции, рифмы

вздернутым носиком, с кудряшками, выбивающимися из под белого чепчика, поигрывающая белым передничком служанка Дорина – В.Д. Бендина. В процессе работы ее образу уделялось огромное внимание. Актриса – любимица Станиславского, жена популярнейшего в это время актера вахтанговского театра Горюнова<sup>16</sup>, – она выносила на сцену МХАТ вахтанговское озорство, легкость «игры в чувство» (напомним, что Вахтангов умер в 1922 году за 17 лет до премьеры «Тартюфа»). Так сразу началась непрерывная, целиком захватывающая противников борьба за правду человеческую и честь каждого персонажа. Зрители одновременно и любовались костюмировкой, идеально соответствующей XVII веку, пластикой, тембром речи, но как бы и не замечали этих париков, жабо, причудливых дамских тифлек, роскошных сапог-ботфортов времен Короля Солнца.

Молодые герои спектакля были действительно молоды – ведь Станиславский и Кедров работали с юными, только что пришедшими в театр А.Н. Кисляковым<sup>17</sup> – Валером и обворожительной Т.Е. Михеевой<sup>18</sup> – Марианной. Дамиса, брата Марианны играл А.М. Комиссаров исполнявший, роль юного Керубино 13 лет тому назад. Годы на нем словно не сказывались, он продолжал оставаться любимцем зрителей.

Идет не экспозиция – идет борьба, пока не физическая, с палками и шпагами, до которой тоже дойдет дело, но борьба людей, из которых каждый одержим своей идеей. Мольер построил комедию с искусством величайшим. День, в течении которого происходит действие, то стремительно бежит, то словно растянут, напряжен ожиданием.

Весь первый акт – ожидание. Для действующих лиц, более напряженное чем для зрителей.

Персонажи уже знают Тартюфа и каждый определил к нему свое отношение. Мы, зрители, не знаем ничего. Ждем. Для семьи, для Дорины это – появление уже знакомого им негодяя. Для госпожи Пернель и ее сына – это явление Христа, легко ступающего по грешной земле и несущего спасение верующим в него. Идет борьба двух кланов, мы следим за нею, ожидая с каждой репликой появления самого объекта. Апогей этой борьбы ниспровергателей и поклонников – диалог Дорины и Оргона. Об этом диалоге подробно писали критики – свидетели премьеры Юзовский, Бояджиев, Роскин<sup>19</sup>, Мацкин<sup>20</sup>, Дурылин... Писать было легко, увлекательно, без всяких натяжек. Ведь «Тартюф» Мольера – это не «Мольер» Михаила Булгакова, который совсем недавно был снят с репертуара, видимо по личному указанию Сталина. Закономерно, что в статьях содержались подробные описания. Не реконструкции, но именно описания – аналитические, психологические, ассоциативно-театральные. Рецензенты знали, что их работы будут нужны, когда спектакль сойдет со сцены, потому что значение этого завещания Станиславского гораздо больше, чем значение одной, отдельно взятой удавшейся постановки.

О «Тартюфе» писал П.А. Марков; реконструировала процесс репетиций и сценическое решение М.Н. Строева в своем двухтомнике, посвященном режиссуре Станиславского.

Живые, истинно артистические воспоминания В.О. Топоркова<sup>21</sup> и

<sup>16</sup> Горюнов Анатолий Иосифович (1902–1951) – народный артист РСФСР. Окончил школу при Третьей студии МХАТ. Актёр театра им. Евг. Вахтангова с 1926 г. до конца жизни.

<sup>17</sup> Кисляков Аркадий Николаевич – актер МХАТа в 1936–1941 г.г.

<sup>18</sup> Михеева Тамара Емельяновна – заслуженная артистка РСФСР. В труппе МХАТа с 1935 по 1974 г.г.

<sup>19</sup> Роскин Александр Иосифович (1898–1941) – литературовед, писатель, театральный критик. Погиб в рядах народного ополчения.

<sup>20</sup> Мацкин Александр Петрович (1906–1996) – театровед, театральный критик. Один из основателей журнала «Театр» (1937).

<sup>21</sup> Топорков В.О. Станиславский на репетиции. М.–Л., 1949.

других свидетелей, монография М.Л. Рогачевского<sup>22</sup> о Топоркове – свидетельства неопровержимые, поскольку они прежде всего правдивы. Поэтому отсылаем к этим почтенным книгам и газетным рецензиям довоенных лет.

Я предлагаю не реконструкцию спектакля, а только свои давние, впечатления. Память может ошибаться. Впечатление может жить где-то между памятью и чувством. Могут возникнуть ложные впечатления, позднейшая имитация, как память бывает лжепамятью. В последствии в Художественном театре появится другой Тартюф, сыгранный С. Любшиным в трактовке А.В. Эфроса<sup>23</sup>. Откровенный бандит, наглец, захвативший этот дом, хватающий без разбора кошельки, женщин, оружие, четки. Он – словно уголовник, бежавший из Таганской тюрьмы, кидается на служанку<sup>24</sup>. Хорошо, что она сама, достаточно опытна и защититься физически умеет, а была бы на ее месте хозяйская дочка, было бы этой дочке худо. В финале персонаж Любшина страшен в своей откровенности и полной безнаказанности, но в течение всего действия он – словно из другого комедийного спектакля, который можно озаглавить: «Бандит».

Тартюфу–Кедрову парик был не нужен как лицу духовному. Оргону же – Топоркову понадобился парик легкий: лысина с редкими сидящими волосами. Нельзя было обрамлять, тяжелить подвижное лицо артиста, с большими негрятянскими губами, с горизонтальными морщинами-складками на лбу, с вертикальными складками на щеках и с глазами, слегка выпуклыми, выражающими все оттенки чувств человеческих. «Мушкетерские усы», тоже какие-то легкие, не скрывали



мимики, «бородка Ришелье», была не эспаньолкой, а всего лишь клоком волос на подбородке. Костюм?.. Вроде бы богат, но как-то незаметен для зрителей, как не придает ему значения сам Оргон. Все обношено, обжито, не мешает легким, точным движениям – вбегает ли Оргон в комнату, отдает ли приказание дочери немедленно готовиться к браку с Тартюфом, или удаляется «пройтись, чтобы мой гнев утих».

Для него все домашние – противники, главный из них – Дорина. Диалог немолодого господина и юной служанки – словно сцена фехтования; вместо шпаг – слова, друг друга колющие, ранящие. Впрочем, в руках Оргона – палка, которой он все время хочет огреть Дорину, то подкрадываясь к ней, то откровенно замахиваясь, предвкушая удар, который реально приходится в пустоту. Зрители Художественного театра почти плачут от хохота, когда на сцене чередуются чистые «физические действия», нападения Оргона и увертки Дорины.

Явление Тартюфа совершается в третьем действии у Мольера,

Тартюф – М. Кедров.  
Орган – В. Топорков.  
«Тартюф». 1939

<sup>22</sup> Рогачевский М.Л. В.О.Топорков. М., 1969.

<sup>23</sup> Премьера состоялась 10.10.1981. Постановка А.В. Эфроса, художник Д.А. Крымов. Исполнители: Оргон – А.А. Калягин, Тартюф – С.А. Любшин, Эльмира – А.А. Вертинская, Клеант – Ю.Г. Богатырев, госпожа Пернель – А.И. Степанова.

<sup>24</sup> Роль Дорины играла Н.И. Гуляева.



в спектакле – во втором. Классическая торжественность перевода В.С. Лихачева соответствовала «мелодии Тартюфа» – плавной, размеренной, контрастирующей с порывами шквального темперамента Оргона.

Тартюф спускается по лестнице так, будто сам папа шествует из дворца к народу. В то же время его торжественность скромна. Аскетически темная одежда. Белоснежный галстук или шейный платок, отнюдь не эффектные манжеты. Пальцы неторопливо перебирают четки. Прямые волосы зачесаны и заглажены назад. Гладкое, бледное, умное и незаметное лицо нотариуса, священника, ведающего судьбы человеческие.

В начале домашние партии сражаются из-за Тартюфа. Теперь в сражение вступает он сам, – истинная сила, тем более опасная, что носитель ее отлично знает, как надо бороться с врагами и вербовать в союзники, а затем удерживать около себя и мужчин, и дам.

Центральный персонаж некоторое время стоит у кулисы, наблюдая ничтожное человечество.

Критики говорили и о том, что кедровский герой вышел как бы из не-комедийного спектакля, что Тартюф его порою скучноват. Для всех мерило и сердце спектакля, безусловно, – Топорков. Ю. Юзовский выразил общее мнение со свойственным ему изяществом: «Я назвал свою статью «Тартюф», но я охотнее вместо «Тартюф» сказал бы – «Оргон», вместо «Обманщик» – «Доверчивый»...»<sup>25</sup>

Извечная российская тема обманутого доверия. И Отелло для Пушкина и Станиславского не ревнив, а доверчив. И Оргон, видит в этом размеренном, спокойном-уверенном человеке свой идеал, как увидели его в Фоме Опискине простаки – обитатели села Степанчиково.

А наверху, на лестнице застыла фигура молодой жены Оргона, которую играет столь немолодая, столь капризная Лидия

<sup>25</sup> Юзовский Ю. О театре и драме. В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 444.

Сцена из спектакля «Тартюф»



*Pro memoria*

Михайловна Коренева<sup>26</sup>, та самая, что в «Театральном романе» превращена Михаилом Булгаковым под именем Людмилы Сильвестровны Пряхиной, от пронзительного голоса которого даже сходит с ума кот. Мы помним все, сказанное Булгаковым, но помним и то, как стояла на верхней площадке жеманная и прелестная, талантливая и высоко ценимая в Художественном театре (вопреки ее вздорному и капризному характеру), живая, реальная Коренева–Эльмира, отдавшая Тартюфа в руки королевской страже, которая уже поднималась по ступеням. Бесконечная тема насилия, доверчивости и неизбежного возмездия продолжена в веках. «Широкие двери столовой с грохотом распахнулись и выплюнули трех комиссаров в длинных засаленных кафтанах, в сапогах с отворотами и в красных перевязях; за ними ворвалась новая орава вооруженных пиками головорезов в красных колпаках. Они ввалились с возгласами радости, хлопая в ладоши, словно на премьеру грандиозного представления. То, что они увидели, заставило их замереть – жертвы в очередной раз привели убийц в замешательство своим самообладанием, ибо их потрясение длилось лишь один короткий миг, а затем бесконечное презрение придало им всем новую силу. Узники почувствовали себя настолько выше своих врагов, что почти развеселились, и взгляды их с решимостью и даже с любопытством устремились на одного из комиссаров, который вышел вперед с бумагой в руке, намереваясь начать читать. Это был поименный список арестантов. Как только какое-нибудь имя было произнесено, два человека устремлялись к названному и выволакивали

его из зала. На улице его передавали конным жандармам и сажали в повозку. Первое обвинение состоялось в организации в тюрьме заговора против народа и подготовке покушения на представителей народа и членов Комитета общественного спасения. Обвиняемой оказалась восьмидесятилетняя аббатисса Монмартрского аббатства госпожа де Монморанси: она с трудом поднялась и спокойной улыбкой приветствовала всех сидящих за столом. Те, что были к ней ближе, поцеловали ей руку. Никто не плакал, ибо в ту пору на кровь привыкли смотреть сухими глазами. Она вышла со словами: «Господи, прости их, ибо не ведают, что творят»<sup>27</sup>, – так написал Альфред де Виньи в «Стелло, или синие демоны»<sup>27</sup>

Не напоминает ли это сегодняшнему читателю моей книги, сцену гибели семейства последнего русского императора? Не вспоминаем ли мы спектакли Юрия Любимова и Анатолия Эфроса на Таганке или версию комедии Бомарше режиссера Марка Захарова о французской революции и ее безумных днях? И не возвращаемся ли мы снова к булгаковскому «Мольеру», который так и не получил окончательной разгадки. Да вряд ли и получит когда-нибудь. И Анатолий Эфрос поставив в уже расколовшемся, но еще не окончательно разорванном Художественном театре «Тартюфа», не получил ли символический «жезл» благоволения из рук Станиславского, не решил ли для себя ответить на вечный вопрос: «Ну, а Тартюф?».

Забавно: в энциклопедии «Московский Художественный Театр», вышедшей к столетию театра, соседствуют два портрета с одинаковой фамилией – Кедров.

<sup>26</sup> Коренева Лидия Михайловна (1885–1982) – народная артистка РСФСР. На сцене МХАТа выступала с 1904 по 1958 гг.

<sup>27</sup> Сб. «Писатели о писателях». М., 1988. С. 270–271.

## Истоки, традиции, рифмы

Первый – Виктор Михайлович, высочайшей квалификации слесарь и токарь, заведующий механическими мастерскими МХАТ с 1930-х годов до смерти в 1980-х. Сухое строгое лицо интеллигента в десятом поколении, лощеный костюм, удобно-модные очки. А ниже – улыбчивое, слегка расплывшееся лицо, та самая «редька хвостом вверх», острые веселые глаза, мягкий и озорной взгляд – Михаил Николаевич Кедров. Родился в 1893-м, умер в 1972-м, 78-ми лет отроду, в Москве. (Народный артист СССР с 1948 г.). Сын священника, окончивший семинарию, учившийся в институте народного хозяйства уже при новой власти, одновременно поступивший в театральную Грибоедовскую студию к Лужскому и во ВХУТЕМАС, к Голубкиной, знаменитой преподавательнице скульптуры.

