



Наталья Юрьевна Казьмина

Свои и чужие. Статьи, рецензии, беседы

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=17984330

Свои и чужие. Статьи, рецензии, беседы: Прогресс-Традиция; Москва; 2016

ISBN 978-5-89826-440-6

Аннотация

Герои книги – режиссеры – главные творцы театрального процесса, «сочинители» и авторы спектаклей. Три части книги. Каждая посвящена одному поколению режиссеров. Первая – признанным мастерам нашего театра, это О. Ефремов, Ю. Любимов, А. Эфрос, Г. Товстоногов, А. Шапиро, М. Захаров. Вторая – «потерянному», но «счастливому поколению» – А. Васильев, К. Гинкас, Г. Яновская, В. Фокин, М. Левитин, Ю. Погребничко, А. Вилькин, Л. Рошкован. И третья часть – тем, с чьим творчеством мы в большей степени познакомились на самом рубеже столетий и в первое десятилетие XXI века. Это режиссеры К. Серебренников, Е. Гришкова, А. Житинкин, Ю. Бутусов, Т. Дитятковский, М. Карбаускис, М. Угаров, В. Панков, И. Вырыпаев, Л. Эренбург, В. Агеев. В книгу вошли критические статьи, интервью, портреты, письма. Все работы изложены с искренним неравнодушием к героям. С уважением и нежностью к мастерам. С чувством сопричастности к героям второй части. С удивлением и любопытством к молодым. Все они были автору одинаково интересны.

Книга рассчитана на широкий круг читателей, неравнодушных к театральному искусству.

Содержание

Предисловие	5
От составителя	9
Часть первая	12
Кто держит пуговицу[1]	13
Ситуация	14
Олег Ефремов	24
О. Ефремов. Строитель. Легенда[4]	24
Письмо В. Гвоздицкому[5]	27
Ты этого хотел, Жорж Данден![6]	29
Юрий Любимов	36
Дар[7]	36
Я люблю тебя, Петрович![8]	42
Юрий Любимов. Живой[10]	45
«Фауст». Фрагмент[11]	52
Век Таганки[12]	54
Анатолий Эфрос. Наталья Крымова	57
Человек со стороны[13]	57
О пользе неспешного театроведения[14]	59
Георгий Товстоногов	65
Он несъедобен![15]	65
Адольф Шапиро	68
Пишите поперек[17]	68
Конец ознакомительного фрагмента.	84

Наталья Юрьевна Казьмина

Свои и чужие. Статьи, рецензии, беседы

*Уж сколько их упало в эту бездну,
Разверзшую вдали!
Настанет день, когда и я исчезну
С поверхности земли.*

.....
*И будет жизнь с ее насущным хлебом,
С забывчивостью дня.
И будет все – как будто бы под небом
И не было меня!*

.....
*К вам всем – что мне, ни в чем не знавшей меры,
Чужие и свои?! —
Я обращаюсь с требованием веры
И с просьбой о любви.*

М. Цветаева

© Казьмина Н.Ю. (наследники) идея, основной текст семейный фотоархив, 2015

© Орлова И.В., оформление, 2015

© «Прогресс-Традиция», 2015

* * *

Предисловие

Театр на рубеже... театр на грани... театр в расцвете... театр перед концом... театр в начале... Книги и статьи, посвященные театру в России конца XX века, плавно отошли на второй план, их сменили материалы о театре на рубеже веков, а после – о театре «нулевых» и даже «десятих» годов XXI столетия. В большей или меньшей степени они указывают на перемены, произошедшие в театральном мире, которые неизбежно следуют за переменами в стране, а иногда – как в любом искусстве – и предвосхищают их. Но вопреки уверениям некоторых исследователей течение театральной жизни непрерывно и новое наследует прошлому в той же мере, что и соотносит себя с творящимися здесь и сейчас переменами. Самое трудное – почувствовать эту непрерывность и попробовать найти нити, связывающие новое поколение театральных режиссеров и их работы с именами и спектаклями, которые уже стали (или вот-вот станут) частью истории театра. Попытаться заглянуть в будущее, продолжая искать и находить эти связи. Речь здесь идет не о голословных высказываниях молодых режиссеров, безо всяких оснований называющих учителями своих великих предшественников. Не о слишком общих, а потому и пустых словах о «кризисе старого театра», о «конце одной эпохи» и «расцвете нового, „разного“ театра». Театральные критики и театроведы, подчиняясь какому-то нелепому закону сегодняшнего дня, хорошо заметному в бесконечных политических дебатах, все чаще готовы рассуждать на общие темы («кризис», «становление», «противостояние») в ущерб серьезному и глубокому анализу конкретного явления или события. А ведь только такой анализ может служить отправной точкой для серьезных выводов и обобщений. Чтобы поднимать вопросы о цензуре в искусстве, об отношениях театра и государства, о противостоянии классических и экспериментальных постановок, о десятках других животрепещущих и актуальных тем, нужно иметь на это право. Его можно заслужить только пристальным вниманием к театральному процессу, настоящим его исследованием и любовью к театру. Не мнимой беспристрастностью, с одной стороны, и не априорной ангажированностью, приверженностью к какому-то театральному направлению – с другой, а своим искренним и неравнодушным отношением к тому, как живет и меняется театр. Только тогда можно по-настоящему ощутить и понять течение театрального времени. Каждая статья, вошедшая в сборник Натальи Казьминой «Свои и чужие», – и об этом тоже.

Наталья Казьмина – известный театральный критик и историк театра. Ее не стало в 2011 году – неожиданная и невосполнимая потеря не только для близких и друзей, но и для тех, кто хоть немного знаком с ее статьями, кто привык сверять свои впечатления от театрального процесса с ее работами, с их чистым и честным «голосом». Наталья Казьмина – член Союза журналистов и Союза театральных деятелей России, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания. Она работала в журналах «Театр», «Вопросы театра. Proscenium», а три последних года была завлитом Московского театра «Эрмитаж». Архив, оставшийся после ее ухода, огромен, хотя при жизни она так и не успела выпустить ни одной собственной книги. После кончины, при поддержке родственников, друзей и коллег, вышло два сборника: «Здравствуй и прощай» (2012) и «Грузинский пейзаж» (2013). Первый, состоящий из 33 статей, отобранных составителями, показал, прежде всего, широчайший диапазон тем, близких Наталье Казьминой, и непривычную по нынешним меркам глубину каждой из них. Второй сборник посвящен трем выдающимся грузинским режиссерам: М. Туманишвили, Р. Стуруа и Т. Чхеидзе, творчеством которых Наталья Казьмина занималась практически всю жизнь. Отдельно нужно упомянуть и книгу, вышедшую в 2014 году, над которой Наталья Казьмина работала в последние годы, но так и не успела завершить: «Что это было? Разговоры с Натальей Казьминой и без нее» – книга бесед с К. Гинкасом и Г. Яновской.

В основу нового сборника «Свои и чужие» лег план, написанный самой Натальей Казьминой и найденный в архиве после ее ухода. Он состоит из трех частей, каждая посвящена одному поколению режиссеров. Первая – знаменитым режиссерам второй половины XX века, ведущим мастерам – от О. Ефремова и Г. Товстоногова до А. Шапиро и М. Захарова. Вторая – о том поколении, про которое пускай и условно, но можно сказать словами Михаила Левитина: «родились после войны, поступили в школу после смерти Сталина, поступили в институт в хрущевскую оттепель и получили театр при Горбачеве». Герои этой части – А. Васильев, Л. Додин, К. Гинкас, Г. Яновская, В. Фокин, М. Левитин, Ю. Погребничко, А. Вилькин, Л. Рошкован. И наконец, третья часть посвящена «молодому поколению» (несмотря на то, что многим из них уже далеко за сорок) – режиссерам К. Серебренникову, Е. Гришковцу, А. Житинкину, Ю. Бутусову, Г. Дитятковскому, М. Карбаускису, М. Угарову, В. Панкову, И. Вырыпаеву, Л. Эренбургу, А. Праудину, В. Агееву.

Многие из театральных критиков держат подобный план в голове в надежде рано или поздно написать такую книгу. Наталья Казьмина заслужила это

право своими многочисленными работами, профессионализмом и искренней любовью к театру. Почти в каждой из своих работ она старалась не просто написать о том или ином спектакле или человеке, но протянуть ниточку через эту постановку в прошлое, связать воедино отдельные спектакли одного режиссера, понять контекст, в котором жил, живет и развивается театр или конкретный творец. В конце концов, понять, как десятки и сотни таких нитей образуют театральную картину нашего сегодняшнего дня. Все это делает каждый сборник ее работ не обычным театроведческим исследованием, а книгой, обязательной к прочтению любому театральному человеку, в особенности принадлежащему к молодому поколению.

«Театр признал, что в него пришло новое поколение» – с этих слов статьи «Кто держит пуговицу» фактически начинается книга, и они многое значат для всего сборника. Разделенная на два материала, статья послужила предисловием к первой и третьей частям книги. Важно не то, кого Наталья Казьмина выделила из молодых (статья была опубликована в «Вопросах театра» в 2004 году), интересно, как за прошедшие более чем десять лет кто-то из разряда «молодых» перешел в «мэтры», кто-то отошел на второй план, пришли новые... Еще не поколение, пока на слуху лишь отдельные имена. «Поколение» – это не только общий возраст, но и общие цели и задачи, общие позиции. «Новые театральные волонтеры... Легко вписываются в академические театры, но глотка свежего воздуха в их жизнь, по-моему, не приносят. Не изменяют театральную картину, а всего только оживляют пейзаж своим дозированным «авангардизмом», который исчерпывается порой суммой режиссерских приемов-кунштюков. Они ставят спектакли, похожие на яркие, эффектные клипы. Они делают шум и скандал. Но не делают спектакли-события. И куда быстрее прежних поколений усваивают „игру по правилам"».

Этим словам, как и самой статье, уже больше десяти лет. Но я впервые прочел их уже после ухода Натальи Казьминой, после начала моей работы в литературной части театра «Эрмитаж» в 2012 году. Я даже не был с ней знаком. Это одна из тех горьких несправедливостей, которая неизбежно сопутствует молодому поколению, вступающему в профессию. Наряду со счастливыми встречами, которые преподносит нам судьба, всегда присутствует горечь от «не успел», «не застал», «не поговорил»... Время – странная вещь.

Чаще бывает, что предисловия, подобные этому, пишутся людьми, которые хорошо знали и были близки автору. Но благодаря составителю сборника, Елене Васильевне Плетневой, эта честь досталась мне – человеку, который из-за одного только возраста ближе к будущим читателям этой книги. Очевидная и печальная истина заключается в том, что все меньше людей, читающих сочинения П.А. Маркова, Ю. Юзовского, Б.В. Алперса, Н.А. Крымовой и других выдающихся театроведов, были знакомы лично с их авторами. Я просто один

из читателей сборника Натальи Казьминой, для которого даже в старых ее статьях вдруг нашлись ответы на многие вопросы, волнующие меня сегодня. Именно поэтому я не удивлюсь, если прочту те слова о «режиссерах-волонтерах», «спектаклях-клипах», о «шуме и скандале» в свежем выпуске какого-нибудь театрального журнала или газеты. Вероятно, у меня только возникнет желание подчеркнуть условность и изменчивость некоторых понятий, например в словах о том, что молодые режиссеры «не делают спектакли-события». Сегодня стало гораздо труднее отличить спектакль-событие от «спектакля, назначенного событием» кем-нибудь из критиков, которым порой так хочется жить в эпоху свершений и прорывов молодой режиссуры, что события приходится «назначать» самим.

В статьях Натальи Казьминой часто «звучат» слова «„обязательная программа" для театральных режиссеров». Вникнув в них становится легче ориентироваться в современном театральном мире, где чаще всего твердят о расширении границ, о желании любой ценой отойти от старого театра в неизвестное новое, но куда реже – об обязательных законах, правилах и фундаменте.

Благодаря ее статьям лучше понимаешь: хотя сегодня и время широких дорог, глобальных решений, суждений и взглядов, в театральном мире нужно уметь следовать своему собственному пути. Без навязываемой тебе со всех сторон борьбы «против» и «за», без учета чужих мнений и обобщений. Научиться (или не разучиться) вновь и вновь удивляться каждому спектаклю.

В сборник «Свои и чужие» вошли не только критические статьи об отдельных спектаклях. Это и беседы (с Юрием Любимовым, Адольфом Шапиро, Марком Захаровым, Камой Гинкасом, Михаилом Левитиным), и портреты, и письма, и даже отдельные наброски статей. Всего более 60 работ, к каждой из которых, пожалуй, лучше всего применимо слово «неравнодушная». Это всегда яростные, пылающие огнем собственного мнения строки. Мнения, основанного не на моде и конъюнктуре, а на опыте, на своей школе, на личном впечатлении от увиденного и прочитанного. Некоторые из статей можно было бы назвать «неудобными» для кого-то из читателей, но никогда – поверхностными. «Неудобными» оттого, что Наталья Юрьевна не принадлежала к той или иной неформальной театральной группе, к условным «консерваторам» или «либералам». Смотрела спектакли как мастеров, так и молодых, неизвестных режиссеров, с равным интересом, пытаясь в них разобраться. Именно поэтому разделение книги «Свои и чужие» на три части – не формальное деление по поколениям, а скорее попытка их объединить. Посмотреть на творчество «молодых режиссеров», чьи высказывания (о собственных учителях, которых может и не быть, и методах) часто не соответствуют реальным спектаклям. Оценить их работы, не забывая того, что было до них, и попытаться дать всему этому объяснение. Многим из таких режиссеров, «не помнящих родства», знакомство с этой книгой было бы полезным.

Так сложилось, что некоторые из статей, которые Наталья Казьмина планировала включить в этот сборник, уже были напечатаны в книге «Здравствуй и прощай». Возможно, именно поэтому между главами и частями книги «Свои и чужие» нет равновесия. О ком-то сказано больше, о ком-то – меньше. Однако из этого не следует, что кто-то из героев книги был ей менее интересен.

Часто одна-две статьи (и неважно, портрет это, интервью или рецензия на отдельный спектакль) раскрывают своего героя с незнакомой обычному зрителю и читателю стороны. «Виной» тому, конечно, мастерство автора.

Наталья Казьмина не успела в должной мере уделить внимание молодому поколению режиссеров, и отдельные главы из третьей части книги содержат всего лишь по одной статье. И все же третья часть послужила бы хорошей отправной точкой для будущих театроведов и историков театра. Для тех, кто будет делать такие же сборники, где о сегодняшнем новом

поколении будет рассказано уже не в третьей главе, а в первой, чтобы не прервалась нить истории, разделяя поколения и соединяя их вновь...

Валерий Семеновский писал о Наталье Юрьевне как о «летописце театральной современности». Что такое современность?.. Время Натальи Казьминой остановилось в 2011 году, наше театральное время пошло дальше. Иные из театральных событий последних лет, думаю, Наталья Юрьевна восприняла бы слишком близко к сердцу. Именно к сердцу. Ведь, несмотря на профессиональный и удивительно точный анализ спектакля, она оставалась и просто зрителем, который сохранил в себе чувство восторга перед гаснущими в зале огнями в преддверии зрелища. Ожидание лучшего. Может быть, этому стоит в первую очередь учиться у автора этих статей.

Дмитрий Хованский

От составителя

«...Мыслящий человек не может не задумываться о цели своего прихода в этот мир и ответственности за то, что он в этом мире натворил».

(Из дневников Наташи)

Наташа «натворила» много. «Творила» с огромной ответственностью. Список публикаций изумляет. Перечитываю статьи, копаюсь в ее архиве. Ощущение странное и страшное, мысли изматывающие, уже ничего не вернуть. Страх, что архив может остаться неразобранным. Обязательно надо успеть. Задуманного и неосуществленного – море, черпать из него и черпать. Одной не справиться.

В ноябре 2011-го Татьяна Шах-Азизова в «Экране и сцене» написала: «... бог даст, издать книгу с ее именем на обложке. Ведь личной, авторской книги, как ни странно, у Натальи Казьминой нет – не успела, не удостоила, другие не позаботились... Что ж, может быть, теперь позаботятся...»

Благо нашлись друзья, которые позаботились. ТЕ, кто работал с Наташей, ценил ее как человека и критика, и ТОТ, кто знал ее «сто лет», всегда верил в ее божий дар.

«Душа трудящаяся, летописец театральной повседневности» – так написал о ней В. Семеновский в предисловии к «Здравствуй и прощай» – первой авторской книги Наташи, собранной им и его женой, А. Заславской (коллегами по старому журналу «Театр»). Безмерно им за это благодарна.

Наташин однокурсник Г. Карапетян, человек не театральный, но профессиональный, очень помог в работе с Наташиным архивом. Остались люди, которыми движет благородная цель и порывы доброго сердца. При каждой встрече он напоминал ей, что нужно заняться собственной книгой, Наташа отговаривалась – прежде чем собирать, ее надо «придумать».

Когда Валера Семеновский и Аля Заславская работали над первой ее авторской книгой, Гагик думал над следующими, предлагал разные варианты. В результате родилась идея «Грузинского пейзажа». Я счастлива, что вторая книга вышла.

«Свои и чужие» придуманы Наташей, ею написан план (нашелся в архиве). Оставалось собрать статьи, посвященные «ее» режиссерам, и расположить их в указанном порядке. О некоторых героях есть лишь наброски к будущему тексту, часть из этого использована. Хотелось сохранить любую «капельку» ее мыслей и чувств о каждом герое. Они все были ей интересны.

Возможно, Наташа выбрала бы не те статьи и не в том количестве. Но тут мы с Гагиком совпали во мнении: все сделанное ею достойно книги, заслуживает внимания любителей и профессионалов театра: тех, кто ценил и любил ее, и даже тех, кто не любил. Иногда за одно и то же. Уверена, что и те, кто не любил, не могли не уважать ее за честность в отношениях, в оценках. И людей, и спектаклей. Театр Наташа любила бескорыстно и безмерно.

«Больше всего люблю, когда занавес в театре раскрывается, и свет гасят, и у меня внутри все замирает», – написала она в самом начале творческого пути.

Е.В. Плетнева

P.S. Почему я обратилась к Дмитрию Хованскому с просьбой написать предисловие? Помню слова Д. Крымова, сказанные им в связи с Наташей: «Когда умирают некоторые люди, кажется, что с их уходом завершилась эпоха. Конечно, это только кажется или ты так чувствуешь. Эпоха – понятие «продолжительное»... Когда умер Окуджава, нам казалось – умерла поэзия. Такого больше не будет! Но пройдет время, придет другой, принесет с собой

нечто новое. Так и с Наташей. Не уверен, но очень хочу надеяться, что вдруг появится какой-то мальчик (девочка), который полюбит театр больше, чем Наташа, и тогда...»

Не уверена, но очень хочу надеяться, что Дима – тот самый мальчик. Я с ним познакомилась на презентации первой Наташиной книги «Здравствуй и прощай». Мы очень тепло пообщались. Он работает в театре «Эрмитаж», в бывшей Наташиной литчасти, ведет сайт, который вела Наташа. Дима очень искренне говорил о своих ощущениях и мыслях, которые возникали в душе при чтении Наташиных работ. То, как заботливо он собрал ее статьи, поместил их на сайте театра, какие хорошие слова нашел, чтобы выразить свое уважение и к человеку, которого не знал, и к его трудам, которые только что открыл для себя, – вселяет уверенность – я не ошиблась. Мне кажется, что Наташино понимание предназначения критики, объектов ее интереса (театр, режиссер, актер) и понятно, и близко молодому начинающему «театральному человеку» – Диме Хованскому.

По-моему, символично, что книгу представляет не Наташин современник, а человек идущий вослед. Не прервалась связь времен!

P.P.S. Хочу поблагодарить:

Женю Розанову – без нее Книга не нашла бы своего Издателя.

Алексея Бартошевича и Валерия Фокина – без их содействия Книга могла не выйти в свет.

Ольгу Казьмину и Гагика Карапетяна – за помощь в работе над книгой.

Светлану Новикову – за участие и добрые советы.

План книги «Свои» и «чужие»

(из Наташиного архива. Сохранено ее написание)

Вступление. Кто держит пуговицу

Часть первая. Режиссура как способ жить

1. Ефремов. Три сестры. Пат, или Игра победителя
2. Любимов
3. Эфрос. Крымова. Туманишвили
4. Товстоногов
5. Шапиро
6. Захаров. Портрет

Часть вторая. Без семьи

1. А. Васильев. До и после
2. Жизнь и судьба Льва Додина
3. Гинкас и Яновская
4. Фокин
5. Левитин
6. Погребничко
7. Вилькин. Интервью. Беккет и Ионеско.
8. Рошкован и студия «Человек»

Часть третья. Что тот солдат, что этот

1. Кто держит пуговицу
2. К. Серебренников. Голый пионер
3. Гришковец
4. Житинкин
5. Шекспириана Юрия Бутусова
6. Дитятковский

7. Карбаускис
8. Михаил Угаров. Русский инвалидъ
9. Звукорежиссер Владимир Панков
10. Вырыпаев. Июль. Бытие
11. Эренбург
12. Праудин

Часть первая

Режиссура как способ жить

*А. Заславская в предисловии к «Здравствуй и прощай» написала:
«Этот сборник – дань памяти – составлен безучастия автора...
Наташины текстов огромное количество, не на одну книгу».
Выбирали, «отдавая предпочтение наиболее зрелым работам».
Статьи, опубликованные в «Здравствуй и прощай»,
посвященные
героям «Своих и чужих», пришлось исключить.
Так, в первую часть не вошли обе статьи об О. Ефремове,
указанные в плане. Но вошли найденные в архиве
письмо Наташи В. Гвоздицкому и статья «Ты этого хотел,
Жорж Данден!», которые имеют прямое отношение к О.
Ефремову.
Такое «вмешательство» в план представляется оправданным.
М.Туманишвили – один из трех героев «Грузинского пейзажа».
Поэтому в этой книге его нет.
Портрет М. Захарова так и не был написан,
хотя Наташа этого очень хотела.*



Кто держит пуговицу¹

*Молодежь зачастую избирает сцену в буйной жажде славы,
и, может быть, не следует строго судить тех,
кто искренно, но пагубно для себя же
принимает свой молодой аппетит к личному успеху
за самую бескорыстную любовь к искусству.*

¹ Вопросы театра. 2004, февраль- апрель-октябрь. Эта статья в плане приведена дважды, поэтому она разделена на две половины. Окончание смотри в III части.

*А сцена требует бескорыстия, терпения, стойкости;
она не прощает измен.*

С. Бирман «Разговор о профессии», 1955

*Глупо требовать от бегемота быть похожим на лебедя.
Страшно, когда богатый, цветущий мир искусства
предлагают стричь под одну гребенку.*

Ю. Юзовский «Бальзак писал лучше», 1940

Ситуация

Понятие «новая режиссура» за последние несколько лет прочно вошло в театральный обиход. Правда, только московский, питерский и фестивальный. Однако столичная жизнь и практика термин узаконили: театр признал, что в него пришло новое поколение.

Еще лет пять назад Кирилл Серебренников, Миндаугас Карбаускис, Нина Чусова, Ольга Субботина, Николай Рощин и др. были, что называется, широко известны в узких кругах. Сегодня их имена «склоняют». Они, как выражается пресса, «смело наступают на пятки общепризнанным мастерам»

Чуть раньше них и серьезнее входила в профессию Елена Невежина, уже за дебют в «Сатириконе» («Жак и его господин» М. Кундеры по Д. Дидро) получившая престижную премию Станиславского. А сегодня все они, на вскидку, одно состоявшееся поколение, обремененное славой, вниманием критики, не одной премией «Дебют», «Чайка», не одним молодежным «Триумфом», не одной номинацией на главную театральную премию страны – «Золотую маску».

Ситуация с официальным признанием «новой режиссуры» кардинально изменилась благодаря Центру драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, возникшему стихийно, но вовремя. Его пятилетняя кропотливая «черная» работа по собиранию и «легализации» молодых талантов не сразу, но вдруг взорвалась признанием и успехом. Тоже, кстати, отмеченным премией Станиславского. Не только «новая режиссура», но и «новая драма», а также новое актерское поколение благодаря Центру стали персонифицированной силой, с которой уже нельзя не считаться.

(Понятия «новая драма» и «новая режиссура» я ставлю в кавычки по той простой причине, что термины сегодня все еще спорны. А значит, условны.) О содержании и праве этой «новизны» на новизну имеет смысл рассуждать отдельно. Например, понятие «новая драма» (а «новая режиссура» органично с ней связана) уже возникало в мировой театральной истории (Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Чехов). Тогда ее приход, действительно, кардинально изменил театральный ландшафт, что повлекло за собой смену сценического языка и интонации, формы и содержания театрального зрелища, рождение нового качества актерской игры. Если вспоминать достижения «новой режиссуры», скажем, «Современника» 50-х или Театра на Таганке 60-х годов, то и тут есть, с чем сравнивать новое «новое».

Если же мы говорим о новом актерском поколении, кавычки, пожалуй, не требуются. С актерами во все времена дело обстояло проще. Новые поколения тут, прежде всего, с биологической неизбежностью сменяют поколения старые. От них априори не требуют и не ждут театральных революций. Им, скорее, может повезти стать «революционерами», если они свяжут свою судьбу с «новой режиссурой». А может, и не повезти, и тогда они просто «встроятся» в старый режиссерский контекст. Однако лично актер может состояться как в старой, так и в новой театральной формации.

Пьесы В. Сигарева, бр. Пресняковых и бр. Дурненковых, М. Курочкина, К. Драгунской, А. Железцова и др. постепенно входят в круг внимания репертуарных театров, кото-

рые прежде рисковать не торопились. Актеров И. Гринева, О. Лапшину, В. Толстого, В. Скворцова, В. Панкова, А. Белого, А. Смолу, А. Кузичева, В. Хаева и др. уже называют лидерами поколения.

К ним активно проявляют любопытство кино и телевидение. На них, наконец, обратили внимание театры, в которых они служили и прежде, но где их прежде не замечали.

В «новой режиссуре» за последние три сезона определилась тройка лидеров – Серебренников, Карбаускис, Чусова. Именно на них «новая» театральная критика сделала главную ставку и возложила обязанность спасения отечественного театра от рутины. Именно они получили право первыми оплодотворить эту «рухлядь» новыми идеями. А ситуация такова, что современный театр действительно нуждается в обновлении – и во всех сферах. Их взлет оказался невероятно стремительным. Всего два года назад эти трое обрели, что называется, любовь демократических масс. Год назад уже получили официальное признание и статус. Теперь они нарасхват, ставят на самых престижных площадках Москвы и по несколько премьер в год. Им открыли двери О. Табаков во МХАТе и «Табакерке», Г. Волчек в «Современнике», Р. Козак в Театре имени А.С. Пушкина. Они много ставят, они востребованы. Однако просматривается и иная (но существенная) динамика в явлении под названием «новая режиссура». Получив от критиков и поклонников щедрый аванс в виде похвал и все активнее входя в моду, «новая режиссура» в сезоне 2003/04 г. словно теряет способность к самоанализу и останавливается в творческом росте. Когда за спиной у каждого из троих по пять-шесть спектаклей, об этом уже можно судить. Compliments в адрес «новой режиссуры» были так щедры, а критический разбор шел в таком щадящем режиме, что это сразу напомнило ситуацию, которую не так давно «проходили» и В. Мирзоев, и С. Женовач, и В. Шамиров, Б. Мильграм, Б. Юхананов, Клим, а также режиссеры питерской «новой волны», ныне, как считается, захлебнувшейся. Сейчас на наших глазах новые театральные волонтеры рискуют проделать тот же путь – от жарких восторгов в свой адрес к почти полному равнодушию критики. Они быстро теряют революционный пыл, эти новые хиппи, и почти мгновенно превращаются в яппи. Легко вписываются в академические театры, но глотка свежего воздуха в их жизнь, по-моему, не приносят. Не изменяют театральную картину, а всего только оживляют пейзаж своим дозированным «авангардизмом», который исчерпывается порой суммой режиссерских приемов-кунштюков. Они ставят спектакли, похожие на яркие, эффектные клипы. Они делают шум и скандал. Но не делают спектакли-события. И куда быстрее прежних поколений усваивают «игру по правилам». «Ты должен заработать себе на хлеб, а значит, заинтересовать публику. Это можно сделать по-разному». Они знают, что «надо», что «может пойти». Они из «режиссеров, умеющих заинтересовать зрителя и при этом не слишком грузить его»².

Если бы речь шла о бесталанных, было бы не так обидно. А «новая режиссура» – люди способные, наделенные богатой фантазией, постановочным даром. Дар этот – не последняя вещь в режиссерском «гардеробе». Можно грамотно проделать «черновую работу», но не суметь затем спектакль собрать, придав зрелищу «товарный вид». У молодых режиссеров с «товарным видом» как раз все в порядке. С «черновиками», выясняется, путаница. Им всем за тридцать, но они все еще инфантильны и в поведении, и в высказываниях. Не слишком хорошо обучены не только театральными учителями, но и жизнью, если допускают элементарные ошибки в ремесле на уровне «обязательной программы». Видимо, не считают ремесло, преподаваемое в основном на базе системы Станиславского, чем-то обязательным, коль скоро исповедуют не психологический, а метафорический театр. И в этом их серьезный просчет.

² Из бесед критиков Алпатовой, Богдановой, Должанского с Карбаускисом, Серебренниковым и Чусовой

В общем, не случайно Петр Фоменко, мэтр театральной педагогики и режиссуры, на Всероссийской режиссерской конференции признался, что его очень пугает быстрый взлет молодой режиссуры. «Я думаю, что малой кровью режиссура мало чего добивалась». Когда же к Фоменко кидаются поздравлять с успехом его воспитанников, он довольно мрачно замечает, что только задним числом будет ясно, кто и чей ученик. Фоменко, как никто, знает, что режиссура – дистанция стайерская.

Условия игры

Так совпало, что «новая режиссура» училась театру на сломе эпох, в 90-е годы. А они «прошли в России под знаком атрофии государственной воли, целиком перенаправленной на частнобизнеснические интересы, на потакание, если воспользоваться тютчевским выражением, «гносно-эгоистическим инстинктам». Это десятилетие разительно изменило самосознание и самоощущение страны, можно сказать, нанесло ей серьезнейшую социопсихологическую травму»³.

Поменялась не только политическая и социальная система страны, изменились и этические, и эстетические критерии и приоритеты искусства. Изменился сам психологический тип творца. Новый идеологический режим повлек за собой и смену тем, жанров, стилей на нашей сцене. Именно новые СМИ, не филологи, не писатели и не драматурги, не театр, как в былые годы, а новые журналы, газеты и телевидение кардинально изменили современную лексику. Должен ли и как должен на это реагировать театр – вопрос до сих пор дискуссионный.

В публичных выступлениях 90-х годов режиссеры-мастера, лидеры (к примеру, М. Захаров) не раз поднимали вопрос о будущем русского репертуарного театра. На сегодняшний день (и во многом благодаря самим деятелям театра) мнение, что такой тип театра себя изжил и может рассматриваться, скорее, как атавизм уходящей советской эпохи, нежели как модель будущего, довольно окрепло. Правда, слух о жесткой театральной реформе заставил театральных деятелей снова активно (на словах) присягнуть репертуарному театру, но время, на мой взгляд, кое в чем уже упущено. Как бы в ближайшие годы ни была решена судьба репертуарного театра на уровне власти, его репутация «среди своих» подорвана давно. Мы не вчера и сами обрекли репертуарный театр на комплексы, нелюбовь и недоверие театральной среды, театральной молодежи, зрителя, а себя сегодня, похоже, втягиваем в бесполезные и бессмысленные дискуссии по этому поводу.

Как-то в одночасье, вдруг «одрыхлел» и институт главных режиссеров. Признанные мастера и харизматические лидеры в 90-е годы уходили один за другим. Кризис психологического театра стал ощутим, пожалуй, повсеместно, хотя до сих пор никто не кричит по этому поводу «Караул!». Мода на театр условный, метафорический, знаковый, театр тотальной формы, который активно развивался весь XX век и даже превалировал над театром психологическим во второй его половине, ныне выплеснулась из берегов. Так, впрочем, всегда бывает в эпохи перемен. Вопрос «как?» в театре стал во главу угла. Вопросы «о чем?» и «зачем?» даже в театральном сознании, хотя пока не в словарях, получили пометку «устар.». Сегодня эти вопросы тоже (и часто) называют родимым пятном «проклятого прошлого», идеологического искусства.

Довольно точно суть новейшего театрального, и не только театрального, времени чувствуют режиссеры и в двух-трех фразах эту суть хорошо формулируют. В. Фокин: «Сегодня все говорят о направлениях, об особой нашей школе, о традициях, болтают об экспериментах, поисках, все клянутся Станиславским и все авангардисты. Все перепутано, и слова эти ничего не значат». Р. Козак: «Мы живем в эпоху дилетантов... Мы оказались во времени, где отсутствует содержание».

³ Эбаноидзе А. Трудности перевода // Культура. 2004. 12 февраля.