В МХАТ, к Станиславскому вошел незаметно, в составе второго поколения. Благоговет перед каждым вводом, эпизодом. Передает точнейшую характерность китайца или попа Ионы в «Унтиловске», мужика – кулака Квасова в киршоновском «Хлебе». Какой Манилов, истинно гоголевский! Какой Каренин, сыгранный после Хмелева, в своем ключе! И – отход от актерства в расцвете сил. Весь целиком отдается режиссуре, «физическим действиям».

«В людях» М. Горького (1933) учебная работа превращаются в репертуарный, постоянно идущий спектакль. С 1936 года Кедров – оплот последней, Оперно-драматической студии Станиславского. Здесь он занят лишь как режиссер-постановщик. Плоды его творчества – «Глубокая разведка», вышедшая в 1943 году, и поразившие всех «Плоды просвещения» 1951-го года.

Разгар сталинщины. Послевоенные аресты. Постановления ЦК об искусстве и литературе. Он выпускает «Зеленую улицу», «Залп Авроры» по сценарию Большинцова-Чиатурели. Дым и гром орудий, специально приглашенный на роль Сталина красавец Геловани<sup>28</sup>... В 1961 году ставит спектакль «Над Днепром» Александра Корнейчука с летящими по небу призывами к вечному союзу Украины–России. Кедров отвечает всем сиюминутным государственным потребностям. Из-за него тридцать пять лет вне МХАТа – Мария Осиповна Кнебель, изгнанная за мнимое несоответствие принципам Станиславского.

Вместе с тем, Михаил Николаевич не подписал ни одной строки с требованием высшей меры для «врагов народа».

Его, как учителя, уважает и читит Олег Ефремов. В «Современнике» пятидесятых годов по методу физических действий он ставит володинские «Пять вечеров». В ВТО, в кабинет режиссуры идут и идут его ровесники, ученики и молодые, новые (среди них энтузиаст и фанат МФД, еще не режиссер, а вахтанговский актер Юрий Любимов). Владимир Владимирович Дмитриев, продолжая оставаться главным художником МХАТ, вместе с Кедровым осуществляет три чеховских спектакля, но «своим» считает только третий акт «Дяди Вани» с Добронравовым. Марков делает свое дело в ГИТИСе, в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. И Кнебель еще тридцать пять лет развивает, дополняет сделанное тем же Кедровым, передавая это Эфросу, Ефремову.

<sup>28</sup> Геловани Михаил Георгиевич (1892/93 – 1956) – народный артист СССР. Служил в Кутаисском театре, Тбилисском театре им. Ш. Руставели. В труппе МХАТа с 1942 по 1948 гг. Прославился как исполнитель роли И. В. Сталина, которого неоднократно играл и на сцене (в т. ч. во МХАТе) и в кино.

*Pro memoria*
**КЛУБ ЗЛОСЛОВИЯ В МОСКВЕ  
СОРОКОВОГО ГОДА**

«Три сестры» Немировича-Данченко – весенняя, апрельская премьера 1940 года. «Школа злословия» – предновогодняя, декабрьская премьера того же года. В СССР снова привычны зимние поздравительные открытки, что и во времена дореволюционные; актеры – актрисы, деды Морозы – Снегурочки всюду зарабатывают на елках, от «головной» в Доме Союзов, до бесчисленных клубных, красно-уголковых. Художники широко заимствуют мотивы прежних рождественских открыток, конечно, без ангелов и малютки в яслях, но с заснеженным лесом, с елками увешанными стеклянными и картонными игрушками, мандаринами, крымскими яблоками похожими на марципаны. Счастливые пионеры и октябрята пляшут вокруг своих елок, поют «В лесу родилась елочка» и «Взвейтесь кострами синие ночи». Всем улыбается Сталин, и радостно смеется прильнувшая к нему девочка-бурятка в матроске, с черными тугими косичками. Дети зажимают в кулаках талончики на подарки, подарки раздает при входе Снегурочка (или Снегурочки, в зависимости от масштабности елки), иногда слышится рев не хуже криков малютки Бардла из «Пиквикского клуба», что означает ребенок потерял талончик. Обычно на этот случай есть особый подарочный фонд. Мальчику в белой рубашечке, девочке в нарядном платьице, при октябрятском значке с кудрявой головкой маленького Володи Ульянова или уже с красным галстуком – дают запасной подарок, и он выкатывается на мороз, счастливый, диккенсов малолетка, получивший рождественский сувенир.

Новый 1941-й год изображает отрок-пионер, на открытках он жизнерадостен, румян, в лыжном костюмчике. После недавней финской кампании наступает мирный год трудовых успехов, спортивных побед. Повсеместно звучит «Широка страна моя родная», знаменуя расцвет строительства на Москворецкой набережной, в Заполярье, на Кавказе, Дальнем Востоке, на Белом море, на Амуре. Процвечают театры – Большой, Малый, Ленинградский Пушкинский, Художественный... После чеховских аллеи и мечтаний о том, что будет через двести-триста лет – снова комедийный спектакль, продолжающий «Фигаро» и «Пиквика», отделенный от «Сестер» временным промежутком. «Сестры» – конец сезона 39/40, «Школа злословия» – середина сезона 40/41, бодрого, окрыленного, обещающего «Кремлевские куранты», где, кажется, на веки-вечные раздается со Спасской башни «Интернационал».

Пока же проходит премьера, (которой предшествовали уже привычные мхатовские – 245 репетиций) знаменитой комедии XVIII века, впрочем в России эта комедия не имела того, что называется «большой судьбой». Если Мольер, Бомарше с рождения своего сопутствовали русскому театру, сопутствовали осмыслению русской жизни, то Шеридан появился на русской сцене почти вровень с появлением на сцене европейской жизни и жил на столичных и провинциальных сценах в начале XIX века, а к веку XX почти сошел на нет.

Сама великая Екатерина, среди многочисленных своих сценических опытов, имела переложение



первого акта английской комедии под названием «Злоречивые, или Клеветники».

Пьеса шла под названием «Лукавин». Ее переводили в XVIII веке И.М. Муравьев-Апостол, в начале XIX – многоопытный А.И. Писарев, который «водевильзировал» пьесу. Со временем «водевильзация» сменилась вполне добропорядочными переводами второй половины XIX в. Примечательно для времени название одного из переводов «Наследство золотопромышленника» (А. Соколов, 1872) – словно название пьесы Островского или романа Мамина-Сибиряка. Художественный театр, может быть, и не обратился бы к этой пьесе, которая не входила в обиход классики близкой театру (в переписке, в репертуарных планах постоянен Мольер, а имя Шеридана не встречается), если бы не сближение с литературоведом-переводчиком М. Лозинским, увлеченным работой над этой пьесой для Ленинградского театра Комедии, где она и была поставлена в 1937 году. Лозинский близок

тому кругу, который можно назвать «кругом Сахновского». Литератор, теоретик-практик театра, режиссер-эрудит, не просто понимающий, чувствующий историческую смену эпох, стилей, но умеющий передать театрам в которых работал, свое чувство истории и культуры. В.Г. Сахновский стал в Художественном театре обновителем, оказался необходимым всем.

Союз Лозинского и Сахновского перешел на практическую основу, когда пьесу прочитал (перечитал) Николай Михайлович Горчаков. Энергичный, одаренный именно театрально, он сумел перенести ее на реальную сцену с ее возможностями. (В 1930-х годах эти возможности неизмеримо увеличились, а сегодня кажутся наивно-ограниченными). Горчаков – режиссер, который с одинаковым увлечением мог работать в Художественном театре, в мюзик-холле, в театре Сатиры. К тому же – настоящий литератор. Из трудолюбивых записей репетиций Станиславского будут сделаны книги, которые не потеряют значения и при тех вольных

Н. Акимов.  
Эскиз декорации к спектаклю «Школа злословия». 1940

*Pro memoria*

допусках, к которым прибежал автор, отлично знавший все цензурные препоны, все «игры» репертокома, могущественного клана критиков, высоких посетителей, приехавших в правительственную ложу.

Художественный театр принимает пьесу к постановке. В основу берет перевод Лозинского. С текстом он обращается весьма вольно, тем более, что это не стихи, а проза. Пьеса «обминается», репетируется долго. Но роли распределены точно. Полный простор второму поколению мхатовцев вкупе с «коршевцами», в первую очередь с А.П. Кторовым. Любимые Москвой – Андровская, Массальский, Комиссаров, Конский, Ершов... Сорокалетние мастера в пору своего расцвета. Семь картин, 15 персонажей – комедийных ролей, требующих характеристики, легкости диалога, как бы подводящего к салонным комедиям Уайльда. Персонажей обслуживают горничные, модистки, лакеи, – все должны истинно носить костюмы, легко двигаться в заданном ритме. Переводчик Лозинский, литературный консультант спектакля и знаток европейской культуры Сахновский передоверили – и совершенно справедливо! – реальную режиссерскую работу Горчакову и исполнительному П.С. Ларгину<sup>29</sup>. Художником был приглашен Н.П. Акимов. Три года назад он ставил пьесу в своем театре на Невском, делал графические зарисовки к действию. Красивы и чопорны были покои лондонских лордов, полосатые обои увеличивали высоту стен, казались легкими над темным резным деревом шкафов, над книжными полками. В высоких окнах виднелись покатые заснеженные крыши, шпили,

каминные трубы. Портреты предков в ван-дейковских костюмах, в чудных париках с буклями и косами, в диковинных фраках, туфлях, шляпах-треуголках взирали на своих потомков, на женщин одетых по птичьей легко сравнительно с кринолинами и с мантиями прошлых веков.

У Акимова, как всегда, рисунок красив и ироничен, отчетливы линии, ярки цвет, актерам предложены силуэты, которые на сцене обретут плоть, плотность, начнут существовать не в акимовском пространстве сцены.

«Акимов был убежден, что зритель, сидящий в зале, ни на минуту не должен забывать: он – в театре. Задача оформления не в том, чтобы заставить зрителя полностью перенестись в изображение на сцене, а максимально используя все возможности, доступные художнику театра, помочь режиссеру выявить идею, характер, стиль пьесы, создать неповторимый, лишь этому спектаклю присущий художественный образ»<sup>30</sup>. Этот принцип мог осуществлять сам художник, он же режиссер и руководитель своего Театра Комедии на Невском. Как же в Художественном? «Умереть в актере»... «Три правды» – жизненная, социальная, и лишь на третьем месте – театральная...

Но Акимов оформлял для Художественного «Любовь Яровую» и мхатовцам было удобно в сотворенном им южном городе, с улицами-лестницами, с ночными россыпями звезд над городским садом, над степью, над огромными воротами штаба-дворца. В Художественный театр переходит И.П. Гошева<sup>31</sup> – принцесса в акимовско-андерсеновской «Тени», в «Трех сестрах» она становится

<sup>29</sup> Ларгин Петр Сергеевич (1893 – 1946) – ученик Е.Б. Вахтангова по Мансуровской студии. Играл в Третьей студии МХАТ. С 1924 г. и до конца жизни служит во МХАТе как артист и ассистент режиссера.

<sup>30</sup> Эткиндр М. Н.П. Акимов – художник, Л., 1960, С. 60.

<sup>31</sup> Гошева Ирина Прокофьевна (1911–1988) – народная артистка РСФСР. С 1932 по 1935 гг. работала в Молодом театре С.Э. Радлова. С 1935 по 1940 гг. актриса Ленинградского театра комедии под руководством Н.П. Акимова. В 1940 г. перешла во МХАТ где играла до 1974 г.

## Истоки, традиции, рифмы

младшей – Ириной Прозоровой. Истинные актеры, истинные художники не отрицают, а открывают друг друга, сближаются в поисках. «Школа злословия» объединяет ленинградского мэтра с москвичами. И он, и они увлечены обживанием чопорной роскоши лондонских гостиных, их согревает огонь камина. Костюмы по акимовским эскизам, стильные, оттеняющие друг друга, создаются в мхатовских мастерских; шьются дамские туфельки, схожие с балетными, «сочиняются» шляпки, примеряются кружева, воланы, тончайшие дамские перчатки и перчатки мужские, добротно-грубые. Поклоны – не те что в «Фигаро», пластика иная, (там – французы или испанцы, здесь сыны и дочери Альбиона), всегда поражавшие европейцев своей «особостью».

На одно лишь сетует исполнитель центральной роли М.М. Яншин: «... Долго работали. Нельзя столько времени работать над комедией, право же, нельзя. Ведь порой исчезало даже чувство юмора... Пьеса чудесная, правая, не очень легкая, но драматургически сделанная замечательно. Роли превосходные, их бы играть да играть почаще, побольше бы иметь таких ролей...»

Одновременно Яншин работает в цыганском театре «Ромэн» над «Кровавой свадьбой» Гарсиа Лорки. Хочет научить своих цыган методам Художественного театра. А МХАТу желает расширять возможности: «Мне вспоминаются слова, сказанные однажды Владимиром Ивановичем: «Почему принято считать, что это пьеса для Художественного театра? По-моему это не верно. Фарс? Пожалуйста, фарс. Но только нужно иметь на это право».

Это из статьи М. М. Яншина, напечатанной в мхатовской газете «Горьковец» 21 декабря 1940 года, сразу после премьеры «Школы злословия».

Премьера принята зрителями так, как принимались «Женитьба Фигаро» Станиславского, «Пиквик» Станицына – празднично-восторженно в зале, аншлагово в кассе. Радость театра: после «Анны Карениной», после «Сестер» – несмолкаемый хохот зрителей, оживление-жужжание в антрактах. Люди одеты нарядно по моде предвоенных лет. Как всегда много

Н. Акимов.  
Эскизы мужских костюмов к спектаклю «Школа злословия»



## Pro memoria

военных. Есть дамы в вечерних платьях, головы чернубрук лежат на плечах; сумочки, бинокли, кофты и свитеры из прибалтийских стран, только что ставших республиками Советского Союза. Критика в целом доброжелательна. Однако, единодушны упреки в снижении социальной остроты комедии, в том, что «клуб злословия» слишком добродушен, словно леди и джентльмены думают о том, как сказать салонно-острое слово, а не о том, чтобы точно, насмерть убить злословием соперника или соперницу. Действительно, члены школы-академии злословия «держат спину», одеты и причесаны по-акимовски, раскланиваются, отдают приказы лакеям, пьют кофе, вскрывают письма, обмахиваются веерами, как им положено по этикету. Немолодая леди Снизуэл (В.С. Соколова<sup>32</sup> – мягче, женственной, М.А. Дурасова<sup>33</sup> более остра), миссис Кэндер – выхолонная дама без возраста в исполнении Е.А. Алеевой, вместе с мужчинами – членами той же Академии образуют кружок скорее остроумный, нежели непроступно-словесный, шеридановский. Не убийственное ЗЛОслобие, а светская салонная сплетня, которая, впрочем, оборачивается весьма чувствительно для тех, о ком сплетничают. В шеридановские времена, в веке восемнадцатом, сплетни, да еще поданные печатно, в тех «листках», которые ходили повсюду, почему-то распространялись из столицы в провинции с большей скоростью, нежели сегодня доставляются поездами, даже самолетами. Сплетня могла убить, провалиться на выборах в парламент или городское самоуправление крошечного городка, пустить

по-миру семейство пастора или управляющего именем. Хитроумие сплетен, слухов о леди и джентльменах – для москвичей 1940 года нечто занятное, давно прошедшее. «Английский клуб» давно превращен в Музей Революции, эхо Грибоедова звучит в школьных сочинениях, в «образах крепостников» из «Горе от ума», уже ставших привычными. Ну, вышла на сцену, отразилась, повторилась в зеркале молодящаяся председательница «Академии злословия» Леди Снизуэл... Ну, представили залу ханжу Джозефа Сэрфеса, британскую разновидность Тартюфа, в исполнении Кторов. (М.И. Прудкин тоже играл эту роль, но «англичина в нем было маловато, узнавался булгаковский Шервинский). Представляли длинного мрачного мистера Крэбтри – Г.Н. Конского, напоминавшего Додсона-Фогга, а также изнеженно-женственно-го, с мушкой на щеке сэра (а не мистера) Бенджамена Бэкбайта – В.А. Попова<sup>34</sup>, великого, изощренного мастера эпизода. Клуб «пиквикистов» сразу принял в свои члены зрителей середины 1930-х годов, «Академия злословия» поначалу воспринималась как свидетельство ушедшей истории. Внимание сидевших в зале лишь скользнуло по этим «Лукавиным».

Обозначается дальнейшее действие: пошли слухи, что из Ост-Индии возвращается сэр Оливер Сэрфес, дядя респектабельного ханжи Джозефа и его беспутного брата Чарльза, который пользуется известностью и особой любовью в еврейском квартале Лондона, потому что платит ростовщикам баснословные проценты. Злословие, словно дымок сигары, вьется вокруг Чарльза, репутация которого

<sup>32</sup> Соколова Вера Сергеевна (1896–1942) – заслуженная артистка РСФСР. В спектаклях МХТ участвовала с 1916 г., поступив в Школу драматического искусства. Оставалась в труппе театра до конца жизни.

<sup>33</sup> Дурасова Мария Александровна (1891–1974) – заслуженная артистка РСФСР. На сцене МХТ дебютировала в 1912 г. Параллельно участвовала в спектаклях Первой студии, где находилась со дня ее основания. В 1919 г. сделала окончательный выбор в пользу Студии, впоследствии МХАТа Второго, в котором пребывала до закрытия театра. В 1936 г. вернулась в труппу МХАТ, оставалась там до 1955 г.

<sup>34</sup> Попов Владимир Александрович (1889–1958) – народный артист РСФСР. В МХТ поступил статистом в 1908 г. В 1918–1936 гг. служил в Первой студии, впоследствии МХАТе Втором. В 1936 г. вернулся во МХАТ, где работал до конца жизни. Помимо актерской деятельности успешно занимался шумовым оформлением спектаклей.



## Истоки, традиции, рифмы

почти погублена, у которого ничего не осталось кроме дома, да фамильных портретов на стене.

Заставка к спектаклю изысканна и легка, как в книжках, оформленных Акимовым. Само действие возникает в следующей сцене, в доме сэра Питера Тизла. В таких же панелях, с такими же высокими окнами, темного дерева резными буфетами, в которых хранится фамильное серебро – пуншевые чаши, необъятные блюда для рыбы, поставляемой отечественными рыбаками, а может быть и с Волги, с Каспия. Сэр Питер Тизл очень богат. Для него, которого играет М.М. Яншин, это богатство естественное, роскоши он не замечает: так было, так должно быть, так будет. И не только А.К. Дживелегов утверждает, что сэр Питер – главная роль Яншина после Лариосика в «Днях Турбиных». Критики пишут, что артист недостаточно разоблачает английскую буржуазию, и в то же время восторженны, восхищаются кругленьким озабоченным человеком, напоминающим женатого Пиквика (не на вдове Бардль конечно).

Тонким грустным голосом делится сэр Питер своими горестями с нами – зрителями 1940-го года. Пожилой человек, аристократ женился на деревенской девушке, у которой было единственное шелковое платье, теперь она разоряет супруга. Жалоба – монолог сэра Питера переходит в диалог, ибо в гостиную врывается щебечущее, нежно-пестрое, как райская птица, кудрявое создание – леди Тизл – О.Н. Андровская. (Она же Сюзанна из «Безумного дня...», по-прежнему лукаво-пленительная, играющая поклонниками всех сословий.)

Бесчисленные поклонники (те кому удалось достать билеты) могут без конца смотреть Андровскую–Сюзанну, которая никак не сыграет свадьбу с Фигаро, и леди Тизл, недавно пленившую старого богача и совершенно освоившую лондонский дом-дворец после захудалого мелко-помещичьего родительского дома. Леди щебечет, заглушая попреки мужа, одновременно примеряя перед зеркалом обновы. Он напоминает, что прежде она ездила в церковь на кляче, за спиной ключника. Она топает ножкой в наимоднейшей туфельке: «Не было!... – «И ключник был, и кляча была!», – бережит прошлое противный старый муж. Характер по началу схожий с тем, что у взбалмошно-расчетливой дуры Рокси Харт, недавно сыгранной в «Рекламе». Только там действие идет в современном Чикаго, здесь – в старой Англии, после кромвелевской революции, задолго до революции французской.

Напомним слова Немировича-Данченко: «Фарс? Пожалуйста, фарс. Но только нужно иметь на это право». Статья, в которой Яншин приводит эти слова, называется «Право на комедию». Свое ПРАВО НА КОМЕДИЮ и доказывает второе актерско-режиссерское поколение. Доказывает не диспутами в Политехническом музее или в ЦДРИ, не газетно-журнальным словом (при его существенности), но ДЕЛОМ. Даже Константин Финн, осторожный литератор-критик после премьеры утверждает: «Основное верно, сущность игры Яншина я вижу в том, что актер Яншин уважает сэра Питера Тизла из комедии Шеридана... Ирония вовсе не пропала. Больше того, она потому



М. Яншин –  
сэр Питер Тизл



О. Андровская –  
леди Тизл

*Pro memoria*

такая красочная, такая театральная, что Яншин верит сэру Питеру.

Это и есть искусство подлинное, честное, не скомпрометированное трюками, которые отнюдь не искусство, а искусственность, следовательно ложь. Яншин уважает сэра Питера, а зритель уважает Яншина. Яншин признал сэра Питера человеком, зрительный зал признал Яншина актером. Поэтому, увлекаемый актерским мастерством Яншина, замирает зрительный зал, когда плачет сэр Питер, обиженный до глубины души своей женой. Поэтому зритель как бы подталкивает сэра Питера, когда он идет мириться с леди Тизл. Зритель участвует всей душой в том, что происходит на сцене. Он видит, он верит, что его не обманывают. Это и есть подлинный театр»<sup>35</sup>.

Обратим внимание на дату статьи – 23 мая 1941 года. Аншлаговый спектакль еще переживает «обкатку» первого сезона, но все ясно, что этот спектакль-младенец станет долгожителем. Май-июнь – завершение сезона. В июне планируются гастролы в Минске. Заранее восторженном, проросшем сиренью, тюльпанами, совсем как Кенсингтон-парк, как Гринверсквер, где леди Тизл то скачет на великолепном коне, то катается в колясочке, запряженной белыми пони («котятками», как выражается сэр Питер, которому пришлось выложить за «котят» огромную сумму).

Сцены злословия сокращаются, искусная интрига, затеянная Академией решительно не интересует театр и зрителя. Больше разглядываются юбки, лифы, шемизетки, наряды горничных и модисток, чем слушаются светские сплетни почти двухсотлетней давности. Зрители внимательны к развитию

действия: к появлению дядюшки из Индии – он словно персонаж из «Острова сокровищ». Огромные ботфорты, огромная серьга в ухе, огромные пуговицы на каком-то дорожно-пиратском кафтане. Надеть черную повязку на глаз В.А. Вербицкому<sup>36</sup> – и получится Билли Бонс. Другой исполнитель, огромный В.Л. Ершов в этом образе – скорее путешествующий лорд, наконец-то вернувшийся после экзотических странствий. Вернулся, чтобы сделать кого-то из племянников, или обоих вместе, – своими наследниками. Простодушный сэр Питер рекомендует ему Джозефа, того «Лукавина», которого играет Кторов. Дядюшка же сердцем склоняется к Чарльзу, доброму малому, о котором ему говорят с ужасом: беспечен, разорившийся мот, связан с ростовщиками... Тут же является умный ростовщик-еврей Мозес – тактичная вариация Шейлока. Он умело руководит новой операцией: прибывший дядюшка должен появиться перед племянниками инкогнито. Мозес (оба исполнителя А.М. Карев<sup>37</sup> и И.М. Раевский<sup>38</sup> загримированы и одеты так, как положено было уважаемому лондонскому ростовщику) будет направлять действие, представит тайного дядюшку племянникам, а там пусть они сами разберутся. Интрига занимательна: беспутный Чарльз – П.В. Массальский породист красив, неотразимо обаятелен. Его улыбке не может противостоять ни одна женщина. Небрежно накинутый халат спадает мягкими складками; фрак истинного пред-онегинского денди. Выхолненные руки привычны к картам, к бильярду, к высокому бокалу с шампанским или тонкой фарфоровой чашке с

<sup>35</sup>«Вечерняя Москва», 23 мая 1941 года.

<sup>36</sup>Вербицкий Всеволод Алексеевич (1896–1951) – народный артист РСФСР. Учился в Школе драматического искусства, при его непосредственном участии преобразованную во Вторую студию МХТ. Был ее директором. В труппе МХАта с 1916 по 1952 г.г.

<sup>37</sup>Карев Александр Михайлович (1899–1975) – заслуженный артист РСФСР. В труппе МХАта с 1928 по 1971 г.г. В 1940–50-е гг. много работал в театре как режиссер.

<sup>38</sup>Раевский Иосиф Моисеевич (1900–1972) – народный артист СССР. На сцене с 1918 г. (артист Дома политехпросвещения). С 1922 г. учится в школе второй студии. Во МХАТе работал с 1925 г. и до конца жизни. В 1930-е г. начал заниматься режиссурой и постепенно сосредоточился на этой профессии.

## Истоки, традиции, рифмы



чаем. (В это же самое время актер играет Джингла с его загребущими нечистыми руками-граблями). Невеста Чарльза Мария (первая исполнительница – Н. Лебедева<sup>39</sup>) представлена достойной жениха – не хрупкой девицей с золотыми волосами, а крепкой, энергичной брюнеткой, вероятно, великолепной наездницей-амазонкой.

Распахиваются торжественные двери чарльзова дома, блестят винные бутылки, именно такие, какие украшали трапезы восемнадцатого века. Портреты предков взирают со стен – беспутный хозяин, его развеселые гости утраивают аукцион – распродажу картин. Так же задешево продали бы и самих предков: двоюродного деда-генерала, надменную тетку Дебору, членов парламента... Сцена эта не потускнела и в телефильме, который и ныне во-всю повторяется на экранах. На премьере были молодые П.В. Массальский, А.М. Комиссаров, который вспрыгивал на спинку вольтеровского кресла. Не робкий Натаниэль-Даниель Уинкль, а его жизнерадостный, румяный, костюмированный предок, предваряющий Пиквика. «Продано, продано, продано!... Продается, продается, продается!». Актеры наслаждаются, зрители тоже, словно всем им поднесли бокалы и кружки с напитками. Театрально-подчеркнуто смахивает слезу умиления дядюшка-инкогнито: беспутный племянник не продал ему – его же портрет.

Теперь уже под видом родственника-бедняка сэр Оливер идет к другому племяннику, славному добродетелями Джозефу-Кторову. Сюжет развивается стремительно,

стильно и красочно, в акимовских интерьерах, где продумана каждая курительная трубка, каждая туалетная коробочка. Как у А.Я. Головина, только более контрастно, очерченно акимовской линией штрихом. В стремительном, непрерывном действии сцены сэра Питера и леди Тизл являются как бы замедляющими и в то же время связывающими поток движения. Слово в парковом озерке открывается глубина, связывающая исконную комедию о старом муже и молодой жене с реальностью неодолимой жизни, которая объединяет блистательного драматурга старой Англии Шеридана, умершего в бедности и разорении, с екатерининской Россией, где его комедию переводит сама императрица, и с Россией, в которой Английский Клуб превращен в Музей Революции.