Дилетанты сегодня – это люди, чрезвычайно востребованные в разных сферах. Знающие обо всем понемногу, не ориентированные на Ремесло и потому производящие продукт «среднего качества», ширпотреб. Приравнять их, скажем, к дилетантам 60-х годов, которые «спасли искусство», и на этом основании делать вывод, что и новые дилетанты «спасут» театр начала нового века, вряд ли правомерно. «Дилетантизм», скажем, М. Розовского развивался в другую эпоху и расцветал на ином фоне. Он со своим театром «Наш дом» позволял себе и своему зрителю быть в театре свободнее официального искусства и высказываться о времени и о себе куда серьезнее. Сегодня существуют как раз нежелание, страх, опаска, скука говорить о вещах серьезных и наболевших. Вот почему наше время – это время «без содержания». А отсутствие у театра, у режиссуры этического содержания – при отсутствии эстетического фундамента – и дает ощущение в целом бессмысленности режиссерской профессии и бесперспективности ее будущего.

«Пароход современности», с которого в 20-е годы XX века сбрасывалось что попало, опять стал популярным средством передвижения в начале века XXI. В политике это еще можно было бы объяснить. Все-таки новые идеологи провозгласили тип государства, кардинально отличный от старого. Хотя и они, на словах расставаясь с историческим материализмом, на деле ведут себя порой как старые большевики или сменившие их в более поздние, советские времена «комсомольцы с белыми глазами». Так охарактеризовал подобный тип людей А. Эфрос. Однако в «культурном строительстве» – в стране, которая обладает мощнейшей вековой литературной и театральной традицией, – такой радикализм, такое обрубание корней, отсечение нового театра от старой традиции (в том, что касается вовсе не идеологизированного ремесла) не кажется ни обязательным, ни продуктивным. И тоже отдает «оголтелым большевизмом».

Одним из первых серьезную опасность разрушения этического и эстетического канона в театре и эйфории демократически настроенной интеллигенции ощутил и сформулировал в своей книге «Как закрывался занавес» А. Шапиро. Уже в «новой» реальности он потерял свой театр, знаменитый рижский ТЮЗ, один из лучших и, кстати, часто опальных театров в советские времена. Этот театр был закрыт уже новой, демократической властью «свободной» Латвии. «Незаметно мы оказались в положении героев наших спектаклей. Одно дело – представлять «Страх и отчаянье» (спектакль А. Шапиро в рижском ТЮЗе «Страх и отчаянье в Третьей империи» Б. Брехта. – Н.К.), другое – испытать эту прелесть на себе. Брехт был потрясен тем, как быстро стремление выжить подавляет все другие чувства. Сегодня – человек, а завтра принимаешь правила стада, присоединяешься к большинству и гордишься причастностью к идее». И, заметьте, это написал человек, который еще по советским временам знал «о способности всех общественных объединений к перерождению» и, казалось, был закален жизнью против демагогии власти. Однако и он оказался потрясен и не готов к такому повороту событий. Анализируя происшедшее с ним в 1999 году, он не случайно вспомнил и письмо И. Бродского 1991 года (послано А. Шапиро в связи с его постановкой пьесы И. Бродского «Демократия». – Н.К.) и уже задним числом вполне осознал предсказанное поэтом: «Боюсь, что в состоянии эйфории люди, которые предполагают, что они делают поворот на 180 градусов, могут довольно скоро обнаружить, что... это в конце концов всегда поворот на 360 градусов».

Совершившаяся в обществе 90-х годов смена «плюса» на «минус» в российской культуре отозвалась и до сих пор отзывается комически. Проще всего это продемонстрировать на примере столичной топонимики. В Москве исчез с лица земли не только памятник Дзержинского, станции метро «Площадь Ногина» и «Колхозная», но, к примеру, и улицы Станиславского и Немировича-Данченко, Пушкина и Герцена, Качалова и Чехова, Вахтангова. Станция метро «Кировская» стала называться «Чистыми прудами», но и «Лермонтовская» – «Красными воротами». При этом осталась «жить» станция «Фрунзенская», а переименования

станции «Щербаковской» в «Алексеевскую», кажется, вообще никто не заметил, поскольку в сознании обывателя оно вообще не имело смысла.

Вместо сброшенного с пьедестала (по идеологическим соображениям) памятника Дзержинскому вознеслись ввысь (по иным идеологическим соображениям) памятники маршалу Жукову работы Клыкова перед Историческим музеем и императору Петру I работы З. Церетели в излучине Москвы-реки. Работы достаточно «имперские» и мало отвечающие «новой эстетике», которая приветствовалась на словах и о которой вроде бы мечтали. Затеялась между домами на Спиридоновке (бывш. Малая Бронная) непримечательная каменная фигура Блока, почему-то сильно смахивающего на киевского мещанина. «Масштаб» пигмея Пушкина под руку с Гончаровой, поставленного в сквере перед «церковью, где венчался Пушкин», противоречит даже пафосу этого здания. Проект памятника Булгакову, который сидит на скамейке у любимых прудов, был весьма недурен, но к нему собирались «пристегнуть» еще и трехметровый примус как символ (так объяснили архитекторы) бессмертного романа «Мастер и Маргарита». «Примус» и переполнил чашу терпения народа. Правда, отдельно взятого народа одного, отдельно взятого, района Патриарших прудов...

«Вовремя» отошедшие в мир иной А. Эфрос и Г. Товстоногов, похоже, только по этой причине оказались не потревожены в своем Пантеоне и все еще числятся в истории русского театра как «величайшие режиссеры». А вот О. Ефремову, не говоря о А. Гончарове и В. Плучеке, успело крепко достаться. До сих пор почти всякая статья о Ю. Любимове начинается с... изумления, что режиссер еще жив, чего-то хочет, работает, выпускает спектакли, которые тоже, как правило, подвергаются жесточайшей критике.

О представителях следующего поколения режиссуры, поколения 70-х годов (А. Васильев, К. Гинкас, Г. Яновская, М. Левитин, Ю. Погребничко и др.), «новая критика» и вовсе научилась судить снисходительно, панибратски. Они виноваты уж, видимо, тем, что являются «детьми коммунистов», как пошутил однажды А. Васильев. Хотя не знаю, что в такой ситуации лучше: эта ли снисходительность, или «жирное», но часто дежурное славословие, которое все та же критика обращает в адрес П. Фоменко, назначенного сегодня «священной коровой». «Он был одним из столпов пейзажа, его важной декоративной частью, можно сказать, что он придавал жесткому плебейству режима патрицианскую респектабельность». Так писал Л. Зорин о Ю. Завадском 70-х годов. Сейчас, как ни странно, мало что изменилось. Пейзаж, правда, стал пустынным, но одним из его столпов, его важной декоративной частью, демонстрирующей уже «новому времени», «новым русским», «новой режиссуре» и прочим «новым» патрицианскую респектабельность, теперь является П. Фоменко и его Мастерская. А теперь порой даже театральный «режим» на уровне СТД и «Золотой маски» выглядит «жестким плебейством». Зато безусловное признание этим «режимом» работ П. Фоменко – индульгенцией, оправдывающей иные грехи театрального сообщества. То, что «в России надо жить долго», в наши дни крайне двусмысленно.

Кстати, о «новой критике», в основном газетной и репортерской. Именно благодаря ей оценки современных спектаклей и театральной ситуации в целом часто путаны, а анализ перевернут с ног на голову. Тут можно только присоединиться к «пафосу профессионала» И. Соловьевой, кстати, учившей многих из этих критиков: «Я могу ценить человека, который видит свою цель в том, чтобы голых королей вслух именовать голыми. Мне куда меньше нравятся критик, который видит свое призвание в том, чтобы всякого – даже и одетого – короля объявлять голым». Однако «новая критика», слишком рьяно принявшая правила игры, которые предложила ей новая идеология, виновата в своей практичности лишь отчасти. В конце концов, критика – это отражение отражения, фиксация реального процесса, как бы ей ни хотелось думать, что она этим процессом руководит. Неприятно другое: «Во всех наших делах меня пугает то, что ничему не дают возникнуть, явиться, родиться, вырасти, – мы все непременно строим. Очевидно, всякое «новое» поколение вначале приветствует «свою»

революцию, а в итоге начинает нуждаться в своих кумирах, тосковать по стабильности и, как может, внедряет ее постулаты в умы сограждан. Когда же прежние кумиры повержены, как можно быстрее водружает на пьедесталы кумиров новых, а когда все места будут заняты, рьяно их защищает от чьего бы то ни было покушения.

Сегодня, увы, среди «новой критики» «людей сосредоточенных и жаждущих дойти до корня – мало. Таланты – обленившиеся; не таланты – скорее шустрые, чем энергичные». «Еще немного, и сбудется мечта, / И наши люди займут места, / Под страхом лишения рук или ног / Мы все будем слушать один только рок» – бодро поет «Аквариум», и нужно начисто отказать Борису Гребенщикову в способности мыслить, чтобы не услышать в песне победителей злейшей самоиронии. Торжество идеи как захват власти? Мало чести. Победа одержана за уходом более достойного противника. Праздновать нечего. И возвращаться некуда». Так почти каялся А. Соколянский еще в 1988 году, и, думаю, сегодня его слова в применении к театральной критике звучат еще актуальнее.

У знаменитой критики 60-х годов, из которой вышли многие наши учителя, тоже были кумиры, «пьедесталы», пристрастия. Но их выбор в конце концов оправдало время. Их «нюх» на режиссуру, их вкус, позиция оказались в историческом итоге безошибочными. Они сделали правильный выбор и с точки зрения художественности. Не могу не процитировать еще раз интервью 1990 года И. Соловьевой с А. Карауловым:

«— Это были прекрасные годы, замечательное время самоопределения нашей интеллигенции; каждый решал, с кем он: с Брежневым, с властью или сам по себе, и все решали по-разному, и кровью (впрямую) за выбор уже не платили.

– ***В «годы застоя» театральная интеллигенция, театроведы в частности, были свободны, как вы считаете?***

– Думаю, что да. Во всяком случае, гораздо больше, чем теперь. Сейчас все чувствуют какую-то ответственность, почти всегда мнимую: это наши старые комплексы, вечная и дурацкая убежденность в том, что от нас многое зависит».

Сегодня все «враздробь». Слова до обидного обесценены и слишком часто звучат двусмысленно (почти каждый день мы слышим по отношению к ныне живущим или недавно взлетевшим: «великий», «гениальный», «выдающийся»). Проявлений цинизма в театральных профессиях стало на порядок больше, чем в застойную эпоху. Вокруг то и дело рушатся репутации. Если, как пошутил в телепередаче «Культурная революция» М. Швыдкой, доказать, что Боборыкин пишет хуже Чехова практически невозможно, то и сказать с полной уверенностью, кого (из режиссеров, актеров, критиков) оправдает время, тоже трудно. Осознание того, что на безрыбье быть рыбой несложно, что, на самом деле, не это главное, придет к театру позднее. Для кого-то будет трагичным. Однако именно время, дистанция наконец расставит точки над «i» и объяснит, кто есть кто сегодня.

Современная антреприза (не путать с историческим явлением XVIII–XIX веков) завершает это «живописное» полотно под названием «современная театральная ситуация». Современная антреприза, конечно, сильно изменила психологический климат в театре. Быстро повысив самооценку в современном актере и режиссере, востребовала в одном обаяние, способность «раскрашивать» текст, «докладывать» сюжет, в другом – умение элементарно «развести мизансцены» и «подложить музыкашку». Антреприза по сути, конечно, подорвала устои, каноны этих профессий в русском театре и стала постепенно сводить на «нет» ощущение их уникальности. Это в последние несколько лет слово «антреприза» звучит почти неприлично в приличных кругах, автоматически (хотя тоже не всегда справедливо) воспринимается как синоним «халтуры», «чеса», «спектакля в тапочках». Но еще лет восемь назад даже некоторые критики считали эту структуру самой реальной альтернативой репертуарному театру.

Предложив режиссерам «делать это по-быстрому», антреприза (не сразу, но надолго) вложила в сознание одних постановщиков уверенность, а в сознание других – комплекс, что «работать медленно» – это плохо, это по-советски: не модно, не нужно, а главное, непрофессионально. Т. е. и тут знак «минус» поменялся на «плюс», никак не затронув содержания понятий. Последствия такой «психической атаки» нам, боюсь, еще долго придется расхлебывать. Пока что результат 18-летней деятельности современной антрепризы – полная потеря репутации этого небезынтересного с исторической точки зрения явления и несколько изломанных творческих судеб (скажем, актеров Т. Васильевой и В. Гаркалина, режиссеров В. Шамирова и Б. Мильграма). Впрочем, не будем категоричны. Театр тем и хорош, что в нем ничто не складывается навеки, неожиданности всегда возможны.

И последнее обстоятельство, может быть, самое трагикомическое. «Пламенными борцами» за демократические преобразования, начатые в перестройку, стали, среди прочих, и люди творческих профессий. Причем люди старшего поколения, те самые шестидесятники и семидесятники, что были закалены многолетней войной на «идеологическом фронте» и на собственной шкуре испытали в советские времена почем фунт лиха. Они жаждали творческой свободы, и они заслужили ее всей прежней жизнью. Именно эти люди – с именами и славой, жизненным опытом и творческим потенциалом, с иммунитетом к лести и фальши – предъявили власти лозунг «Талантам нужно платить». В сознании народившейся страны и молодого поколения, лишенного и профессионального опыта, и сложившегося характера, и самодисциплины (хотя бы в силу возраста и воспитания в иной идеологической среде), эта мысль неожиданным образом «перевернулась»: если талант должен быть оплачен, решили они, значит, то, что оплачивают, и есть талант. Заблуждение смешное, нелепое, но сегодня довольно стойкое и определяет очень многое на театральной территории. Хотя ведь не только в советской стране, но и во всем мире (вспомним тривиальный пример Ван Гога) траектория движения таланта и денег навстречу друг другу всегда была чрезвычайно причудливой.

Групповой портрет в интерьере

«Хорошо, что мы не поодиночке начали, – считает Н. Чусова. – Какой-то есть диалог. И при этом нет никакой конкуренции, потому что мы все очень разные. Никому же в голову не придет такая фигня, которая мне вдруг приходит». Действительно, хорошо, что они начали вместе. Возможно, поэтому их сразу заметили. В остальном утверждения Н. Чусовой, пожалуй, спорны. Конкуренции между молодыми режиссерами, действительно, нет, – но в силу того, что спрос на новых режиссеров и идеи пока превышает предложение. Однако и диалога между ними нет тоже. Друг о друге они либо помалкивают, либо говорят осторожно. Видимо, все-таки чувствуют себя потенциальными конкурентами. «Фигня» им в голову приходит порой, увы, очень схожая, и ошибки они совершают часто одинаковые. Все-таки поколение. Одно время и одни «предлагаемые обстоятельства».

Они живут в эпоху перемен. «Не дай нам Бог». Кажется, так говорят на Востоке? Но они живут. И торопятся жить, потому что молодость проходит быстро. Им всем уже хорошо за 30, а это самый возраст для творчески дерзких решений и амбициозных проектов. Другой эпохи, понимают они, может не быть, а в этой следует делать что делается и будь что будет. Тем более сам министр культуры М. Швыдкой на Всероссийской режиссерской конференции объявил, что время изменилось и режиссуре «следует адаптироваться к ситуации». Ну и что, что у этого слова в современном языке есть сильный негативный привкус («адаптироваться» – значит упрощать, приспособливать свой язык, мысли, себя самого к реальным, но далеко не всегда высоким запросам). Ну и что, что после этих слов министра взвился на трибуну П. Фоменко, и не только он один. Слово брошено в почву и прорастает. Его про-изнес чиновник, облеченный высокой властью, и, значит, оно может быть воспринято как руководство к действию.

О своих непосредственных учителях (а это П. Фоменко, Л. Хейфец, А. Васильев, А. Бородин) «новая режиссура» говорит со сдержанным почтением. «Новая критика» высказывается куда вольнее: об учениках Фоменко и Васильева (в случае неудачи) – с иронией, как об эпигонах своих учителей; об учениках Хейфеца и Бородина (в случае удаче) – с удивлением: сохранили страсть к эксперименту, хотя закончили курс всего лишь у крепких режиссеров традиционной психологической школы.

Об авторитетах далеких, либо идеальных, либо косвенно на них повлиявших, молодая режиссура говорит как-то по-детски, всех валя в одну кучу. Перечисляются имена, в общем, ожидаемые, но их трудно выстроить в один эстетический ряд. Скорее, перечисляются имена, которые на слуху, перечисляется то, что отражает общие веяния: М. Чехов, Е. Грозовский, Вс. Мейерхольд, Дж. Стрелер... восточный театр. Трудно понять, скажем, почему для троих режиссеров, действительно разных по манере и очень по-разному позиционирующих себя в современном театре (Рощин, Субботина, Чусова), любимым режиссером оказался Стрелер. По возрасту мало кто из них мог видеть «живьем» его лучшие спектакли, кроме последней, возрожденной версии «Арлекина». Могу только предположить, что Стрелер для них – некий знак театра-праздника вообще, знак «визуального театра», о котором они много думают.

Еще любопытнее было бы понять, отчего, по крайней мере на словах, многие из молодых режиссеров так тяготеют к театру восточному, почему ощущают именно его своим «Зазеркальем» (Е. Невежина). Мода? Экзотика? Обещание тайны? Молодые режиссеры, стесняясь русской театральной традиции или отрицая ее (слово «традиционный» сегодня часто звучит как синоним слова «устаревший»), с воодушевлением рассуждают о театральной Востоке. Но, похоже, не задумываются о том, что восточный театр куда больше русского (особенно сегодняшнего) связан именно с чувством традиции, порядка, канона, преемственностью поколений. Японский театр, считает, например, Е. Невежина, – это «форма, отчасти являющаяся содержанием». Я бы сформулировала иначе: это содержание, отчасти выраженное формой, ибо восточный театр – это, прежде всего, содержание, философия, то, что формируется медленно, качественно и тщательно. А тщательность, мастерская отделка работы – не самое сильное свойство современного русского театра вообще и «новой режиссуры» в частности.

Откровеннее всех любит излагать свои взгляды на искусство Серебренников. Поэтому, наверное, и чаще других проговаривается. На вопрос об авторитетах (он по первому образованию физик, без театральной школы, начинавший в самодеятельности города Ростова, в общем, самоучка или самородок – кому как понравится) простодушно перечисляет сразу всех известных русских режиссеров: и Васильева, и Любимова, и Захарова, и Фоменко, признаваясь, что «от каждого чему-нибудь научился, у каждого что-нибудь брал». Честнее всех в этой компании кажется В. Сенин, который чаще отмалчивается, видимо, оберегая свою творческую свободу. Он и судьбу свою строит иначе, чем все. Заметно дебютировав в Вахтанговском театре «Сказкой», по В. Набокову, затем отправился покорять провинцию. Самым большим дипломатом тут выглядит Карбаускис, скромно цитирующий Пазолини: «Но тотчас попытайся понять, что поэты и художники, старые или умершие, несмотря на героический образ, который ты им создаешь, тебе бесполезны, ничему тебя не научат. Пользуйся своим первым, наивным и настойчивым опытом». Настойчиво внедряя в практику свой «первый» и «наивный» опыт, категоричнее всех расправляется с авторитетами А. Жолдак, украинский «авангардист», который временами «набегает» в столицу и обычно сотрясает ее скандалами. С одной стороны, он умело использует в рекламных целях старые «бренды» (к примеру, имя А. Солженицына в связи со своим спектаклем «Один день Ивана Денисовича», который имел крайне отдаленное отношение к первоисточнику). С другой стороны, с видимым удовольствием рушит старых колоссов: удивлен (или изображает удивление), что классик Солженицын обиделся на него за самоуправство, признается, что его учитель, А. Васильев, ничему

его не научил, кроме свободы. Звучит как обвинение: режиссер-учитель не научил ученика профессии! Но, как известно, можно учить и не научиться. В. Агеев, напротив, гордится тем, что учился у А. Васильева и как раз научился ремеслу. И это чувствуется в его спорных, но целенаправленных по мысли работах («Антигона» Ж. Ануя в Театре имени А.С. Пушкина, «Пленные души» бр. Пресняковых и «Минетти» Т. Бернхардта в Центре драматургии).

Однако высказывание А. Жолдака характерно для поколения и многое объясняет в современной театральной ситуации. Ученик с радостью перенял у учителя его стихийную свободу поведения и высказывания, не ощутив и не осознав при этом, что это право на свободу следует заслужить. Что в его учителе она уравновешена как минимум глубоким профессиональным образованием, творческой ответственностью за дело, которому он служит, да просто спектаклями, которые уже вошли в историю русского театра.

Впрочем, цитировать и анализировать высказывания «новой режиссуры» – занятие довольно бессмысленное и даже опасное. Всегда в разговоре о режиссерском творчестве опасно полагаться на режиссерские высказывания; спектакли, как правило, объясняют режиссеров лучше и точнее слов. Но в данном случае трудно опираться на слова молодой режиссуры по другой причине. Отвечая на вопросы разных корреспондентов, наши герои в разных ситуациях играют разные роли. Часто противоречат сами себе и никакой внятной художественной программы не выдвигают. В этом смысле их высказывания только подтверждают догадки, которые рождают их спектакли. К примеру, Серебренников, «отредактировав» с помощью Н. Садур одну из лучших пьес Уильямса, это внедрение в ткань пьесы (кстати, такое же незаконное, как и у Жолдака с Солженицыным) принципиально обосновывает тем, что и классика устаревает. А чуть позже, начав репетировать во МХАТе имени Чехова горьковских «Мещан», вдруг столь же «принципиально» озвучивает прямо противоположную точку зрения: «Классику не надо насиловать». А в третьем интервью высказывается еще интереснее: «В. Сорокин – уже классик... Его надо ставить во МХАТе. Вот Олег Павлович не знает, что надо ставить во МХАТе. Ему надо сказать: «Олег Павлович, давайте Сорокина поставим. Уже пора это сделать. А то мы так и будем – ни туда, ни сюда».

Советские режиссеры выбирали свою профессиональную жизнь единожды и выстраивали карьеру (кстати, не обязательно официальную) на перспективу. Так было принято, но так и в идеале мечталось. «Все время надо держать в руках пуговицу», – любил говорить Эфрос. Под «пуговицей» он подразумевал свой личный творческий план, то, чем творческий человек займется завтра.

В отличие от *тех* режиссеров *эти* – поколение совсем другое. Они, как люди балетные, постоянно помнят, что век их короток. Они творчески юны, не «замараны советским прошлым» и потому, как кажется им и многим окружающим, автоматически и объективно правы. (Хотя возраст в режиссуре как раз понятие относительное. Скажем, спектакли даже 70-летнего М. Туманишвили казались сделанными очень молодым человеком.)

«Новая режиссура» не строит далеких планов, не лелеет «мечт», не репетирует на кухне (за неимением реальной сцены или из-за разногласий с учителями и начальниками), как это делали режиссеры 70-х, не держит в столе пьес, которые бы жаждала поставить во что бы то ни стало. Нынешним молодым не знакомы эти «мизансцены». Они планируют не столько творчество, сколько просто работу, график прихода-ухода. Творчество в их судьбе очень быстро превращается в рутинный процесс. Объясняют: просто не могут сидеть без работы. Парадоксально, что и прежние, и эти называют себя трудоголиками.

Режиссеров-шестидесятников знала вся страна. Они считались властителями дум, несомненно, были талантливы и не были диссидентами. «Верили в социализм с приличным лицом вопреки отталкивающей очевидности», – как грустно пошутил А. Шапиро. Они были людьми с убеждениями, но, вечно вступая в полемику с властью, вынужденно стали дипломатами. Играли вроде бы по правилам, иногда даже в поддавки, не исключали для себя ком-

промиссов и шли на демагогический обман, когда дело касалось принципиальных для них целей. Иногда побеждали, иногда отступали, то огрызаясь, то зализывая раны. В итоге все-таки сделали свою театральную революцию. Их творческая репутация, их вклад в историю русского театра все равно неколебим, как бы ни хотелось чего-то иного «новой критике». Это в быту или, быть может, в разведке запоминается последнее, как говаривал Штирлиц. В театре имеет смысл помнить все.

Семидесятники (или «семидесяхнутые», или «дети застоя», как их порой называли) долго и трудно доказывали свое право на место под солнцем. Часто работали не по профессии, ставили в самодеятельности, не работали вовсе или вынуждены были из профессии уходить (чего стоит история режиссера Е. Шифферса, блестящего ученика Г. Товстоногова, которого считали огромным талантом такие разные режиссеры, как Ю. Погребничко и К. Гинкас). Семидесятники тоже имели убеждения, но компромиссы уже презирали. И ломку через колено не всегда выдерживали. Веры в «социализм с человеческим лицом» в них не было ни на грош. Зато в приверженности своему эстетизму, стилю они видели главное спасение. Не ставили производственных пьес, увлекались западной интеллектуальной драмой, театром абсурда, все, как один, обожали польский театр, тогда безумно талантливый, раскованный и свободный, в отличие от театра советского сохраняли пристрастие к классике, которую модернизировали, открывали новые тексты. Сейчас они в своем деле асы, и даже сами, по-моему, не хотят вспоминать, как когда-то были вынуждены оттачивать мастерство на устных рассказах про свои «бумажные спектакли» (по аналогии с «бумажной архитектурой»). Почти у каждого из них теперь свой театр, и у каждого свой, им сохраненный, индивидуальный стиль. Ни один из них, прежде состоявший в сложных (и человеческих, и «производственных») отношениях со своими учителями, сегодня не изменил им профессионально и помнит и говорит о своих корнях как о чем-то важном для самоопределения. И ни одного из них не вычеркнуть из истории. Хотя и ощущаешь порой печаль, когда, глядя на них, понимаешь: у того дыхание все-таки оказалось недлинным, а этот, загнанный в угол «общественным мнением», пытается нащупать новую, но неорганичную ему веру; тот остался верен себе, но его по-прежнему понимают формально или буквально, а этого – провозгласили мессией, а этого – терпят, скрепя сердце. И всех порой как-то снисходительно вставляют в списки на звания, награды и премии и держат за «свадебных генералов»: мол, что же делать, коль «смежили очи гении». И все они все-таки радуются, получая эти звания, награды и премии. Они заслужили их давным-давно, но получают теперь. Теперь и им пришло время узнать, что такое «игра по правилам»...

А как назвать этих, пришедших в профессию на рубеже веков, совпавших с эпохой перемен, вывихов и причуд? «Финалистами»? «Фаталистами»? «Последними», имея в виду век XX? Или «первыми», имея в виду век XXI? Их «время и место» – режим наибольшего благоприятствования, отсутствие непререкаемых авторитетов, норм и догм. Это обстоятельство невероятно облегчило им вход в профессию. Но оно же и осложнит им дальнейшую жизнь. Даже если они об этом пока не думают.

Олег Ефремов

О. Ефремов. Строитель. Легенда⁴

Как ни кощунственно это прозвучит, но символично и даже справедливо, что именно он поставил точку на великой эпохе театральных титанов. Ведь – «поминается последнее». И стали бесполезными споры о вине и беде шестидесятников, о правильности раздела МХАТа в 1987 году, о том, есть ли вообще будущее у театра-дома, в России. И совсем смешное: а прав ли был Ефремов, ставя производственные пьесы-однодневки наподобие «Сталеваров»? Он всегда был прав.

Самый главный из режиссеров-бойцов, гениальный актер, театральный строитель, делатель, деятель, он умер дома, в своей постели. В тот момент, когда многие понадеялись, что он выкарабкается, потому что потихонечку начал репетировать «Сирано де Бержерака». МХАТ был на гастролях за границей, многих ефремовских друзей тоже не было в городе.

В день похорон театр был полон. Как в воду глядел Высоцкий, когда пел Ефремову на его пятидесятилетии: «Но мне вот кажется, дороги дальние, глядишь, когда-нибудь и совпадут». Самого неофициального и самого официального лидера русского театра провожало море людей, они оба оказались фигурами знаковыми. Многие из тех, кто говорил о Ефремове в эти дни, мучительно подбирали слова, ощущая высокое: «Мы пара тварей с Ноева ковчега, два полушарья мы одной коры, не надо в академики Олега, бросайте дружно черные шары!»

Портреты

Портрет парадный, при всех регалиях: знаменитый актер, режиссер, педагог, в 1956 году – создатель театра «Современник», с 7 сентября 1970 года и до последней минуты – художественный руководитель МХАТа. Народный артист СССР, лауреат Государственных премий. Герой Соцтруда. К орденам и медалям был равнодушен – есть и есть, – это его не меняло. Цену СВОИМ поступкам – будь то строительство нового дела или разделение МХАТа – знал. За все расплачивался сам. «Если ты талантлив, то должен» – эта фраза его героя Бориса Бороздина из «Вечно живых» (первого спектакля «Современника») очень точно отражала систему его взглядов на жизнь.

Портрет непарадный (пера его друга Александра Свободина, автора пьесы «Народовольцы», второй части трилогии, поставленной в «Современнике»). «Он ходит быстро, изящно, почти балетно, плавно приподнимаясь и опускаясь на носки. Его походка стремительна, а корпус заметно наклонен вперед. Оттого он всегда напоминает мне спешащего Петра Первого с акварели Серова. Угловатого и грациозного. Смешного, но вызывающего почтительное удивление... Он сидит, закинув ногу за ногу, сухой, равнодушный тем равнодушием, что есть у гончей, пока она не легла на след. Он что-то про себя знает». Знает наверняка!

Портрет биографический. Увидел свет в роддоме Грауэрмана, на Большой Молчановке, 1 октября 1927 года. По словам отца, Николая Ивановича, был неожиданным и негладным, но желанным (в 1924 году в семье Ефремовых родился мертвый ребенок). Жил в арбатских переулках, угол Староконюшенного и Гагаринского. Всегда с юмором и теплотой вспоминал быт и нравы своей коммуналки. В 1945 году стал студентом одного из первых наборов Школы-студии при Художественном театре. Лет в двадцать нахально записал в дневнике: «Я буду главным режиссером МХАТа». С 1949 года работал в Детском театре. Был его комсор-

⁴ «ТВ парк», № 28, 3 июля 2000 (напечатано с небольшим сокращением).

гом, в 1953 году вступил в партию. Первую роль сыграл в пьесе В. Розова «Ее друзья», а прославился как Иван-дурак из «Конька-горбунка». Сколько потом шутили на эту тему!..

Портрет концептуальный, мхатовских времен, открывающий суть его – режиссера. Вадим Гаевский: «Праздники мало увлекали его, как, впрочем, и серые дни. Он был художником не праздников, не буден и не катастроф, он был художником трудных обстоятельств». Он умел их преодолевать. Всегда делал то, что считал должным. Мог художественность принести в жертву смыслу, смысл был главнее. Для него театр всегда был больше, чем театр, и не случайно именно ему писали зрители: «Ваше имя для нас – это некий общественный и нравственный символ».

Портрет лирический, увиденный глазами Виктора Гвоздицкого, с которым режиссер репетировал роль Сирано: «Это был шикарный и естественный человек. Он умел одеваться, ему безумно шли костюмы. Умел войти, выйти, стоять в центре, поцеловать руку. Умел разговаривать с женщиной. Умел быть ровным с каждым и быть ироничным, жестким. Он не стеснялся «не знать», спрашивать, быть любопытным. Умел слышать... Умел держать дистанцию... Умел чувствовать отношение к себе. Это важная черта для художника – чувствовать и знать, как к тебе относятся. Он был даже способен оценить негативное отношение к себе и увидеть за ним не злобу, а своеобразное проявление верности. Он был настолько многомерен, что иногда ты уже не понимал, совершил Олег Николаевич тот или иной поступок или просто показалось».

А вот и портрет-анекдот. Измученные придирками Ефремова на съемках фильма «Строится мост», в душном углу сидят две «Современницы» – Галина Волчек и Лилия Толмачева. Волчек: «Как ты думаешь, если мы умрем, он придет на наши похороны?» Толмачева: «Ну, это смотря какая репетиция будет».

Когда умирают люди, меняются их портреты. И совсем не потому, что их покрывают лаком. И не потому, что с уходом человека у людей развязываются языки и они пробалтывают чужие тайны. Собственно, тайн в жизни Ефремова не было. Да, в течение долгой и славной жизни у него бывали сложные отношения с коллегами, актерами, властями, собственным сыном. Да, пил, курил и любил многих женщин, он умел жить с удовольствием. Но: «У меня никогда не бывает личных планов», – говорил он. Во главе угла всегда стояло ДЕЛО. С делом он и был повенчан.

После смерти меняются не портреты – меняемся мы, осознавая масштаб утраты. Смерть очень многое превращает в банальность.

Портреты порой, как зеркало, разбиваются на тысячи осколков. В каждом – Ефремов, но в каждом – другой. Объем просматривается, но никак не укладывается в голове.

Харизма

В применении к нему это таинственное для русского уха слово, наконец, обретает ясность и смысл. Ефремов был действительно харизматическим лидером – тем, который вел за собой. В шестидесятых, действительно, был нашим театральным Петром и в борьбе обретал вдохновение. Вокруг него клубилось вольнодумие. В семидесятых-восемидесятых именно он чаще других расплачивался за просчеты и ошибки шестидесятников как самый известный театральный революционер «оттепели». Никогда не оправдывался, не терял здравомыслия, сохранял трезвость ума и ясную голову, не суетился. Достоин молчал, особенно в последние годы. И обезоруживающе улыбался, как умели только его киногерои.