Сцены супругов Тизл особенно любимы сегодня и часто повторяются в культурно-театральных телепередачах. Смотрите, какими были актеры середины XX века! А студентам театральных институтов и студий надо бы учиться не просто смешить-развлекать зрителей, но играть так, чтобы оставаться в их памяти до конца жизни.

Диалог – ссора и примирение супругов Тизл – в памяти не только прежних поколений. Не только школьники, но и детсадовцы напевали через полвека после премьеры:

*«Голубок и горлица –  
Никогда не ссорятся,  
Дружно живут».*

Она играет на арфе. Он подсвистывает на флейте. Оба научились играть специально для своих ролей. Сливаются звуки

<sup>39</sup> Лебедева Нина Сергеевна – актриса МХАТа в 1935–1943 гг.

## Pro memoria

инструментов, сливаются голоса. Голос-колокольчик Андровской и мягкий тенорок Яншина словно из того, восемнадцатого века, с парижской сцены. Оба – с безупречным слухом, с памятью музыкальной, театральной. Яншин руководит цыганским театром, ставит там спектакли неотделимые от музыки. У Андровской – великолепная домашняя школа, уроки музыки, языков, танцев не только усвоенные во Второй студии, и не только в театре «Комедия» (б. Корш), где играла в юности, но и в родительском доме. Отец – преуспевающий в Москве адвокат Шульц, фамилия у него немецкая, отцовская. Женат на француженке, дети обучаются дома всему, что понадобится мальчикам и девочке из семьи, более чем благополучной материально. Дети продолжают учебу в лучших гимназиях. Дочь кончает именно гимназию, до реорганизации ее в новую школу. В театрах играет под псевдонимом, взятом в память о брате Андрее. Он погиб под Ростовом в восемнадцатом. По происхождению, по воспитанию – должен был, кажется, служить в Добрармии, носить погоны. Служил – в Красной Армии.

В канун новой войны возникает этот дуэт:

*«...Дружно живут.*

*Весь свой век целуются,*

*Весь свой век милуются –*

*Вместе умрут», –*

последняя фраза звучит словно бы грустно, отчетлив именно женский голос, и снова сливаются мелодии-голоса:

*«Он о ней заботится,*

*Для нее охотится, –*

это уже его тема; и снова сливаются голоса:

*«Все он ей приносит,*

*Что она не просит», –*  
оба медленно тянут, как поцелуй голубиной пары: «Отка-а-за нет».

Их ссоры предопределены не волею драматурга – характерами людей, которых увидел драматург, жизнью, которая свела хорошенькую дочь обедневшего землевладельца с почтенным, главное – почтенного возраста холостяком. Человеческая комедия, старость и молодость, – каждая в своем праве. Молодость стремиться к молодости, круговая порука соединяет злословящих, которые получают удовольствие от клеветы, позорных слухов, смешков по поводу супружеской измены или чьего-то разорения.

Пустой дом Чарльза Сэрфеса, где распроданы все портреты и заложено все, что можно заложить, сменяется роскошной библиотекой его брата-лицемера Джозефа, за дверями которой роскошная спальня с огромным ложем. Кторовский Джозеф искусно ведет предложенную автором игру: хочет жениться на юной Марии, обольстить леди Тизл, погубить беспутного брата Чарльза и преумножить свое состояние за счет кого и чего угодно. Путаница, «прятки». Леди Тизл скрывается за ширмой, услышав голос своего мужа. Сэр Тизл в свою очередь прячется, не зная, что за ширмой сидит его жена. Джозеф мечется между ними, не подозревающих о присутствии друг друга. Все это напоминает «Женитьбу Фигаро», хотя Шеридан предшествует Бомарше. Сходство определено общими корнями, Мольером, шекспировскими комедиями ошибок. «Безумный день...» Бомарше и спектакль Художественного театра с той же Андровской, играющей



А. Кторов – Джозеф Сэрфес

## Истоки, традиции, рифмы

горничную, есть комедия народная. «Школа злословия» сыграна тем же Художественным театром в формах салонной комедии вмещающей соперничество поколений, контрасты ханжества и свободы, вовсе нешуточные понятия долга, чести. Дуэли того времени не только не смешны, но смертельно опасны, пистолеты с дулами-раструбами стреляют метко, шпаги беспощадно скрещиваются в аллеях над лебедиными озерами.

На сцене Художественного театра «Школа злословия» приближается к «Пиквикскому клубу». По месту действия, и, конечно, потому, что художник Акимов более совпадает со своим современником Вильямсом, нежели с их общим предшественником Головиным. Мхатовско-акимовская «Школа злословия» – более «фрачный», более «ампирный» спектакль. Кажется, что Сэрфесы и Тизлы живут ближе к наполеоновскому времени, к мадам Сен-Жен, к временам пиквикско-диккенсовским. Мотив непрямого наказания порока, непрямого торжества справедливости пронизывают пьесу Шеридана и усиливается Художественным театром. Слово диккенсовский странник являет свое истинное лицо инкогнито-дядюшка Оливер, предварительно явившись Джозефу в образе бедняка, который рассчитывает на поддержку, а получившего жесткую отповедь племянника-скряги.

Сэр Питер с хитро-добродушной улыбкой подбирается к ширме, за которой таится «француженка-модистка». И неожиданно для себя обнаруживает в качестве модисточки собственную жену. Она стоит, опустив голову, бессильно опустив руки, которые еще недавно так

мило перебирали ленты шляпки, бегали по струнам арфы. Муж как будто бы мгновенно постарел, на лице его не гнев – а недоумение, растерянность, боль. У старика взгляд ребенка, с которым произошло нечто невероятное, необъяснимое.

Однако все разрешается благополучно. Лицемер Джозеф разоблачен и изгнан. Чарльз склоняется к юной Марии, дядюшка – индийский миллионер благословляет молодых, голубок и горлица нежно смотрят друг на друга. Арфа и флейта продолжают извечный дуэт. Зрители ломаются на спектакль – что в Москве, что на гастролях в Минске!

Пятнадцатого июня 1941-го года театр приезжает в столицу советской Белоруссии – летние цветы, уютная гостиница... Билеты распроданы все до единого. В зале минчане, штатские и военные, те, кто ради спектаклей МХАТ отпросился с границы, в короткий отпуск. Девятнадцатого идет «Школа злословия». Двадцать второго, в воскресенье, на рассвете, сначала услышан гул и взрывы, потом увидены самолеты в летнем небе, черные капли-бомбы, летящие на землю. Ярко пылает театр; легко сгорает квартира Турбиных с роялем, с кремовыми шторами; акимовские виды и интерьеры Лондона, портреты предков, арфа Андровской и флейта Яншина. Голубок и горлица, злодей Джозеф, члены Академии злословия под водительством Ивана Михайловича Москвина, возглавлявшего гастроль, идут пешком в потоке беженцев на восток, к Москве.

Вербицкий – дядюшка Оливер, конечно, не в ботфортах, не в



П. Массальский –  
Чарльз Сэрфес

*Pro memoria*

пиратской шляпе, но в берете, купленном в тридцать седьмом в Париже, куда во время Всемирной Художественной выставки МХАТ возил свои спектакли. Главным образом из-за берета, Заслуженного артиста республики, орденосца, несколько раз принимают за шпиона.

Через два месяца после возвращения в Москву, осенью срок первого театр эвакуирован в Саратов. «Школу злословия» играют на саратовской сцене. «Голубок» М.И. Яншин на Кавказе со своим цыганским театром. В его роль вводится В.Я. Станицын. Актер с легкой текстовой и музыкальной памятью. С той же темой жизнерадостного добра. Ольга Николаевна Андровская – утром на репетиции с новым исполнителем, вечером на спектакле. С наступившими зимними холодами ее арфу возят на саях из оперного театра, укутывают, как и саму актрису.

В условиях эвакуации компромиссы неизбежны, актеры заменяют друг друга, но спектакль не разваливается, хотя играть приходится в почти концертных условиях. Акимовское великолепие сгорело в Минске и будет восстановлено (хоть и не целиком) уже в Москве. В частности, библиотека-кабинет Джозефа, сколько помнится, потеряет свою глубину, исчезнет роскошная спальня на заднем плане. А в общем, спектакль останется прежним, снова возникнет английская «колония» восемнадцатого века в послевоенной Москве в проезде Художественного театра. Андровская, Кторов, Яншин, Ершов будут играть долго и неизменно прекрасно. Комиссаров так же легко будет вспрыгивать на спинку кресла, так же азартно

вести аукцион предков-портретов: «Продано, продано, продано!... Продается, продается, продается!».

Любимец Станиславского, как буд-то бы только что выбежавший на сцену прямо с урока великого учителя. Сын главного бухгалтера фирмы Алексеевых – Михаила Комиссарова, которому Константин Сергеевич поклялся любить Сашу как родного сына. Везде, где идет спектакль, – мальчишки, девчонки, старики, в театре сроду не бывавшие, видевшие лишь кино-тени на экране, – указывают на Комиссарова: «Глянь-ка! Это тот, из “Цирка”». В фильме Александрова его не затмили ни Любовь Орлова, ни Сергей Столяров, герой-любовник эпохи социалистического реализма. Комиссаров был тем невероятным «клоуном-укротителем» Скамейкиным, который кидался на огромных львов, рычал на них, стоя на четвереньках. И «цари зверей», оробев, трусливо поскуливая, убежали с арены под хохот зрителей и под детский смех самого Ка-Эса, Станиславского, о котором так точно сказано: «С ним трудно. Без него – невозможно».

...Приходила пора новых поколений. В «Школу злословия» вступали вчерашние студийцы, воспитанники Массальского и Андровской, Комиссарова и Конского – третье поколение Художественного театра. Юная Кошукова<sup>40</sup>, красавец Градополов<sup>41</sup>, другие... Вокруг них так же вьются лакеи, горничные, модистки.

Спектакль долго живет и естественно кончается, оставаясь в памяти исполнителей и зрителей на всю жизнь.

<sup>40</sup> Кошукова Луиза Александровна (1925–2006) – народная артистка России. Выпускница первого набора Школы-студии МХАТ, по окончании которой в 1947 г. поступает в труппу театра. В 1987 г. при разделе театра переходит во МХАТ им. М. Горького п/р Т. В. Дорониной, где служит до конца жизни до конца жизни.

<sup>41</sup> Градополов Константин Константинович (р. 1927) – народный артист России. На сцену МХАТ впервые вышел еще подростком в 1941 г. В 1947 г. окончил Школу-студию (в составе первого выпуска) и был принят в мхатовскую труппу. После раздела театра в 1987 г. – артист МХАТ им. М. Горького.

## Истоки, традиции, рифмы

### «ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ»

1951 год – смутное время жизни России... В Художественном театре ему противопоставляли верность принципам психологического, реалистического русского театра в целом и собственным принципам – «методу физических действий» и приближение к замыслу автора. В данном случае авторскому тяготению к комедии, которое – мы помним! – сопутствовало Толстому с первых его театральных опытов.

Художественный театр прежде всего поверил Толстому. Поверил правде реального существования каждого из действующих лиц, заинтересовался ими так, как интересовался сам автор. Истинно ожили на сцене во всей конкретности и неповторимости, яркости своих характеров, профессий, социального положения кухарка, артельщик от Бурдые, кучер, повар, выездные лакеи, камердинер, горничная, швейцар.

Режиссеру и актерам середины XX века оказался интересен каждый человек, живущий в совсем иной определенной, исторически обусловленной социальной среде, люди, которые от этой среды неотрывны. Поэтому с невероятной убедительностью, с неопровержимостью деталей потекла на сцене МХАТ жизнь семьи Звездинцевых и их слуг, населяющих переднюю и людскую, кучерскую и дворницкую. Зрителей захватывала и завораживала в своей обстоятельности та толстовская протяженность «романность» судеб, которая была почувствована и усилена в сценическом решении.

Актерски-режиссерское воплощение слилось с литературным; М.Н. Кедров не спорил с Толстым, не поправлял его снисходительно,

не отбирал, не подчеркивал в пьесе современное и актуальное, с точки зрения театра, отбрасывая остальное. Но спектакль, решенный в тональности самого Толстого, оказался вовсе не старомодным, напротив покорял свежестью.

(Отметим посвященные кедровскому спектаклю статьи Н.И. Калитина («Театр», 1952, № 1), Ю.С. Калашникова («Советское искусство», 1952, 16.VI), С.Н. Дурылина («Известия», 1953, 17.X), а также запись репетиций спектакля В.Н. Прокофьевым, опубликовавшего свои наблюдения и выводы в «Ежегоднике МХАТ» за 1951–1952 г.г.)

На сцене возникла не вереница портретов, а свободная панорама прошедшей жизни, вбирающая и главных персонажей, и бессловесных, в которой каждый раскрывал свое отношение к миру, в котором ему довелось жить. Эта панорама вбирала в себя все общественные слои, выведенные в пьесе, всю разность человеческих судеб. Тридцать три персонажа Толстого были действительно «как реки». Мягкий, обходительный камердинер Федор Иванович – В.В. Готовцев<sup>42</sup>, захопотававшийся буфетчик Яков – А.Г. Шишков<sup>43</sup>, который только и делает, что пересчитывает стаканы, ложечки, апельсины, румяная Таня – Т.А. Забродина<sup>44</sup>, которая проворно орудует щеткой и ловко подает барские тяжелые шубы, и такой же здоровый, белоzubый Семен – И.М. Терешин<sup>45</sup> со светлыми кудрями над круглым лицом.

В первом акте у Толстого шестьдесят два явления, и все они без малейшего напряжения решались Кедровым, сцепляя множество лиц, жизнь которых – как у Толстого – началась за пределами



М. Кедров. 1948

<sup>42</sup> Готовцев Владимир Васильевич (1885–1976) – Народный артист РСФСР. Учился на драматических курсах Адашева. В 1908 поступил в МХТ («филиальное отделение»). Принял деятельное участие в работе Первой студии с момента ее создания. Был заведующим постановочной, административно-художественной частью Студии, параллельно продолжая играть на сцене Художественного театра. В 1924–1936 гг. – артист МХАТа Второго. После его закрытия возвращается во МХАТ, где служит до 1959 г.

<sup>43</sup> Шишков Анатолий Григорьевич – актер МХАТа в 1945–1960 г.г.

<sup>44</sup> Забродина Татьяна Андреевна (1925–1993) – заслуженная артистка РСФСР. Окончила Школу-студию МХАТ в 1949 г., после чего провела несколько сезонов в театре в качестве «студийца». Официально зачислена в труппу в 1956 г. и пребывала в ней до 1991 г.г.

<sup>45</sup> Терешин Игорь Михайлович – актер МХАТа в 1945–1963 г.г.

*Pro memoria*


первого акта и продолжается после окончания спектакля.

В то же время совершенно по-толстовски сочеталась в спектакле эта обстоятельная реальность с комедийным ее «заострением».

Молодой барин во все горло кричал – надрывался в своей комнате, призывая лакея, а лакей Григорий – В.В. Белокуров, (только что он, как барин, смотрелся в зеркало, поправлял галстук) задумчиво слушал, оценивая красоту протяжного крика, потом начинал крутить рукой невидимую шарманку, словно заводил вопящего Василия Леонидыча. Чинно сидел на скамье артельщик от Бурдые, смотрел с надеждой на каждого – поскорее бы отпустили, потом глаза его медленно закрывались и он засыпал, сидя все так же чинно, выпрямившись, готовый по первому зову устремиться к барыне.

Пронзительно кричала барыня – Л.М. Коренева на мужиков и тут же вся обращалась в слух, когда доктор – С.К. Блинников<sup>46</sup> давал ей советы:

«Доктор. Возьмите-ка на большую бутылку воды...»

Барыня. Отварной?..»

Это «отварной» произносится с благоговением, а краснолицый, здоровяк доктор равнодушно отвечает: «Все равно», – и, спохватившись, добавляет: «Отварной лучше».

Все «три этажа общества» исследовались театром с полным пониманием их различий, но без всякой назидательности. Театр воплощал в своем спектакле народную, крестьянскую точку зрения на господскую жизнь, на барское просвещение. В этой народности не было поспешного социологизирования, не было броских, но поверхностных акцентов на мотивах

социально-исторических, которые между тем были важны для «художественников» в 1950-е годы ничуть не меньше, чем театрам, ставившим комедию в первые послеоктябрьские годы и в годы 1930-е. В спектакле торжествовал принцип «театра живого человека», к которому вели Станиславский и Немирович-Данченко своих учеников, и принцип этого был един для всех исполнителей. Ни режиссер, ни актеры не придумывали смешные детали для сцен «господских»: они шли изнутри образов, каждый персонаж был убежден в своей значимости, в важности дела, которому предан, каким бы абсурдным оно ни было. Эту действенность образа, устремленность его к цели, всегда умел передать и умел заразить ею исполнителей М.Н. Кедров. В «Плодах просвещения» данное качество режиссуры было особенно важно, оно сливалось с актерским, помогало сохранить ту степень абсолютной конкретности, без которой немислимо решение Толстого на сцене.

Из вереницы людей, искренно верящих в спиритизм, в спектакле был выделен Гросман. Авторский образ допускает варианты толкования этой роли.

Медиум может быть искренно убежденным в своей правоте и в жалкой слепоте людей, не верующих в явления спиритизма. Его постоянные ссылки на Шарко могут быть результатом реального прохождения «полного курса» в парижской больнице. Во втором акте медиум действительно находит ложку, спрятанную в котомке мужика, хотя никто ничего не подсказывал Гросману. Можно сыграть медиума двойником ясновидящего-шарлатана Ландо



Б. Петкер – Гросман.  
«Плоды просвещения».  
1951

<sup>46</sup> Блинников Сергей Капионович (1901-1969) – народный артист СССР. Поступил в школу МХАТ в 1922 г. С 1924 до конца жизни – в труппе театра. Осуществил ряд постановок как режиссер.



## Истоки, традиции, рифмы

из «Анны Карениной» – толстовский образ дает для этого основания. Режиссер и исполнитель Б.Я. Петкер избрали иной вариант: Гросман Петкера – явный мистификатор, ловкий фокусник, хорошо изучивший секреты своей профессии, в том числе способы воздействия на участников сеанса. В уютной голубой гостиной он сыплет учеными терминами; плут завораживает дураков: «От усыпления субъекта я могу ожидать известных мне явлений гипноза: летаргии, абулии, анестезии, каталепсии...». Представительный господин со смоляной бородой, с выпуклыми проворными глазами, так хорошо одетый, что кажется слишком хорошо одетым, он сразу ассоциировался с шулером высокого класса, собственно таким и был среди людей, жаждавших, чтобы Гросман их «обыграл».

Мужицкой троице в спектакле противостояло трио

фанатиков-спиритов виртуозно разработанное, сыгранное с неотразимой серьезностью и убедительностью. Объединенные общей целью и общим экстазом, они были тем не менее по-толстовски разнообразны в своих характерах. Это обусловлено пьесой, но данное пьесой театр воплотил с такой законченностью и цельностью, которые можно назвать классическими. Первым спиритом, появившимся на сцене с уверенной речью о кольце, присланном *оттуда*, был Звездинцев – В.Я. Станицын. Как отличен был в его исполнении этот толстовский барин от его гоголевского барина – Губернатора из «Мертвых душ»! Обе роли принадлежат комедиям, но разным, и приемы исполнения не повторяются. Станицын продолжал в этом образе традицию, начатую Станиславским-любителем и прославленным Рыбаковым, заново претворенную молодым Черкасовым в 1920-е годы.

Сцена из спектакля  
«Плоды просвещения»



Звездинцев в 1950-е годы вышел на сцену барином 1880–1890 годов прошлого века, благообразным, воспитанным, деликатным в обращении. Все добрые качества, отмеченные Толстым, были исполнителем не просто сохранены, но подчеркнуты, постоянно присутствовали в образе. Он, почти соболезнуя, говорит о невозможности помочь мужикам. Деликатный, – уверен в том, что ему в спиритизме открылась окончательная истина. На реальный же мир, на мужиков, толкующих о земле, он смотрит с рассеянностью и мягкой отчужденностью, равнодушный ко всему, кроме вестей «оттуда».

Толстая барыня – Марья Васильевна Толбухина – переполнена той энергией и уверенностью, которой не хватает гостеприимному Звездинцеву. В трактовке Кедрова и актрисы Ф.В. Шевченко она была совершенно реальной, модно одетой, важной московской барыней – и была уже безмянным олицетворением самоуверенной праздности, чудовищным густоком бездельной энергии, сосредоточенной только на себе. Все время прикладывая лорнет к глазам, барыня, казалось смотрит лишь «в себя», не умолкая, говорит о болезнях и спиритических видениях, причем только о своих болезнях и своих видениях, не слушая никого. Она еще более глуха к миру, чем Звездинцев. Он хоть конфузится, не выполняя просьбу мужиков, она же вообще не видит никаких мужиков, слуг, окружающих, видит только соратников по сеансам и среди них главное светило – Кругосветлова.

В исполнении В.О. Топоркова профессор был тем ученым человеком, который провел жизнь



в научных занятиях, в опытах, в писании статей, в полемике с противниками. Ученая внешность – легкие длинные седые волосы, борода ниспадающая на черный сюртук, очки (иногда две пары, одна поверх другой, чтобы лучше рассмотреть желаемое)... Привычка к аудитории, к кафедре, полная отрешенность от быта, заботы о котором профессор представляет другим. Увлеченность наукой, влюбленность в нее, абсолютное счастье открытий, дополняющих открытия «гениального Иосифа Шмицгофена».

Исполнение Топоркова мягко и, главное, вполне серьезно. Его Кругосветлов так же верит в медиумизм, как Дарвин верил в происхождение человека от обезьяны. Он именно ученый, продолжатель и творец определенной отрасли современной науки. Иное дело, что, что это ложная, паразитическая наука, которую гневно обличал Толстой. Вместе с Толстым актер смеется над своим героем, исполненным комической серьезности и влюбленности в свое призрачное занятие. Занятие это ведет в тупик,

Н. Топорков –  
Кругосветлов.  
В. Станицын –  
Звездинцев.  
А. Чебан – Сахатов

## Истоки, традиции, рифмы

но профессор уверен, что в тупик идут все остальные, а он-то познал истину. Топорков постепенно, но постоянно увеличивает в каждом акте эту влюбленность в свою «науку», в свою «идею» и презрение ко всякой иной. Кругосветлов невероятно счастлив от постоянно совершаемых открытий, показания термометров их подтверждают, а значит (по его мнению) они неопровержимы.

При первом появлении в людской кухне, профессор предельно сосредоточен. Не замечая обстановки, испуганных мужиков, недоумевающих слуг, он, не отрываясь от градусника, от листовок-записей, кратко поясняет: «Гипноз есть явление превращений одной энергии в другую». Ни дать, ни взять, великий экспериментатор во время важнейшего опыта. А в следующем акте он лектор, теоретик, вдохновенный проповедник! Профессор, фанатик науки, разъясняет присутствующим суть своих открытий и их значение. Он читает популярную лекцию, снисходя к невеждам, отрешенный и чуть высокомерный, уверенный в своем неоспоримом праве на истину.

Он все более увлекается, озабоченный только тем, чтобы как можно понятнее объяснить слушателям бесспорные истины медиумизма: «Явление это не ново, а старо, как мир, не сверхъестественно, а подлежит все тем же вечным законам, которым подлежит и все существующее». Как истый популяризатор, он заражает аудиторию своим волнением, вовлекает в свой процесс доказательств.

У Толстого аудитория безмолвна. В спектакле поддержкой и союзницей профессору служит Толстая барыня. Топорков бросает

и обрывает фразу: «Нам известны энергии: «динами...». Он делает паузу, испытующе вглядывается в слушателей, и Толстая барыня поспешно продолжает слово: «...ческая». Профессор блаженно улыбается (ученому-первопроходцу нужны союзники), удовлетворенно кивает, продолжает: «терми...» – и снова смотрит именно на даму – первую ученицу, истую последовательницу. А та частит восторжено добавляя к непонятым словам профессора: «электри...», «хими...» – окончание: «...ческая», «...ческая», «...ческая».

Маленькая импровизация, безукоризненно образам соответствующая. Можно назвать ее от себяятиной, нарушающей чистоту классического текста. А можно – такой же классикой театра, как импровизация Андреева-Бурлака<sup>47</sup> в роли Счастливецва. На реплику-воспоминание партнера о том, как его, Аркашку, «четыре версты казаки нагайками гнали», актер не ответил, как полагалось по пьесе: «Совсем и не четыре», но добавил свое: «До рожи только...»

С тех пор все Аркашки русской сцены повторяют слова Андреева-Бурлака – без них немислим Счастливецов, они родились из глубины роли, словно впечатались в нее. Таким же органичным ныне кажется диалог-вставка в лекцию профессора. Тем более, что она потолстовски продолжена актерами: счастливая, усталая барыня откидывается на спинку стула, словно ученица, получившая заслуженную пятерку, а Кругосветлов, удовлетворенно кивнув, продолжает невозмутимо: «Виды проявления энергии многообразны».

Он переходит к основной части лекции, к рассказу об открытиях гениальных ученых, к которым,

<sup>47</sup> Андреев-Бурлак Василий Николаевич (1843-1888) – один из самых прославленных русских провинциальных артистов второй пол. XX в. В 1880-е г.г. выступал на московской и петербургской сценах. Занимался литературной деятельностью.

*Pro memoria*

несомненно, причисляет себя. Здесь профессор особенно убедителен и «нагляден». Чем абсурднее речь, тем бесспорней для него ее содержание – словно он видит, как движутся частицы «духовного эфира», представляющие «души живых, умерших и неродившихся». И так убедительно воспроизводит актер это движение, смыкая пальцы, шевеля ими, с восторгом глядя на них, которые способны осязать бесплотность душевных субстанций, что не только Толстая барыня, но зрители в зале побеждены этой увлеченностью, пафосом, логикой с которой излагалась бессмыслица.

На этом строилась роль: на полной вере в науку, которая является не наукой, но «суеверием», одним из ужасных плодов ложного просвещения. Но убедить в этом спиритов невозможно. В четвертом акте профессор в меховой шапке и длиннополой шубе входит в переднюю Звездинцевых со свежим номером журнала, где помещен «отчет о тринадцатом съезде спиритуалистов в Чикаго», и хозяйка дома – элегантная, затянутая в серое платье Анна Павловна – Л.М. Коренева злорадно наступает на него с сообщением, что все медиумические явления вчерашнего сеанса производила горничная («она в темноте на гитаре играла, и мужа по голове била, и все глупости ваши делала, и сейчас призналась»). Кругосветлов смотрит и на барыню, и на растерянную Таню, и на смущенного барина с кротким сожалением. Так глубоко верующий может смотреть на человека, который ему доказывает, что Бога нет, потому что приходский священник оказался вором. «Так что же это доказывает?» – улыбаясь,

снисходя, спрашивает профессор. И, снова преображаясь в пламенного проповедника, в наставника, опровергает скептическую Звездинцеву: «...Это факты, факты, Анна Павловна!». Снисходительно пожав плечами, вздохнув: «Да, как еще мы далеки от Европы!», – он шествует в кабинет хозяина, чтобы обсудить следующий сеанс и следующие опыты в мире живых, умерших и неродившихся.