С Ефремовым в жизни часто повторялась ситуация полузабытого фильма «Свой», где он играл следователя, которого подозревают в преступлении. Он и в жизни всем был свой. Хотя никто не позволял себе с ним панибратства, а он никому не демонстрировал своего высокомерия. Он всем был свой, но при этом главный – Олег Большой, «фюлер», как звал его Олег Табаков, дуче, шеф, как звали его другие. Свой, но отдельный. Лидер. С ним ничего не было страшно, как сказала Галина Волчек. Он умел брать ответственность на себя и отве-

чать за СВОИ – и чужие – поступки. Когда пришел во МХАТ, мхатовские старики встретили его как спасителя, способного мертвый театр сделать снова живым и любимым. А вот Борис Ливанов после прихода Ефремова во МХАТ, говорят, не переступил больше порога театра. Ефремов умел обижать, терял интерес к людям, но испытывал нескончаемый интерес к делу, и его понимали. Актеры в сердцах называли его предателем и от него уходили. Самые верные. Обиделся «Современник», когда в 1970 году он предложил друзьям и соратникам слиться с МХАТом. Ушел из МХАТа Евстигнеев. Ушла Доронина, ушел Калягин, но – вернулся. Ушла Анастасия Вертинская – и не вернулась. Ушел Олег Борисов, сорвавшийся к нему во МХАТ из Ленинграда. После ухода на вопрос журналистов о самом сильном разочаровании сказал: «У этого разочарования даже есть фамилия». От Ефремова уходили, но, в конце концов, обиды ему прощали.

Любовь – книга золотая

Его просто нельзя было не любить. Обаяние было неотразимым. Сила личности – колоссальной. Был неотразим даже в старости. Седой ежик волос и морщины делали его похожим на какого-нибудь древнегреческого философа. Высок, сухопар, он не казался дряхл, глаза с характерным ефремовским прищуром тонули в сигаретном романтическом дыму, кисти рук длинные и тонкие, как у музыканта. Даже с бородой, которую он отпустил к столетию МХАТа и которая сделала его похожим на обоих основателей театра сразу, был хорош. Человек публичный и яркий, он прожил жизнь на виду у всех. Но любовь осталась его частным делом. Любвеобилен был, женат несколько раз, но никогда и никто не назвал его бабником. Если даже мужчины прощали ему обиды, то что уж говорить о женщинах. Никогда, и ни одна из них, публично плохо о нем не сказала ни слова. Думаю, на дурацкий вопрос, который журналисты задают всем: «Вы могли бы пожертвовать семьей в угоду делу?» – ответ был и так ясен.

Сведения о его частной жизни журналисты тянули из него клещами. А коллеги даже не понимали, зачем тянут: личная жизнь ничего не меняла в генеральном направлении ефремовской жизни. Его взаимоотношения с дамским полом сегодня назвали бы старомодными, публичности и гусарства он избегал, не делая над собой усилий. Чтобы самоутвердиться в глазах окружающих, ему не приходило в голову хвастаться своими мужскими победами. Со времен своей юности он помнил, что это выглядит непорядочно, нехорошо.

Последнее

Николай Иванович Ефремов прожил девяносто четыре года, успев насладиться славой сына. Ефремову Олегу оказалось отпущено чуть больше семидесяти. Последние несколько лет он много болел, ему было больно дышать, иногда по пятнадцать часов в сутки жил на кислородном аппарате. Все чаще говорил: «Мне сейчас не хочется публичности». Все чаще выглядел человеком над схваткой, борцом, у которого все бастионы взяты (или разрушены силой времени?), Сизифом, который устал, как написал после его смерти писатель Леонид Зорин. Но оттого, что он был, не все было разрешено.

В его последних спектаклях, как ни в каких прежних, было много личных интонаций. В «Борисе Годунове» было несколько ошеломляющих откровенностью минут, связанных с ним – актером. Это был странный урок публичного одиночества, Ефремов не стремился быть услышанным. Он желал сказать, выговориться. Может быть, надеясь, что сказанное вслух, наконец, избавит от маеты и грехов. Этот тайный его разговор с собой, случайным свидетелем которого был зритель, смущал невыносимо и совершенно обезоруживал. Хотя бы потому, что в жизни Ефремов никогда публично не исповедовался. И правильно делал.

А потом он поставил «Трех сестер» – самый сияющий свой спектакль, наполненный невероятной жадой жизни. Финал спектакля, несмотря на потери и горе, испытанные героинями, был светел. «Если бы знать», – неуверенно, глотая слезы, говорили сестры, но Ефремова это не тяготило. Он выделял курсивом другие слова – «надо жить», – словно подчер-

кивал: только это смиренное и радостное открытие и имеет смысл. И было ощущение, что жить самому Ефремову хочется очень. Чертовски. Уже будучи больным, он начал ставить «Сирано...». И та же мысль: «Жить хочется. Жизни жаль», не раз мелькавшая и в его последних интервью, – неожиданным эхом прозвучала в его последних репетициях. Однажды Виктор Гвоздицкий услышал от Ефремова вскользь оброненную фразу: «Сирано-» о том, что жить лучше, чем умереть. И это так просто и так правильно, и об этом можно размышлять внутри этой пьесы, внутри истории и внутри самой жизни».

Письмо В. Гвоздицкому⁵

Здравствуйте, Витенька!

Сколько лет, сколько зим.

Я не писала Вам писем, а Вы мне не отвечали вечность и один день. Но я обещала Вам написать про «Сирано» – и пишу. Больше про это нигде не напишешь и ни у кого не проверишь. А мысли у меня в связи с этим спектаклем возникли странные. Как, впрочем, и после «Трех сестер», которые мне показались совсем не такими, как про них пишут.

Я никогда не любила Ефремова-режиссера по-человечески. Скорее, уважала и принимала как... объективную данность, такого же кумира, каким был Станиславский или Грибов. Он был мне чужд с его социальностью сценичной. Пошлый и крикливый, грубый по игре и средствам спектакль «Наедине со всеми». Отвлеченная красота «Чайки», холодная, по мхатовским меркам, корявость «Утиной охоты» (реакция молодой девочки на «Город» сейчас похожа на мою тогдашнюю на «Утиную охоту»). Она про С. Багова, а я про Е. – отчего этот лысый дядька такой злой? Сейчас отвечаю: какая жизнь, такой и дядька).

Есть у меня одно интересное личное воспоминание, подтвердить которое некому. Свидетелей, увы, не осталось. А их авторитет кое-что значил, авторитеты вообще что-то значили – даже для подлецов. Когда я поступала в аспирантуру, мне достался вопрос «Ефремов-актер». И я сказала на экзамене, что Ефремов как актер кажется мне куда богаче, интереснее и воплощеннее, чем как режиссер. Рудницкий в это время курил и лукаво улыбался, а Зингерман, уже подавая пальто, на ухо мне сказал: «Вообще-то я с вами согласен». Бедные, бедные! Как мне жаль, с каждым годом все больше и больше, что их нет. С ними было интереснее жить, таких больше не осталось...

«Три сестры», пожалуй, единственный ефремовский спектакль, который по-настоящему мне понравился. То есть взволновал, тронул, потянул за ниточку. Я не видела «Чайки» 1970 года, но по пересказам мне иногда кажется, что она бы мне тоже «показалась». В «Трех сестрах» Ефремов стал полностью собой, сделал, как хотел, не сдерживаясь. И стало ясно, что он многое умеет, что революция в «Современнике» не была случайностью и была в ней не только социальная, но и художественная нота. Ефремов действительно перевернул...

Я не была знакома с Ефремовым лично. То есть, естественно, всегда здоровалась, он мне кивал. Но, наверное, не идентифицировал. Я все как-то при этих китах ощущала себя девочкой и лезть с разговорами, «приставать с любезностями» считала неприличным. Никогда не попадала под его, как говорят, фантастическое обаяние. Не была влюблена в него по-бабски, все больше издалека, как зрительница. Единственное, что отметила, что в старости, с седым ежиком волос, исхудавший, он стал и правда неотразим. Не знаю, почему же тогда мне так обидно, когда об этом человеке после его смерти говорят плохо и недостойно. Я вовсе не призываю наводить глянец на этого героя. Мне хотелось бы больше любви в этих рассказах...

⁵ То ли письмо, то ли материал к рецензии на «Сирано».

Как странно, при таком в общем равнодушии к режиссеру Ефремову (уж и Каму, и Мишу, и даже Любимова я люблю куда больше) я бы не хотела, чтобы люди, Ефремова не знавшие, с режиссурой его знакомые поверхностно, судили о нем – режиссере по спектаклю «Сирано». Он показался мне похожим на недопроявленную фотографию: то четкая графика, то расплывчатость, то белые пятна, а то слишком густо раскрашено теми, кто хотел «как лучше», а вышло «как всегда». «Сирано» нельзя назвать его последним спектаклем. Последний спектакль Ефремова и действительно ефремовский – «Три сестры». Хотя Сирано – последний ефремовский герой. Говорят, репетиций с Ефремовым было мало, не знаю, но мне кажется, что все, что мог, он успел Вам объяснить. Или Вы, такой талантливый, успели угадать то, что он хотел. Хотя то, что я почувствовала в вашем общем Сирано (герое), меня немного испугало. Это для меня совсем неожиданно.

«Сирано» как спектакль – создание громоздкое и старомодное, досадно серое. Клиповый вариант – 2,5 часа без антракта, многое то ли вымарано, то ли недостроено, словно собирали по кусочкам.

Очень хорошее оформление В. Ефимова. Посередине – овал, медальон, колесо. Второе колесо – параллельно сцене, световое. Разорванная восьмерка как знак бесконечности.

Черно-белый задник с графическими деревьями, который в финале обретает цвет и фон звездного неба. Ощущение как от рисунков да Винчи. Музыка Геннадия Гладкова, последнего трубадура, очень мужская, мужественная, скорбная.

Однако я сейчас подумала, что хитроумие Ефремова сказалось и тут. Конструкция, им задуманная, не сломалась. Мир такой, а Сирано – другой.

Поэт всегда один. Зоны молчания, когда он наблюдает за тем, как говорят и действуют герои, полны смысла, моментами этот мир кажется его созданием. Он коряв – вот что страшно. Никто, а не только Кристиан не умеет хорошо говорить, облекать в слова чувства и движения души. Этот Сирано не умеет любить, как все. Как талант он с гордыней не в меру. Он не хочет поцелуя, потому что это опускает до пошлости, потому что это финал. А он кормит свое воображение, как ненасытного младенца. Воображение – его бог. Поэтому он зовет тьму. В сумерках фантазии богаче, очертания мягче и изящнее и многое кажется лучше и выглядит благороднее. Даже мысль, пришедшая в голову ночью, кажется гениальной, а утром за нее (иногда) бывает стыдно.

Жить, только тоскуя и любя. Та же мысль, что и в «Трех сестрах». Естественные проявления чувств – вот одно только стоящее.

От финального монолога Сирано перехватывает горло. Ради него, наверное, Ефремов и ставил все остальное. Хотя, если это действительно так, то страшно представить, что творилось в душе этого человека перед смертью. Мало кто сделал в театре столько, сколько он, поэтому он заслужил не только славу, но и отпущение всех грехов – и свет, и покой, как выразился бы Булгаков. А ОН перед смертью, уже у порога, трактовал Сирано, явно своего лирического героя, как трагическую фигуру. Собственно говоря, его Сирано признался у самого гроба в своем жизненном фиаско. В том, что все поздно. Не хватало смелости признаться Роксане, дутые представления о чести. Смирялся и терпел, никогда не мог развернуться в полную силу, как хотел.

Мелкий мир. Иногда в его глазах такая тоска: хотел что-то создать, а получается как-то коряво.

Мне кажется, что Табакову даже нравится, что «Сирано» Ефремова идет в таком странном виде: вот, мол, вам ваш кумир, смотрите...

* * *

Особняком, каким-то трагическим обломком, застрявшей пулей в сердце существует в жизни актера (*В.Гвоздицкого*) «Сирано де Бержерак» – последнее, что задумывал Олег Ефремов и что состоялось уже без него. Спектакль трудно назвать вполне ефремовским: репетиций было немного. Он похож на плохо проявленную фотографию.

Но в образе Сирано явно ощутима и ефремовская боль, и глодавшие его в смертельной болезни мысли, вложенные в уста его последнего любимого актера.

Перевод Ю. Айхенвальда, избранный Ефремовым, во многом уступает классическому переводу Т. Щепкиной-Куперник. У Щепкиной – блеск афоризмов, бретерство и победительность. У Айхенвальда – комканная строка, печаль и обнаженность сердечной муки. Поэт – это другой, чужой, всегда один, будто объясняют Ефремов и Гвоздицкий. Его удел – быть шутком. В мире, который не переделать, – вот что противно. Мир, как и Кристиан, счастливый соперник Сирано, не умеет жить ясно, а говорить красиво. А Сирано не умеет, как все. Поэтому обручает талант с гордыней, а воображение делает своим богом. Этот Сирано – фигура не столько романтическая, сколько трагическая. Он заслужил и свет, и покой. А вместо этого у гроба признается в своем поражении. В том, что все поздно. Что игра, может быть, не стоила свеч. Что честь, может быть, была бы самой справедливой платой за любовь. Что смирялся и терпел, когда страсть клокотала в горле. А значит, никогда не мог развернуться в полную силу, как хотел.

В последнем монологе – враги и пороки, мешавшие ему стать тем, кем хотел. Слова пророческие – про предательство, подползающее медленно. Не поклонюсь этому веку, так и уйду без покаяния. Звучит почти что проклятием этому миру.

Ты этого хотел, Жорж Данден!⁶

В середине сентября в Институте истории искусств прошла конференция на тему «Театр последнего десятилетия XX века». Говорили о театре, который мы потеряли. Спорили о театре, который приобрели и который испытывает огромную тяжесть предлагаемых обстоятельств. Сетовали на то, как разнó живет театральная столица и провинция. Удивлялись тому, какой похожей временами кажется жизнь академий и антреприз. Пытались понять природу недоверия, которое испытывают друг к другу современные драматурги и режиссеры. С сожалением отмечали режиссерскую апатию и растерянность, истощенность многих театральных идей. Пытались назвать черты нового актера «нового времени». . . Почти не касались темы критики. Хотя, наверное, стоило бы. Ведь за последние десять лет на наших глазах школа русской театральной критики практически рассыпалась в прах. Уходят, почти ушли старики, при которых мы начинали, люди авторитетные, энциклопедически образованные, писавшие умно, талантливо, интеллигентно. Среднее поколение, несколько огорошенное напором поколения молодого (а может быть, просто брезгливое), без боя сдает позиции и с головой уходит в изучение театрального прошлого. «Когда их нет, то все разрешено». Профессия все больше размывается людьми с психологией газетчиков. Они не любят и не обязаны любить театр всей силой души своей, как неистовый Виссарион. Они не сентиментальны. Мелодраматический надрыв уважают лишь в собственных текстах, живописуя, как трудно складывался роман известного актера со своей ученицей, или как тяжело возвращалась к жизни из комы известная актриса, или как подло избили и обокрали известного певца и конферансье. Театр для них – всего лишь еще одна тема для публикации. Как смена руково-

⁶ Труд. 2001. 20 октября (под названием «Театр, который мы потеряли, и критика, которую мы нашли»).

дителя Мосэнерго или как наступление сил Северного альянса. Они понимают свою задачу утилитарно – их тексты должны поддержать тираж и рейтинг родного издания. А для этого, по их мнению, следует информировать публику о том, чего она о театре и не подозревает, а театру всякий раз после премьеры выставлять оценку за поведение. Образования, литературной одаренности и воспитания в них порой меньше, чем апломба и ощущения своего права – права категорически высказывать свое мнение, не утруждая ни нас, ни себя доказательствами. Доказательства – презренный атавизм советского прошлого, этим грешила старая школа, это теперь немодно, право театральных «новых русских» закреплено куда жестче – не репутацией, не талантом, но договором с главным редактором. Что поделаешь, жить в обществе и быть свободным от общества не удастся даже театру. Высокомерная развязность стала интонацией времени. Одних она вдохновляет на подвиги, других абсолютно обезоруживает. И как бы ни хотел театр отдаться волнам фантастического реализма, он живет в реальности и отражает, даже не желая этого, натурализм реальных отношений.

В общем, причин говорить сегодня о критике много. Одна из главных, на мой взгляд, – вкусовщина, пугающее хамство и всевозрастающее косноязычие. Однако и повод говорить о критике сегодня не менее важен. Пожалуй, такого не было давно, чтобы в начале театрального сезона в театральных кругах обсуждались не творческие планы и премьеры коллег, а статьи о театре, опубликованные в «Известиях» (А.Смелянский) и «Независимой газете» (А. Красовский). То, о чем так долго мечтали критики, свершилось. Их имена повторяют, как имена популярных артистов. Критики уже не плетутся в хвосте театрального процесса, они его направляют, регулируют и пересоздают. Шутки шутками, но это символично, что фланги ныне совпали, что имена случайного босняка-рецензента и одного из первых лиц в театральном государстве встали рядом и неплохо рядом смотрятся. Бесстрашному ковбою Антону Красовскому в одиночку удалось то, что никак, видимо, не удавалось бывшему главному редактору «НГ» В.Третьякову. Безвестный театральный рецензент не в пример известному политологу молниеносно разрулил газету в другую сторону и, выполнив требование хозяина, поменял ее аудиторию. Сегодня время не королей, а пешек. Пару хамских, циничных выпадов, и издание повернулось лицом к широкой публике. Правда, публике, как ее понимает Красовский. А понимает он ее как быдло и абсолютно уверен, что она глупее его. Кстати, очень распространенное заблуждение (а может быть, кредо) современных газетчиков и телевизионщиков. Подозреваю, что скоро эта самая публика «даст по рогам» бывшим кумирам, которые утомили ее и непомерным тщеславием, и желанием «поругать», и неприкрытым презрением к собственной аудитории. Но это будет не завтра, а пока рецензент «НГ», решив предвосхитить начало театрального сезона, потчует нас анонсами ближайших премьер. Идея не нова, но сколько новизны в воплощении! Нам предлагают «путеводитель по театральному сентябрю», по спектаклям, которых автор еще не видел, но неуспех которых (в основном неуспех) берется предсказать. Верит в свою непогрешимость, говорит от своего имени, но и как бы от группы просвещенных товарищей, за которыми (в силу возраста, наверное) будущее, поражает цели точечными ударами почище бушевского спецназа, да так, что звон от оплеух стоит в ушах. Никаких умолчаний, все театры и режиссеры названы поименно. К каждому экспонату (а для автора это именно музейные экспонаты) подвешен ярлык. Сюда не ходить под страхом смертной казни, после этого спектакля вы получите невралгию, после того захотите к цыганам с божоле. Этот режиссер бездарен, этот стар, этот никогда ничего не умел, этот никогда ничего не сумеет, это истеричка, а этому, дурачку, подарили театр, а он не смог подарком распорядиться. Герой драматурга Уайльда – содомит, драматург Уильяме – гомозрот (боже мой, какая просвещенная беседа!), Ануй немоден, Шиллер неактуален, Шоу надоел, поскольку ставят его ежегодно в «неуклюжих количествах». Опустим вопрос, кто это подрядил автора отвечать за моду и где уж он так страшно переел Шоу. Попроси его назвать без запинки с десятков творений драматурга, и он потеряется точно так

же, как тот, которого он спросил: а почему это Арцибашев – великий режиссер? Вынесем за скобки и старую истину, что слава Герострата всегда была самой короткой дорогой к популяризации своего имени. Можем попробовать обмануться и уговорить себя, что перед нами тот самый смелый мальчик, который наконец скажет: «А король-то голый!» После чего наступит царствие божие на театральной земле. Всего одно обстоятельство мешает поверить этому ригористу – его положительная программа. Среди прогнозов «НГ», где кое-что напутано, кое-что наврано и все бессистемно, где желание безнаказанно обидеть явно превалирует над мечтой об усовершенствовании театрального дела, назван тот самый спектакль, на который сходить стоит. Этого «символа», этого «начала новой эпохи» (мхатовской «Кабалы святош») автор, правда, тоже не видел, но с уверенностью утверждает: «стиль яркий, почти коммерческий, сочный и, слава богу, внятный». Оставим на совести автора тот факт, что звучит эта «пурга» страшно двусмысленно (воистину, заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет), и назовем имя единственного революционера, который творил обновление в одном, отдельно взятом, загнивающем театре, но был не понят ретроградами. Видя, как они упорно потчуют своего маленького зрителя какими-то Хармсами и дедушками Корнеями, наш герой бежал с Театральной площади. Имя нового Чацкого – Э. Бояков (кто не знает, директор «Золотой маски» около года, кажется, служил директором РАМТа). Поскольку «Кабалу святош» мы уже посмотрели и результаты деятельности Э. Волкова в Молодежном театре тоже видели, осталось заметить последнее: мальчик не только смел, но и умен, однако.

Пожалуй, единственный человек, кому после этой публикации действительно следует волноваться, – это М. Райкина. Ее имя-бренд давно стало нарицательным в театральной среде, но бренды, увы, имеют обыкновение менять время от времени, и на всякую Райкину рано или поздно найдется свой Красовский. Нет предела совершенству.

Однако в данной ситуации меня куда больше заботит ответ не на вопрос «Зачем?», а на вопрос «Что делать?». Тем, кого в статье оскорбили, тем, кто, читая ее, может быть, с облегчением перекрестился, но пусть не надеется, что избегнет той же участи. В конце концов, и в октябре, и далее везде премьер у нас ожидается немерено.

Самое нелепое – обиженно бить себя в грудь и кричать, что они талантливы, а не бездарны, как утверждает автор. Самое жалкое – писать групповые письма в инстанции. Мы же знаем, кто их раньше писал и подписывал. Не пущать в театр? Было уже. Так ведь мы не пустим, а соседи каравай вынесут. Вызвать на дуэль? Дать в зубы? Неожиданно. Но так же немодно, как и Ануй. Самое простое, но и самое глупое, особенно сегодня, – промолчать. Так всегда делают интеллигентные люди за столом, когда один неинтеллигентный среди них громко рыгает. Но это хорошо, когда интеллигентных много, а хам один... Можно нанять ему учителя хороших манер, ну или больше не пускать на порог. Приехали к тому, с чего начали. Патовая ситуация. Можно было бы, конечно, воспользоваться рецептом профессора Преображенского... Но мы ведь чистюли и иногда очень печемся о своей репутации. А иногда страшно трусим. Конечно, самым красивым выходом из положения была бы, например, какая-нибудь телеграмма от Э. Боякова или О. Табакова (который пару дней спустя после означенной статьи получил еще и свой портрет кисти того же Шишкина, льстивый до поросячьего визга). Текст телеграммы мог быть примерно такой: «В ваших услугах больше не нуждаемся. Исполнять роль великанов в пьесе про коллег-лилипутов отказываемся. Из цеховой солидарности». Возможен, правда, и еще один выход, реальнее прочих: если мальчик не поленится изучить «путь наверх» своего старшего коллеги из «МК», ему скоро удастся перейти из категории врагов в категорию друзей театра. А может быть, кто-то из режиссеров и сам поторопится предложить ему руку и сердце. Из чувства самосохранения.

Самое смешное, что этот праздник жизни мы все приближали, как могли. И те, кто писал неправду, и те, кто подавал руку подлецу, и те, кто позволял бить лежачих, и те, кто молча наблюдал, как лежачих бьют. Каждый конкретный случай казался нам мелким, част-

ным, непринципиальным. «Ну что я один могу?» – оправдывались мы. Наконец, количество перешло в качество. Так что это расплата, господа.

В сущности, отношения театра и критики никогда не были благостными. Критика и театр всегда существовали по разные стороны баррикад, но суверенность своих территорий охраняли. И в критической среде граница была обозначена четко. Во времена нашей юности на правом фланге – Абалкин, Зубков, Патрикеева, символизировавшие официоз, ретроградство и бесталанность, на левом – Марков, Рудницкий, Зингерман, столпы, таланты, обязательные умницы. И в те времена ссорились критики между собой и с театрами, но предмет спора все же чаще бывал не кухонным, а эстетическим или этическим. Кстати, и дружили в те времена театральные люди, точно, больше, что не мешало лучшим и честнейшим из них – по обе стороны баррикад – отрешаться от личных амбиций во имя профессиональной чести. Боже мой, как обиделся А. Эфрос на своего друга А. Свободина за рецензию на спектакль «Живой труп» во МХАТе! Однако уровень анализа спектакля, любовь критика к режиссеру, составившему славу русского театра, звучавшая в подтексте, не позволили обоим превратить размолвку в склоку. А может, обида Эфроса и была так горька, что в душе он и сам чувствовал свою неудачу? А как всем миром защищали талантливую книгу В.Гаевского о балете, когда ее изымали из типографии и разгоняли редакторов издательства «Искусство». А как был оскорблен Рудницкий ситуацией 1984 года на Таганке! Как мужественно защищал «Бориса Годунова», когда Любимова выгоняли из Союза. Много позже я спросила, видел ли он на Таганке премьеру Эфроса, на что К.Л., помрачнев и явно разозлившись, сказал, что на Таганку теперь не ходит. Но даже это не позволило ему публично сводить счеты с режиссером, который допустил роковую ошибку в своей жизни. Правда, в те же времена артисты, покинувшие Таганку с приходом Эфроса, пели и хамоватые куплеты в его адрес. Но скоро упоение местью прошло и сменилось отчаянием. А как до потери пульса обсуждали в журнале «Театр» вопрос морали в связи с воспоминаниями В. Смехова («Скрипка Мастера»). И трещина прошла не между любимовцами и эфросистами, а между теми, кто считал автора вправе обнародовать свои личные разговоры с покойником, который не мог ему теперь ответить. И теми, кто был уверен: даже во имя благородной цели, возвращения Любимова на родину, незачем рисовать его, человека сложного и отнюдь не безгрешного, ангелом, а Эфроса, передергивая факты и множа обидные характеристики, рядить чертом. Понятия «стыдно», «неприлично», «непорядочно» были еще не пустым звуком.

Последним эхом тех споров можно считать недавнюю размолвку М. Захарова и Р. Кречетовой по поводу «Города миллионеров». Критик позволил себе невысоко оценить спектакль Лейкома, поставив его в исторический контекст театральных шедевров. Режиссер смертельно обиделся, не стал обиду скрывать и высказал ее публично. На самом деле сочувствие вызывают оба этих талантливых человека, оказавшиеся заложниками современной театральной ситуации. Понятно желание опытного критика, наверное, удрученного состоянием современного театра, задеть мастера за живое, воззвать к тому лучшему, что в нем всегда было. Но понятен и порыв М.А., который ведь читает и другие статьи о других спектаклях и, наверное, отказывается понимать, отчего это сплошь и рядом возносится до небес какая-нибудь чепуха, а он один удостаивается гамбургского счета. Трудно обоим, поскольку общий театральный контекст отсутствует, общих критериев нет (их трудно порой обнаружить даже в системе координат одного автора), моральные табу сняты, третейские судьи в могилах, вкусовщина приобретает черты стиля, а право на суд опьяняет.

Никогда отношения театра и критики не были благостными. Но никогда и не были такими циничными, как сегодня. Театр часто просто использует критика в пиаровской кампании, критик часто не прочь шантажировать театр силой печатного слова. И вроде бы не виноваты оба. Время такое. Обстоятельства. Среда заела. Если не запрещено ничего, то можно все. Бои критиков с театром напоминают сегодня профессиональные боксер-

ские поединки: логику побед и поражений искать бессмысленно (если, конечно, считать, что поединки ведутся честно). Театры часто побеждают по очкам, подсчитывая количество положительных и отрицательных откликов. Хотя уверена, что в душе каждый жаждет победы нокаутом. И тут уж никакие обстоятельства не важны. Может, именно потому так сильно обижается театр на критику, что втайне мечтает об успехе столь же оглушительном, какой выпал этим летом на долю «Арлекина» Стрелера или «Чайки» Бонди или четырнадцать лет назад на долю «Без вины виноватых» Фоменко?

И тут мы снова ступаем на зыбкую почву Достоевщины, возвращаясь к теме немодной и скучной – морали. Если ничего не запрещено, то все ли все-таки можно?

А.М. Смелянский опубликовал в «Известиях» главы своей новой книги о МХАТе и взбаламутил сонную театральную лошину до дна. Всего лишь хотел устроить книге маленькую рекламу, а получил пощечину – обвинение в цинизме и предательстве от бывших друзей – Ф. Чеханкова, М. Рощина и М. Шатрова. Однако это неожиданно, и это звонок. Это значит, что репутация А.М., еще недавно незыблемая, пошатнулась. Впрочем, автор еще может повернуть ситуацию в свою пользу, уже поворачивает, и предстать перед публикой героем, пострадавшим за правду. Так или иначе PR все-таки удался: теперь «Уходящую натуру» будут листать даже ленивые.

Театральные люди читали ее опубликованные главы либо с горечью, либо безразлично морщась и снова задавая себе сакраментальный вопрос: «Зачем?» Нетеатральная публика, та самая, которая дура, в очередной раз пущенная в «Москву закулисную», может быть, ухмылялась и радовалась тому, какими земными оказались в изложении А.М. мхатовские небожители. Этой публике, на которую, судя по всему, и рассчитана книга, легче легкого возразить словами Пушкина: «Он и мал и мерзок, но не так, как вы». И это касается не только Ефремова, но и Смоктуновского, и Степановой, и Нины Сазоновой, и всех прочих мхатовцев, которые поименованы в опубликованных главах. А с театральными людьми кое-что можно и обсудить, уж коли они решили занять свое мнение. Зачем? А.М. – человек, очень чуткий к требованиям времени, и он, видимо, лучше других понимает, что театру уже никогда не стать властителем дум, каким он был в 60-е или даже в 80-е. Поезд уходит с катастрофической скоростью, но еще можно вскочить в последний вагон. Давно ставший писателем, театральным деятелем и переставший быть реально действующим театральным критиком, А.М. тем не менее готов напомнить новому поколению, не слишком почтенному к авторитетам, но слишком привычному к той последней откровенности, которая отличает и «Уходящую натуру», что место Первого пока еще занято и еще долго будет занято. Понятна и торопливость, с какой А.М. записывает свою книгу, «еще и башмаков не износив» по смерти великого соратника. Торопливость, правда, приводит к стилистическим погрешностям, которых прежде за блестящим литератором не водилось. Их много и в его последней книге «Предлагаемые обстоятельства», и в отрывках из книги будущей («...пришли в оторопь», «Иннокентий Михайлович достал из своей груди один из самых божественных обертонів и нацелил его...», «знакомые лица тусовки перемежались с изрядным количеством лампасов...»). Но стиль – это мелочь, а торопиться надо. Время и место, говорите, неподходящие, не располагающие ни к обобщениям, ни к философским раздумьям? А когда они были подходящими? Вон американцы, не справив и сороковин по башням-близнецам и 6000 погибших, уже выпустили футболки с Бен Ладеном на груди («Wanted dead or alive») и компьютерные стрелялки с Бушем в главной роли. Это жизнь. Это бизнес. Это, наконец, и есть предлагаемые обстоятельства. Сегодня еще идут спектакли Ефремова в табачковом МХАТе, еще показывают старые фильмы с его участием, вот открыли мраморную стелу на его могиле, в конце концов, еще живы те, для кого это имя не пустой звук. А что будет через пять, десять лет, когда перемрут поклонники, явятся другие кумиры, когда могилы Ефремова и Станиславского, расположенные рядом на Новодевичьем кладбище, обе будут казаться современникам последним

приютом марсиан? Вот тогда придется О.Н. ждать своего летописца столько же, сколько дожидались К.С. и Вл. И. О. Радищеву. А это А.М. категорически не устраивает. Он человек честлюбивый и почитает своим долгом сам подарить миру образ непростого театра и непростых людей, его населявших, которых он наблюдал с близкого расстояния.

Имеет ли право? А кто, если не он, многолетний завлит МХАТа? Ему даже по статусу положено перехватить эстафетную палочку мемуариста у легендарных литературных сотрудников МХАТа. Кому, как не автору книги о Булгакове, написать собственный «театральный роман», ощутив себя мхатовским Лагранжем? Желание понятное. Есть, правда, одно только «но». Щепетильный Булгаков поместил в «Театральный роман» реальных героев современного ему МХАТа под вымышленными именами. Да и писал его еще при жизни героев. Горестный его Лагранж брал за правило ставить в своем Регистре черные кресты там, где должны были скрываться театральные тайны, не предназначенные для чужих ушей. Решительный А.М. умолчаний не признает, провозглашая тезис, что ныне, наконец, пришло время Правды, и собирается построить свои воспоминания именно на текстах под черными крестами. В конце концов, и это его право. Оно дано ему самим Ефремовым уже одним тем, что двадцать лет О.Н. держал его рядом. Не нравится, напиши сам, как бросил Смелянский в сердцах двум Михаилам, Рошину и Шатрову. А фразочки типа «бойся друзей своих больше врагов» – это снова лирика и немодная мораль.

Другое дело, что право своей частной правды А.М. не устраивает. Он тоже жаждет победы не по очкам, а нокаутом. Поэтому его правда должна быть объявлена всей правдой, а значит, истиной в последней инстанции. Тут вспоминается история, приключившаяся с Н. Михалковым, кажется, на одном из кинофестивалей. Защищая «Сибирского цирюльника» от подлых критиков, посмеявших не оценить его картину по достоинству, Н.С. провозгласил, что верит в Божий суд. На что кто-то из критиков заметил: «А почему он так уверен, что Бог будет на его стороне?» А.М., конечно, может заставить кого-то поверить, что это и есть главная правда о мертвых, но радоваться выходу своей книги в свет, как когда-то радовались книгам Маркова и Виленкина, Алперса и Рудницкого, Бачелис и Зингермана, он заставить людей не в силах. Нокаута не получилось. И это, должно быть, для него самое обидное.

Увы, по тем главам, что опубликованы в «Известиях», почти невозможно поверить, как ни твердит это газета, в поставленную автором перед собою «серьезную и сложную задачу – понять и объяснить психологическую ситуацию пьющего человека, когда этот человек – художник большого масштаба» (это о Ефремове), поскольку именно масштаба не хватает ни Ефремову, ни другим героям и событиям, которые описывает автор. Достаточно просто это понять, сравнив главу «Когда разгуляется» всего с одним абзацем из письма возражающих автору Рошина и Шатрова: «Он работал, как вол, он пер, как танк, всем известно. И пил он, как всякий русский человек пьет: от напряжения, от отчаяния, от обиды, от неумения по-иному расслабиться. И это было его личное дело. Смелость и отвага, свобода имеют свою оборотную сторону: одиночество и отчаянье». У А.М. пока что тема трагедии художника, или, может быть, драмы, выглядит водевилем, а история МХАТа – цепочкой театральных баек и анекдотов с бородой: о том, как Брежнев посетил спектакль «Так победим!», о том, как на халяву жили в Советском государстве академические театры, о том, как тошнило всех от «Перламутровой Зинаиды», о том, как любила Катя Фурцева Ивана-дурака и потому позволяла ему дурака валять... Так что автор либо лукавит, говоря о своих серьезных задачах, либо задачи ему пока не даются. Мы так долго ввали, объясняют нам «Известия», что теперь просто обязаны сказать людям правду! Но «сказать правду» – это не значит переписать всю предыдущую историю с точностью до наоборот, как пытался в свое время сделать тот же А.М. с парижскими гастролями МХАТа 1937 года. Мы так долго жили умолчаниями, так томились в театре, который вынужденно говорил эзоповым языком, что теперь должны сказать все и всех назвать своими именами. Может быть. Но значит ли это, что нам мешали ска-

зять только то, что Ефремов был пьяницей и бабником? И вдохновенен был, только будучи пьян. И главные решения свои принимал спьяну и спьяну побеждал. А гений Смоктуновский в жизни был похож на городского сумасшедшего, а министр культуры Фурцева – на б..., а народная артистка Степанова в старости – на змею. (Каковы-то мы будем в старости. Дай бог, чтобы красивее.) Пусть это будет правдой. Но разве это полная правда? вся правда? главная правда? Чтобы так настойчиво и долго концентрировать на ней наше внимание? Впрочем, и на это А.М. имеет право. Он пишет не историческое исследование, а воспоминания. А их-то уж точно «каждый пишет, как он дышит».

Все вышесказанное вовсе не значит, что я согласна с М. Рошиным и М.Шатровым, которые утверждают, что о мертвых – или хорошо, или ничего. Мертвые сраму не имут. Им все равно. Они выше этих наших разборок. Поэтому легко могу себе представить (не веря, однако, в загробную жизнь), как Ефремов, прочтя эту «Уходящую натуру», глянет на нас свысока, наклонится к уху своей подруги и внятно и громко произнесет: «Сейчас пойдем с тобой е...» О мертвых, мне кажется, можно все. Но при одном условии – любви к ним как живым. Любви к ним большей, чем к самим себе. Вот тогда можно описывать и их недостатки, и их слабости, и их горести, и их гадкие поступки без всякого риска «опустить» их и себя в глазах современников. Оказалось, что близость автора к герою, как и его многолетняя славная репутация, не упрощает, а осложняет задачу и утяжеляет ответственность. Он имеет право на все – на иронию, шуточный тон, травлю анекдотов, на полную смену прежних своих позиций, даже на изложение любых частных подробностей. Но он сильно рискует, потому что не имеет права только на две вещи – отсутствие боли и нелюбовь.

Кому, как не А.М., опытному театральному критику, знать, что для человека пишущего очень важен порядок слов, что часто в театре не «что?», а «как?» решает все дело, что главными порой оказываются детали, мелочи, случайно брошенное слово, правильно или неправильно выбранная интонация. Оказалось, что правду надо уметь излагать.

С опубликованных страниц «Уходящей натуры», к сожалению, не встает образ человека, который двадцать лет назад писал хорошие книги, блестяще говорил, сочинял замечательные рецензии, дружил на равных с великими театального мира и был одним из тех, на кого хотели, наверное, равняться молодые театральные критики. Герой мемуаров кажется человеком маленького роста, меркантильным, злопамятным, тщеславным, никогда не любившим ни Театр Советской Армии, с которого начинал, ни МХАТ, в котором прошла лучшая часть его жизни. Он – царь Мидас наоборот: к чему ни прикоснется, все превращается в пепел. Описывая свою жизнь, он кажется себе «страдальцем», томившимся в золотой мхатовской клетке. Он бестелесной и безгрешной тенью скользит по страницам. С недоуменной улыбкой ребенка, забредшего на родительскую половину, описывает курлевского в высоких кабинетах О.Н., сытых мхатчиков, обожавших халяву, армейцев, покупавших на гастролях рейтузы мамам. Он, конечно, никогда не пробовал конины. Но чай с баранками у Барабаша или обед в резиденции казахского лидера партии, описанные им едва ли не любовнее и подробнее, чем спектакли и люди, с которыми он жил бок о бок, выдают его с головой.

P.S. Хочется верить, что книга шире опубликованных отрывков осветит вопрос как о личности Олега Ефремова, так и об истории МХАТа. Хотя надежда у меня слабая, поскольку глава о Ефремове в «Предлагаемых обстоятельствах» была самой вялой, холодной и безлюбовной из глав книги.

Конечно, воспоминания – жанр прихотливый, это не диссертация, и автор имеет полное право писать их так, как захочет. Но воспоминания – жанр еще и ужасно коварный. Как правило, в них нельзя скрыть даже то, о чем автор умалчал. Они высвечивают и судьбу, и характер мемуариста порой даже ярче, чем натуру его героев.

Юрий Любимов

Дар⁷

Одно из самых счастливых качеств Ю. Любимова – он живой. Живой, как Федор Кузькин. Пройдя огонь, и воду, и медные трубы, – живой. Он не поспешает за временем, но предчувствует его. Владеет даром контекста. Он вписывает свои спектакли в общий контекст и свободно меняет его согласно собственным оценкам и собственному масштабу. Это качество и определяет вечный интерес к его творчеству и к «старой, доброй Таганке», которая вопреки непростым перипетиям судьбы, способна удивить даже собственного зрителя – уверенного, что он-то знал этот театр наизусть.

Когда вокруг бьют в набат, провозглашают анафему уходящему миру, торопятся «разрушить до основания, а затем»... Ю. Любимов учит жить при невозможности жить. Он и тут верен себе. Не присоединяется к хору, не доказывает очевидного. Он возвращает театру, уже почти отставленному от любви современности, его достоинства и его права. Он делает неожиданно оптимистический и вместе с тем трагический спектакль. Он выставляет против злобы дня (увы, сегодня это выражение почти утратило свой переносный смысл) вечные категории, которые впору осознавать, может быть, именно сейчас. Перед лицом чумы, перед концом тысячелетия, перед началом грозных катаклизмов. Он все, конечно, помнит. И воспоминания тоже идут на растопку художественной идеи. Воспоминание о прошлом Таганки, этой «рубке» с властями не на жизнь, а на смерть. Воспоминание о насильственном отлучении от отечества, от своей культуры и своей публики, которая нужна Ю. Любимову как воздух, как вдохновение. Воспоминание о скитаниях, опыт которых, как это ни ужасно звучит, позволил Ю. Любимову сохранить прекрасную творческую форму. Однако в «Пире во время чумы» есть новое и нечто большее – философский покой свободной души, позволяющий Ю. Любимову взглянуть и на Пушкина, и окрест с высокой верой и высоким богохульством.

Выбор Ю. Любимова не бывает случайным. Пушкин в третий раз рождается на Таганке. Пушкин сопровождает театр и исповедует его в самые трудные времена. Пушкин, самый, казалось бы, нетаганковский автор Таганки, снова сулит ей обновление. «Пир во время чумы» вместе с двумя предыдущими пушкинскими спектаклями и хронологически, и ПО смыслу выстраиваются в триптих. Вернее, диптих с прологом, который чуть не стал эпилогом.

Спектаклем «Товарищ, верь...», рожденным в 1973 году, спустя одиннадцать лет, в 1984-м, закрывалась любимовская эра в театре. Актеры играли как в последний раз. Хотя почему «как»? Это было последнее представление спектакля. Играли с блеском и воодушевлением, готовым сорваться в истерику и слезы. Это был спектакль о свободе, которой нет, но стремление к которой в человеческом духе неистребимо. Это был психологический портрет поэта, помноженный на пять, – пять Пушкиных давали ему невероятную обобщенность и глубину. Это было страстное признание в любви Пушкину и последнее прости Любимову. В том спектакле кричала и кровоточила – не о Пушкине, об их личной беде – каждая строка.

«Борис Годунов» появился в роковом 1982 году. Это был эстетический и гражданский поступок Ю. Любимова. Это был спектакль о власти, любимовское послание царям, которым, кстати, «баловался» и Пушкин. Нашей общей ошибкой было, что любимовского «Бориса» мы восприняли только конкретно-исторически, утилитарно-аллюзионно. По этой

⁷ «Пир во время чумы» («Маленькие трагедии») А.С. Пушкина. Постановка Ю. Любимова. Композитор А. Шнитке. Художник Д. Боровский. Художник по костюмам С. Бейдерман. Театр на Таганке. Москва (Театр. 1990. № 5).

причине власти запретили его тогда. По этой же причине спектакль многим показался устаревшим сегодня. Мол, время ушло, коллизии так изменились. Возможно, но не слишком. Мораль этого спектакля была не столько назидательной, сколько философичной. Ю. Любимов размышлял о власти как таковой, о способах ее завоевания, о цене компромисса, о том, что политика – грязное дело, и «мальчиков кровавых в глазах», этот укор совести и образ вечной вины, должно постоянно носить в себе и только так продвигаться вперед. Ю. Любимов размышлял об ответственности власти перед народом и о вине народа, который, между прочим, безмолвствует. Кстати, вчера и сегодня смысл этого финального безмолвия в любимовском спектакле разный.

«Маленькие трагедии» родились в 1989 году, после возвращения Ю. Любимова и возвращения «Бориса», и тоже в непростой театральной и политической ситуации. «Пир во время чумы» – самый личный на сегодня спектакль Ю. Любимова. Он присутствует в нем на правах лирического героя. Как, впрочем, и Пушкин. Впервые чувствуешь, что сюжеты «Маленьких трагедий», фактически далекие не только от нашей, но даже и от пушкинской поры, пронизаны личными мотивами, современным звучанием. Это личностное начало Ю. Любимов абсолютизирует, окружая, достраивая «Маленькие трагедии» лирическими стихотворениями Пушкина. Он ставит нас лицом к лицу. Он дарит нам близость к Пушкину, живую, а не санкционированную традиционным литературоведением. Он раскрывает нам в мыслях и образах, ритмах и звуках миропонимание Пушкина, его существо, а наше дело – и виждь и внемли – через Пушкина осознавать самих себя. Перед нами не Памятник Пушкина, а Памятник-Пушкина. Кто читал М. Цветаеву, знает, что разница есть.

По словам пушкинистов, Пушкин работал в Болдинскую осень 1830 года, когда и появились «Маленькие трагедии» («нынешняя осень была детородна»), словно итожил прожитое, отливал свою память в «Гималаи работ». «Он готовился к крутому перелому в жизни своей так, как готовятся к смерти: старался дописать все, завершить давние наброски, кончить главное». Для Ю. Любимова и его театра сейчас дописать, досказать, выдохнуть и вдохнуть, кончить давнее, а новое начать – естественное состояние. Первый спектакль после долгой разлуки труппы Таганки и ее лидера (два восстановленных спектакля в данном случае не в счет) – это программная работа, несомненно, открывающая новую страницу любимовского театра.

Длинный стол под черным сукном развернут вдоль ramпы. Слово сервирован к тайной вечере или поминальной молитве. «Голубоглазый пунш» лижет стенки высоких бокалов. Белые мертвые лилии на столе, как на гробе. Белый свет делает мертвенно-бледными лица черных фигур за столом. Таинственный монах в капюшоне проходит по сцене, кадя вместо церковных благовоний серой или чем-то там еще, будто силясь сдержать чумное дыхание пространства. Люди за столом в ужасе отшатываются от ночного города, явившегося в щели огромного таганковского окна, прикрывают рты и глаза белыми платками. Сцена угасает, умирает во тьме, тьма расплзается, кажется, беспредельно. Грозные аккорды музыки А. Шнитке напоминают гудение и треск чумных костров, красное пламя их будто сжигает проемы окон в кирпичной стене. Скрип невидимой похоронной телеги, которую замороженно провожают глазами герои, походит на пронзительные крики чаек. И грозное облако Апокалипсиса еще до слов почти материально сгущается над залом.

Однако первые реплики заставляют зал вздрогнуть. «Чума прижала нас, кругом карантин и деться некуда... С нами судьба жестоко обошлась... Был бунт, но, слава богу, обошлось без пушек и кнута... Тяжелые времена. Опасна не чума – уныние царствует. Народ вообразил, что его травят, и перебил лекарей, офицеров, генералов с утонченной жестокостью». И почти сразу вслед за этим А. Демидова – с надрывающим душу, настойчивым, но безответным: «Но не хочу, о други, умирать; я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Зал поеживается. Зал, привыкший к непрошеным таганковским ассоциациям, тем не менее сму-

щается их резкости и откровенности. Зритель, воспитанный в общепринятом формальном восхищении Пушкиным, пришел все ж таки узреть золотое сечение русской литературы, а перед ним рассекают душу и, мрачно ерничая, опрокидывают дивные строки в наш горький день. Зритель уж было настроился разглядывать икону, но ее не повесили. А вместо этого напели – почти намекнули – совсем, казалось бы, недавнее, невинное, из Окуджавы: «А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем... А завтра, наверное, что-нибудь произойдет». На месте цезуры, в пространстве отточия и сыгран этот спектакль. Разве ж это не мы – то святое семейство, что с иронической грустью наблюдает Булат Окуджава? И может быть, оторопь такого открытия и есть первый шаг к ощущению пошлости и суетности нашей жизни и устремлений? Шаг к обретению веры в безверии, покоя и воли вместо ожесточения?

«У нас ведь все от Пушкина», – признавался Достоевский, вкладывая в свое признание вполне конкретный смысл. Мы затвердили это как формулу, как привычку. А тем временем мысль, превратившаяся в молитву, потеряла свой смысл. Мы жили рядом с Пушкиным. Шли рядом, проходили мимо, превращали его в «рудник для эпиграфов» и цитат, как съязвил еще его современник, но мы – воспользуясь емкой метафорой Андрея Синявского – не гуляли с ним. А уж как попытались совершить эту запоздалую прогулку, были ошканы и обвинены во всех смертных грехах – в цинизме и легкомыслии, хлестаковщине и кумовстве, в посягательстве на Первую фигуру Первой литературы. «Он бросает рифмами во все священное, чванится перед чернью вольнодумством, а тишком ползает у ног сильных, чтобы позволили ему нарядиться в шитый кафтан; марают белые листы на продажу, чтобы спустить деньги на крапленых листах». Это написано тогда, а не сегодня. И не о Синявском, о Пушкине. Боже мой, все уже было.

Не вдаваясь в ненужный сравнительный анализ творческой манеры писателя Андрея Синявского и режиссера Юрия Любимова (это совсем другая история), скажу лишь, что в одном они сходны. И правы. Они ненавидят памятники и пустые изъятия чувств. Они любят гениального человека во всей полноте и полнокровности его натуры. И откровенны, и чувственны в своей любви так, как можно себе позволить либо с самыми близкими, либо с самим собой – на пиршестве во здравие чумы. Совершенно естественно для Ю. Любимова, что «Пир во время чумы» не только вынесен в заглавие спектакля, но помещен во главу угла композиции. Им окольцованы, сквозь него пропущены все остальные сюжеты. Пир – место действия, время и характер. Чума – его накал. Цепкое, обостренное ощущение жизни в этих, мягко выражаясь, нетривиальных предлагаемых обстоятельствах – вот событие. «Гуляя сегодня с Пушкиным, ты встретишь и себя самого».

Возможно, прежде «Маленькие трагедии» не имели успеха на сцене, выходили осколками какого-то цельного полотна, потому что сюжеты только пристраивались друг к другу автоматически или хронологически. Реконструировались, декорировались, всерьез погружались в эпоху, которая у Пушкина весьма и весьма условна. В «Маленьких трагедиях» ценились прежде всего бенефисные роли, но даже их удачное исполнение не рассеивало чувства, что эти произведения не предназначены для сцены, а может быть, и противопоказаны ей. Ю. Любимов во второй раз после «Годунова» доказал, что наши чувства по отношению к Пушкину часто ошибочны и поверхностны. Он связал «Маленькие трагедии» контрапунктически, и композиционно, и смыслово. Его спектакль как тот магический кристалл, в котором жесткая геометрия линий не отменяет, а подчеркивает их красоту и радужность сияния при свете. Роль света в этом спектакле исполняет музыка А. Шнитке. Возможно, именно поэтому в списке создателей «Пира во время чумы» имя композитора стоит сразу после имени режиссера. Если существует драма для чтения, то почему не может быть и драмы для пения, для речитатива. Драмы, развивающейся по законам музыкальной формы, где музыка определяет ритм и окрашивает тембр, а характер мысли зависит от характера звучания. Мы с удивлением узнаем практически незнакомую музыку, хотя вся она взята из кино-

фильма М. Швейцера по тем же «Маленьким трагедиям». Но в фильме музыка сопровождала действие, подгримировывая его, и не влияла на общий итог. Спектакль из этой музыки рожден и в ней растворен. В музыкальные темы А. Шнитке вплетается даже плеск брошенного в бокал кольца, даже звон рассыпавшихся монет, как капель времени. Скрип страшной телеги разрывает музыкальные фразы как диссонанс, чтобы затем многоголосию этому влиться в божественное звучание Моцарта, а трагедии разрешиться в мощном церковном хоре. Дальше – тишина.

...Актеры театра пребывают в мрачной задумчивости, их герои в страхе и заворуженности перед чумой. «Мечты кипят», но мысли скачут. «В уме, подавленном тоской, теснится тяжких дум избыток». Не дай мне бог сойти с ума. Тревожит пустотою кресло в центре стола, этот трон для мертвых. Вдруг чудится, что, «собственно, все действие происходит в присутствии трупа» (А. Синявский). Тревожит облик белокурой незнакомки (Н. Шацкая) слева у стола. В шляпе под густой вуалью, в мерцающем каменьями черном наряде, с белой посмертной маской в руках. Она хохочет и пророчит, презирует и грозит. Волшебница или ведьма? Судьба или чума? Предсмертное видение или все-таки смерть? Парки бабье лепетанье, как эхо, отвечает героям. Когда лихорадочное веселье «Пира» готово оборваться рыданиями, актеры облачаются в героев «Скупого рыцаря», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери». Воспоминание безмолвно свой развивает свиток. Новеллы возникают как сновидения – как отвлечение от черных мыслей, как отсрочка последнего часа, как счастливое наваждение. Совет гениального авантюриста Бомарше, данный им пушкинскому Сальери – откупорить шампанского бутылку иль перечесть «Женитьбу Фигаро», – оказывается как нельзя более кстати. Жизнь сопротивляется смерти, а душа – чуме. Это так естественно. И актеры отталкивают от себя страшный стол и будто летят в креслах во тьму. Почти весь спектакль герои сидят в этих креслах. Казалось бы, всего лишь технологический прием, но он поддерживает динамизм спектакля и сообщает ему необычайную образность. Он исключает губительные для «Маленьких трагедий» срывы в бытовизм и историзм и выводит их на уровень иносказаний. Он исключает шаг, ибо существование в музыке и стихах требует скольжения или полета. Намеренная скованность актеров, как ни странно, освобождает их, позволяя сосредоточиться на том, что современным театром почти утрачено, – на монологе, на голосоведении стиха, на драматизме, почерпнутом не из коллизии, а взрывающем строку изнутри. Намеренная скованность героев «Пира во время чумы» усугубляет, укрупняет образ этого театра мертвых людей, образ погибающего человечества.

Однако образ этот не только гнетущ и мрачен. Он дышит и развивается с прихотливостью, причудливостью интонаций, в которых Ю. Любимовым схвачены и сопряжены различные пушкинские крайности – те, что С. Франк определил как «чисто русский задор цинизма, типично русскую форму целомудрия и стыдливости, скрывающую чистейшие и глубочайшие переживания под маской напускного озорства».

Озорства и жизнелюбия в «Маленьких трагедиях» Пушкина хоть отбавляй. Ведь не небрежностью же поэта, право, объяснять такие стилистические вольности, как невозможно пышный слог «Скупого», похожий на неуклюжий рыцарский шлем, украшенный перьями? И то, что граф Альбер зовет слугу Иваном, а Лепорелло Дон Гуана – барином, а барин носит епанчу «под стенами Мадрита», а гитана Лаура разговаривает попросту, как петербургская белошвейка...

Мы часто удивляемся тому, как много было написано Пушкиным в Болдине. И не поражаемся, как вообще что-либо было написано, учитывая личные обстоятельства жизни поэта. Мы разгадываем тайну Болдинской осени, ищем ответ на вопрос: как успел? И нас не волнует более важный вопрос: почему смог?

Ю. Любимова, похоже, занимало именно это. Он точно знает, что поэзия растет из сора – из собачьего настроения, когда «распутица, лень и Гончарова»... из перепалки с Булгари-

ным по поводу «Годунова» и переписки с Бенкендорфом по тому же поводу... из хлопот по разделу имущества... из злости на милостивого государя дедушку Афанасия Николаевича, повесившего на шею поэта еще и «медную бабушку», странное приданое Натали. И потом – «эта чума с ее карантинами», катастрофически отодвигающая уже сговоренную женитьбу, уже чаемую перемену в жизни на неопределенный срок. «Марать бумагу», как называл это Пушкин, становится для него единственным способом изживания личной тоски, отсрочкой боли, отвлечением. Вот откуда настроение, окутавшее любимовский спектакль. Вот источник любимовской лирики.

Двойную пушкинскую игру – и в шутку и всерьез – Ю. Любимов подхватывает с удовольствием. Не пропускает, видимо, и такой подсказки: в том же Болдине Пушкин пишет крошечную «Заметку о «Графе Нулине», в которой признается, что «Лукреция» – довольно слабая поэма Шекспира, а «Нулин» – попытка пародирования истории и Шекспира, результат двойного искушения и двух дней работы. Пародирования и искушения в любимовском «Пире во время чумы» тоже хоть отбавляй. Бродячие сюжеты, использованные Пушкиным, и разыгрываются будто бы бродячими комедиантами – поначалу чуть неумело, смешливо, слегка отстраненно, стилизованно то под классицистский, то под романтический гранспектакль. Дон Карлос (Л. Филатов) носит темные очки, напоминая витенбергского студента. Альбер (И. Бортник), демонстрируя удар Делоржа, протыкает шлем не шпагой, а простой бутылкой. Барон (Л. Филатов) держит в ножнах не меч, а обыкновенную вилку. Гость Лауры (И. Бортник) изъясняется на картавом волапюке. Сама Лаура (Н. Сайко) не тешит гостей уличными песенками, а читает монолог Марины Мнишек, шутливо подражая А. Демидовой в таганковском «Годунове». На что А. Демидова тут же отвечает понимающей улыбкой. Слуга Иван (А. Граббе), рассказывая о захромавшем жеребце, примеряет подкову не к лошади, а к собственной пятке. А слуга Лепорелло (Ф. Антипов), вспоминая возлюбленных Дон Гуана, сверяет память по длинному списку. («Эта елка, эта пальма, это нарочитое дезабилье романтизма, затейливо перепутанное, завинченное штопором, турниры в турнирах, кокотки в кокошниках, боярышни в сахаре, рыцари на меду, медведи на велосипеде, охотники на привале – имеют один источник страсти, которым схвачена и воздета на воздух, на манер фейерверка, вся эта великолепная, варварская требуха...» А. Синявский.) Намеренная невыделанность, даже грубость представления не топит боль и мысль, а лишь отстраняется от нее, силится скрыть ее или отогнать. Все ж, когда «марает бумагу и злится» гений, из-под его пера выходят прелюбопытные вещи. Любимов начинает играть «Маленькие трагедии» как «прелестные пакости» (В. Жуковский), чтобы открыть в них «высокий ум безумной шалости под легким покрывалом».

Игра Л. Филатова в «Скупом» – это блестящий по точности физиологический очерк скупости. Пересчитывая дукаты, его Барон потеет и вытирает платком подмышки. Отпирая сундуки, он испытывает сладострастие, подобное разве что оргазму. История богатства, рассказанная Бароном, словно немая фильма демонстрирует перед нами трагикомедию власти – власти бессилия, власти без желаний и без нравственности, власти-химеры, в угоду которой растоптаны и долг, и честь, и милость к падшим, и голос крови.

А. Демидова и В. Золотухин в «Каменном госте» насмешничают совсем над другим – над страстью без желаний, ханжеством без смысла. Сцена Анны и Дон Гуана у статуи Командора, которую изображает все тот же пиршественный стол (романтическая вертикаль заменена комичной горизонталью), весело и недвусмысленно восходит к другой, более знаменитой сцене соблазнения – другой Анны другим рыцарем, Ричардом III. Анна А. Демидовой, серая мышка под пепельной вуалью, прилежно исполняет роль невинной девочки и гранд-дамы, гранд-вдовы одновременно. Дон Гуан В. Золотухина тоже играет роль бывшего героя-любownika. Только роль и только воспоминание, в котором положено дарить соблаз-

ненной цветы со гроба, а объясняться в любви после сытного ужина, не вынув салфетки из-за ворота рубашки.

Легкая назидательность и ироничность актеров в «Скупом рыцаре» и «Каменном госте» лишь развлекают участников пира во время чумы, но не могут отвлечь. Игра то и дело оступается в реальность. Скрип похоронной телеги возвращает страшную явь. Все чаще и чаще герои застывают перед крестом, высвеченным из тьмы, – как знаком возмездия, как требованием отрезвления. Понятие греха и исцеления, восприятие десяти библейских заповедей для

Ю. Любимова, а тем более для Пушкина не пустой звук и не простая христианская мораль, а целая философия, преломленная в нравственной программе искусства. Не в моде теперь такие песни! У гробовой доски ведь все тлен – что власть, что золото, что подвиг, что страсть. И Ю. Любимов поначалу этого не отрицает. Прикрывшись белой маской, снова хохочет парка. И снова героев обуревают страх. И падает в обморок Донна Анна – А. Демидова, а поднимается после обморока А. Демидова – Луиза. Сыгран «Каменный гость», пир во время чумы продолжается. В томительном ожидании ответа А. Демидова произносит: «Я понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу». И тут уж шутки в сторону.

«Моцарт и Сальери» в любимовском спектакле – единственный сюжет, способный противостоять мистическому ужасу перед небытием. Сюжет о даре. Это и объективно лучшая и наиболее известная из «Маленьких трагедий» Пушкина. Если в других Пушкин следует за традицией, слегка трансформируя ее и украшая по собственному вкусу, то в «Моцарте» он эту традицию пересоздает. Бродячий сюжет приобретает не только черты индивидуального стиля, но и права исторической версии. Гениально сочиненный Пушкиным миф замещает собою реальность, в которой, в общем доказано, романтического отравления Моцарта не было вовсе. Перед этим талантливым своеволием замолкает даже судьба. Из уст присмирившей парки (Н. Шацкая) вдруг, перед самым появлением Моцарта, мы слышим вместо презрительного смеха вполне серьезно заданный вопрос: «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?»

Общеизвестно, что гения на сцене сыграть почти невозможно. Но Ю. Любимов и тут лукаво обманывает «традицию». Он отдает роль Моцарта И. Бортнику, актеру, казалось бы, для этой роли не созданному. Актеру, к которому, в нашем представлении, уже почти приросли его киногерои, смешной и нелепый люд, босяки, бандиты, старики, пьяницы... Однако это простодушное лицо, эта тихая скороговорка, пожимание плеч, это смущение, будто не сыгранное, а плохо скрытое, наконец, даже воспоминание о его «гуляках праздных» дают ошеломительный эффект. (Я думаю, что роль Моцарта – одна из лучших работ в жизни И. Бортника и одна из значительных во всем театральном сезоне.) Раздраженная реплика Сальери (Л. Филатов) о том, что Моцарт недостоин собственного дара, поначалу обретает под собой основание. И тут же опровергается. В этом мрачноватом, погруженном во тьму спектакле впервые при выходе Моцарта является столько света. Свет заливают

Моцарта волнами, растапливает все вокруг. Когда Моцарт раскрывает папку с нотами, где записал он «так, безделицу», по сцене начинают прыгать солнечные блики (изнутри папка выложена зеркальной крошкой). Когда Моцарт, присев к столу между двух зажженных свечей, застывает, слушая «Реквием», иллюзия так хороша и так подлинна, что и мы ощущаем музыку, как здесь и сейчас рожденную.

Моцарт, гений – единственный герой, которому Ю. Любимов дарит свое восхищение. Он делает его пушкинским двойником и вкладывает в его уста пушкинское, самое сокровенное: «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом». Его смерть, единственная, решается Ю. Любимовым как воскрешение, уход в небытие – как уход в бессмертие. Однако и здесь канон «маленькой трагедии» отвергнут. Сюжет возвращен на уровень мифа, а мораль («гений и злодейство – две вещи несовместные») на сегодняшний день выгля-

дит вполне проблематично. Для Любимова гораздо важнее другое – утверждение слиянности всего сущего в мире, утверждение самоценности дара, только и способного дать смысл жизни, дать отпор чуме. Моцарт и Сальери И. Бортника и Л. Филатова – сиамские близнецы, они невозможны, нереальны друг без друга. Символично, что иступленный, душераздирающий по исповедальности монолог Сальери Л. Филатов высказывает, выкрикивает, выплевывает... под музыку Моцарта. Музыка возбуждает ритм монолога, как гений Моцарта возбуждает зависть, а после и прозрение Сальери.

«Моцарт и Сальери» Ю. Любимова – не поединок гения и злодейства, который способна рассудить только вечность. Это трагедия гениального, избранного одиночества, не осознанная им самим, и трагедия сомнения, горе от ума, сознавшее собственное несовершенство, бессмысленность усилий, не достигающих божественных пределов. Впрочем, не только здесь, но и во всех остальных «Маленьких трагедиях» Ю. Любимов ставит героев на одну доску. Его не волнует частное разбирательство – фабула давно известна. Он не ищет правых и виноватых. Он сознает взгляд Пушкина как бесстрастный и надмирный. В своих размышлениях о бренности бытия и вечности его идеи, о смысле жизни, ценности ее и цели Пушкин сочиняет своих персонажей и двигает ими как очаровательными марионетками. Так, как Председатель (Ф. Антипов) двигает мохнатым игрушечным пуделем, которого в финале спектакля, «Сцене из Фауста», он ставит на стол. Для Ю. Любимова одинаково принципиально, чтоб прозвучали и были услышаны и заклинание Священника (А. Граббе), и анафема Председателя – глас веры и голос богохульства.

Катарсисом истинной трагедии изживается напряжение за пиршественным столом. И снова возвращается игра. И снова надеваются маски. Человек, хвала Создателю, не умеет ежесекундно помнить о смерти и скорбеть о конце. Достаточно, что он одумался, осознав эту неотвратимость.

Жуя и смеясь, герои пира раскидывают между собой диалог «Сцены из Фауста». На реплике «Мне скучно, бес» в зале зажигается свет, и актеры, жмурясь, вглядываются в свою публику. Но в этом нет вызова, который был когда-то в «Годунове», когда Н. Губенко бросал нам как пощечину: «Ну, что же вы молчите? Кричите...» Здесь «скучно» не с нами. «Скучно» (тяжко, тошно, страшно, погибельно) всем нам, потерявшим ориентиры и направление даже не вне, а внутри себя. Как тот корабль, который Фауст предлагает утопить. Чем кровавее, тем лучше, как сказал перед дуэлью Пушкин. Гримаса гиньоля снова оборачивается мукой трагедии. Жизнь, зачем ты мне дана?

Гигантский, ослепительно белый парус угрожающе вздувается, движется на зал, и на его колышущейся поверхности проступает крест. Плышет, изгибаясь и пропадая в складках, но все-таки не исчезает. Актеры застывают за длинным черным столом, прикрыв лица белыми гипсовыми масками. И совершается самый загадочный и самый театральный фокус «Пира во время чумы». На каждом – слепок собственного лица. Но – виновато ли зрение, или «высокорелигиозное настроение» спектакля – кажется, что разные маски походят на одну – посмертную маску Пушкина. Тень гения набегаёт на лица. «На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох... за всех успел обо всем написать» (А. Синявский). Уже тогда он знал о нас больше, чем мы о себе сейчас.

Я люблю тебя, Петрович!⁸

30 сентября Юрию Любимову исполнилось 85 лет. Вот, собственно, и все, что нужно было бы сказать – восхитившись: Мастер радостен и Мастер работает. Он больше ничего не умеет делать в этой стране. Юбилей прошел без пышных славословий, по-деловому. Театр

⁸ Культура. 2002. 3 октября.