Трио спиритов-фанатиков, духовидцев, словно бы объединенных в орден (вокруг несомненного плута Гросмана), окружено в спектакле светскими людьми, отлично воспитанными, проводящими жизнь в безделье, в суете визитов, любительских постановок живых картин и всевозможных обществ. В этот круг включено и семейство Звездинцевых с сыном, любимцем матери, и дерзкой дочерью, с молодежью – сверстниками младшего поколения, с гостями – молодящейся княгиней и древней графиней с фальшивыми буклями и книжкой. К спиритам они относились по-разному – насмешливо, или равнодушно, скептически, но со Звездинцевым-старшим, с Кругосветловым их объединяет та же абсолютная глухота ко всему, кроме самих себя. Полная глухота к нуждам огромного мира, народной жизни, которая идет вот здесь же, но неведома кандидатам наук и светским барышням, разыгрывающих на мраморной лестнице шараду:

*Вдали вот плот  
Сюда плывет;  
На нем два генерала ...*

Барон Клинген А.П. Кторова, кандидат Петербургского университета, камер-юнкер, служащий при

## Истоки, традиции, рифмы

посольстве, в безукоризненном фраке и белом галстуке, подымается по лестнице с высокомерием и бесстрашием аристократа-вырожденца. Бетси – А.О. Степанова – англазированная, стройная, в пенсне, составляет прекрасную пару кандидату и камер-юнкеру. Актриса продолжила традицию исполнения роли, начатую Комиссаржевской: ее героиня, обладавшая безукоризненной родословной, помогала горничной для развлечения и чтобы позлить мать, отославшую назад вожделенное, с невероятным декольте платье от Бурдые. Молодежь спектакля, как и у Толстого, жила своими интересами, насмешливо относилась к увлечениям «предков», и, как у Толстого. Бетси – А.О. Степанова. Вово – П.В. Массальский, Петрищев – А.М. Комиссаров, барон Коко – А.П. Кторов были той же бездельной породы, на которую работают люди низшего класса, обделенные просвещением и его плодами.

Кедров вернул на сцену реальность жизни прошлого века, которая была сильна в первых актерских исполнениях комедии и оказалась утрачена в 1920–1930-е годы. (Не случайно сама собой разумеющаяся для актеров XIX-го века жизненная достоверность Звездинцева была воспринята Черкасовым как откровение). Режиссер широко и верно воссоздал жизнь ушедшей России. Не ограничился этой картиной, но «заострил» ее так, как хотел того Толстой. *Историзм* стал важнейшим качеством спектакля, историзм истинный, исключаящий всякое поверхностное осовременивание, подчеркнутость социальной темы. Историзм, который непременно включает сегодняшний

взгляд на события пьесы, на всех ее персонажей. И *комедийность* была важнейшим качеством постановки – комедийность самого Толстого, который расширил границы жанра, раскрыл новые его возможности, ввел важнейшие темы и конфликты, не бывшие прежде предметом драматургии. Театр вслед за автором создавал эпический, народный спектакль, воплощая прежде всего социальное содержание конфликта и раскрывая его в последовательно комедийной форме.

Сатирические приемы, резкие и разнообразные применялись театром в работе над образами «верхнего этажа». Чем ниже на общественной лестнице стояли герои, тем больше живых человеческих черт видел в них театр. В слугах дома Звягинцевых, театр проследил всю совокупность неповторимо человеческих и общественно-социальных черт. В то же время, в отличие от первоначальных трактовок, все эти голоса, на перебивая друг друга, сочетались в ансамбль, который и предполагала пьеса. Ее играли актеры, объединенные общностью мировоззрения и эстетических позиций, общим взглядом на жизнь России, воплощенную в комедии Толстого.

Театр ненавязчиво и точно менял тональность своего отношения к господам и слугам, к слугам и мужикам. Нагл и страшен был стремящийся наверх Григорий – В.В. Белокуров, не менее выхолонный, чем молодой барин, но гораздо более приспособленный к жизни. А.Г. Шишков раскрывал не просто характер буфетчика Якова – суетливого, доброго, отлично знающего свое дело. И брат, которому посылает он деньги в деревню, и многочисленное семейство – все

*Pro memoria*

вставало в его рассказе, когда он на минутку присаживался к столу в людской и тут же вновь вскакивал, испуганный самим упоминанием о барыне. Через полвека после премьеры нельзя забыть лица буфетчика, его походку, его спину – и то, как он «сгорбившись, растерянно, безнадежно уходил к нищете»<sup>48</sup>. Черты живых характеров, органически сочетались с комедийностью. У зрителей персонажи вызывали тоже разнообразные чувства – Якову, сострадали, Федора Иваныча уважали, над Таниными проделками смеялись (особенно в сцене спиритического сеанса, когда в темноте доносились шорохи, испуганные голоса, жалобно ныла гитара, после того, как ею ударили барина по голове).

Долго работал режиссер с исполнителями над воплощением «мужицкого акта» спектакля – так называл Кедров второй акт, «людскую кухню». Свидетельница репетиций последовательно описала процесс работы над «мужицким актом», трудную постепенность его решения:

«Вот толстовские мужики в чистых, кое-где латаных рубаха, с расчесанными бородами и стриженными в кружок волосами, утираясь одним общим длинным полотенцем, распивают чай в людской кухне Звездинцева. Пьют вприкуску, наслаждаясь ситником и чувствуя себя как дома, среди слуг, которые в большинстве своем “умирают об доме”, всеми своими помыслами связаны с деревней. Сцена разговора с Федором Иванычем, камердинером, и последующие эпизоды идут легко, весело, и “зрители” в партере безуспешно пытаются заглушить смех.

“Ну, как, – прерывает действие голос режиссера, – не надоело вам еще фокусы показывать? Поди, каждый из вас уже по ведру из блюдца вапил?”<sup>49</sup>

Начинается новая проработка сцены режиссером: «Никаких разговоров об образе; вы мне не говорите, какой он человек, как выглядит, что думает. Вы мне скажите, что он делает. Мужики пьют чай, беседуют с хорошими людьми, и вдруг камердинер пришел. Что мужики будут делать?

– Угостим и его, пусть поспособствует в нашем деле, – отвечает А.Н. Грибов – Первый мужик»<sup>50</sup>

За поисками «физических действий», бесспорной правды сценической жизни, сближающей актера с образом, ни режиссер, ни актеры не забывают «сверхзадачу», основную цель мужиков – покупку земли. Режиссер помогает актерам найти единство всех троих, предлагает простейшее и неопровержимое действие – мужики в трудных ситуациях переглядываются, ощущая свою общность тесно становятся друг возле друга. И когда была найдена эта правда каждого персонажа, когда раскрылось и смешное, и страшное в разговорах о безземелье, о господском безделье, когда кухарка (А.П. Зуева) убрала со стола и мужики улеглись – кто на лавку, укрывшись своим армяком, кто на печку, – в это пристанище наработавшихся людей, освещенное прикрученной керосиновой лампой, ворвалась вереница господ, ведомых медиумом Гросманом.

Профессор с записной книжкой, с карандашом в руках следит за каждым движением Гросмана, Толстая барыня, как всегда, говорит без умолку. Звездинцев сосредоточенно восторжен, скептическая

<sup>48</sup> Борисов Б. (Зингерман Б.). Маленькая роль. – «Театр», 1952, № 1, С. 75.

<sup>49</sup> Климова Л. Мужичкий акт. – «Театр», 1960, № 11, С. 91.

<sup>50</sup> Там же. С. 92.

## Истоки, традиции, рифмы

г-жа Звездинцева и здесь не теряет кислото выражения лица, и вдруг, словно в кошмаре, видит тех же мужиков, которых выгнала утром из дома. Спускается с печи Первый мужик – А.Н. Грибов, привстал слегка Второй – А.В. Жильцов<sup>51</sup>, а Третий – В.В. Грибков<sup>52</sup>, кроткий, легкий в движениях – уже метнулся с лавки, схватил армяк в охапку, чтобы бежать из этого дома «на фатеру».

Первый мужик уже оценивает изменившуюся обстановку своим быстрыми, хитрыми глазами; Третий присевший у печки на лавку, открыв рот, воззрился на вытантующую руку Гросмана, который «вибрирует» с завязанными глазами. Мужики совершенно не похожи друг на друга, различны в речах, по-разному реагируют на отказ барина, на обещания Тани, на рассказы кухарки, на вереницу спиритов. Они нисколько не похожи и на тех мужиков «из разных губерний», которые так не понравившись Толстому на сцене Малого театра, или на тех «типичных представителей безземельного крестьянства», при появлении которых угасал смех, когда они вышли на сцену Малого театра в 1930-е годы.

В Художественном театре полностью сохранялось комедийное начало. В истовом подношении деревенских гостинцев, которые совершенно неизвестно куда девать барину. (Первый мужик торжественно держит каравай хлеба, Второй – аккуратную стопку домашних тканей, Третий – лукошко с яйцами). Смешное – в стремлении Первого мужика говорить по-господски, в его хитрых, все примечаящих глазках, в том, как все разговоры он поворачивает к «бумаге», которую надо подписать, то есть к

земле. Смешное – в убийственно-иронической оценке барской жизни степенным Вторым мужиком: «Этот прокормит!» Комическое и горестное, трогательное – в испуганной кротости Третьего, все твердящего о том, что куренка некуда выпустить, и вдруг выпрямившегося почти величественно под грозным взглядом барыни, в сознании своего достоинства.

Реплики, написанные Толстым, звучали у Грибкова в том же сочетании неопровержимой серьезности и изумительной комедийности. «Как выйдет – всех уморит», – можно было сказать об этом Митрии Чиликине.

Когда-то актеры Малого театра порознь, каждый для себя, искали интонации, манеру поведения своих персонажей. Через полвека актеры Художественного театра вместе с режиссурой объединили мужиков «одной губернии», нашли единство речи, действенное начало поступков. Но все же и здесь не была достигнута полная гармония между социальной темой каждого *отдельного* образа и *общей* мужицкой мольбой о земле, борьбой за землю.

Русской сцене еще предстоит раскрыть то единство мотивов мужицкого, народного смеха и мужицкой беды, которое пронизывает комедию «Плоды просвещения». Ведь эпическая тема комедии, тема народа, его страданий и стойкости, его вечного устремления к труду, к правде и справедливости неисчерпаема для театра.

<sup>51</sup> Жильцов Алексей Васильевич (1895–1975) – народный артист СССР. Учился в Третьей студии, по окончании которой, в 1924 г. был принят в труппу МХАТа. С небольшими перерывами проработал здесь до 1972 г.

<sup>52</sup> Грибков Владимир Васильевич (1902–1960) – заслуженный артист РСФСР. С 1924 г. ученик школы МХАТа. В труппе театра работал с 1926 по 1938 г.г. и с 1944 г. до конца жизни.



**Бакши Людмила Семеновна**, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой теории и истории музыки МГИМ имени А.Г. Шнитке, член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства в специализированных научных изданиях, журналах, газетах, в том числе «Музыкальная Академия», «Театр», «Знамя», «Октябрь».

**Контакты:** ludmila.bakshi@gmail.com

**Бартошевич Алексей Вадимович**, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ. Зав. отделом современного искусства Запада ГИИ, зав. кафедрой истории зарубежного театра РАТИ (ГИТИС). Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX веков» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданью современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат премии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».

**Контакты:** bartoshevitch@mail.ru

**Вислов Александр Александрович**, театровед, театральный критик. Работал редактором в журнале «Театр», заведующим отделом искусства «Литературной газеты». Служил заведующим литературной частью Московского театра-студии п/р О. Табакова, Частного театра М. Мокеева Ulysses, Центрального академического театра Российской Армии. С 2011 г. – педагог, мастер курса театроведческого факультета ГИТИСа. С 2012 г. – старший научный сотрудник отдела театра ГИИ.

**Контакты:** alvis65@mail.ru

**Галахова Ольга Игоревна**, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения. Главный редактор журнала «Станиславский», главный редактор газеты «ДА» («Дом Актера»), преподаватель кафедры искусствоведения Театрального училища им. М.С. Щепкина. Театральный обозреватель «Независимой газеты» и сайта РИА Новости.

**Контакты:** olgagala@mail.ru

**Гинкас Кама Миронович**, режиссер, народный артист РФ. Лауреат Государственной премии РФ, Международной театральной премии им. К.С. Станиславского, премии М. Туманишвили «За совершенство в искусстве», премий «Триумф», «Золотая маска», «Чайка», «Хрустальная Турандот», премии им. Г. Товстоногова. С 1988 года режиссер Московского ТЮЗа. Осуществил целый

ряд постановок за рубежом (Финляндия, США и др. страны). Профессор Школы-студии МХАТ и Шведской театральной академии в Хельсинки. Руководил режиссерско-актерской лабораторией в Королевском Шекспировском театре (Стратфорд-он-Эйвон), проводил мастер-классы в Норвегии, Финляндии, Канаде, США, Франции.

**Контакты:** mtyz@mail.ru

**Гнедовская Татьяна Юрьевна**, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, специалист по истории немецкой архитектуры конца XIX – первой половины XX века. Основные труды посвящены различным периодам деятельности немецких архитекторов, отдельным стилистическим направлениям, творческим организациям и мастерам. Наиболее масштабным из них является монография «Немецкий Веркбунд и его архитекторы. История одного поколения».

**Контакты:** tgnedovskaya@gmail.com

**Горфункель Елена Иосифовна**, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор СПбГАТИ. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.