на Таганке просто встал на трудовую вахту: показал лучшие спектакли и премьеру «Фауста» Гёте. 1 октября в Большом зале Консерватории в честь Любимова (что может быть почетнее!) – звучала музыка Альфреда Шнитке и Эдисона Денисова, двух близких Любимову, но, увы, ушедших в мир иной друзей. Солировали выдающиеся музыканты – Юрий Башмет и Гидон Кремер. Неожиданным контрапунктом к юбилейному мейнстриму оказалась ретроспектива фильмов с участием Любимова в «Иллюзионе». Эту программу можно было бы назвать «Неизвестный Любимов», поскольку широкая публика, скорее всего, помнит его только по двум картинам – «Кубанским казакам» И.Пырьева и «Беспокойному хозяйству» М.Жарова. Известно, что о своей актерской биографии Любимов говорит иронически, но поглядеть, как он играл у А.Довженко и А.Столпера, на сцене Вахтанговского театра (в программе демонстрировался фильм-спектакль Б.Захавы «Егор Булычов и другие») было весьма поучительно.

Для каждого, кто мало-мальски причастен к театру, в этом Событии – бездна смысла и личного содержания. Все-таки каждый из нас прошел часть пути вместе с Таганкой. Так что юбилей Любимова – вечер воспоминаний для очень многих. И эти многие, думаю, с удовольствием свои воспоминания перетряхнули.

Судьба Любимова есть опровержение того мнения, что все в этом мире предопределено. Его опыт доказывает, что предчувствия порой обманывают, а предсказания не сбываются. И ничто не вольно помешать человеку, если он решил сопротивляться фатуму. Это кому-нибудь другому легко переломать хребет, но только не Любимову, который и порокой, и статью, и душевным здоровьем пошел, видимо, в деда, ярославского крестьянина. Сколько ни ставили на пути Любимова запретительных знаков – «кирпич», «тупик», «проезд закрыт», «ограничение скорости», – как ни сужали его право выбора и творческие возможности, он все-таки выстроил жизнь так, что вправе сказать сегодня: «Я сам себе хозяин и судья».

Он застал еще МХАТ Первый в пору его расцвета и МХАТ Второй в пору его позорного закрытия. Он видел на сцене Остужева и Михаила Чехова, Михозлса и Хмелева, чье искусство, по его словам, заставило его всерьез задуматься над профессией и стало подножием творческого метода. В фойе Театра на Таганке, как иконы, висят портреты четырех гениев, которым Любимов хотел наследовать и наследовал: Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов и Брехт. Насильственно отлученный от первых учителей, Любимов ушел в Вахтанговский театр и стал его премьером. Говорят, актеры-красавцы, подвизающиеся на ролях героев-любовников, часто глупы. Любимов опроверг даже эту театральную банальность. Он мог безбедно прожить свой век в театре на Арбате. Однако ж черт понес его на другую галерею. В 47 лет, когда многие (и не только дамы) уже подводят итоги, думая, что жизнь, в сущности, кончена, Любимов все начал заново. С риском для жизни и карьеры бросился в плавь, не ища брода. Видимо, уже тогда был уверен, что уныние – самый тяжкий грех.

Театр на Таганке не стал еще одним театром в Москве. Он стал единственным в своем роде. А его главный режиссер – создателем своего стиля и направления в искусстве. Не каждому, даже самому талантливому режиссеру удастся в жизни стать реформатором.

Театр на Таганке был театром бедным и гордо блистал наготой дощатого пола и кирпичной кладки. Его мастерили из подручных материалов – из детских кубиков, плах и топов, зеркальных рам, самолетных кресел, кузова полуторки, из обыкновенного вязаного занавеса. Но мастерили метафорическое пространство новой драмы жизни. Стучали, как в кинотеатре, жесткие сиденья партера. А на балконе было жарко, как на солнцепеке. Балкон готов был обвалиться от количества желавших приобщиться к любимовскому высказыванию. В театре работали веселые разночинцы, а не надменные бары, плоть от плоти своей верной публики. Они вылетали на сцену гурьбой, нахальные, свободные, иногда босые, в черных свитерах. А потом рассыпались цепью вдоль знаменитого светового занавеса и смот-

рели зрителю прямо в глаза. Им нечего было скрывать друг от друга. Таганка была театром не бытовым, а бытийным. Она обращалась к зрителю языком первоклассной прозы и поэзии и говорила о главном. Это был театр политический, он имел свое мнение по поводу всех происходящих вокруг процессов. И это был театр художественный, со своей эстетикой. Он вклинивался в толпу, сминал ее и тормозил, пытаясь превратить в «мыслящий тростник».

Присутствие Любимова в театральном контексте 60-80-х годов означало, что «им» не все разрешено, а «нам» можно попробовать не бояться. Его спектакли воспринимали как акт гражданского неповиновения и мужества, как поступок, осмысляющий наш общий и бессмысленный полет. Спектакли беспощадно кромсали и закрывали. Но их и отстаивали. С боем, как последнюю высоту. И в этом последнем бою были упоение, смелость, ощущение гибельного счастья. А то, что у театра всегда находились друзья, и было этих друзей много, и казались они сильными и благородными, наполняло скучную жизнь надеждой.

Шестнадцать лет спустя после рождения Таганки Любимов потерял своего главного актера. Многолетняя его борьба за Владимира Высоцкого закончилась трагическими похоронами, которые в 1980 году ощущались как горе целой страной. Двадцать лет спустя у Любимова отняли родительские права на Таганку. Лишили гражданства и выгнали из страны. Друзья оплакали его, как покойника. Но произошло невероятное: судьба опять отступила, и он вернулся. Потом короткое ликование снова обернулось несчастьем. Любимов потерял свой дом во второй раз. Пережил бунт своих первых актеров, их демонстративный уход и раскол театра. Это называли веянием времени, репетицией демократических перемен: раскол МХАТа, раскол Ермоловского театра, раскол Таганки. Но только Любимов, единственный из всех, сохранил и дух своего дома, и его плоть. В 47 лет он создал театр. В 70 с лишним он его пересоздал. И за последние десять лет собрал новую, молодую команду. Публика уже запомнила имена этих актеров. Они перестали быть хором. Они стали солистами.

Любимов мог бы уже ничего не ставить. Он все равно Любимов. Был и есть. Однако, если призвать в свидетели Гёте, – он «слишком стар, чтоб знать одни забавы, и слишком юн, чтоб вовсе не желать». Он продолжает работать, как бешеный, и остается верен себе. Не страшится восстановить «Доброго человека из Сезуана» и сам проверяет свою легенду на прочность. С упорством и страстью читает нам своих любимых авторов, Шекспира и Достоевского. С иронией и язвительностью колет парадоксами безумца из Шарантона, маркиза де Сада. Танцует рэп и лукаво декламирует Пушкина, отчего бессмертные строки «Евгения Онегина» кажутся еще дороже и ближе. То врачует раны, нанесенные трагической русской историей, с помощью Живаго (доктора). А то вдруг архаичным, казалось бы, языком «Фауста» рисует перед нами абсолютно современные картины «потока вечности», смуты и хаоса в мире, где правят бесы. В своем последнем спектакле Любимов снова говорит о главном – о деле, о даре, о тщете мирских соблазнов, о цели человеческой жизни, которая должна же быть и которую не сумеют подбить на лету ни бог и ни черт. Если, конечно, человек мудр даже в своих заблуждениях.

Когда на сцену «Фауста» вылетают в азартном степе любимовские студенты, родившиеся после «золотого века» легендарной Таганки, ты понимаешь, что Таганка жива, а ее многострадальный родитель возле этих сопляков, опять нахальных и опять свободных, молodeет душой, храня ее от дьявола. Вслед за Фаустом этот Любимов делится с нами не только сомнениями, но и способом обретения истины:

«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа.

«В начале Мысль была». Вот перевод.
Он ближе этот стих передает.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.
Могла ли мысль в создание жизнь вдохнуть?
«Была в начале Сила». Вот в чем суть,
Но после небольшого колебания
Я отклоняю это толкование.
Я был опять, как вижу, с толку сбит:
«В начале было Дело» – стих гласит.

В сущности, Юрий Петрович Любимов, или просто Петрович, как грубовато-ласково называют его за глаза, ни в каких званиях и орденах уже не нуждается. Его главное звание – Имя. Оно вошло в историю мирового театра. Его главный орден – Театр на Таганке, им созданный, прославленный и возрожденный. Он ведь, шутка сказать, совершил театральную революцию в одной, отдельно взятой, стране. Помня заветы и зная традиции, Любимов упрямо двигался в искусстве своей дорогой и заставил плодоносить одну из самых причудливых ветвей того художественного древа, что некогда было посажено купцом Алексеевым. Великий ребенок, К.С. Станиславский был в искусстве человеком узких убеждений, но большого сердца. Он сумел при жизни обрадоваться успехам своих лучших учеников, Всеволода Мейерхольда и Евгения Вахтангова. Был бы доволен и сейчас, приветствуя ученика своих учеников.

* * *

Мировая знаменитость, как и все простые смертные, ходит дома в тапочках, ест бутерброды с сыром и сам открывает нам дверь. В гостиной пахнет мандаринами и цветами, которые охапкой лежат на полу. Мы переступаем порог и рассказываем, как долго искали его подъезд в темноте, а надо было бы сразу догадаться – именно перед любимовским разлилась безбрежная лужа. Зная страсть Юрия Петровича к точности и порядку, мы ждем от него какого-нибудь монолога наподобие булгаковского. Про то, например, что разруха – это «если я, вместо того чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором». Но Юрий Петрович устало машет рукой, выключает новости по ТВ и только усмехается: – Это наши русские умельцы специально сделали там барьерчик, чтобы водичка застаивалась⁹.

Юрий Любимов. Живой¹⁰

–.. а потому что страна дилетантов!

С этими словами он входит в комнату. Холеный, красивый, веселый, усталый. После репетиции. И интервью, в общем, можно заканчивать, потому что сказано главное. Но отказать себе в удовольствии просто попить чаю с Живым, невозможно.

– Легко ли жить, став легендой при жизни?

– Да так же, как раньше. Ничего для меня не изменилось. Таганка всегда была опальной и оппозиционной. Вы думаете, она сейчас другая? Я не удивлюсь, если меня опять выгонят. Хотя...сейчас всем на все наплевать. Легенда? Я стараюсь это всерьез не воспринимать. Шучу, подтруниваю над собой. А они же все – гении.

⁹ ТВ Парк, № 9, 2000. Вступление к интервью.

¹⁰ Театральная жизнь («ТЖ»). 2002. № 1.

– ***А почему подтруниваете?***

– А потому что понимаю, почему фунт лиха. Когда меня попросили отсюда, а было мне тогда 64 года, мне ходу никуда не было. Я тогда, раньше вас всех, попал в капитализм и должен был работать, чтобы содержать семью. Даже к своей маме в Будапешт Катя с Петей не могла поехать. А никто этого даже не знает. Поэтому сейчас мне мало что кажется серьезным. Я старый человек, мне 84 года. Недаром древние говорили: «Думай о смерти». Думай – и будешь лучше. Если я могу работать много, я рад.

– ***Что дает силы работать много? Каждый год на Таганке выходят минимум две премьеры.***

– *(Пожимает плечами.)* А что еще здесь делать? Только работать. Жить у нас сложно, в нашей несчастной стране, актеры зарабатывают мало – я же это понимаю? Поэтому только хорошая работа и может поддержать и театр, и меня. А иначе я мог бы жить, где угодно. Вы же знаете, я человек свободный.

– ***Всегда ощущали себя свободным?***

– Да даже при советской власти. У меня хватало воли делать то, что я считал нужным. Даже при том режиме.

– ***Вы чувствовали себя свободным, когда вас заставляли вносить поправки почти в каждый ваш спектакль?***

– Это было грустно, но я давал себе слово, что вот столько-то исправлений еще могу допустить, потому что это не испортит мой замысел окончательно, а дальше – извините. Когда они заступали за черту, я говорил – закрывайте, спектакль не пойдет.

– ***И совсем не было страха, когда возражали?***

– Азарт был. Я даже удовольствие получал, когда вот так дурака валял.

– ***Как вы ощущаете нынешнюю театральную ситуацию?***

– Да никак. Как было все, так и осталось. Как я работал сорок лет в театре, так и работаю. Я человек консервативный. В других театрах кое-что вижу, но очень мало. Потому что все время репетирую. В начале сезона выпустил «Сократа», потом восстановил «Живаго» – только ради музыки Альфреда Гарриевича Шнитке. Спектакль посвящен его памяти. Я делал его с надеждой, что потом кто-нибудь еще заинтересуется этой музыкой, это уровень для меня. Сейчас репетирую «Фауста», хочу его сделать к концу сезона. Конечно, сокращенный вариант, потому что у нас никто 22 часа никакой текст слушать не будет. Даже Гёте в переводе Пастернака и с музыкой очень ценимого мною Владимира Мартынова. Люди уже очень привыкли к клиповому мышлению; та власть, которую взял теперь над ними телевизионный «ящик», заставляет не только меня, но и многих других режиссеров делать спектакли короче. Короче, но плотнее по смыслу. Хотя я никогда не любил длинных спектаклей. Не такая я цаца, чтобы зритель слушал меня три часа. Я уложусь и в полтора.

– ***Таганка старая и Таганка новая – есть между ними связь?***

– Таганка – это авторский театр. Была и есть. И всякий театр, если он сильный, – авторский. Я только такой театр ценю. В другой – не верю. Сейчас модно говорить глупости, что режиссерский театр умер, теперь, мол, пришло время театра актерского. Это праздные разговоры. Господь с вами! Когда вы вспоминаете хороший фильм, шедевр, вы что прежде всего называете? Имя режиссера. Феллини, Бергман, Антониони, Эйзенштейн...

– ***Будучи поклонницей старой Таганки, Валерия Новодворская, кажется, в статье к 35-летию театра написала: «Весь таганский десяток взрывов Хиросимы пропал втуне, вся кошелка вольнодумных семян была выброшена на бесплодную почву». Неужели она права, и бунт Таганки 60-70-х годов был напрасен?***

– В общем, права. Но нельзя же сводить Таганку только к политическому театру?! Это давнее заблуждение. Тогда, в 64-м, я не собирался делать революцию, мне просто надоела унылая картина соцреализма вокруг. Я сам был артистом и играл в таких формах, поэтому

хотел их разрушить, когда почувствовал в себе задатки режиссера. У меня в театре главным было все целиком: как это сделано, в какой манере, в какой музыкальной, пластической структуре.

– *Неужели для Таганки «про что» не было главнее?*

– «Про что» определялось выбором репертуара. Лучшая проза, лучшая поэзия, которая была в России, самые лучшие писатели, с которыми я дружил: Трифонов, Абрамов, Можаяев... И не задавайте мне вопрос, почему я не ставил пьес. Потому что не находил хорошей. Они фантазию мою не возбуждали... Так что неправильно сужать Таганку до политического театра. Не просто же так туда было не попасть в течение двадцати лет? За границей на встречах со зрителями ко мне подходили эмигранты и дарили билетки на старую Таганку. То есть, навсегда уезжая из страны, они забирали с собой наши афиши и билеты как самое дорогое. Такое не забывается. Когда умер Володя Высоцкий, на следующий день должен был идти «Гамлет». И ни один зритель не сдал билет! И когда нам закрыли «Павшие и живые», – а билеты были проданы на месяц вперед, – никто не сдал билет. Ходили на замену, по второму, по третьему разу смотрели «Доброго человека», «Антимиры», но не сдавали билеты. Они нас так поддерживали. Это получалась такая интеллигентная молчаливая забастовка против власти. И власти это чувствовали.

– *Раньше, тогда, интеллигентные люди могли между собой договориться даже молча. Они знали, что хорошо, что плохо.*

– Так и сейчас знают!

– *Вы уверены?*

– Что ж вы думаете, я от старости идиотом стал? Я своих принципов не меняю, как некоторые. Я был, например, категорически против нового государственного гимна. Разве я переменялся, оттого что его приняли? Я и тогда, и сейчас считаю это большой ошибкой. Просто многие, с кем хотелось бы поговорить и договориться, уже на том свете: Эрдман, Зингерман, Аникст, Рудницкий, Бояджиев... А я ведь еще застал растрепанного Мику Морозова, который Шекспира переводил. А остались мы с Жириновским... Вот и делайте выводы. Он у меня в театре однажды выступал. В антракте «Братьев Карамазовых». Объяснял публике, кто главный враг русского народа. Первый – Достоевский, второй – Солженицын, третий – я. Попытался и меня пригласить к диалогу, но я уехал из театра. Мне потом рассказывали, как какая-то старушенция к нему подбежала и кричала: «Вон, вон отсюда, нечистая сила! Чтобы духу твоего здесь не было!»

– *Будем считать, что это издержки русской демократии, неверно понятая свобода личности – говорить все, что вздумается.*

– Ну, это ложь очередная, про свободу личности. Даже на уровне искусства. Все цензурируется.

– *Кем?!*

– Это вы спросите у тех, кто владеет газетами, телеканалами. Вы заметили, что прямого эфира теперь все меньше? Телевизионщики делают вид, что он прямой, а он уже кривой, с купюрами, с монтажом. Откуда это мнение, что СМИ наше несчастное расцветает? Они позволяют себе то, что им позволяют, простите за плохой каламбур. А мы делаем вид, как наивные люди, будто нас в капусте нашли, аист только вчера принес. И премии дают по приказу: ты – мне, я – тебе. Ведь Нобелевский комитет так премий не дает. Они вон сколько собираются, дискутируют. И ни разу, кажется, не насмешили мир своим решением. В таком случае я отдаю предпочтение премиям реальным. Вот премия Березовского «Триумф». Критикуйте его, сколько угодно. Но какой бы он ни был, он давал деньги на музей Сахарова, и он дает денежные премии творческим людям и молодым талантам, которые год потом могут на эти деньги заниматься искусством, а не побираться. Уже хорошо. Уже хорошо, к примеру, если мне противно смотреть «За стеклом» ТВ-6, я могу переключить канал. Можно спо-

рять вокруг этой передачи. Но не надо доказывать, что это искусство, что все те, кого в детстве научили не подглядывать, несовременны, непродвинуты, люди второго сорта, вышли в тираж. Режиссер-инкогнито, видите ли, не хотел себя рассекретить, а то иначе ему будет тяжело жить – слава замучает. Знаю я его. Какое у меня было к нему отношение, такое и осталось. Но что еще делать телевидению? Оно защищается, как может. Дурак тоже хочет доказать, что он умный! И говорит, что о вкусах не спорят. Я-то считаю, что поговорка «О вкусах не спорят» несправедлива. Вкусу тоже можно и нужно учить. Азбуке же учат?

Очень агрессивное у нас время. Когда осенью приезжал Гринуэй, он сказал, что ему интересно понаблюдать за русскими, постичь их характер, проверить свое первое ощущение: русские, сказал он, бывают или апатичны, или агрессивны, они не бывают нормальными. То есть спокойными. Эстет, человек блестящего ума и таланта, все так быстро раскусил. Мы, конечно, люди странные, изолгавшиеся, давно ставшие двоедушными, как сказал Пастернак в «Докторе Живаго». Он все там сказал и про нас теперешних. И про то, что мы еще очень долго будем выбираться из-под этого гнета, из-под этого дикого насилия над личностью.

– *Значит, вообще ничего не изменилось?*

– Не говорите вы вообще! Опять этот советский стиль: давайте вообще, давайте в принципе. А люди живут конкретно. Ну как в «Шарашке». Там один герой, который как бы Копелев, который все-таки еще марксист, говорит другому, как бы самому Солженицыну: «Твоя ненависть такова, что ты уже не видишь исторической перспективы!» А тот отвечает: «Мне жить сейчас, а не в перспективе». Вот и прав был А.И. А его теперь только по большим праздникам по ТВ показывают. Вот в связи со столетием Нобелевской премии показали. Непопулярен. «Не тусуется». Лицо не мелькает. А зачем ему мелькать, когда все силы надо беречь для работы? А мы работать не хотим, а хотим, чтобы больше платили. Платят, конечно, ужасающе мало. И вы заметили, как у нас не любят об этом говорить? Вроде как на Западе. Но больше всего не любят говорить либо те, кто получает хорошо, либо те, кто обязан другим платить хорошо, но не платит. А чаще всего кладет деньги себе в карман.

Чтобы что-то изменилось в стране, человек должен сам меняться, прежде всего. Не оставаться рабом. Но и не становиться мародером. Если вы просидели лет семьдесят в тюрьме, еле вышли оттуда живым и вам официально говорят: «Вы свободны», куда вы пойдете? Обратно. Вот все и вздыхают: «Было лучше». Это неправда. Даже «хуже сейчас» все равно лучше «тогда». В какой-то мере. Например, люди могут уехать. Хотя это безобразие, что столько людей покидает свою страну. И об этом мало говорят. Надо ответить в конце концов на коренной вопрос. Не ленинский, а коренной. Почему самая богатая страна мира стала почти что нищей?

– *Так Карамзин уже написал: воруют. И Гоголь написал: кто виноват? дураки и дороги.*

– Это и древние говорили. А что толку-то? Китайские императоры вон говорили, оказывается: кто не любит коммунизм, у того нет сердца, а кто любит коммунизм, у того нет мозгов. Мало говорить, надо решить. Мне надоело советское сюсюканье. Мы какие-то сюсюкалы. Работать, как правило, не умеем, а все говорим. Мы сотрясатели воздуха.

– *А театр, значит, ничего в обществе изменить не может?*

– А конечно! Всегда так было.

– *Тогда зачем? Что такое театр?*

– Наслаждение. Призвание – для актеров, которые любят играть, для режиссеров, которые любят ставить.

– *Так буднично?*

– Мне кажется, что вы еще находитесь в плену высокопарных советских определений. Все проще в мире. И жестче. Я смотрю «Вестсайдскую историю», или «Порги и Бесс», или

старую «Турандот», или балеты с Улановой – шедевры то есть – и получаю от этого большое наслаждение как зритель. И все.

– **Что сегодня происходит с актерами?**

– Беда. Знаете, какая разница между нашими артистами и великим, но, увы, покойным сэром Лоуренсом Оливье? Он мог играть подряд восемь «Отелло» – босиком, в холодном помещении – и не халтурил, а наши, боясь простудиться и после третьего спектакля действительно хрипят. Это непрофессионально. У наших актеров плохая дикция, плохие голоса, неразработанные, нет диапазона. Стихи читать не умеют. В общем, мало трудолюбия и школа плохая. Мы потеряли вкус к ремеслу. Время дилетантов. Почитайте Пушкина, монолог Сальери. Моцарт – гений, с него и спрос другой. А мы, грешные, должны трудиться. Мы не умеем этого делать. Мы не так воспитаны. И это плохо, потому что мы сейчас пытаемся жить в другой системе, в рынке. Но рынок – это не только и не столько легкие деньги, заработанные в мыльных сериалах и на рекламе. Господам артистам кажется, что они замечательны в этих сериалах, что они наконец-то душу свою в них раскрывают. Хороший артист, не спорю, какое-то время прилично в них существует, на старом запасе. Но умный понимает: вот это – для денег, а это – для души. У них актеры тоже снимаются в «мыльных операх», но по-ни-ма-ют, ради чего. Одна хорошая актриса в Греции, где я ставил «Чайку», увидела однажды на улице, как я смотрю в витрине телевизор, и потащила меня вон: «Не смотри, мне стыдно». А ее все узнают, пишут ей письма, просят автографы... Она довольна, но помнит, что делает это ради того, чтобы потом спокойно репетировать Аркадину. Она держит театр на свои частные деньги! А это почти невозможно. А нашим антрепризам кажется, что они великие, что они осчастливят зал одним своим появлением. Их узнают, им хлопают, а потом они уедут, а им вслед скажут: «Лучше бы не приезжали».

– **Как вы обычно реагируете на критику?**

– А я привычный. Реагирую, как у Чехова. Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе. Мне интересна критика, которая способна угадать, что я хотел сказать. Без апломба, но со знанием и эрудицией. Я не за то, чтобы повеселей и погромче, я за то, чтобы поглубже. Но так сейчас мало пишут. У нас забыли все приличия. Современным журналистам только «жареное» подавай, сенсацию, им интереснее писать про театр с изнанки. Расспросить с черного хода и обязательно какой-нибудь негатив наскрести. Иначе, им кажется, это читать никто не будет. Когда мы выпускали «Хроники» Шекспира, в «Независимой газете» появилась статья, где говорилось, что с Таганки бегут профессионалы. Вот, мол, и Давид Боровский уходит, напоследок обвинив Любимова в тирании. Тут же еще какой-то корреспондент в театр прибежал и говорит: «А чё за скандал тут у вас был?» – «А вы чё пришли?» – «Ну как же! Мне в редакции сказали: там скандал, а ты не идешь, беги скорей!» Ну что это за манера? Его интересует не автор, над которым мы размышляли, не премьера, а только скандал. При этом он даже не удосужился понять, какой. А это все ложь была. Журналист выдумал то, чего не знал. Он что, подслушивал под дверью, о чем мы с Давидом говорили? Давид, возмущенный, меня после этого спросил: «Что же мне делать после этой статьи?»

– **Отвечать, наверное. Или в суд подавать.**

– Да господь с вами! Это ниже моего достоинства. Не тронь г...

– **Сегодня существует точка зрения, что можно и нужно писать о театре с изнанки, просто на ином литературном уровне. Вот, например, многие считают, что осенний скандал вокруг публикации в «Известиях» глав из мемуарной книги Анатолия Смелянского был надуманным, раздутым его недоброжелателями. Министр культуры даже разъяснил потом читателям газеты, что на самом деле такое театрально-мемуарное письмо – это методологическое новаторство.**

– Ну и правильный был скандал. Нельзя так писать, если ты так долго работал с этим человеком и писал о нем совсем другое. И нельзя начинать работу с другим человеком с того, что вдруг взять и совершенно переменить отношение к тому, кто еще недавно сидел на том же месте, а теперь уже на том свете. Это некрасиво – вот и все. А вообще-то, это его дело. Пусть пишет, если ему не стыдно. Какой уж тут спор?.. Что касается методологического новаторства... Мне тоже как-то сказали, что «Кубанские казаки» – это не легкий водевиль, который имел успех у зрителя, а, видите ли, прозрение художника Пырьева. Ну что это такое?! А это сознательное втирание очков или сознательная промывка мозгов.

– *Вы много ездили и хорошо знаете театр за рубежом. У нас иногда говорят, что не только театр в России, но и весь мировой театр пребывает в кризисе. Это так?*

– Нет, это мы любим опять говорить вообще. Да нельзя рассматривать вещи вообще! Вообще мир идиотичен. Но это же не значит, что все мы идиоты? Надо не о кризисе говорить, а искать структуру, которая работает и позволит нашему театру, искусству жить, развиваться, а не эксплуатировать последние остатки патриотизма, как это делается в ток-шоу нашего министра Швыдкого. Я попробовал посмотреть, недосмотрел. Но зато все понял: кто искренен, кто нет, кто за какую команду играет и болеет. Все было видно – это, конечно, большое достоинство нашего «ящика для дураков». Но веришь по-прежнему живому человеку, у которого глаза не лгут. Таких, правда, мало... Что-то я все время говорю банальные вещи, а не хочется быть банальным. Но, увы, все истины, как это ни трагично, банальны. Поэтому мы, наверное, и припадаем к истокам. Олимпиада же это хорошо показала. Я считаю, что она получилась: Дельфы, Шизуоки, а потом Москва. Дальше мы должны были поехать в Африку, но там такое творится, что мы пока даже не определились, где будет четвертая Олимпиада. Нет, не все банально. Греки вот никогда не кажутся банальными. Ну почему во многих странах сейчас ставят древних греков? Да там вечные темы! В «Электре» ведь та же схема «Гамлета», не замечали?

– *Вам не кажется, что жанр чистой трагедии на фоне реальных жизненных драм сегодня мало съедобен?*

– Неправда. Все зависит от режиссера. На нашей «Медее» в Израиле все билеты были раскуплены. И как слушали этот великий текст! Им это близко, там такой плов из всех национальностей заварен. И новые поселенцы вдруг ощутили, что они одиноки и враждебны тем, кто здесь живет давно. Они, как это ни покажется странным, увидели в Медее современную героиню... Чехов никогда не будет банален. Достоевский не будет. Его весь мир любит даже больше, чем мы. А потому что заглядывает в такие глубины! Пророческий писатель. Он ведь предсказал, что у нас будет это безобразие. Почти что век будет. Раньше у нас хоть страх был. А сейчас вроде бы свобода, но она как-то все в безобразии выражается. Просишь что-то сделать в театре – делают, но плохо. Начинаешь спрашивать: «Ну как же так?» – «Мы перделаем». Начинают переделывать. Материал, время, деньги – все уходит. Вот этого я понять не могу. Ну, значит, как всегда, русский народ ленив и нелюбопытен. Нас ни черта не волнует. Россия и раньше такой была, полусонной. Что вы хотите, если у меня дед крепостным был. Это так близко. Но он, правда, поумней был, чем теперешние некрепостные.

– *Какая сейчас молодежь на Таганке?*

– Они трезвее нас, рациональнее. Такого, как Высоцкий, нету, конечно. Но есть очень хорошие. Они развиваются. Они музыкальные. И тоже, знаете ли, что-то пописывают – кто стихи, кто прозу. На Таганке это всегда было. То ли это зависело от круга друзей театра, то ли от круга проблем, которые затрагивались в наших спектаклях.

– *Как вы думаете, если сегодня родится Моцарт, его заметят? Талантливый молодой человек, который хочет стать режиссером, актером, создать свое дело, сегодня сможет пробиться?*

– Им сегодня легче, чем было нам. Но я скажу непопулярную вещь. Прежде всего, человек должен помочь себе сам. Тогда найдутся и приличные люди, которые тоже ему помогут. Я вот помогаю, преподаю в ГИТИСе. Хочу – хотя опять это банально звучит – все, что я знаю, пересказать совсем другому поколению, которому я, наверное, кажусь допотопным. Я ведь еще видел Станиславского, как он играл в «Горе от ума». Значит, мне есть с чем сравнивать. Я помню, как гениально Остужев играл Отелло или Уриэля Акосту. Вот у кого был диапазон, голос – четыре октавы! Не играл, а почти пел и один казался на сцене простым и естественным. Безукоризненная дикция, каждая буква слышна. Блистательный Шекспир в его устах. И сам Немирович бил в ладошки и кричал: «Остужев! Соло!» А тот, между прочим, глуховат был и почти ничего не слышал. И кто-то из коллег тогда наклонился к его уху и говорил: «Это все вам, все вам!» А я, молодой человек, поначалу только одно думал: чего ж он так «поет», я ж не в оперу пришел? Я не понимал, почему такие люди в зале так ему хлопают. Великие мхатовцы – в восторге! А он играет не по системе Станиславского. Потом, со временем, я понял, какой был дурак. Сейчас я это привожу в пример своим студентам. Говорю, есть же записи, послушайте, вникните, авось пригодится. Наверняка пригодится. Когда я репетировал «Пугачева», я сначала собрал все записи Есенина и давал их слушать артистам, чтобы они поняли, как автор читает. Никто же так, как Высоцкий там, стихов не читает.

– **Значит, ГИТИСу и вашим студентам надо за вас держаться обеими руками...**

– ...а мне все больше говорят: «Вы только наше расписание не нарушайте» (*Смеется*).

– **Какой сегодня зритель на Таганке?**

– Такой же, как в других театрах. Плохой, разношерстный. Такое впечатление, что его по башке каким-то тяжелым грязным мешком все время бьют, и у него пыль в голове. Есть и прекрасные молодые люди, а есть как из подземелья. Смотрят обалдело, щиплют девок своих, хихикают, ведут себя крайне глупо. А в другой раз – аплодисменты на прекрасную поэтическую фразу. Пушкина они не читали. Высоцкого не знают, не слышали. Но понимают, даже в записи. А он ведь был самым популярным человеком в стране. Имел власти больше, чем ее правители. К нам сейчас приходит новое поколение, которое ничего не знает про ту Таганку, которая была 37 лет назад. Что в общем-то меня даже радует.

– **Что тут может радовать?**

– А то, что приходят второй, третий раз. И я вижу, что и на них это действует. Вот это и будет круг нашего нового зрителя.

– **Вы так спокойно к этому относитесь?**

– Ну им же самим только двадцать... Если они Пушкина не читали... А кто сейчас и из более старших читает «Хроники» Шекспира, «Евгения Онегина», Достоевского? Вы, милая, меня удивляете. В моем возрасте – беспокоиться? О другом надо думать.

Мы прежде всего должны думать, как нам вылезти из болота, в которое мы попали. Встать наконец-то на твердую почву и начать улучшать себе жизнь. И никто нам в этом не поможет. Умные это давно поняли и ни на кого не рассчитывают. Собой надо заниматься. Я-то и так как-нибудь доживу. А вы думайте, вы же рынок создаете! Репертуарные театры, я думаю, сохранятся, но только те, что себя оправдывают.

– **Кто будет это определять?**

– Касса во многом. Любовь зрителей. Вот на некоторые эстрадные концерты глаза б мои не глядели, а мне говорят: «Пипл хаает». И я молчу.

– **Но тогда мы и останемся со зрителем, который только «хаает»?**

– Неправда. Есть прекрасные начинания. Есть талантливые молодые, я уверен. В этом смысле, как говорит Горбачев, процесс пошел.

– **А куда ваши глаза глядят?**

– У Васильева мне нравится, у Фоменко. А совсем молодых я не знаю. Вот, хвалят спектакль «Сирано» в Вахтанговском театре. Я посмотрю. И к Гинкасу пойду на «Черного монаха». Видите, самого интересного я и не видел. Я все время репетирую. Так как я старый человек, я должен оставить свое хозяйство в каком-то порядке. В нашей беспорядочной стране.

– *На чье мнение вы ориентируетесь?*

– На людей, которым доверяю. У каждого своя компания. Так и живешь с ней всю жизнь. Театральный круг всегда был узким.

– *Вы можете дать некий прогноз развития театральной ситуации?*

– Никакого ужаса я в ней не вижу. Идет нормальная смена поколений. Всегда так было. Так что поживем – увидим. Если поживем... Возраст у меня такой, что приходится шутить. Вы молодая, вы еще поживете (я, надеюсь, не глазливый). Ну, и я, может, тоже чуть-чуть поживу... в стране дилетантов.

«Фауст». Фрагмент¹¹

Чтобы прочитать всего «Фауста», как подсчитал Юрий Любимов, понадобилось бы 22 часа. Все-таки эту грандиозную книгу Гёте сочинял всю жизнь. Замысел возник, когда поэту было 20, начал писать он в 25, вернулся к этой идее, когда ему было за 50, закончил первую часть в 57, всего потратил на свое создание чуть ли не 60 лет и, кстати сказать, так и не увидел «Фауста» при жизни целиком напечатанным. Спектакль Любимова длится 1 час 45 минут. В одном этом уже есть вызов. Как любит повторять режиссер, не такая он цаца, чтобы занимать внимание зрителя долго. При этом в любимовском «Фаусте» есть ощущение целого, и нет привкуса непоправимых смысловых потерь. Это очень личное высказывание, в которое вложен опыт всей жизни. Как старинные гравюры в сафьяновых переплетах прокладывают папиросной бумагой, так режиссер прослаивает любимый текст сценическими комментариями. Его конспект «Фауста», естественно, местами пунктирен. Но в характере пунктира и есть вся соль. В случае с Любимовым даже анализ зачеркнутого мог бы стать темой прелюбопытного лингвистического исследования.

Любимов делает свои спектакли для всех и при этом делает, что хочет. Это принципиально. «Фауст» будет интересен даже тем, кто никогда не знал о легенде Таганки. Они сразу уловят этот стиль *sturm und drang*, поскольку в спектакле присутствуют фирменные любимовские приемы. Отголоском времен «Доброго человека из Сезуана» и «Десяти дней, которые потрясли мир» кажется эта попытка возвести актерский Хор в главное действующее лицо трагедии Гёте. Спектакль зацепит и тех, кто «Фауста» не читал или листал, но хоть пару раз в жизни думал о смысле, мечтал о цели, сожалел о тщете, страшился смерти. Как ни странно, больше всего смятения ощутит тот, кто читал «Фауста» и считал, что знает его хорошо. Такому зрителю можно посоветовать: не слишком цепляться за свои заблуждения.

Если у каждого из нас есть «свой Пушкин», то почему бы Любимову не занять «своего Гёте»? Тем более что «своего» «Фауста», на самом деле, нет ни у кого из нас. Он не является настольной книгой современного читателя. Даже такого, который любит умные книжки. Думаю, что большинство из нас «Фауста» читали понемногу и как-нибудь, давно не перечитывали и прожевали плохо. Так что общее впечатление и невежд, и знаек о «Фаусте», на самом деле, почти идентично. Все знают, что «Фауст» – великая книга великого поэта, грандиозная фреска об истории человечества. Знают и относятся к этой массивной глыбе с неким формально-одическим почтением. Помнят про сказку об ученом и черте, про проданную дьяволу душу, про соблазненную и покинутую Гретхен... Конечно, помнят и

¹¹ Культура. 2002. 3 октября.

бессмертную фразу: «Остановись мгновенье, ты прекрасно!» Однако, если сыграть в игру «Сто к одному» и спросить у людей на улице, какое же мгновение Фауст посчитал достойным увековечить, ответы будут невнятными.

По мнению Гёте, «Фауст» писался, «образуясь, как облако». Так же и любимовский спектакль. Он возникает из лирической дымки, когда голос Мастера произносит слова Посвящения: «Вы снова здесь, изменчивые тени, Меня тревожившие с давних пор». В голосе режиссера неприкрытая печаль – о потерях, о распавшемся круге друзей, об остывающем молодом задоре. Затем спектакль сгущается в грозовую тучу и проливается дождем ясных по смыслу видений и чувств. Любимов не был бы собой, обойдись он без иронии. Для него человек, всерьез относящийся к себе, – глупость. Поэтому романтическую трагедию истории человечества, по Гёте, Любимов излагает тихо и беспарочно – как поучительную Жизнь Человека. А под трафарет Гётевской поэмы естественно подкладывает собственную биографию, очеркивая режиссерским карандашом важные фразы и образы. Идея ясно воплощена и в оформлении спектакля (художник Б.Месерер). Главный визуальный образ «Фауста» – два знаменитых рисунка Леонардо: человек с раскинутыми руками, вписанный в круг и квадрат, и человеческий зародыш в материнской утробе. Круг и квадрат вращаются, символизируя бег времени. Зародыш, похожий на апельсиновую дольку, отлит из льда и подвешен к театральной штанкете. На протяжении спектакля он бесшумно тает. Этим ошеломляющим образом, хотя, казалось бы, невинная шутка театра (жизнь, подвешенная на волоске, жизнь, тающая на глазах), Любимов упреждает и себя, и своего зрителя от ежедневной пошлости, которой все мы, живые, увы, подвластны.

«Фауст» Любимова не столько богоборческая поэма, сколько притча о том, как во веки веков человек боролся за свою жизнь и мысль. Вирgiliй водил Данта по кругам ада. Почему бы Мефистофелю не поводить Фауста по кругам жизни, представив ее как цепь шарад? Для Любимова важно, что Мефистофель измышляет это испытание по сговору с Богом: разворачивает перед Фаустом, как свиток, «поток вечности», картины человеческих страданий, грехов, бессмысленных попыток жить хорошо и скучных попыток жить правильно, – и с любопытством ждет реакции. Режиссер лишен заблуждения некоторых читателей «Фауста», для которых Мефистофель – всего лишь мелкий бес, обыкновенный сатана. Любимов уже поставил «Мастера и Маргариту». В блестящем исполнении Тимура Бадалбейли, очень точно чувствующего замысел режиссера, Мефистофель – сила, что «творит добро, всему желая зла», тот самый обаятельный персонаж, что более века спустя будет описан в бессмертном романе Михаила Булгакова. Без этой силы не понять, что есть добро. Софистика, конечно, но сколь эффектная.

В «Фаусте» звучит фрагмент «Реквиема» Владимира Мартынова – того самого реквиема, что уплывает под своды нового театра Анатолия Васильева в спектакле «Моцарт и Сальери». Но если Васильев уводит эту мелодию в строгие чертоги мистерии, то Любимов заставляет звучать на площади. Ему нравится, что легенда о Фаусте начиналась как народная драма, пересказывалась в кукольном театре, в «книжках для народа». Самое замечательное (и основательное) в спектакле Любимова – сохраненное чувство стиля первоисточника. В невообразимо гремучей смеси в нем слились разухабистая частушка и лирическая баллада, «топорный александрийский стих» (Н. Вильмонт) и «плебейская грубость в духе Аристофана» (А. Аникст), «живые разговорные интонации» и «трагическая патетика», «колкая эпиграмма» и «захватывающие душу гимны. «Гёте с поразительной легкостью переходит от одной тональности к другой, от одного ритмического рисунка к иному: поэтический строй его творения подобен в этом отношении симфонии», – восхищается Александр Аникст. Любимов с той же поразительной легкостью следует по пятам этого комментария своего ушедшего друга. Отчего Гётевская поэма, еще недавно казавшаяся айсбергом, сходит

на зрителя живой лавиной. Пожалуй, любимовский спектакль способен вернуть «Фауста» в обиход современного читателя, переведя ее из разряда пассивного чтения в бестселлеры.

Фауст Любимова не похож на богоборца – на борца. Фауст молодой ему куда менее интересен, чем Фауст старый. Вялому, рыхлому и расплывчатому, как на недопроявленном фотоснимке, молодому Фаусту (Владимир Черняев) еще предстоит совершить отмеренную ему роком порцию ошибок и лишиться самого главного своего заблуждения: «Вот назначение жизни молодой: мир не был до меня и создан мной». Это все 85-летнему Любимову печально известно. Но это все вон, за скобки главной темы. Любимова волнует Фауст старый. В трагически осмысленном исполнении Александра Трофимова он философ и наблюдатель волею опыта и жизненных обстоятельств: человек, избывший гордыню сверхчеловека, сознавший конечность жизни, однако все равно выбирающий – не Слово, не Мысль, не Силу, но Дело. Он обречен стремиться к цели, даже понимая, что приближение к ней не абсолютно, а всего лишь посильно. Этот Фауст кажется несомненным альтер эго режиссера.

Один из самых сильных эпизодов спектакля – ослепление Фауста Заботой (Любовь Селютина). Теперь герой не только не сумеет узнать свой идеал, Прекрасную Елену, и найти формулу вечной женственности (ей поет осанну финальный Хор любимовского спектакля), он, наконец, перестанет принимать близко к сердцу этот мир и обретет, может быть, и свет, и покой. Его ждет общий печальный итог – старость, слепота и беспомощность. Но именно тут с восторгом и звучит знаменитое «Мгновение, повремени!». Последнее мгновение и приоткрывает перед Фаустом истину: прекрасна сама жизнь со всеми ее искушениями, муками и соблазнами. Однако на чужих ошибках никто не учится.

... В котелках и фраках вылетает на сцену толпа чертенят, предводительствуемых Мефистофелем. Он в красной шапке с петушиным пером, в черном фраке с кровавым подбоем. Под самую знаменитую мелодию Скотта Джоплина они степенно так, что самому черту становится жарко. Он отдувается и обтирает лысину. Пожалуй, еще чуть-чуть – и юное любимовское воинство станет работать не хуже знаменитого бродвейского «Коруслайна». Приятно. В этом новом, типично брехтовском создании Таганки столько фокусов и деталей, «примочек», приправ и скрытых цитат Любимова из Любимова, что пересказывать жаль. В конце концов каждый имеет право съесть это блюдо под собственным соусом. Одно, по моему, бесспорно: «Фауста» полезно пересматривать, «как мысли черные к тебе придут». В минуту уныния это должно помочь.

Век Таганки¹²

В день своего 90-летия известный актер Вахтанговского театра Иосиф Толчанов, некогда партнер Юрия Любимова, признался: «Друзья мои, я не чувствую возраста! Когда мне исполнилось 50, у меня были трагические предчувствия, в 60 я задумался, в 70 – удивился, в 80 – был потрясен, а сейчас мне просто смешно, и я счастлив». Не знаю, каким афоризмом выстрелит в публику сам Любимов 30 сентября (а он может). Но почти уверена, что в этот день и ему будет немного смешно – от суеты в его честь, от пафоса «потрясенных» его юбилейной датой.

Свою, как сказал бы Кузькин, живучесть Любимов объясняет проще: породу и душевное здоровье унаследовал, мол, от ярославского деда, крепостного мужика, пахавшего землю. К такому рецепту молодости я бы еще добавила страсть – к жизни, к игре, к борьбе. И железную волю – чтобы доводить задуманное до конца. У Любимова никогда не было трагических предчувствий. По крайней мере, так казалось. Поразительно, но даже то, что других разрушало, его строило.

¹² Московские новости («МН»). 2007. 28 сентября.

В 47 он был изумлен. Его ровесники подводили итоги, сознавая, что в главном жизнь сделана, а он начинал сначала. Вторый раз за десятилетие, на излете «оттепели», в России родился театр. Так, как ему и положено, снизу, из школы, из профессионального единомыслия. Дипломный спектакль Щукинского училища «Добрый человек из Сезуана» по пьесе мало кому понятного тогда Брехта потряс Москву, а ныне вошел в учебники по театральной истории.

В 50 он был счастлив. Таганке – три года. Ее обожали, ей подражали, в нее ломились. Он сочинил еще один шедевр – «Пугачева». Интермедии к спектаклю написал Николай Эрдман, его близкий друг и соратник, играли Высоцкий и Губенко, главные любимовские «кирипичи». Играли, собственно, все. И все были вместе, и все еще живы. Друзья Таганки славною толпой гудели в любимовском кабинете, расписывались на белых стенах и по первому зову грудью прикрывали вечно опальный театр как главное пространство своей свободы.

В 54 он сделал еще два шедевра, «Гамлета» и «А зори здесь тихие». Мысль о том, что режиссура, как и любая профессия, зависит от возраста, была перечеркнута. В режиссуре, выяснилось, важна не биология, а химия, смысл и энергия высказывания.

В 60 он снова был счастлив. «Мастера и Маргариту» все-таки разрешили. Немыслимо по тем временам. Он весело бодался с дубом и нахально дразнил гусей. Не думая о последствиях, хамил начальникам от культуры, ввязывался в эстетические бои, прикидывался дурачком, отвергая политические претензии, если надо, актерствовал, был демагогом, спасая свои сочинения, любимых авторов и актеров. Любил рассказывать, как советская власть портит ему кровь и коверкает спектакли, но гордился отбитыми атаками и искрил от предлагаемых обстоятельств. Всякое действие рождало противодействие и только разжигало кураж Таганки.

В 62 он поставил «Дом на набережной». Не забыть застекленного Давидом Боровским зеркала сцены, где сквозь пыльные окна, наконец, проступала наша реальная история. Месяц спустя вся страна была ошеломлена смертью Высоцкого. Время потеряло голос, Таганка – символ. Впервые, кажется, тогда Любимов заговорил о потере школы, об актерской лени и самоуспокоенности, о нежелании людей меняться и что-то менять.

В 65 он выпустил «Годунова», снова развеяв сомнения о пушкинской несценичности и о том, что без Высоцкого Таганке не выжить. Выглядел, правда, зло и устало. Боролся за спектакль, как лев, все еще был не один, а с друзьями, но не победил.

В 67 ему снова пришлось начинать с нуля. Оказавшись «лишенцем» и эмигрантом, он сохранил имя, семью, но остался без театра, друзей и своей публики. Затосковал, начал писать книгу. Видимо, все-таки решил подводить итоги.

В 72 удивился. Ему возвратили все – театр и гражданство, дом и зрителя, недавно закрытых «Годунова», «Высоцкого» и даже похороненного двадцать лет назад «Кузькина». К 25-летию Таганки он выпустил «Маленькие трагедии» Пушкина, пронзительно восславив дар, что со злодейством несовместен.

В 72 он заметно повеселел. Делился впечатлениями о капитализме, в который нырнул раньше нас, убеждал всех, что перестройку надо начать с себя, цитировал булгаковского Преображенского (разруха начинается в головах: с того, что на лестнице пропадают галоши). Одним из первых, кстати, заметил, что «строить трудно, а разваливать очень легко».

В 75 был потрясен. Пережил актерский бунт, уход части труппы, «борьбу за недвижимость», нашествие желтой прессы. Растерянным был, но недолго, а после долго выглядел взбешенным. До Таганки уже поделился МХАТ, раскололся Театр Ермоловой. Вместе с Таганкой распадалась страна, в которую

Любимов вернулся. Время вдруг от него отвернулось. В то, что он сохранит свой дом, в тот момент не верил никто.

Это красивая фраза: «В России надо жить долго». Можно успеть насладиться плодами труда, признанием, славой, любовью, почетом. Но в реальности фраза значила и другое: жить после легенды, терять друзей и собеседников, узнавать одиночество, видеть толпу дилетантов, понимать, что мир идиотичен по-прежнему и опять никто не хочет меняться.

В 75 его дружно принялись «хоронить». Писали: «Прощай, Таганка!», «золотая легенда театра кончена». Те, кто помнил лучшие годы, предъявляли Любимову счет за то, что он не может быть прежним. Те, кто явился после легенды, утверждали, что он именно прежний. Лениво изумлялись, что все еще жив, опять повторяется, но не повторяет своих шедевров. «Мы вас любим, но прошлого, а нынешнего мы вас ненавидим». Услышать такое и устоять не смог бы никто. Но Любимов в 75 устоял.

А в 80 стал вдруг необычайно красив и спокоен. Заперся в своем старом зале с теми, кто продолжал ему верить, и с новой командой учеников. Все-таки вспомнил о возрасте, но только потому, что «должен оставить свое хозяйство в каком-то порядке... в нашей беспорядочной стране». С головой ушел в работу, выпускал по два, а то и по три спектакля в сезон. Твердил, что в этой стране можно только работать, все остальное бессмысленно. В 81 сделал «Марата/Сада» П. Вайса. Спектакль признали одним из лучших в сезоне и «левые», и «правые», и «красные», и «белые». Но ему это было уже все равно. Он ставил для себя, потому что не мог не ставить. На самом деле, для режиссуры это и есть самое главное побуждение.

В 85 он замечательно хулиганил с «Онегиным» и всерьез погружался в «поток вечности» «Фауста». В 90 предложил театру провальсировать Грибоедова и подчеркнул в Чацком его трезвое резонерство. Все, что он делал, подтверждало одно: он «слишком стар, чтоб знать одни забавы, и слишком юн, чтоб вовсе не желать».

В последние годы его спектакли стали короче. Это, как шутит Любимов, дань Таганки современному клиповому мышлению. Но рука его и сейчас узнается, как и желание уплотнить смысл, не расходовать время попусту. Его «свободные композиции», «фантазии», бриколажи, суф(ф)ле летучи, причудливы и пунктирны. После них всегда хочется полистать когда-то знакомые, но давно отложенные «на потом» книжки. Вернуться к прочитанному, как говорили когда-то. К этим спектаклям глупо подходить с обывательским «нравится» или «не нравится». Их надо узнавать, как личное мнение Любимова по тому или иному поводу, рассматривать и расшифровывать, как пометки великих читателей на полях великих рукописей.

Он выстроил свою судьбу, как хотел. И сбылось в ней столько, что хватило бы на три жизни. Это не может не поражать. Он прошел сквозь несколько театральных эпох и не боялся начинать сначала. Этому нельзя не завидовать. Он чувствовал время, но шел поперек, как и подобает художнику. Это должно вызывать уважение. Он много грешил, ошибался, терял, но не так, как мы, а иначе. Он дорого заплатил за славу и платит сейчас. Это надо осмыслить.

Он создал театр, стиль, направление. Вошел в историю еще 40 лет назад. Не каждому даже очень талантливому режиссеру удастся в жизни стать реформатором. Присутствие Таганки в театральном контексте 60-80-х годов означало, что «им» не все разрешено, а «нам» многое позволено, что выбор всегда есть. Таганка была театром не бытовым, а бытийным. Политическим, имевшим мнение, отличное от общепринятого, и художественным, со своей эстетикой. Это был театр интеллектуальный, который говорил на языке первоклассной литературы своего времени, и говорил о главном. И театр демократичный, который умел укрощать толпу. Этот театр начинался как авангард, а теперь стал каноном, который следует знать. Так должно быть в театральной истории.

Любимов давно уже мог бы ничего не ставить. Он все равно Любимов и им останется. Он наше «национальное достояние», чего мы никак не хотим осознать. 90-летие мастера – хороший повод, чтобы наконец это сделать.

Анатолий Эфрос. Наталья Крымова

Человек со стороны¹³

Он был режиссер милостью божьей, властитель дум не одного поколения. Слово «великий» я опускаю (уж больно залапано и теперь никчемно). Эфрос есть Эфрос. И на самом деле в эпитетах не нуждается. Есть имя, оно как пароль, как ключ ко многим театральным понятиям, как знак профессионала. Есть имя и есть магия имени – для тех, кто видел, и даже для тех, кто не видел.

Закончил ГИТИС у выдающихся педагогов – Алексея Попова и Марии Кнебель. (сноска: Тут я допускаю общераспространенную ошибку, но, в общем, намеренно. Непосредственно Эфрос учился у Н.Петрова и Ю.Завадского. Но ведь «похож» был, ссылаясь больше всего на Кнебель и Попова? Отталкивался от них, подражал им, любил и с особой теплотой вспоминал их.) Начинал в провинции, много ставил в Рязани. Прославился в Детском (ныне Молодежном) театре, в Москве, под крылом все той же заботливой Кнебель. Отдал этому театру 10 лет любви. Еще 20 подарил Театру на Малой Бронной. Прославил и этот адрес. Ставил в Театре Ермоловой и Моссовета. В Америке и в Японии. Во МХАТе, куда его звал Ефремов в трудные времена. До Бронной – 3 года ренессанса Театра Ленинского комсомола (оттуда власть его «сняла»). После Бронной – 3 года муки на Таганке (туда все та же власть его «назначила»). Это самый трагичный сюжет.

Всю жизнь режиссер мечтал о своем театре (имел на него полное право), и власть поминала его обещанием чуда. Немыслимо вдруг подобрев и забыв все придирки, торжественно ввела Эфроса на Таганку, осиротевшую без Любимова. И художнику (а художник во все времена простодушнее власти) почудилось, что можно начать сначала. Можно спасти и сохранить себя и то, что живо еще на Таганке. А власть всего-то хитроумно провернула интригу, не столько театральную, сколько политическую, одним махом стреножив сразу двух (и лучших) художников. В результате – укоротили жизнь одному, лишили части соратников другого и перессорили множество благородных людей, которые любили и уважали обоих...

И все равно он прожил счастливую жизнь. И красивую жизнь. Он был знаменит, и его обожали (та благородная ярость, с какой «эфросисты» иногда защищали свою любовь, вызывала зависть – и тех, кого не любили, и тех, кто так любить не умел). Он много успел. Все-таки создал свой театр и стиль, воздушный, легкомысленный, импрессионистичный и драматичный. Нашел свою тему, сродни музыкальной, обрел своих актеров, из которых сделал оркестр. Он, по существу, открыл для театра В.Розова («В добрый час», «В поисках радости», «Перед ужином», «В день свадьбы»). Он подобрал театральный ключик к Э.Радзинскому («104 страницы про любовь», «Снимается кино», «Обольститель Колобашкин», «Турбаза») и А.Арбузову («Мой бедный Марат», «Счастливые дни несчастного человека», «Сказки старого Арбата», «Таня»). Он доказал, что Шекспир – безумно нежный лирик («Ромео и Джульетта», «Отелло», «Буря»), а Мольер – безумно смешной шут и лукавый мудрец («Дон Жуан», булгаковский «Мольер», «Тартюф»). Он реабилитировал Тургенева («Месяц в деревне»). И окончательно «ошинешил» Гоголя («Женитьба»). И уж точно он открыл нового Чехова, который навсегда остался эталоном.

Он стоял у истоков советского ноу-хау «телевизионный театр», где были сделаны не просто спектакли-телешедевры: «Всего несколько слов в честь г-на де Мольера» с Юрием Любимовым, «Борис Годунов» с Николаем Волковым, «Таня» с Ольгой Яковлевой, «Стра-

¹³ Новая газета. 2205. 1 июля.

ницы журнала Печорина» с Олегом Далем и Андреем Мироновым, «Вешние воды» с Майей Плисецкой, «Острова в океане» с Михаилом Ульяновым и Людмилой Гурченко... Он снимал и в большом кино, хотя и не много. Но это в его «Шумном дне» юный Олег Табаков в знак презрения к мешанству рубил шашкой мебель. Это после его «Високосного года» все вдруг осознали размах Иннокентия Смоктуновского. Это в его полузапрещенной картине «В четверг и больше никогда» по сценарию Андрея Битова актерское трио – Любовь Добржанская, Смоктуновский и Даль – запечатлело то мгновение печали, когда человек открывает для себя, как прекрасна жизнь и как непростительно быстро она кончается.

Он подарил блистательные роли театральным старикам – Ф. Раневской и Р. Плятту («Дальше – тишина»), он запечатлел для нас А. Степанову и А. Кторову в «Милом лжеце». Он создал судьбу Ольге Яковлевой. Он вообще умел создавать (и менять) актеру судьбу – Николаю Волкову и Михаилу Козакову, Антонине Дмитриевой и Льву Дурову, Леониду Броневому и Валентину Смирницкому, Андрею Миронову и Олегу Далю, Алле Демидовой и Владимиру Высоцкому, Анастасии Вертинской и Александру Калягину, Станиславу Любшину и Юрию Богатыреву, Александру Ширвиндту и Александру Збруеву, Анне Каменковой и Ольге Сириной, Олегу Вавилову и Ивану Шабалтасу... Думаю, даже те, кто едва, недолго, не слишком удачно столкнулся в жизни с Эфросом, почитают за честь назваться «актером Эфроса».

Он воспитал учеников и написал несколько откровенных книг. Успел выхватить взглядом из стайки щебечущих «гитисянок» не кого-нибудь, а Наталью Крымову. Успел родить сына, увидеть внука. Он все успел – несмотря на то, что ушел рано. При жизни его ценили и мучили. После смерти торопливо канонизировали и стыдливо забыли. Отправили как прочитанный том на книжную полку. Уже два поколения знают об Эфросе «что-то», но не уверена, что знают точно и чувствуют правильно.

Единственное, чему так и не научился Эфрос, – восхищаться собой. Он позволял себе не скрывать своих слабостей и даже говорил о них вслух (он один из всего этого великолепного поколения реформаторов). Другие стремились быть сильными, потому что власть не прощала слабым. А Эфроса, казалось, это не заботило вовсе. Он не был ни воякой, ни дипломатом. Не был и строителем, как его друг Ефремов. А в результате у него на руках оказалось полно «kozyрей» (спектакли-удачи, спектакли-легенды). Наивный и простодушный лирик, он выглядел абсолютно аполитичным, когда «политичным» было вокруг все. Так и остался «неформальным лидером», так и не стал «генералом», но это и было в нем самым прекрасным. В разговорах порой он казался блеклым, как хорошая актриса без грима. Хотя, говоря о профессии, о ремесле, вдруг загорался и обаянием сражал наповал. По молодости (страшно признаться) я не любила его репетиций. А потому, что «ничего не понятно»! У других – говорили, у него – токовали. У других – формулировали, замечательно, остроумно, точно. У него – шептали, болтали, посмеивались. У других – немного играли на публику. У него – существовали, не замечая публики, которую, впрочем, любили. О чем-то тихо сговаривались, бродили по сцене, цепляли друг друга словами, а потом, непонятно как, рождалось настроение, сгущалась атмосфера, чудились запахи, брезжил смысл. Ты сидел там, как дурак под гипнозом, а выйдя из театра, ничего не мог повторить, объяснить. Не ловилась эта жар-птица за хвост.

Он был частным, отдельным – сам по себе. «Очень индивидуальный был человек, – недавно сказал о нем Кама Гинкас. – Есть некоторые таланты заразительные. Как болезнь. Мне кажется, Мейерхольд был заразой. Станиславский, видимо, тоже. Думаю, Някрошюс – зараза... Как ни странно, Эфрос не был заразой. Может, поэтому у него было так трудно украсть. Просто ничего невозможно! Поэтому никто ничего и не украл». И Гинкас засмеялся.

Он остро чувствовал время. Другие с временем воевали, он ловил его в силки. Другие, если менялся «враг», меняли и направление удара. Эфрос, казалось, не менялся никогда.

Рано выработанный художественный стиль мог совершенствоваться, иногда спотыкаться, но не меняться. Это и было его счастьем созерцателя, это и стало его бедой. Время он ощущал не во внешних приметах и темах, но в интонации, жесте, ракурсе, дуновении. Его всегда волновало, по сути, одно – мужчина и женщина, глубина, изящество, причуды их отношений. Любовь, трагедия разлада, томление души, которая не умеет найти гармонию. Он, конечно, был моралистом. И полюса добра и зла у него никогда не сходились. Его и забыли, скорее всего, поэтому. «Время не то, и люди не те». Сентиментализм не в моде, украсть все равно ничего нельзя, а учиться хлопотно. (Хотя, может быть, современному зрителю театр Эфроса как раз и нужен, и даже необходим.) Но вспомнить Эфроса – значит признаться себе, что гармонии в жизни по-прежнему маловато, что в театре не ощущается беспокойства и уж тем более совершенства. А кому охота признаться в своей слабости? Это только Эфрос себе позволял. Поэтому профессионалы предпочитают взирать на легенду издали. Поэтому, может, и легенду никто еще не переписал. Вот только художник остался книгой с неразрезанными страницами.

То, что делал Эфрос, сегодня почти никто не умеет. Порою ловишь его мимолетное присутствие в самых неожиданных театральных местах, в самых странных спектаклях. Но многое рассеяно, как дым, рассыпано, как порванная нитка бус. Грустно говорить об этом в день юбилея. Как немного нелепо рассказывать биографию режиссера, которую еще недавно знали так хорошо – и не только профессионалы.

Однако жаль, что в России надо жить долго, а у Эфроса не получилось.

Когда-то (по молодости) его книги казались мне слишком простыми. Заметки на манжетах? Несolidно как-то, ненаучно, что ли. «И не странно ли, знаменитый писатель, любитель публики... целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей». Сегодня я листаю эти книги с совершенно иным чувством и с большой пользой для дела, как и книги его грузинского друга, режиссера Михаила Туманишвили. Может быть, надо читать Эфроса, чтобы его театр вернулся?..

«Театр неизбежно должен изображать «низкую» жизнь. Но нельзя изображать ее низко или, другими словами, глупо, бездарно, буквально, некрасиво, нехудожественно. Если *вокруг* искусства что-то делается безалаберно, нельзя в искусстве быть безалаберным. Даже в трагедии, мне кажется, следует быть легким и воздушным. Говорят, одно течение уходит, а другое приходит. Это так. Но настоящий художник не должен беспокоиться об этом. Он должен всю жизнь бушевать... ради гармонии, в поисках ее. Гармония не есть покой. Гармония в искусстве – это *величайшее беспокойство, выраженное совершенно*» (Курсив не мой. – *Н.К.*).

О пользе неспешного театроведения¹⁴

Вышел в свет трехтомник Натальи Крымовой, знаменитого театрального критика, театроведа, человека театра 50-90-х годов. Три пухлых тома, почти по 500 страниц каждый, вместили, думаю, не все, но «часть» осветила «целое» и обозначила масштаб личности. Кто знал Крымову, сразу вспомнит. Кто не знал, тот представит. Для будущих биографов (может, и театральный критик когда-нибудь дождет своего Лагранжа) это безумно интересный материал: во-первых, в нем отразилось время, во-вторых, «наша строгая Наташа» (так называли ее друзья, так назвал статью к ее 70-летию ее однокурсник Юрий Рыбаков). «Избранное» сделано с любовью и неслучайными людьми: автор проекта – Нонна Skeгина, составители – Нелли Исмаилова, Юрий Фридштейн, Вилена Шац (составитель научного аппарата – Ф. Крымо). Новые книги часто рассыпаются в руках читателя в прямом и переносном

¹⁴ Театр. 2005. № 4.

смысле. Эти – нет, и дело не только в твердой обложке. Трехтомник хорошо придуман. (Не успеешь задать себе вопрос: «А как же эта статья? А где же та?», как и «та», и «эта» обнаруживаются.) Трехтомник гармоничен. Форма и суть его равновесны, что редкость сегодня, когда и в жизни, и в творчестве многое строится на «игре» и «контрасте» (информации и ее толкования, внутреннего и внешнего, текста и заголовка, пафоса слов и интонационной иронии). Блестящей кажется идея художника Дмитрия Крымова, сына Натальи Анатольевны, оформить книги точно так, как в 1993 году он оформил четырехтомник отца, Анатолия Эфроса. Идея театральная: веселая, несмотря на печаль общих потерь, остроумная и невероятно трогательная. Теперь эти семь приземистых томиков (даже формат у них какой-то домашний) встанут на книжной полке рядом, и Крымова займет место там, где, думаю, ей было бы приятно. Лучшее из написанного ею в газетах и журналах, книгах и сборниках – вперемешку, но не противореча одно другому – организовано по временному признаку. Прочитанное насквозь, оно легко соединяется в «книгу, которую пишешь всегда» (Н. Крымова). В томе первом представлены 1958–1971 годы, начиная с первых статей молодого критика. В томе втором отражена театральная ситуация 1972–1986 годов, в томе третьем – 1987–1999 годов. «Изюминка» первого тома – главы из книги «Имена», которая и дала название трехтомнику. Центр тома второго – последняя глава (трагическая, очень личная) из книги о чтеце и актере Владимире Яхонтове, отчего весь том (крупные портреты Владимира Высоцкого, Алексея Арбузова, Адольфа Шапиро и т. д.) приобретает эпический характер. Третий том начинается отрывком из книги «Любите ли вы театр?». Книга вышла в 1987 году, читали ее тогда все. Однако отрывок, «сшитый» из лирических отступлений той старой книги, сегодня читаешь будто заново, неожиданно принимаешь куда ближе к сердцу. Вдруг осознаешь как очень крымковский ответ «оттуда» нам на все еще (а может быть, всегда) болезненный вопрос – что такое «театральный критик». Зачем он нужен и нужен ли вообще человек, о котором в театре судят обычно зло и говорят, что он ничего не умеет делать сам, потому и берется судить других. Написанные почти 20 лет назад, эти строчки сейчас не то чтобы вселяют оптимизм, но возвращают самообладание. Возвращается ясность, проясняется цель. Можешь – живи по своим правилам, хочешь – живи по чужим, но не оправдывая себя тем, что «не мы такие, а жизнь такая». «Говорят, критик должен быть беспристрастным. Признаться, мне кажется, что в критике беспристрастности вообще нет и быть не может – даже у тех, кто уверен, что ею обладает. Зачем отказываться от своих художественных привязанностей и вкусов? Не лучше ли позаботиться о том, чтобы эти привязанности были глубокими, серьезными, а вкус – безукоризненным? И то и другое – в возможностях человека <...> в чувстве разочарования, если уж оно возникло, имеет смысл разобраться. Оно не бессмысленно и не бесполезно <...> Важно, любя театр, не путать в нем хорошее с плохим. Между прочим, это только кажется простым. На самом деле тут нужны вкус, опыт и – мужество <...> Театр не терпит слабонервных и нестойких <...> Искусство не разрушает, а гармонизирует мир. Всякой дисгармонии и всякому разрушению оно противостоит, хотя их неизбежно и отражает. И есть лишь один человек в театре, который своей художественной волей обязан вызвать к жизни созидательное начало – в себе и во всех других. Этот человек – режиссер <...> что делать, когда собранное рассыпается и никто, кроме тебя самого, не научит (потому что не знает), как снова начать собирать и строить <...> Это тоже зависит от мужества, терпения, воли. И от любви к своему делу, конечно». Кто-то скажет, что «Крымова старомодна» («о вкусах не спорят», «времена меняются», «опыт у каждого поколения свой»...). Кто-то с сожалением отметит, как беззащитны ее признания перед сегодняшним днем. Однако крымковский выбор людей, который и по сей день никем не оспорен, ее умение «не путать хорошее с плохим», ее интуиция и неподкупность дают ей право на подобные «советы». Поживем – увидим, как оправдаются перед временем те, кто идет следом.