**Контакты:** egorfunkel@mail.ru

**Дмитревская Марина Юрьевна**, театральный критик, профессор СПбГАТИ, гл. редактор и директор «ПТЖ», арт-директор Всероссийского театрального фестиваля «Пять вечеров» им. А. Володина, автор более 1000 статей в отечественных газетах и журналах, в периодических изданиях Германии, Франции, Италии, США, Польши, Чехии и др. стран. Автор книг «Театр Резо Габриадзе» (премия АСКИ «Лучшая книга 2005 года») и «Разговоры», автор-составитель книг «О. Володине. Первые воспоминания». Лауреат премии им. А. Кугеля и петербургской премии «Золотое перо». Живет в Петербурге.

**Контакты:** dmitrevs@mail.ru

**Заболотняя Марина Владимировна**, театральный критик, историк театра. В 1988 г. окончила ЛГИТМиК (СПбГАТИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 годы – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 годы – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 года – завлит Санкт-Петербургского Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

**Контакты:** m\_zabolo@rambler.ru



## Наши авторы

**Заславский Григорий Анатольевич**, кандидат филологических наук (2011). Работал в театральном журнале «Московский наблюдатель», в «Музыкальной жизни», в театре «Геликон-опера» и в театре «Школа современной пьесы», в «Русском журнале», в «Независимой газете» – в 1993–2000 гг. и с 2001 г. и до настоящего времени зав. отделом культуры. Ведущий, руководитель отдела культуры – на радио «Маяк-24», руководитель службы информации «Радио Культура», в настоящее время – обозреватель радио «Вести FM». Автор книг: «Москва театральная. Путеводитель» (2009), за которую в 2010 году был награжден Премией Москвы в области литературы и искусства в номинации «Просветительская деятельность»; «Демисезонная книжка» (статьи о спектаклях московских театров последних лет) – (2011). Лауреат премии журнала «Октябрь» и медали «Достойному» Российской академии художеств. Автор курса истории русского театра, который читает в Высшей школе телевидения (факультет) МГУ им. М.В. Ломоносова.

**Контакты:** zaslavski@mail.ru

**Карась Елена Юрьевна**, театральный критик, кандидат искусствоведения. Театральный обозреватель «Российской газеты». Преподает в ГИТИСе.

**Контакты:** karalyona@gmail.com

**Коваленко Георгий Федорович**, доктор искусствоведения, ведущий сотрудник ГИИ, автор книг об А. Экстер и Д. Лидере.

**Ковальская Елена Гергиевна**, театральный критик, обозреватель журнала «Афиша». Выпускница РАТИ (ГИТИС), 13 лет работает в журнале «Афиша» обозревателем рубрики «Театр». Преподает историю западно-европейского театра в ГИТИСе. Работала в разные годы экспертом, членом жюри, отборщиком программы «Новая пьеса» и составителем программы Russian Case фестиваля «Золотая маска». Арт-директор фестиваля молодой драматургии «Любововка». Соруководитель «Школы театрального лидера» в ЦИМЕ.

**Контакты:** lenak@afisha.ru

**Кретова Екатерина Георгиевна**, музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью московского театра «Школа современной пьесы».

**Контакты:** kretova@neglinka29.ru

**Кречетова Римма Павловна**, театральный критик. Работала корреспондентом в газете «Советская культура» в отделе театра (1965–1974),

обозревателем в журнале «Театральная жизнь» (1993–2011). Печаталась во многих газетах и журналах. В настоящее время – старший научный сотрудник Мемориального музея-мастерской художника Давида Боровского. Автор книг: «Давид Боровский» (совместно с А.А. Михайловой). – 2002 год, «Трое» (Любимов. Боровский. Высоцкий) – 2005 год, «Убегающее пространство» Д. Боровского (раздел «Разговоры 90-х годов»). – 2006 год. Кроме того, публиковала работы в сборниках, посвященных искусству театра, кино, телевидения.

**Контакты:** krechetova34@mail.ru

**Любимов Борис**, театральный критик, окончил ГИТИС, ректор Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина при Малом театре, заведующий кафедрой истории театра России РАТИ (ГИТИС), заместитель художественного руководителя Малого театра, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор.

**Контакты:** +7-495-623-18-80

**Москвина Татьяна Владимировна**, писатель, драматург, критик, с 2006 года зав. отделом культуры газеты «Аргументы недели». В 1982 году закончила театроведческое отделение ЛГИТМиКа, работала научным сотрудником НИО ЛГИТМиК, печаталась в «Неве», «Авроре», «Театре», «Театральной жизни», «Искусстве кино», «Сеансе», «Московских новостях», «Русской жизни», «Аргументах недели». Автор книг: «Похвала плохому шоколаду», «Люблю и ненавижу», «Смерть это все мужичины», «Она что-то знала», «Позор и чистота», «Энциклопедия русской жизни», «Ничего себе Россия», «В спорах о России: А.Н. Островский», «Страус – птица русская», «Мужская тетрадь», «Женская тетрадь», «Общая тетрадь». Дважды лауреат конкурса «Золотое перо Санкт-Петербурга». Лауреат актерской премии «Фигаро» (спецприз «Пером и шпагой»).

**Контакты:** moskvina\_t@inbox.ru

**Никольский Алексей Андреевич**, режиссер, историк театра, помощник худ. руководителя по спецпроектам театра Et cetera, автор цикла «Театральный архив» на телеканале «Культура» (18 серий). Начинал в Бакинском русском драматическом театре, режиссер спектаклей «Эскориал», «Человек, который платит», «Вишневый сад» и др. Создатель и руководитель молодежного театра в Баку, спектакли «Сторож», «Набережная», «Спокойной ночи, мама» и др. Преподавал в Высшей школе деятелей сценического искусства при ГИТИСе. Автор



статей о цензуре в русском театре в энциклопедии Кольера и многих журналах, в МГИМО читал цикл лекций по теме «Театральная цензура, как реклама», автор документального фильма «Театральная цензура» на телеканале «Культура».

**Контакты:** vartanik@yandex.ru

**Полякова (Горячкина) Елена Ивановна** (1926–2007), театровед, заслуженный деятель искусств РСФСР (1995), доктор искусствоведения (1970). Окончила театроведческий факультет ГИТИС (1949), была зав. отделом истории журнала «Театр» (1952–1961), сотрудником ГИИ (1961–2007), зав. отделом Театра (1989–1995). Основные труды: «Театр и драматург. Из опыта работы МХАТ над пьесами советских драматургов. 1917–1941» (1959), «Леопольд Антонович Сулержицкий», (1970; редактор и составитель сборника), «Станиславский – актер» (1972), «Театр Льва Толстого. Драматургия и опыт ее прочтения» (1978), «Зеркало сцены» (1994), «М.М. Москвин» (1995), «Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура» (2006).

**Сенькина Вера Сергеевна**, театральный критик. Закончила МГУ им. М.В. Ломоносова (факультет журналистики), аспирантка ГИИ (научный руководитель О.Н. Купцова). Название диссертационной работы – «Принципы взаимодействия визуального и вербального в современном русском театре (1980–2010-е гг.)». Печаталась в газетах «Экран и сцена», «Новые Известия».

**Контакты:** v.senkina@gmail.com

**Смирнов Илья Викторович**, российский журналист, публицист, музыкальный критик, историк. Один из основоположников и ключевых фигур так называемого рок-андерграунда 1980-х годов. Автор книг «Время Колокольчиков – жизнь и смерть русского рока» (1994), «Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России» (1999), «Либерастия» (2000), а также множества статей о театре, литературе, рок-культуре и современной демократии.

**Контакты:** brickinthewall@mail.ru

**Тимашева Марина Александровна**, театральный критик, окончила театроведческий факультет ГИТИСа, кандидат искусствоведения, обозреватель радио «Свобода»

**Контакты:** TimashevaM@rferl.org

**Токарева Марина Евгеньевна**, закончила факультет журналистики Петербургского университета и аспирантуру СПбГАТИ. Работала обозревателем «Общей газеты», «Московских новостей».

Сейчас обозреватель «Новой газеты». Автор книги «Константин Райкин. Роман с театром».

**Контакты:** mtokareva08@mail.ru

**Трубочкин Дмитрий Владимирович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежного театра ГИТИС, директор Государственного института искусствознания.

**Контакты:** trubotchkin@gmail.com

**Шах-Азизова Татьяна Константиновна**, кандидат искусствоведения. Театровед, театральный критик. Автор работ о театре XX и начала XXI вв. Автор монографий, статей, теле- и радиопередач о драматургии и театре А.П. Чехова. Лауреат Премии Станиславского за исследования театра А.П. Чехова (2011).

**Контакты:** shakh-azizova@yandex.ru

**Щербаков Вадим Анатольевич**, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда, Школе-студии МХАТ и в РГГУ. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

**Контакты:** vadshcher@mtu-net.ru

**Яновская Генриетта Наумовна**, режиссер, народная артистка РФ, главный режиссер МТЮЗа (с 1987 г.). Лауреат Международной театральной премии им. К. С. Станиславского, премий «Золотая маска», «Хрустальная Турандот», «Чайка».

**Контакты:** mtyz@mail.ru

## Contributors

**Bakshi Ludmila**, PhD., senior lecturer, Head of the Department of Theory and History of Music Schnittke Musical Institute. L. Bakshi has more than 100 published articles about contemporary music and theater. Ludmila Bakshi's article «An Audio-visual image at modern theater» is about relationship between action, music, and play inside the performances by K. Marthaler, H. Goebbels, Mats Ek and D. Chernyakov.

**Contacts:** ludmila.bakshi@gmail.com

**Bartoshevich Alexey**, drama critic and theatre historian, Doctor of the Arts, Professor, Head of the Department of the Modern Western Arts at the State Institute for Arts Research, Head of the Department of Foreign Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, Seagull Prize. Author of Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century (1985); Shakespeare. Britain. Twentieth Century (1994); Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre.

**Contacts:** bartoshevitch@mail.ru

**Dmitrievskaya Marina**, theatre critic, professor of St. Petersburg State Theatre Arts Academy, editor in chief and director of "PTJ", art-director All-Russian theatre festival "Five Evenings" named after A. Volodin, author of more than 1000 articles published in Russian newspapers and magazines, periodicals of Germany, France, Italy, USA, Poland, Czech Republic etc. Author of books: "Theatre of Rezo Gabriadze" (ASKI prize "Best Book 2005") and "Conversations", author and compiler of books "About Volodin. First Memories". Prize-winner of A. Kugel prize and St. Petersburg prize "Golden Pen".

**Contacts:** dmitrevs@mail.ru

**Galakhova Olga**, theatre critic, PhD, graduate of GITIS (where she studied under P.A. Markov). Editor of the Dom Aktyora (Actor's House) newspaper, theatre critic of the Nezavisimaya Gazeta, Editor of Stanislavsky magazine. She teaches at the M.S. Shchepkin Theatre School.

**Contacts:** olgagala@mail.ru

**Ginkas Kama**, theatre director, People's Artist of Russia, Honoured Artist of Russian Federation. Awards: Stanislavsky International Theatre Prize, M. Tumanishvili Prize, The Triumph «The Golden Mask», «The Crystal Turandot», «The Seagull» prizes. Works in Moscow Theatre of Young Spectators (since 1988). Directed performances in abroad (Finland, USA

etc.). Professor of Moscow Art Theatre School and Sweedish Theatre Academy in Helsinki. He taught an Actors and Directors Laboratory in Royal Shakespeare Theatre (Stratford-upon-Avon), gave a master classes in Norway, Finland, Canada, Usa, France.

**Contacts:** mtyz@mail.ru

**Gnedovskaya Tatiana** is a senior researcher of the State Institute for Arts Studies (SIAS). She is specialized in the history of German architecture of XIX – XX centuries. Her works deal with different periods in the activity of German architects, with certain styles, artistic unions, and particular artists. Her most substantial work is a monograph "German Werkbund and its architects. A history of one generation" (Moscow, "Pinacotheca", 2011).

**Contacts:** tgnedovskaya@gmail.com

**Gorfunkel Yelena**, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A.Kugel Prize (2003).

**Contacts:** egorfunkel@mail.ru

**Karas Yelena**, theatre critic, PhD. Graduated from GITIS (B. Lyubimov's Workshop), theatre critic for the Rossiyskaya Gazeta, teaches at GITIS.

**Contacts:** karalyona@gmail.com

**Kovalenko Georgiy**, Dr of Science. Leading research associate of The State Institute for Arts Research, author of books devoted to Alexandra Exter and Daniil Lider.

**Kovalskaya Elena**, theatre critic, graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS), observer of the magazine "Afisha".

GITIS graduate, theatre observer of the magazine "Afisha" for 13 years. Reads a course on the history of Western European theatre at the Russian University of Theatre Arts (GITIS). For several years has been an expert, jury member, reader of the program "New Play" and formed the program "Russian Case" at the "Golden Mask" Festival. Art-director of the "Lyubimovka" festival of young dramatists. Co-director of the "Theatre Leader School" at the Meyerhold Centre.

**Contacts:** lenak@afisha.ru

**Krechetova Rimma**, theatre critic. Graduated from the State Institute of Theatre Arts named after A.V. Lunacharskiy (GITIS) in 1958, specialization "theatre studies". 1961–1965 – postgraduate course at the Institute of Art History (specialization – Italian theatre). Worked as a reporter in the newspaper "Soviet Culture" in the theatre department (1965–1974), as a theatre observer in the magazine "Theatre Life" (1993–2001). Published articles in a large number of newspapers and magazines. Presently

## Contributors



senior research fellow of the Memorial museum-workshop of artist David Borovskiy.

Author of books: "David Borovskiy" (co-authorship with A.A. Mikhailova), 2002; "Three" (Lyubimov, Borovskiy, Vysotskiy), 2005; "Running away space of D. Borovskiy" (part "Conversations of the 90-s"), 2006. Also published essays in anthologies on theatre, cinema and television arts.