«Избранное» из тех книг, которые, прежде чем читать, приятно подержать в руках. Их хочется разглядывать, перелистывать, вникая в структуру, цепляясь глазом за случайные абзацы, предвкушая удовольствие в целом и оттягивая момент нового знакомства с человеком, которого вроде бы знал и читал (почти все, как оказалось, читал). На обложках каждого тома – фотографии самой Крымовой (домашние, редкие), под обложкой, т. е. на сердце у автора, – фотографии крымских героев. Прежде чем читать про них, можно познакомиться – разглядеть лица тех, кого Крымова любила, уважала, ценила, с кем дружила и о ком, несмотря на это, умудрялась говорить правду (прочтите хотя бы ее статьи 90-х годов об Олеге Ефреме или Михаиле Ульянове, и вы поймете, о чем я). Текст каждого тома в фотографии, что называется, «упакован». Так паковали прежде в старые коробки семейные архивы: на дно – фотографии, чтоб не помялись, потом – тетради, дневники, писанные еще от руки, наверх – разрозненные листочки, программки и снова фотографии. Войти в крымский трехтомник – значит буквально протиснуться сквозь толпу. Многолюдие и многоголосие этой «толпы» впечатляют и даже вызывают зависть: почти ни одного случайного лица, зато весь цвет театра второй половины XX века. Причем «цвет» этот критик разглядел задолго до того, как он вошел в моду и славу.

Театральное искусство, как ни банально это звучит, эфемерно. Спектакли рано или поздно умирают. Ни фотографии, ни телекамеры фиксировать их прижизненное очарование еще не научились. Театр, как это ни грустно, остается доживать только в легендах – тех, кто видел, и тех, кто пишет. Написанное и рассказанное тоже не всегда соответствуют действительности, и, как показывает опыт, почти ничего не способно доказать вновь прибывшим волонтерам. Но кое-что подсказать может. Надо только верно выбрать попутчиков и научиться читать, полагаясь на собственную интуицию. Не знаю, как для других, но для меня всегда было важно волнение, с каким «старики» рассказывали о театре, которого я не видела, сила чувства, личное впечатление, которые присутствовали (или отсутствовали) в их текстах и рассказах. Я до сих пор верю, что, если критик солгал, в тексте этого скрыть невозможно. Скажем, я верю, что старая вахтанговская «Мадемуазель Нитуш» была, действительно, замечательной, потому что до сих пор при упоминании о ней сияют лица тех, кто видел. Как бы ни менялись стили, вкусы и опыт театральных людей, принцип общения театра и публики, подозреваю, меняется мало. «Я твердо знаю, – сказал однажды Андроников, а Крымова процитировала, – меня будут внимательно слушать в том случае, если я увлечен делом... первое условие, важнейшее: самому должно быть интересно. Расчет на то, что мне неинтересно, а другому будет интересно, – плохой расчет». Театр должен волновать («быть энергетичен», – сказал бы Марк Захаров), и тогда окажется, как написала Крымова, что «театр сделал свое главное движение – переступил линию рампы, заставил думать о происходящем вне его стен». Это вовсе не значит, что театр в России навеки обязан быть «больше, чем театр» (хотя и эта формула уже не вызывает того агрессивного неприятия, что 10 и 5 лет назад). Это значит, что некий театр должен задевать некоего тебя до печени, и обязательно напрямую – сюжетом ли, темой, актерской игрой, чем-то неуловимым, что вдруг совпало в режиссере и в тебе... А критик, по идее, и обязан сформулировать, что это было. Критик – если он критик, а не оценщик в ломбарде – это человек, который спектакль «оставляет для будущего» (Н. Крымова). Анализируя, воссоздает, а воссоздавая, анализирует.

В 80-е годы, когда мое поколение входило в театр, Крымова была безусловным лидером театрально-критической среды. У нее была репутация, на нее оглядывались, актерам и режиссерам льстило, когда о них писала она. «Крымова сказала», «Крымова посмотрела», «Крымова не приняла» – звучало веско. Часто обезоруживало. Иногда, не скрою, обижало и раздражало. Впрочем, всегда, как я понимаю теперь, дисциплинировало. Если «Крымовой не понравилось», а тебе почему-либо «показалось», надо было набраться нахальства, а то и мужества, чтобы высказаться. Надо было тщательно подбирать слова и аргументы. «Вызов»

должен был быть оформлен по всем правилам. Не знаю, читала ли она наши статьи. Думаю, вряд ли. Но мы, мне так кажется, писали и в расчете на то, что «она прочтет», и, если прочтет, надо бы не опозориться, не упасть мордой в грязь.

В 80-е годы в моду входила эстетическая критика. Мы строили свои статьи, как дома. Любовно украшали их, словно эркерами, умными словами, сравнениями, цитатами. Мы конструировали фразы, как модельеры свои платья, заботясь о стиле, о ритме, о музыкальности. Мучительно долго обдумывали композицию. Искали заголовки. Страшно гордились, когда находили. Ценились игра слов, подтекст, амбивалентность (любимое словечко В. Семеновского тех лет). Мы писали не так, как говорили... Крымову, казалось, ничего из этого всего не заботило. В ее статьях просматривалась не схема, а поток. Ее заголовки иногда разочаровывали лапидарностью. «Кризис» бытовой режиссуры», «В поисках искусства», «Слагаемые диалога», «Делать то, что делать должно», «Режиссер в меняющемся мире»... Ее «идейность», ее равнодушие к внешним «красотам» текста, ее установка на этику прежде эстетики, а порой этический ригоризм и безапелляционность суждений вызывали порой внутреннее сопротивление. Тогда это казалось пафосом шестидесятничества, которое выходило из моды, а вчитываться уже тогда было, видимо, недосуг. Ее простота порой принималась за бедность (а не за ясность), отглагольная четкость – за сухость (а не за точность). Она писала, как говорила и чувствовала. Но старая истина «кто ясно мыслит, тот ясно излагает» тогда как-то не приходила в голову.

В 90-е годы почти весь театральный эстетизм (как в режиссуре, так и в театральной критике) либо вырожден, либо был доведен до абсурда. Перенявши у литературы замечательный в своем роде стиль интеллектуалов «постмодернизм», театр низвел его, увы, до «капустного» стеба. Не сумев этим стилем, на мой взгляд, умно распорядиться, театр и сегодня порой доходит до идиотизма, оправдывая постмодернизмом (т. е. стилем) бесстилие и безвкусицу, самоуверенность и дилетантизм. («Удобный момент для самоутверждения... инстинкт социальной корысти... Он может проснуться в самых неопытных и незрелых, при том что к природным качествам как будто не имеет отношения» – так описала Крымова театральную ситуацию, сходную с нашей.) На современном «радиационном» фоне крымские тексты читаешь с удовольствием – с удивлением, с волнением и огромной практической пользой. Крымская простота и ясность позиции, как и трагедия, успокаивают. И почему-то рождает уверенность, что текстам этим вновь «настал черед».

По Крымовой, бесспорно, можно (и нужно) учить писать. По Крымовой можно (и хочется) «читать» спектакли, которых не видел. Ей **веришь (доверяешь)**, ибо виденное вместе с нею, описано ею с такой профессиональной добросовестностью, что ты снова ощущаешь себя в зрительном зале. Скажем, Крымовой не нравился очень любимый многими (и мною) спектакль «Пушкин и Натали». (Рассказ о том, «как это было», я много раз слышала от потрясенных и несколько смятых ее равнодушием Камы Гинкаса и Виктора Гвоздицкого.) Но это не помешало Крымовой изумительно точно, любовно, в мельчайших подробностях описать другой спектакль Гинкаса «Играем "Преступление"» (и того же Гвоздицкого в роли Порфирия Петровича). И описать так, как никто из нас не описал. Крымовой, скажем, не нравился театр Погребничко, она не очень его понимала, но ее статью «Трудотерапия в Вознесенском переулке» (жаль, что она не вошла в трехтомник) я помню до сих пор. И в Театре ОКОЛО, по-моему, помнят. Полное иронии и недоумения, ее описание «Вишневого сада» тем не менее визуально точно – спектакль можно «увидеть»... Возьмите крымскую статью «В стране прекрасных актеров». Казалось бы, самый простой для 70-80-х годов жанр путевого очерка. Такие писали тогда в журнале «Театр» все, возвращаясь из зарубежных командировок. В крымской статье среди разных венгерских впечатлений есть описание будапештского спектакля «Кошки-мышки», который и сейчас (33 года спустя) волнует так, будто вы сами только что его видели... Возьмите крымскую статью под скучным назва-

нием «Играет Ефремов». И вы поймете, что такое был Ефремов, и испытаете гордость от того, сколь строен, логичен и убедителен может быть театроведческий текст. И снова все просто: сначала через цепь физических действий актера критик подробно описывает самую известную из ранних работ Ефремова, рассказ «На чужбине» (и вы, словно очевидец, видите ее и восхищены тем, как же Ефремов умел играть). Затем критик показывает, как из этой роли вылупились другие, как жизнь постепенно превращалась в судьбу. Потом актер Ефремов сравнивается с теми, кто играл рядом и, вольно или невольно, воспринимался современниками как «поколение Ефремова», его собраты, партнеры или конкуренты. Затем формулируется тип актера Ефремова, суть его творчества, значение «человеческого фактора» в этом творчестве... Начавшись с конкретного факта, репортажно, статья на ваших глазах вырастает в аналитический портрет и укореняется во времени и пространстве, в контексте искусства... Прочтите крымовскую статью «О Высоцком». Каюсь, в 1981-м читала ее невнимательно. Многие из того, что выходило тогда «по следам смерти», отдавало конъюнктурой, поэтому все априори вызывало досаду. Сегодня, когда мода на песни Высоцкого прошла и сам он (особенно молодым людям) кажется, наверное, столь же далекой фигурой театральной истории, как Станиславский или Мейерхольд, статья Крымовой читается с огромным интересом и осознается как очень глубокое исследование целого явления под названием «Высоцкий». Есть тут и «предсюжет», и «надсюжет», и поэт Высоцкий, и актер, и снова тип личности, суть человека, который и сам, по-моему, немного походил на сыгранного им Лопахина, «мужика, тронутого болезнью интеллигентности» (Н. Крымова)...

Прочтите крымовскую статью об учителях, вспомните (или узнайте впервые) Павла Александровича Маркова, Марию Осиповну Кнебель, Алексея Дмитриевича Попова. Вам захочется перечитать их книги. Перечтите и убедитесь, что они живые. До сих пор. Поразитесь тому, на какую нежность способна эта женщина, казавшаяся многим суровой и скупой на похвалы. Не заразиться этой нежностью невозможно. А заразительность, думаю я теперь – непереносимое свойство хорошего театрального критика...

Прочтите, наконец, ее статью «Не святой колодец», этот убийственный литературный разбор мемуаров Валентина Катаева. Вот когда я впервые и с радостью пала жертвой ее логической «простоты». Прочитав катаевский «Святой колодец» и протолкавшись сквозь толпу всех этих ключиков, птицеловов, арлекинов, мулатов, штабс-капитанов, я испытала смутное раздражение, брезгливость и жалость. Знаменитый писатель («живой классик»!) – и вдруг так мелок, завистлив, мстителен... Но в мои 20 лет негде было это ни сказать, ни написать. Да и смелости бы не хватило (а вдруг ошибаюсь?). А потом я выдохнула, прочтя Крымову в «Дружбе народов», где она с царственной иронией и покоем объясняла и лукавство катаевского «мовизма», и «безнравственность его метафор», где эвфемизм «легкое сближение с великими» был наконец назван интеллектуальным цинизмом, и было на примерах, легко и играючи, доказано, что «стилистическая эквилибристика и "неслыханная простота" – разные вещи».

С тех пор я не люблю игру, «правила которой исключают доверие», и верю в то, что всякие мемуары, независимо от желания их автора, расскажут о нем всю подноготную. А мои друзья как ни пытались, так и не смогли смягчить мое отношение к знаменитому писателю...

Впрочем, читайте Крымову сами. «Так бывает – годы вдруг раскрывают старого знакомого по-новому. Он, кажется, ничего не делал для этого, оставался самим собой, – это ты стал видеть в жизни иные ценности» (Н. Крымова). А может быть, осознал, что «быть собой» в ситуации, когда принято «быть другим», есть спасительный критерий для театра и его критиков.

Выход «Избранного», конечно, событие для театрального мира. Но событие, которое будет оценено по заслугам не сразу. Собственно, как и многое из того, что происходит

сегодня и комментируется чаще всего с политической и вульгарно-социальной точки зрения – в угоду ритмам и приоритетам «новой» жизни, «нового» театра, «новой критической мысли». Сегодня и театр, и его критик живут быстро и поверхностно. В отсутствии канонов и настоящих лидеров, в окружении мнимостей, в компании имитаторов всех мастей. Но я совсем не уверена, что жить так – это «исторически оправдано» и «единственно верно». Хотя бы потому, что результат такого «жизня» мало впечатляет. Смотрим мы гораздо больше, чем прежде, но «переварить» успеваем гораздо меньше. Сыплем рецензиями, как из рога изобилия, но поставить в контекст театральной и современной истории отдельные фигуры, события, спектакли, собственные высказывания порой не успеваем. Или не хотим. Трехтомник Крымовой требует медленного чтения. Когда-то мы так читали Маркова и Бояджиева, Алперса и Юзовского. Совсем недавно – переизданные книги Зингермана, трехтомник Ольги Радищевой, эту ошеломляющую сагу отношений двух основателей Художественного театра. «В эту неспешность стоит вдуматься, ибо она в данном случае не просто манера поведения, но еще и примета искусства, его принцип и условие» (так писала Крымова об Андроникове). Собственно, никакой рецензии на «Избранное» не требуется. Куда интереснее было бы обменяться мнениями по поводу его содержимого. Не случайно чтение трехтомника все время уводит меня в лирические «дебри». Уговаривать читателя заглянуть в эти книги (при тираже 3 000 экз.) довольно нелепое занятие. К тому ж и не в характере автора «Избранного». Перефразируя Фаину Раневскую (тоже, кстати, крымовскую героиню), я бы сказала так: Крымова уже может позволить себе выбирать тех, на кого произвести впечатление. И личное дело каждого – превратить (или не превратить) ее «Избранное» в факт собственной биографии. Впрочем, оценка не столько «Избранного», сколько ее автора уже есть в самом трехтомнике. Она изложена в двух статьях Майи Туровской. Начинается трехтомник ее «Заметками на полях», а завершается ее «Наташей», где определены место и значение Крымовой в жизни театра и критики 50-90-х годов XX века, характер критика и человека, который столько лет присутствовал в нашей жизни и занимал наше воображение. Написанное Туровской литературно блестяще, благородно, доказательно и лишено какой бы то ни было дамской сентиментальности. Сказано главное и важное: была шестидесятницей... разделяла и критический запал, и иллюзии «оттепели», не стеснялась публицистики... точкой отсчета считала этику, эстетики без этики не признавала... не столько оценивала искусство, сколько формировала вкусы и общественное мнение... действовала силой убеждения и авторитетом собственной личности... бралась за самые щекотливые темы... моральный арбитр... из тех, на кого можно положиться... просветитель и моралист... равна себе... Думаю, Крымова останется последним безусловным авторитетом в нашей профессии. И конечно, самой известной фигурой в театральной критике второй половины XX века. Известной всем – и коллегам по цеху, и, что важнее, практикам театра (и не только московским). С ней можно было не соглашаться, но с ней нельзя было не считаться. На ее категоричность можно было злиться, но ее невозможно было подозревать в корысти. Она любила театр, театр как таковой, и это понятие для нее было шире, чем театр Эфроса, в котором она жила, театр Ефремова или Туманишвили, Пансо или Женовача, о которых она писала. Она была человеком, который, следуя традиции своих учителей, сумел двусмысленное занятие, «отражение отражения», превратить в своеобразный род литературы. «Ничего не объясняя словами и не поучая, Мария Осиповна Кнебель объяснила мне, что долг есть содержание жизни. Он может быть разным – тягостным, легким, тяжелым. Святым, наконец. Его надо осознать и соразмерить со своими силами – чтобы, не надорвавшись, выполнить. Вот, собственно, и все. Тоже простая в общем-то истина. Но как-то легче стало жить от такого принятого внутрь урока. Вполне допускаю, что другие опору ищут совсем в другом и вообще думают иначе» (Н. Крымова). Вполне допускаю. Но выясняется, что остаются в истории не «другие», а те, кто честнее.

Георгий Товстоногов

Он несъедобен!¹⁵

Сборники воспоминаний не бывают плохими, если правильно выбран герой. Они бывают только хорошими и очень хорошими. Еще – полезными для будущих историков и просто для театрального люда. Иногда это единственный и неоценимый источник информации, как в случае с давними воспоминаниями об Андрее Лобанове (составитель Генриетта Зорина) или Михаиле Астангове (составитель Нелли Альтман). Иногда это еще одна краска к портрету, как в случае с недавно вышедшими книгами к 80-летию Михаила Ульянова («В образе и в жизни») и 80-летию Олега Ефремова («Пространство для одинокого человека»). Книга Сергея Маркова, бывшего зятя Ульянова, – «домашняя», с массой любопытных неофициальных бесед и споров с М.А., живо передающих интонацию великого актера. Книга, составленная Ириной Корчевниковой, – тематическая, посвященная взаимоотношениям Ефремова с драматургией Чехова.

Товстоноговский двухтомник¹⁶ – случай особый, труд капитальный. Выход его – событие, которое еще предстоит осмыслить. Для этого надо не пробежать обе книги глазами, но вчитаться в предложенные нам 1000 страниц текста. Меня, заставшую Г.А. уже на излете, они сразили наповал и заставили даже смутиться того легкомыслия, с каким мы, молодые, иногда относились к легендарному режиссеру, перевалившему свой зенит.

В двухтомнике многое: и воспоминания о Товстоногове (раннем, в славе, и позднем, не только ленинградского периода, но и мало знакомого многим периода тбилисского и московского), тут и записи его репетиций («Смерть Тарелкина», «История лошади», «Тихий Дон»), его уроки и беседы со студентами (1972–1977), его письма и первые ученические экспликации. Тут даже список спектаклей изучаешь с большим любопытством. На счету Г.А., если учитывать спектакли со студентами и сделанные за рубежом, 169 спектаклей. Цифра потрясает воображение. А двухтомник объясняет, как это было и почему возможно.

Отныне в небедной библиографии «последнего великого худрука русского театра», как назвал Товстоногова Александр Белинский, эти две книги главные. В них соединился рассказ о «разнообразном человеке» (Г.Яновская) и мастере, о его БДТ и его творческом методе. Сквозь призму этих двух томов иначе смотришь на все, что прежде было написано о Товстоногове и им самим.

Как любил напоминать ученикам Г.А., есть разница между замыслом и воплощением. И пройти эту дистанцию не всякий умеет и может. В данном случае замысел – неканонический портрет Товстоногова в 1-м томе и непарадный портрет во 2-м – качеством исполнения поддержан. Г.А. считали режиссером-объективистом: к каждому драматургу он подбирал свой ключ, для каждой пьесы искал «золотое сечение», для каждого спектакля – свой «способ игры», хотя называл режиссерское дело всего лишь... поварским занятием. Он ясно мыслил и ясно излагал свои идеи, не терпел ни в чем приблизительности, а из всех частей речи больше всего уважал глагол. Этим же методом руководствовались и авторы двухтомника: редакторы-составители Елена Горфункель и Ирина Шимбаревич, редактор издания Елена Алексеева, режиссер Семен Лосев, подробно (и великолепно!) записавший репетиции

¹⁵ «Он несъедобен!» – это «Его не съесть!». – Е.П.

¹⁶ Георгий Товстоногов. Т. 1. Собираательный портрет. Воспоминания. Публикации. Письма. СПб. Балтийские сезоны. 2006; Т. 2. Георгий Товстоногов. Репетирует и учит. СПб. Балтийские сезоны. 2007. «Театр» № 2, 2007 (Опубликовано без названия).

Г.А. со студентами и актерами, его беседы с абитуриентами на вступительных экзаменах. Создатели двухтомника, трудившиеся над ним, судя по всему, около 10 лет, тоже усвоили уроки Товстоногова.

Воспоминания расположены в алфавитном порядке, по фамилиям вспоминающих. Принцип самый простой и не самый выигрышный (мысль скачет, хронология путается, биография рвется), но естественный, он и дает полноту картины. Те, кто нуждается в биографии Товстоногова, могут заглянуть в приложения. А те, кого волнует склад ума, характер, темперамент, личность, профессия, ощутят их сполна в этих «приливах» и «отливах» к одним и тем же фактам, всякий раз изложенным с разного ракурса. Обнаружат в этой демократичной разноголосице без званий и чинов свою логику и внутреннюю борьбу. Без них невозможно сценическое действие, считал Г.А. Но, оказывается, и судьба человека.

Все, кто вспоминает Г.А., в той или иной степени были его учениками. Все до сих пор – под колоссальным от него впечатлением. И все, похоже, готовы повторить слова его знаменитого завмуза Семёна Розенцвейга: «Я в своей жизни бывал счастлив несколько раз: когда у меня рождались дети и когда я сидел на репетициях у Товстоногова». Это их объединяет. Это не выглядит враньем. И это чертовски заразительно. Вспоминают Г.А. и те, кто его обо- жал, и те, кого он обижал, и те, кто был им недолюблен или недооценен, кто расстался с ним давно или оставался рядом до последней минуты. «Школа» Товстоногова ощутима и в тоне: все избегают эпитетов и красивостей, выбирают глаголы и называют поступки, определяют цели и основные события. Не стесняются говорить о личном, о тайном, не боятся иронии, с удовольствием припоминают бытовые мелочи, цитируют слова и словечки «Гоги». Вспо- минают без прикрас, но с любовью. Без умиления, но и без умаления. Без умолчаний, но и без «желтизны». Без пафоса и без «гламура». Соскучившись и затосковав по мастеру. Не ставя под сомнение главное – гений режиссера, его масштаб практика и его историческое значение как главного теоретика режиссуры второй половины XX века.

Товстоногова нет уже 18 лет. За эти годы его основательно забыли, задвинули в угол, успели умалить многие из его достоинств и выпятить многие из его недостатков. Успели даже назвать «казнокрадом».

Товстоноговский двухтомник восстанавливает справедливость, воздавая Богу Богово, а кесарю кесарево. Одним напоминает, а другим откроет впервые, что сводить «золотой век» БДТ к «советскости» есть пошлость и вульгаризм. 30 лет профессиональной жизни товсто- ноговского Дома на Фонтанке, отраженные в этих двух книгах, дают представление о том, каким прекрасным может быть и бывал театр-дом – «налаженным, как швейцарские часы, театром-государством» (Нелли Кутателадзе), «театром-идеалом» (Кама Гинкас). Его образ очень эффектен. Невольно пожалеешь, что «опоздал на празднество Расина» и в этот раз.

Не могу не сказать о товстоноговских репетициях «Истории лошади», записи которых помещены во 2-м томе. Они восхитительны. «Дело о конокрадстве», спустя 40 лет непо- нятно зачем затеянное Марком Розовским, может быть закрыто за отсутствием состава пре- ступления. То, как тщательно и подробно работает Г.А., как заполняет пустоты в идее Розов- ского и уточняет саму идею (замечательную идею, но идею, а не спектакль), как проверяет ритм, сколько важных для смысла деталей подсказывает актерам, как дирижирует Хором, как, наконец, уважительно прислушивается к «автору» М. Розовскому, – документ впечат- ляющей психологической силы. Особенно для тех, кто по незнанию весело подхватил обви- нение. «Автору» же должно стать как минимум стыдно.

Книга «Товстоногов репетирует и учит» – это, по существу, учебник для актеров и режиссеров, всерьез относящихся к профессии и ремеслу. Ничего из советов Г.А. не уста- рело. Напротив, многое выглядит еще актуальнее. И для театроведов это чтение будет небесполезным, оно проясняет многие наши споры и может уберечь от многих глупостей впредь. «Уроки» Товстоногова наглядно убеждают в том, что ясно сформулировала в тек-

сте от составителей Е. Горфункель: «Сейчас так называемая система Станиславского все более активно пересматривается и переоценивается. Выдвигаются новые методы воспитания актера и новые принципы режиссуры. Станиславский (в который раз!) объявляется устаревшим. Товстоногов, учившийся у Лобанова, Попова, Мейерхольда, считал, что методология Станиславского – вечная, что она действительна для всех типов и направлений театра». Товстоногов не только считал так, но и доказывает с помощью «логики хирурга» – по словам Г.А., это было главным оружием Лобанова.

Борису Покровскому, однокурснику и другу, Товстоногов написал на своей первой книге: «Без этого нельзя. Спектакли забываются, а книжки хранятся». Он и в этом оказался провидцем.

Адольф Шапиро

Пишите поперек¹⁷

Я люблю с ним беседовать. Просто так. Информационный повод обычно нас догоняет. Как и на этот раз. Шапиро только что выпустил спектакль «451 по Фаренгейту» с калягинскими артистами и приглашенным Эльмо Нюганеном, и приступает к репетициям «Детей солнца» в Малом театре. Но я люблю с ним беседовать без повода, как в его любимом Чехове: давайте чаю попьем и пофилософствуем. Русского человека хлебом не корми, дай только пофилософствовать. Тут непременно кто-нибудь хмыкнет и вскинется, на нас глядя: какие ж это они «русские»? Скучно объяснять.

Почему я люблю беседовать именно с ним? Это всегда серьезно, но никогда не трагически, с ощущением «пройдет и это». Начав говорить с ним, я перестаю задыхаться, будто бегу стометровку. Поселившись в Москве уже много лет назад, после закрытия его Молодежного театра в Риге, он тем не менее существует в нашей столице в своем ритме, не слишком включаясь ни в наши распри, ни в наши победные марши. Такой вот сам по себе, иностранец... и свой при этом. С ним многое можно и хочется обсудить. Можно и посудачить. При этом мы почему-то всегда много смеемся, и семилетний Сенька, Арсений Шапиро, друг мой любимый, который вечно встречается в наш разговор, как-то совсем нам не мешает обсуждать «судьбы человечества». Споры у нас обычно не получается. Чаще мы друг друга на него провоцируем. Ну, просто, чтобы додумать какую-то мысль до конца. Иногда это все еще нужно.

– Давайте-ка, начнем с той истории, в которую вы попали в начале этого сезона, чтобы окончательно поставить на ней точку. В сентябре в прессе и по радио было широко объявлено о том, что Адольф Шапиро взялся руководить Петербургским ТЮЗом. Эта новость грянула как гром среди ясного неба.

– Я лично вам в этом году, по-моему, уже раз пять опровергал этот слух.

– Да, но, когда я вас цитировала, ни мне, ни вам никто верить не хотел.

– Вот вам четвертая власть во всем ее великолепии. Ну, ладно, повторю в последний раз: никогда и никому не обещал взять на себя руководство Петербургским ТЮЗом. Это предложение я сразу же отмел как абсолютно не реальное. Кроме множества других причин, у меня нет запаса лет, необходимого для того, чтобы взяться за новое дело. Но судьба этого, в прошлом славного театра, мне не безразлична. Я пообещал попробовать помочь театру выйти из кризиса. Составить репертуар, привлечь к работе молодых режиссеров, с тем чтобы через некоторое время проявился лидер, могущий возглавить театр. И тут заработала машина, воспроизводящая сенсации – статьи, поздравления с назначением... Звонит мне в Москву Сергей Дрейден и говорит, что пару часов назад приятель его известил: «Вот в эту самую минуту, что мы с тобой разговариваем, Шапиро представляют труппе в качестве руководителя ТЮЗа». Я был так зол от всего этого, что в первую минуту подумал – не отказаться ли от своего намерения? Потом решил – пусть они пишут и говорят что угодно, не хватало еще быть от них зависимым.

– Как тесен наш театральный мир!

– Да, хоть бегай и на каждом углу кричи – караул!

– Нет добрых дел, которые бы не остались безнаказанными.

¹⁷ Театр. 2007. № 2.

– Ну, мне не привыкать. Точно так же говорили обо мне, что я руковожу Театром «СамАрт».

– *А я тоже это слышала и была уверена, что вы «СамАртом» действительно руководите. Вы у нас какой-то чемпион по слухам.*

– Да, еще немного – и попаду в Книгу рекордов Гиннеса. Как я мог взять на себя такую ответственность – руководить театром из другого города? Но история с «СамАртом» показательна. Свидетельствует о том, сколь многое могут сотворить люди при желании. Когда они меня попросили что-нибудь поставить, я им в шутку сказал – сломайте Ваше здание, постройте современный зал, и поставлю». Каково же было мое изумление, когда через некоторое время, звонит директор «СамАрта» Соколов и говорит: «Готовы ломать, нужен проект». Отступать некуда. Я подал идею реконструкции, привлек к делу Юрия Харикова – архитектора и сценографа.

Наш безумный план с энтузиазмом приняло самарское руководство... Через год новый зал был готов. Как тут не поставить к его открытию спектакль? Так я сроднился с «СамАртом», стал его художественным консультантом. К сожалению, за десять лет мне самому удалось поставить там только два спектакля. Но обязательно сделаю еще один к открытию нового здания театра, которое не за горами. А еще за это время сделан малый зал, гостиница с бассейном, репетиционные помещения и т. д. Но главное – спектакли. С театром стали сотрудничать мастера – Дашкевич, Пантыкин, Хариков, Праудин, Кузин, Цхвирава, Кисляков... Там собралась талантливая компания артистов, и у них есть настоящее и будущее.

– *Прочла в вашей книжке фразу «Я – неисправимый индивидуалист» и задумалась. Вы же тридцать лет руководили театром. Что в вас говорило, когда писали, оставшаяся боль после той истории? Вам после Риги предлагали театры?*

– Много. Последнее, что предлагали, – Малая Бронная. Несколько раз вызывали, нашли однажды даже во Франции. Но я отказался. Поставил множество условий, прекрасно сознавая, что на них не пойдут. Так и случилось. Мой план реорганизации театра вроде бы разделяли, но решительно принять не могли. Ну, и в БДТ меня уговаривал прийти Кирилл Лавров. Не забуду долгую беседу с ним у меня дома, в Москве, потом он настойчиво звонил из Петербурга, но я все-таки отказался.

– *Ну а там-то чего отказались?*

– По тем же причинам. Не хочу расходовать время на борьбу, ходить по судам.

– *Значит, множество пунктов программы у вас будут всегда, какой бы театр вам ни предложили?*

– Конечно, а как иначе? А зачем мне другое?

– *А если совсем с нуля, на пустом месте? Взялись бы?*

– С удовольствием. В истории нашего театра эволюционно ничего не выходит, можете мне поверить. Было только два таких случая, когда по-настоящему художественно получилось в чужом коллективе, у Товстоногова и у Любимова. Но они пришли в сложившийся коллектив как раз с особыми полномочиями. А так... Давайте о чем-нибудь серьезном?

– *Раньше все режиссеры мечтали иметь свои стены. Страдали, отдавая свои спектакли в чужие руки. У Левитина была даже книжка такая, «Чужой спектакль», печальная поэма о том, как трудно живет «свой» спектакль в «чужом» театре. Вы теперь, извините, тоже наемный рабочий. Как к этой проблеме относитесь? Как приспособляетесь? Чем утешаетесь, отдавая «ребенка» в чужие руки?*

– М-м... Театр ведь любит крайности. Им, я думаю, надо заниматься или так, как я тридцать лет, целиком и полностью, или идти тем путем, какой я избрал сейчас – быть независимым от театра и отвечать только за свой спектакль. Любое промежуточное положение непродуктивно. Что касается преимуществ того или иного пути, то тут фифти-фифти. Конечно, тоскуешь без своего театра, безусловно. Но просто так иметь свой театр, как...

– ...недвижимость?

– Да, как фирму какую-то, – это совершеннейшая бессмыслица и гибель для режиссера. Надо либо выстроить свой дом от фундамента, либо научиться ладить с хозяевами. Но для того чтобы начать строить свой театр, надо иметь хоть какую-то уверенность, что это получится. Или, как вы говорите, довольствоваться «чужим». Но он не чужой. У меня, знаете, такая есть странность. Я люблю ставить там, где чувствую, что я нужен, что во мне нуждаются. Я люблю это чувство – нужности. И только этим, собственно говоря, могу ответить на то недоумение, которое, наверное, у кого-то возникает, когда я отказываюсь от каких-то, как многим кажется, заманчивых предложений.