**Contacts:** krechetova34@mail.ru

**Kretova Yekaterina**, Musicologist, journalist, music critic. Trained at the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy), music reviewer of the Moskovsky Komsomolets newspaper, literary manager of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).

**Contacts:** kretova@neglinka29.ru

**Lyubimov Boris**, theatre critic, graduate of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), rector the M.S. Schepkin Higher Theatre School (Institute) associated with the State Academic Maly Theatre, head of the department of Russian theatre history (GITIS), assistant artistic director of Maly Theatre, Honored Worker of Arts of RF, professor.

**Contacts:** +7-495-623-18-80

**Moskvina Tatiana**, writer, playwright, critic, since 2006 – head of culture department of newspaper "Weekly Arguments".

Graduated from theatre studies department of St. Petersburg State Theatre Arts Academy in 1982, research fellow of the Research department of St. Petersburg State Theatre Arts Academy, published in "Neva", "Aurora", "Theatre", "Theatre Life", "Art of Cinema", "Séance", "Moscow News", "Russian Life", "Weekly Arguments". Author of books: "Praise of bad chocolate", "Love and Hate", "Death is a men's fault", "She knew something", "Disgrace and Purity", "Encyclopedia of Russian life", "What a Russia", "Debating Russia: A.N. Ostrovskiy", "Ostrich – a Russian bird", "Men's notebook", "Women's notebook", "Overall notebook". Two times Laureate of contest "Golden Pen of St. Petersburg". Laureate of actors' prize "Figaro" (special-award "With Pen and Sword").

**Contacts:** moskvina\_t@inbox.ru

**Nikolskiy Alexey**, director, theatre studies specialist, graduated from Azerbaijan Institute of Arts in 1971, starting from late 1970-s worked as a director in Baku Russian drama theatre. Staged the following plays "Escorial", "The Man, Who Pays", "The Cherry Orchard" etc. As originator and director of Baku Youth theatre (1988–1992) did the

following productions: "The Guard", "The Seafront", "Good Night, Mom" etc.

Assistant art-director of special projects of "Et Cetera" theatre, author of "Theater Archive", a series of programs on "Culture" TV channel (18 programs). Did academic work at the Higher School of Theatre Art at the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Read lectures at the Moscow University of Contemporary Art and a course on the topic "Theatre censorship as advertising" at the Moscow State Institute of International Relations of Russia. Author of a documentary film "Theatre censorship" (TV channel "Culture"), published articles on censorship

**Contacts:** vartanik@yandex.ru

**Polyakova (Goryachkina) Yelena** (1926–2007), theatre historian and critic, Honoured Artist of RF (1995), Doctor of the Arts (1970). Graduated from GITIS (theatre critics faculty) in 1949, 1952–1961 – edited the history section of Teatr magazine, 1961–2007 – worked at the State Institute for Arts Research (1989–1995 – as Head of the Theatre Department). Principal works: Theatre and Dramatist. From MkhAT's experience of staging plays by Soviet dramatists. 1917–1941 (1959), Leopold Antonovich Sulerzhitsky, a collection of essays (1970), Stanislavsky the Actor (1972), The Theatre of Lev Tolstoy: a Reading of His Plays (1978), The Proscenium (1994), M.M. Moskvina (1995), The Theatre of Sulerzhitsky. Ethic. Aesthetic. Stagecraft (2006).

**Senkina Vera**, theatre critic, Graduate of Moscow State University (Journalists' Faculty), now post-graduate at the State Institute for Arts Research studying under O.N. Kuptsova.

**Contacts:** v.senkina@gmail.com

**Shah-Azizova Tatiana**, PhD in art studies. Theatre studies specialist, theatre critic. Published works about theatre of XX and XXI centuries.

Author of studies, essays, TV and radio programs about theatre and playwriting of A. P. Chekhov. Laureate of Stanislavskiy Prize for A. P. Chekhov theatre studies.

**Contacts:** shakh-azizova@yandex.ru

**Shcherbakov Vadim**, PhD, theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Study in The State Institute for Arts Research. Takes part in all books and publications of this Department (V.E. Meyerhold Heritage, vol.1 and 2; Meyerhold and Others, a collection of articles and sources; Meyerhold Lectures; etc). As the co-editor prepared two books: N. Tarabukin about V. Meyerhold (with, respectively, Oleg Feldman) and Meyerhold – the

## Contributors

art of theatre director in the century's scope (with Beatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and to pantomimes of the Russian Silver Age. Teaches theatre history in the Director's Magistracy (joint venture of the Meyerhold Centre and at the Studio School of the Moscow Art Theatre) and at the Russian State University for the Humanities. Vice-president of the Commission for Meyerhold's Heritage.

**Contacts:** vadshcher@mtu-net.ru

**Smirnov Ilya**, Journalist, polemicist, music critic, historian. One of the founders and key figures of the so-called 'rock underground' of the 1980s. Books: *Bells Time: the Life and Death of the Russian Rock* (1994); *The Wonderful Diletante: Boris Grebenshchikov in the Contemporary History of Russia* (1999); *Liberasty* (2000). Numerous articles on theatre, literature, rock culture and contemporary democracy.

**Contacts:** brickinthewall@mail.ru

**Timasheva Marina**, theatre critic, graduated from the department of theatre studies of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), PhD in art studies, observer of radio "Svoboda".

**Contacts:** TimashevaM@rferl.org

**Tokareva Marina**, theatre critic and journalist. Graduated from St. Petersburg University (Journalists' Faculty), took a post-graduate course at LGITMiK–SPbGATI, PhD. Worked as observer for *Obshchaya Gazeta*, *Moscow News*. Now – an observer for *Novaya Gazeta*. Author of *Konstantin Raykin. Romance with the Theatre*.

**Contacts:** mtokareva08@mail.ru

**Trubotchkin Dmitry**, Director of the State Institute for Art Studies, Doctor of the Arts, Professor at the Department of Foreign Theatre History, GITIS. Author of two books on the history of Classical theatre and literature and numerous articles and lectures devoted to history, theory and sociology of theatre, philosophy of art, reception of classic art in our time, etc. A member of various art and culture experts' councils (both state and civic). Author and presenter of the *Colour of Time* television series devoted to the history of art (Channel Kultura).

**Contacts:** trubotchkin@gmail.com

**Vislov Alexander**, theatre researcher and critic. Worked as an editor in *Teatr* magazine and as an editor-in-chief of arts department in *Literaturnaya Gazeta*. Also in different years held a post of literary manager (dramatist) in some Moscow theatres: Oleg Tabakov Theatre-studio, Michail Mokeev's private theatre *Ulysses*, Central theatre of Russian

Army. Since 2011 is engaged in teaching in Russian University of Theatre Arts/ GITIS, the master of course on theatre critic faculty. Since 2012 – Senior Researcher at the State Institute for Arts Research (Theatre Department).

**Contacts:** alvis65@mail.ru

**Yanovskaya Genrietta**, theatre director, People's Artist of Russia, Moscow Theatre of Young Spectators director-in-chief (since 1987). Awards: Stanislavsky International Theatre Prize, «The Golden Mask», «The Crystal Turandot», «The Seagull» prizes.

**Contacts:** mtyz@mail.ru

**Zabolotnyaya Marina**, theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMiK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at *The Petersburg Theatre Journal*. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.

**Contacts:** m\_zabolo@rambler.ru

**Zaslavskiy Grigoriy**, after school entered 1<sup>st</sup> Moscow Medical Institute named after I. M. Sechenov, after the second year of studies went to serve in the Soviet armed forces. After two years of army entered the Russian University of Theatre Arts (GITIS), department of theatre studies, graduated in 1993, PhD in philology (2011). Worked in theatre magazine *The Moscow Observer*, "Musical Life", in "Gelic-opera" theatre and in "School of Contemporary Play" theatre, in "Russian Magazine", in "The Nezavisimaya Gazeta" – 1993–2001 and 2001 – present, head of culture department. Host, director of culture department on radio "Mayak-24", director of the information office of "Radio Culture", presently – observer on Vesti FM.

Author of books: "Theatrical Moscow. Guidebook" (2009), prizewinner of Moscow literature and arts prize nominated in "Educational Efforts"; "Demi-season Booklet" (articles about plays of Moscow theatres of the recent years) – 2011, "Nezavisimaya Gazeta Publishing", Laureate of "October" magazine Prize and medal "To the Worthy" of the Russian Academy of Arts. Author of a course in history of Russian theatre read in Higher school of Television (department) Moscow State University.

**Contacts:** zaslavski@mail.ru

**Т.Ю. Гнедовская**

От Драматического театра – к Большому драматическому, от Идеального театра – к Тотальному.

(Реформа немецкого театрального здания и ее итоги в эпоху Веймарской республики)

Статья посвящена реформе немецких театральных построек, начавшейся во второй половине XIX века и завершившейся в эпоху Веймарской республики. Эта реформа стала важной составной частью глобальных социально-художественных преобразований, инициаторы которых видели свою цель в создании качественно нового искусства, способного не только ответить на вызовы современности, но и изменить мир к лучшему. Наличие подобных утопических целей предопределяло особую интенсивность творческих поисков в области театрального строительства. Одновременно, слишком большие упования, связанные с театром, имели своим следствием постоянную борьбу за лидерство, шедшую между архитекторами, режиссерами и другими участниками реформ.

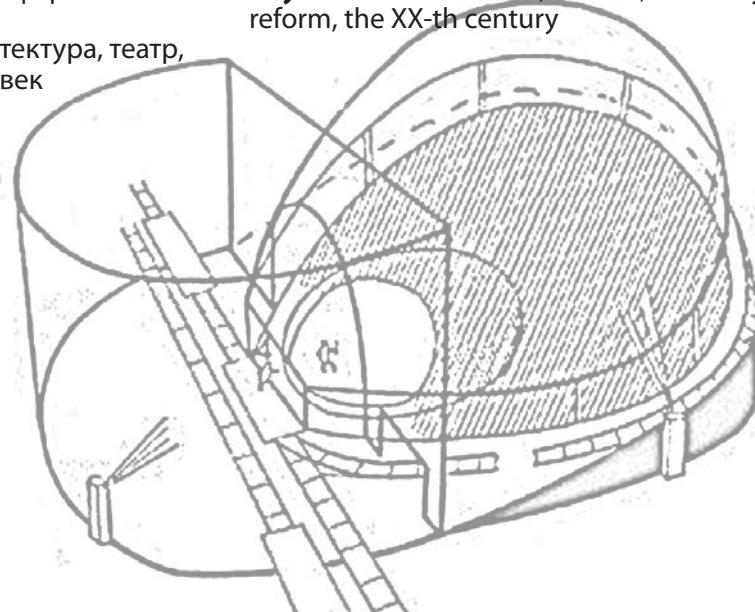
**Ключевые слова:** архитектура, театр, Германия, реформа, XX век

**T.Yu.Gnedovskaya**

From “The Drama Theatre” to “The Grand Drama Theatre”; from an ideal theatre to a total theatre. (The reformation of German play-houses and its results in the times of Weimar republic)

The reformation of German play-houses has been initiated in the second half of XIX century and was completed in the period of Weimar republic. This reform was an important part of global changes in social and artistic life, aimed at the creation of a qualitatively new art, that would not only be able to meet modern challenges, but also to change the world for better. Such Utopian goals have predetermined the high intensity of a creative search in the field of play-houses construction. At the same time, the extraordinary hopes, rested upon a theatre, resulted in a permanent struggle for the leadership among architects, directors and other participants of the reform.

**Keywords:** architecture, theater, Germany, reform, the XX-th century



**В.С. Сенькина**

«Тарарабумбия» Дмитрия Крымова – мистерия или балаган?

В статье рассматривается одна из постановок известного российского художника и режиссера Дмитрия Крымова, сыгранная в уникальном помещении – зале «Манеж» театра «Школа драматического искусства». Театр создавался выдающимся театральным режиссером Анатолием Васильевым и художником Игорем Поповым как театр-храм (задуманный специально для мистерий). В этом пространстве Крымов ставит праздничное, карнавальное шествие по случаю юбилея А.П. Чехова, сталкивая два начала – мистериальное и балаганное. В статье автор пытается рассмотреть, к чему больше тяготеет зрелище Крымова – к мистерии или балагану.

**Ключевые слова:** театр, мистерия, балаган, Крымов, Чехов, художник, пространство, метафора, тело

**V.S. Senkina**

«Taratumbia» of Dmitry Krymov – a mystery or a balagan?

In the article author describes and analyzes one of the last performances of a famous artist, scenographer and stage director Dmitry Krymov, which was performed in the unique place – “The Manege” of “The school of dramatic art”. This theatre was founded by outstanding Russian stage director Anatoly Vasiliev and designed together with scenographer Igor Popov. It was built as a theatre-temple and created specially for mysteries. In this space Krymov has presented a festive, carnival procession devoted to celebrating a jubilee of A. P. Chekhov. He has knocked together a mystery and a balagan principles. In the article author tries to understand by what form (mystery or balagan) this performance is strongly attracted.

**Keywords:** theatre, mystery, show booth\ balagan, Krymov, Chekhov, artist, space, metaphor, body



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

# ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

---

1–2. (вып. XI) 2012

Главный редактор В.А. Максимова

Предпечатная подготовка:

С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг.

Издание было возобновлено в 2006 году.

Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики.

Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы.

Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер

Адрес редакции:  
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,  
Государственный институт искусствознания.  
Редакция журнала «Вопросы театра».  
Контактный тел.: 692–29–49.  
e-mail: voprosy\_teatra@mail.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации  
ПИ № ФС77-30075.

Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура «Myriad Pro».  
Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.