– *Что для вас приятнее услышать? Когда просят: «Придите и поставьте, что хотите!» Или когда говорят: «Поставьте нам, пожалуйста, вот это. Это только вы можете!» Вы способны загореться от заказа?*

– Пожалуй, правил тут нет. Но чаще всего предлагают свободу. И это приятно, когда нужен ты, а не пьеса. За рубежом у меня никогда не возникало ситуации, когда мне предлагали пьесу. Там, прежде всего, хотят купить твоё время. А когда ты соглашаешься в принципе, начинается конкретный разговор о тексте. У нас бывали случаи, когда предлагали пьесу. Гнусность этой ситуации, знаете, в чем? Другие люди тешат себя мыслью, что знают тебя лучше, чем ты сам. И поэтому предлагают то, что, по их мнению, больше тебе соответствует. Может быть, иногда и не ошибаются. Но это для меня неинтересно. Почему я уже много лет сотрудничаю с Эльмо Нюганеном и Линна-театром в Таллине? Там никогда не говорят о пьесе, но мне самому интересно всякий раз предстать перед знакомым театром в новом и незнакомом качестве. Сегодня я ставлю у них Брехта, завтра – Тургенева, а послезавтра – Пиранделло.

– *Таллинский Городской театр – это случай особый. Они ж для вас почти родные, вы и труппу прекрасно знаете.*

– Это верно. Но у них нет к тебе претензий – вот что самое приятное между родными. Они ждут от тебя не повторения, не того, что ты умеешь или что уже имело у них успех. Они просто хотят с тобой работать, общаться и готовы рисковать – это тоже приятно.

– *Вы много ставили и преподавали. Помимо Эстонии и Латвии – в Польше, США, Венесуэле, Франции, Израиле, Германии... Извлекли какой-то общий урок из этих зарубежных вояжей? Профессиональный.*

– Не столько урок, сколько повод для размышлений, общее ощущение – там люди работают, полностью мобилизуя свои возможности. И даже если труппа методологически менее подготовлена, и актеры, может быть, менее талантливы, чем у нас, они иногда достигают большего результата. Потому что работают на максимуме своих возможностей. У нас, похожему, сейчас этого не происходит. Для меня – после тридцати лет в Риге и параллельных постановок в Москве и за рубежом – это открытие было потрясением.

Я ведь все-таки придерживаюсь отношения к театру как к средневековому братству. И не я один в нашей стране. Однако я вижу, что часто лучших результатов добиваюсь там.

– *Почему?*

– Мне кажется, эта их система полного погружения в процесс плодотворнее. Восемь недель, которые ты репетируешь там, посвящаются только этому. Восемь недель жизни все отдают только одному главному делу. Заключен контракт, и в это время ничего более для них не существует – ни кино, ни радио, ни телевидение. Они свое время отдают только тебе, пьесе и спектаклю. Восемь недель там иногда равняются году работы здесь.

– *Это серьезный аргумент против репертуарного театра. У меня сегодня есть ощущение, что это наше «ноу-хау» мы все-таки проиграли. Сегодня я не вижу другой возможности, кроме какого-то невероятного волевого усилия, чтобы сохранить такой способ существования русского театра. А вам как кажется?*

– К сожалению, и мне так кажется. Для этого нужны поступки, но нет побудительных мотивов. Кто их должен совершить? Для кого? Зачем? Во многом это объясняет, почему после «Вишневого сада» я два года в Москве ничего не ставил. Никогда теперь нет уверенности, что здесь удастся найти людей, способных два месяца жизни целиком и полностью подарить тебе и спектаклю. Один из самых крупных театров Москвы недавно меня уговаривал что-то поставить и почти уговорил, но я стал разговаривать с актерами и понял, что не найду среди этих людей – талантливых, заметьте, людей – понимания.

– *Вы считаете, только в Москве такая ситуация?*

– У меня небольшой опыт общения с провинцией, но, судя по моим отношениям с Самарой, по разговорам с другими режиссерами и по некоторым объективным обстоятельствам, сейчас в провинции готовность заниматься театром значительно выше, чем в Москве. Там «своих» людей найти легче.

– *Очередной русский парадокс. Материальные условия сложнее, возможностей подхалтурить меньше, нужды заработать больше, но все эти трудности на театр влияют положительно. Я помню ваш рассказ о репетициях «Отцов и детей» в Таллине. Меня тогда сразило, что молодой актер, игравший у вас Базарова и оказавшийся к тому же известным музыкантом, забросил все ради этой роли. Что ему Базаров? И Таллин – это ведь не провинция, там тоже масса соблазнов, но он на эту схему согласился, т. е. в ущерб себе совершил поступок. И, кстати, выиграл от этого. Спектакль же был замечательный, и Москва это видела. Вот что это? Эстонский менталитет? Их врожденное стремление к порядку? Романтизм, идейность? И почему мы на такое не способны?*

– Он, действительно, крупный музыкант, у него свой ансамбль, он собирает стадионы. Яхту тогда строил своими руками...

– *...а вы отодвинули осуществление его мечты на два месяца, и он на это пошел.*

– Да, пошел. Что это такое? Не знаю я на это ответа. В России, конечно, произошла ужасающая вещь в момент распада Союза. И, как всегда, больше всего это отразилось на искусстве. В порыве наших разухабистых преобразований была разорвана связь между прошлым и настоящим. Что меня в эстонцах потрясает? Меня там избрали почетным доктором театральной Академии, в связи с чем я раз или два раза в год приезжаю к ним на мастер-классы со студентами и молодыми актерами. И всегда удивляюсь, как много людей приходят на эти встречи. Не из-за меня! Из интереса к профессии, прежде всего. И не только молодые, и не только актеры, но и режиссеры, и сценографы. Тартуский университет приезжает. Их молодые – это же совсем новое поколение, уже очень далекое от СССР. Третье или четвертое после тех эстонских мастеров, кого я еще застал. Но ты упоминаешь Вольдемара Пансо или Каарела Ирда, и они прекрасно знают, кто это?!

– *А наши – уже не знают. Я сама еще лет десять назад в этом убедилась. Выпускники ГИТИСа не знают не только Пансо и Ирда, но и Ярвета, и даже Тооминга и Хермакюлу. «Мы их не проходили». Их что, мгновенно выкинули из программы? Да я и сама о том, что Хермакюла умер, что трагически ушел из жизни Юхан Вийдинг, их знаменитый Гамлет, узнала случайно и гораздо позже, чем это случилось. О том, что умер Микивер, тоже ведь почти нигде не было объявлено. Было даже как-то неловко.*

– А эстонские ребята знают своих «предков». Это так приятно. Знают про их спектакли, смотрели их видеозаписи. Когда в разговоре с нашими молодыми актерами упоминаешь иногда Эфроса, Товстоногова, я уж не говорю, Лобанова, – никакой реакции, этого как бы и не существует. И они, кстати, меньше нас в этом виноваты. Вот какая грустная история.

– *А по какой методике учат в Эстонии?*

– По замечательной. Основы их актерской кафедры заложил же Пансо. Он уникальную «школу» создал. Обладал прекрасным знанием немецкого театра, в то же время получил режиссерское образование в ГИТИСе, у Кнебель, будучи уже сформировавшимся актером.

Чудесный сплав получился, своя «школа» с тягой к острой форме, сценической дисциплине, импровизации. Плюс знание тонкостей русского психологического театра. Плюс языческие основы эстонского народного театра. В результате вышла самобытная актерская «школа», где все-таки превалирует русское влияние. Благодаря тому что Пансо воспитал много учеников, эта «школа» пока еще и стоит. Они все это сумели сохранить: уважение к прошлому, к собственной земле – ко всему, что на ней произрастает. А у нас под удар была поставлена, прежде всего, «школа». Микивер, Нюганен, с которыми я много работаю, эту традицию отношений «по Пансо» сохранили. Но, правда, и у эстонцев в последнее время появляются некоторые симптомы того, что «школа» в опасности. Я даже сказал им об этом, будучи гостем последнего театрального фестиваля в Тарту.

– Психологически это внимание к «школе» можно объяснить. Для них момент распада Союза был одновременно и обретением себя, своей свободы, национального достоинства, они и сохранили все с этим связанное. А мы как-то легко и бездумно поставили знак тождества между великим русским театром и всем «советским».

– Ох уж это мне «советское»... Даже Сеня ничего, как вы понимаете, про это не знающий, недавно мне заявил: «Папа, это было в советские времена!» Когда с гор несется очистительный поток, с ним вместе и грязь идет, и камни летят, и вместе с этим уничтожаются и сады. А этого делать нельзя. И функция деятелей культуры в такой момент должна быть берегательной, а мы ее не выполнили, мы легкомысленно отнеслись к своей задаче. Действительно, какой-то вечный российский заворот получился. Но уже сейчас ясно, что стоит пожалеть об этом. Мне многие западные режиссеры еще тогда говорили: «Что же вы делаете?! Вы же уничтожаете то, что всегда было вашей гордостью, козырной картой!» «Школа» – великая вещь. Передается она, прежде всего, методикой. Вот как Кнебель передавала нам метод действенного анализа.

– Кнебель, как вы однажды сказали, дала «стартовую грамотность», уровень ремесла очень многим. Эти законы вечны? То, чему учила вас Кнебель, нужно сегодня?

– Вечных законов в театре вообще-то не существует. Когда-то, в 1970-е, я спросил у Арбузова: «А чем отличается сегодняшний театр от вашей юности, 1920-1930-х годов?» Он меня, помню, страшно удивил. «Ничего общего», – сказал он.

– И еще сказал: «Безумства мало. Жидковато». Я помню, как вы об этом рассказывали. Для меня эти слова удивительнее.

– Когда я сегодня думаю о великом нашем театре и 1960-х, и даже 1970-х годов, я начинаю Арбузова понимать. Я понимаю, что сегодня у нас с тем театром все меньше общего. Сегодня-это другой театр.

– Главное отличие какое?

– Все же начинается с посыла. Все начинается с вопроса «для чего?», «с какой целью?» – с внутренней необходимости того или иного театра. Я вспоминаю театральную атмосферу 1970-х... Были, конечно, и тогда театры, которые мы таковыми не считали, презирали. Но лучшие наши театры тогда были по сути не только и не столько театрами, сколько интеллектуальными собраниями. Тем, про что сейчас с иронией говорят – «театр, который больше, чем театр». Театры были клубами, лабораториями. Они утверждали превосходство вечных ценностей над преходящими. О чем говорили тогда на репетициях? Да обо всем на свете – помимо того, что делали спектакль и многое, кстати, в жизни успевали. Шел постоянный диалог с предшественниками и современниками. Кто сейчас говорит на репетиции или в гримуборных о Станиславском? Или о Мейерхольде? Или о методе работы? А тогда говорили, как это ни покажется сегодня смешно. И с пользой для дела. Тогда многое открывалось впервые, и мы спорили об этих новых людях, которые становились рядом со Станиславским: кто они, что они, лучше ли и что в них было новостью для нас? Сейчас все другое. Теперь я понимаю Арбузова. Хотя тогда ему не поверил. (Смеется.)

– *А во времена Арбузовской молодости разве не говорили о предшественниках и современниках?*

– Говорили, наверное, но тоже по-другому. А.Н. имел в виду эстетические категории.

– *Но театр, про который он сказал «Ничего общего», в итоге получился потрясающим.*

– Но это был другой театр. Сейчас театр изменил свое место в обществе.

– *А есть ли это сознательный выбор? Он просто поплыл по течению. Мог, мне кажется, остаться – хотя и не в той степени – и интеллектуальным клубом, и лабораторией. Не перевелись же и сейчас около театра серьезные люди, и их не так мало. Но театр сдал свои позиции. Ноет иногда об этом, но плывет. Может быть, испугавшись конкуренции с телевидением? Только зачем конкурировать с тем, у кого заведомо никогда не выиграешь? У театра и телевидения, театра и кино разные функции, задачи, специфика. Как вам кажется, мог наш серьезный театр сохранить свое место? Мне иногда кажется, что мог. Хотя бы потому, что эта ниша и до сих пор пуста.*

– Ну, наш театр состоит же не из дураков?! Но почва, на которой он сейчас произрастает, способствует существованию только такого театра, который есть, театра, рассчитанного исключительно на быстрый, в основном коммерческий, успех. Все определяется этим. За редким исключением, театр сегодня – это не занятие искусством. Извините за высокопарность, не способ познания мира, а просто зрелищное учреждение по выпуску какой-то продукции. А театру, который мы условно называем психологическим, нужна сосредоточенность. Самоуглубленность нужна, мирозерцание, наблюдательность.

– *Новое время в этом совсем не нуждается?*

– В высшей степени нуждается! Но не находятся люди, способные совершать эти поступки. Именно в этом и драматизм нынешнего положения театра.

– *А если бы такие люди нашлись? У них был бы шанс? Это сильный риск сегодня – делать серьезный театр?*

– Невероятный! И со стороны власти, и со стороны зрителей можно не найти поддержки. Вот видите, оказалось, что Театр Васильева никому не нужен и никто особенно не горюет, что его не стало.

– *Уверена, что горюют. Даже те, кто его не любил. Сильного конкурента, «вдохновителя» своих подвигов потеряли.*

– Это же был театр-лаборатория, **цель которого – не внешний успех, а поиск**, прокладывание новых путей. Театр, не дающий результата немедленно, рассчитанный на марафонскую дистанцию, на будущее. Но все теперь интересуются только сегодняшним днем, и поощряется только то, что сразу дает дивиденды.

– *А почему мы считаем, что сделанное профессионально плохо, но имеющее успех это хорошо? Почему это автоматически означает, что сделанное хорошо и серьезно успеха априори иметь не будет? Ведь, если послушать сегодня зал, его реакцию, особенно на классической пьесе, можно почувствовать, что зритель реагирует часто на текст. И на «старомодном» спектакле, и на «модерновом». Успех театра сегодня – это часто успех литературы, которую по разным причинам зритель не читает или не прочел, а теперь открывает заново. И не стоит режиссерам так уж обольщаться на свой счет. Это часто не их успех. А будь сегодня показаны лучшие спектакли Эфроса или Товстоногова, они, вы думаете, не могли бы найти своего зрителя? Не могли бы быть успешными? А «Взрослая дочь молодого человека» не имела бы успеха? А «Васса» Васильева? Что уж такое необратимое произошло с нами за последние двадцать лет? Мы так кардинально внутренне поменялись? Ментальность осталась. Суть общечеловеческая осталась. Если разобраться, даже наши конфликты с жизнью остались во многом прежними, а уж реакции и привычки – такие иногда «советские». На всех уровнях.*

– Самое интересное, что, разговаривая с вами, я будто занимаю и доказываю не свою позицию. *(Усмехается.)* Я тоже так думаю. У нас спора не получается.

– *А мне спор и не нужен. Мне нужна ваша режиссерская логика доказательств. Логика человека с другой стороны. Мне с вами гораздо приятнее не спорить, а размышлять вслух.*

– Ну, хорошо. В общем, я даже почти уверен, что могло быть по-другому. Но есть реальность. Вы говорите, зритель слушает текст. Но театры же потихоньку воспитывают публику по-другому, учат воспринимать, прежде всего, внешне эффектное зрелище. Для меня показатель – то, как этим летом на Чеховском фестивале прошел спектакль Брука «Сизве Банзи мертв». Для меня очень симптоматично, что никаким событием этот спектакль не стал. А спектакль серьезный, глубокий. И текст, кстати, был замечательный.

– *Мне больше всего не нравится сегодня логика, по которой серьезный театр – это априори скучный театр, устаревший, театр старых людей и режиссеров, вышедших из моды. Дурная же логика. Т. е. никакой логики. Но меня еще вот что занимает. Ваш спектакль «Иванов» был поступком?*

– Ну, может быть.

– *Даже по нынешним меркам был, если учесть, какой потом скандал разразился. И вы на это пошли. Хотя вам требовались для этого усилия. И момент риска и сопротивления жизни был даже больше, чем сейчас, но вы почему-то на это пошли и сделали, если цитировать ваше же любимое выражение, спектакль поперек линеек.*

– Да, это из Брэдбери: «Если вам дадут линованную бумагу, пишите поперек».

– *Почему вы – и не только вы – тогда писали поперек линеек, а сегодня желающих последовать вашему примеру что-то не видно? Вы тогда что, наделись на победу? Нет. Вам хотелось сделать так, как хотелось. Сегодня что, ни у кого нет сильных желаний?*

– Выходит, нет.

– *И мы даже с вами сегодня ищем обстоятельства, извиняющие тех, кто не способен на поступок. Это разве не конформизм? От людей не требуется рисковать жизнью – всего лишь совершить поступок, может быть, идущий вразрез с позицией большинства. Хотя, кто это большинство сегодня, непонятно. Когда вы ставили «Иванова», тоже был «другой» театр, и СМИ, какая-нибудь газета «Правда», была власть, которая могла по головке не погладить. Что ж так радикально изменилось сегодня в раскладе сил, кроме того, что «левое» крыло стали звать «правым» и наоборот? Вы в условиях меньшего выбора все-таки выбирали «свое» решение, свой стиль, шли на риск. А молодое театральное поколение сегодня выбирает только пользу, покой и славу любой ценой. У них нет своих желаний? Им ничего не хочется выкрикнуть, до кого-то достучаться, как-то развить свой талант? За двадцать лет нас так сильно «среда заела»? Почему вас за семьдесят лет она не заела?*

– Нас учили, что нельзя на «среду» все списывать.

– *А всего за двадцать лет свободы нас, значит, отучили и от свободы, и от самостоятельного принятия решений? Абсурд какой-то получается.*

– Думаю над тем, что вы говорите, и ответ нахожу только один – «школа». Она разрушается или даже уже разрушена. А «школа» – это основа всего. Это же не только ряд технических и технологических навыков. Это некая религия, некое пространство нравственных установок. Я вот сейчас работаю над книгой о Станиславском (не знаю, закончу ли, но уже 300 страниц накатал) и открыл для себя такую интересную вещь: те термины, которые сейчас в практике режиссуры стали расхожими, – «общайтесь», «смотрите в глаза друг другу», «следите за тем, что делает партнер», – когда-то были не технологическими.

Это сейчас они только технологические. Во времена К.С. они были рождены временем, в котором люди не кичились одиночеством. Тогда одиночество было признаком дурного тона, это потом символисты стали горды своим одиночеством в поэзии. А когда К.С. создавал свой Художественный театр, в конце века и в начале, все было другим. Ну, недаром же слова «Белеет парус одинокий» Чехов иронически вложил в уста Соленого и сделал его похожим на Лермонтова, да? Тогда была потребность в театре как в некоем сообществе, которое способствует развитию отдельной индивидуальности. И, ответив на эту потребность, Станиславский, я думаю, был чрезвычайно прав по сути. Практика разрушенных театров это доказывает. Вдруг актеры, которые блистали в своем театре, лишенные этого театра, своего братства, своей команды, становятся заурядными. Все технологические термины «школы» неразрывно связаны с полем неких табу, с религией. А сегодня ну как сказать телезвезде сериальной: «Будь внимателен к партнеру»? Когда телезвезда привыкла играть сама по себе и у нее нет этой внутренней потребности уделять внимание другому, открывать себя через общение с другим.

– **Не брать телезвезду пароль.**

– Это можно, конечно. Но для этого надо организовать театр на других условиях. А «не брать» – это риск для руководителя, который думает, что потеряет зрителя. Руководитель уверен, что именно на нее, телезвезду, зритель действительно идет.

– **Опять оправдываете?**

– Реально смотрю на вещи.

– **Да кто ж этому руководителю такое внушил, и так намертво?! Вон, фоменки, так и не вышедшие в телезвезды, это опровергают. И женовачи, которые звездами пока, слава богу, не стали, успех имеют. Но я тоже все время ловлю себя на мысли, что я этих руководителей понимаю. Я им даже сочувствую! (Мы оба опять смеемся.)**

– Да, старая мудрость «Понять – значит простить», звучит тут весьма сомнительно. Но я их тоже понимаю. Они живут по своим законам, у них другие правила игры, они уже вне этой «школы»...

– **... но не только терминами старой «школы», но и ее дивидендами, и рекламой, на ней построенной, прекрасно пользуются.**

– Вот если бы к этой «школе» вернуться... Момент общения между людьми во времена К.С. да и в нашей молодости, становился для людей чем-то вроде спасения. Это многое объясняет, кстати, в пьесе «Три сестры». Только так можно понять, почему за столом собираются столь разные, а порой и несовместимые люди, как Тузенбах, Соленый, Чебутыкин, Федотик... сестры Прозоровы. А объяснить, что они собираются, потому что им просто некуда податься, – это объяснение для бедных, тусовочная суета. Люди собираются, потому что у них в этом есть невероятная нужда: давайте говорить, общаться, давайте пофилософствуем. Эта тяга и породила Художественный театр. И, что самое интересное, это повторилось в 1960-е и в 1970-е. Эта потребность – быть друг с другом, обсудить новую книгу или спектакль, жизнь обсудить! – была чрезвычайно высока, и через это люди надеялись найти свое место в море разлитом проблем. Образовывались такие «островки мысли». А островное сознание же резко отличается от материкового. «Островки» возникли, а потом, как говорит Фирс, все пошло враздробь. Я надеюсь, что еще наступит другое время, я чувствую эту потребность, она, безусловно, есть и сейчас в людях, в воздухе носится. Но в театрах не реализована.

– **Почему?**

– Творчество начинается с рамок, а культура – с табу.

– **Смотрите, какая странность выходит. Мы часто говорим: театр живет только сегодня, отвечает на сегодняшние запросы. И наш т. н. буржуазный театр именно этим оправдывает свое существование. А на тайную, но уже осязаемую**

потребность времени, которая появляется в людях, которые даже этот театр посещают, он не откликается. Двойной стандарт получается.

– Русскому театру ведь всегда была свойственна потребность в мессианстве, в «направлении», особом назначении. Актер Бурдин пишет Островскому письмо: нашему направлению грозит опасность со стороны Оффенбаха. Чувствуется, конечно, его желание быть на короткой ноге с Островским, но, однако, все-таки «нашему направлению». Значит, это есть, «направление». То, что было в нашей молодости, тоже было направление, движение. Не случайно оттуда вышло большинство наших знаменитых режиссеров. И Кнебель это в нас поддерживала. В театре, в судьбе, в режиссуре – надо иметь, от чего отказаться. От этого «направления» можно было потом отказаться. Но надо было его иметь. Помню, как М.О. мучительно переживала, когда Эфрос вдруг перестал репетировать этюдным методом.

– ***Страдала?***

– Непросто переживала. Она ж не была доктринером. Я о чем все речь веду? О том, что «школа» – это не ряд технических навыков, а целая система философская. Здание, которое выстроил Станиславский, было законченно и гармонично во всех своих частях, на всех этажах, все соединялось друг с другом. И главное было – не навыки, а стиль жизни. Невозможно в это поверить, но на втором или третьем году жизни театра К.С. подошел к кому-то из молодых и сказал, что актер, который носит такой галстук, не может быть актером Художественного театра. Звучит анекдотично, да? Но понятно. Это тоже часть эстетики театра. МХТ был эстетически-философски-технологически завершенным организмом. Технология возникает не сама по себе, а как ответ на способ существования в жизни и, соответственно, на сцене. А когда это все раскалывается, вроде бы и говорят то же, так же, да не то...

– ***Но это общие слова. «Будьте эмоциональнее», – говорит режиссер, и актер начинает разговаривать руками или тыкать в партнера пальцем. «Будьте взволнованнее», – и актер кричит, только силой звука обозначая волнение. Это же все штампы «системы» ужасные.***

– Методология связана с мировоззрением и мировосприятием. Стиль определяет все. Ведь с чего начали основатели МХТ? С определения стиля жизни театра, а не с того, как будут общаться актеры на сцене. Они начали с определения того, что они не принимают в современном искусстве. Для начала достаточно. В их знаменитых беседах, почитайте, ничего нет о технологии, все о стиле: как мы будем жить, каких мы будем придерживаться законов и правил. Монастырское дело, средневековое братство. Замкнутое, четко выстроенное. Нельзя утром заниматься йогой, а вечером взять и выпить две бутылки водки. Если стиль жизни театра и его руководителя тусовочный, то и отношения со зрителем будут тусовочными. Не может в таком театре появиться что-то другое. Создание любого спектакля – это же заговор, группа людей сговаривается против большинства, т. е. зрителей. Что-то там актеры репетируют, а потом что-то такое со зрителем делают, часто не предупреждая его об этом, что потом этот зритель бывает потрясен и не спит ночами. Значит, речь идет о том...

– ***...что любой серьезный театр, будь то во времена Станиславского, или в 1970-е, или сегодня, рождается в конфликте со временем? Эта мысль, кстати, и у Товстоногова не раз мелькает в его беседах с учениками. Т. е., с одной стороны, театр вырастает из той почвы, какая имеется, а с другой – вступает в противоречие с тем, что его породило и вырастило?***

– Безусловно. А причина одна – «школа». Есть вещи, когда человеку внушают, что стыдно делать. И он понимает, что это так, и никогда этого не сделает. Я вам тысячу примеров приведу, которых свидетелем был сам.

– ***Приведите хоть один.***

– Эфрос посмотрел мой спектакль «Пер Гюнт»...

– ***...который по тем временам тоже, помню, был событием.***

– Ну, в общем, да. Он шел весь день, игрался по субботам и воскресеньям, в два приема. И вот Толя с Наташей Крымовой приехали его посмотреть. Мы много говорили, я очень ценил его разборы. Но что я тогда запомнил больше всего? Одну его фразу. У меня в спектакле в одном месте, чуть-чуть, в глубине, шел дым. Ну, такой, каким сейчас все сцены задымлены. И я помню – тогда! – Эфрос сказал как-то вяло и даже это не обсуждая: «А дым-то зачем, ну что-о это?!» (*Смеется.*) После этого у меня ни в одном спектакле дыма никогда не было. Мне стало стыдно. Вот только в Брэдбери появился, но там он ведь почти действующее лицо.

(Теперь смеюсь я.)

– **Так же и со стробоскопом было. В какой-то момент стало неприлично им пользоваться. Он стал «общим местом».**

– Нас учили стыдиться «общих мест». Фальши стыдиться. Ведь «школа» еще передается из рук в руки. Больше всего я понимал, что такое был МХТ, наблюдая за М.О.: как она слушает, как говорит, реагирует... Я, на нее глядя, понимал, как шли репетиции в том театре. По ее пластике, по жестам, по стилю. По вниманию. По вдумчивости, по желанию вытянуть из тебя, молодого, что в тебе есть. По уважению к мнению собеседника, желанию дать ему право на доказательство этого мнения. Внушить ему, что он рожден для того, чтобы создать что-то неповторимое, а не только повторять – может быть, даже хорошо – чужое. Я помню, на режиссерской лаборатории пришла к нам в первый раз Кнебель и сказала: «Мы будем изучать, проверять и уточнять метод действенного анализа». Как только она это сказала – уточнять Станиславского! – все мы были готовы идти за ней в огонь и в воду. Когда я говорю о «школе», я говорю об этом. Люди сегодня не воспитаны в системе определенных координат, в некоем поле – и нравственном, и этическом, и эстетическом. Поэтому другой театр, другой ландшафт...

– **...и так мало людей, готовых совершать поступки.**

– Но, знаете, они есть! Я летом говорил с Иваном Поповски, хотел сосватать его на постановку, а он мне сказал: «Я бы с удовольствием, но Фоменко переезжает этой осенью в другое помещение, и я должен быть рядом». Было как-то приятно это услышать. Значит, для него интересы дела, театра, учителя выше собственного спектакля. В той режиссерской лаборатории у Кнебель, кстати, были люди самого разного возраста: Киселев саратовский, у которого уже тогда званий и наград было больше, чем у М.О., а рядом Виктюк, еще львовский, совсем молодой Додин из ленинградского ТЮЗа, от Корогодского. И все эти люди объединялись вокруг профессии, и спасение их было в общении. Потом еще сама М.О. подвигала на поступки. Наше самоутверждение шло через утверждение нашей принадлежности к «школе», к этому способу жизни, этому общению с внешним миром.

– **О славе не думали совсем?**

– Интересный вопрос...

– **Помню, меня Алексей Герман в телевизионном интервью поразил, сказав: не верьте режиссерам, когда они говорят, что не хотят, чтобы их смотрели миллионы, все хотят. «И я хочу», – признался он. Но при этом пойти против себя, не сделать поперек он органически не может.**

– И мы, наверное, хотели славы. Но моя слава состояла в том, чтобы создать славный театр. И конкуренция между нами была, и соперничество, но реализовано все было через театр. Вы думаете, в чем состояла слава Эфроса? В том, что он ставил хорошие спектакли? Он создал свое братство – актеров, не таких, как другие, и даже в недрах театра, которым он не руководил, его актеры играли не так, как все, общались иначе, имели свой метод, свой язык. Вот в чем была его слава. А вовсе не в том, что он хорошо поставил спектакль «Брат Алеша» или «Женитьбу». «Школа» дает ощущение марафонской дистанции.

– **А ваша профессия – марафон?**

– Для создателя театра – безусловно.

– ***А для неисправимых индивидуалистов, каким вы стали?***

– Да, в общем, тоже. Что я имею в виду под марафонской дистанцией. Что есть вообще основа психологического театра? Стремление познать загадки жизни, тайны бытия, сознавая, что до конца все равно их не познаешь, но зная, что сам процесс этого познания и есть суть твоей работы. И на этой марафонской дистанции создание спектакля есть лишь отдельное звено в общей цепи, часть эксперимента, у которого нет конечного результата. Каждый спектакль – только часть пути. И от этого ощущения создавались многолетние содружества режиссера и художника: Любимов – Боровский, Кочергин – Товстоногов, Китаев и я...

– ***Вы и Фрейберг.***

– Все большие режиссеры и художники воспитывались так. Они не просто еще один спектакль делали, они разрабатывали определенный код общения – и с актерами, и со зрителем. А что спектакль? Ни один режиссер не может поставить больше 4–5 спектаклей в жизни, которые бы идеально соответствовали его дарованию.

– ***Как вы строги.***

– Но это так. Даже у Станиславского. Есть золотой период Художественного театра, когда были созданы чеховские спектакли. Не просто спектакли, а новый тип спектакля. Ну, есть еще, наверное, «Синяя птица», а потом недаром же К.С. занялся театральной методикой. Да и у нас так. Мы же не создаем сначала теорию, а потом живем по ней? Мы анализируем практику. Если анализируем. Мы же не можем сначала написать мемуары, а потом по ним жить? Иногда, конечно, теория бывает оправданием практики, но чаще – анализом того, к чему ты пришел, ставя спектакли. Когда художник в широком смысле слова в театре разрабатывал метод, один спектакль был лишь частью разработки этого вещественного метода.

– ***Вы уже давно ездите на Запад. Нас и сейчас ценят за то, что мы умели раньше?***

– Безусловно. Только тогда наш театр знали плохо. В 1980-е по-настоящему не знали. Мы, так долго сидя за «железным занавесом», их знали, а они нас нет. Я, первый раз будучи в Париже, первым делом помчался в Театр Ионеско. Я уже знал Ионеско, хотя его у нас не издавали. Что-то где-то из-под полы мы читали, кто-то переводил это для себя, у Бояджиева я кое-что вычитал. Ему, конечно, пришлось Ионеско слегка «заклеймить», зато он дал нам возможность про него кое-что понять. Вот интересная вещь. Этим летом я тоже был в Париже. Мы с Борисом Заборовым работали над макетом. Гуляем мы с ним в Латинском квартале в наш единственный свободный вечер, и я ему говорю: «Слушай, тут когда-то находился театр, где я был, будучи молодым человеком, Театр Ионеско. Там играли «Лысую певицу» и «Урок». Я очень хорошо это помню. Я хочу найти это место, посмотреть, что там сейчас». Я Боре даже описал это место: подвал, одна ступенька вниз... Зачем я хотел найти это место? Ну, блажь. Я же был совершенно уверен, что там ничего нет. Мы долго расспрашивали людей на улице, потом кто-то все-таки показал нам дорогу.

– ***Нашли?!***

– Не просто нашел! Там был... Театр Ионеско, и все так же шли «Лысая певица» и «Урок» и играли наравне с новыми актерами те старые, которых видел я. Мне стало почему-то так хорошо! Хоть что-то постоянное есть на этом свете. Не знаю, какую эти спектакли представляют художественную ценность сейчас.

Но сам факт – это сохранить – меня потряс. Как ни странно, что-то должно консервироваться в театре.

– ***А потом уточняться?***

– Да. Я бы, например, хотел сегодня прийти в театр и посмотреть... спектакль Станиславского. Понять, как тогда играли.

– ***Не боитесь разочарований?***

– Не-а. Как всякий молодой человек, я когда-то был крайне левым. Тогда только реабилитировали Мейерхольда, Курбаса, все это для нас было впервые, и все мы были устремлены туда. И вдруг я случайно попал на спектакль в Малый театр... Это одно из самых сильных моих впечатлений в жизни. Вышли на сцену Турчанинова и Рыжова, сели за стол, стали разговаривать, и вся моя левизна исчезла. У меня какое-то раздвоение личности произошло. Я забыл всю свою «крутость». Когда я сейчас дал согласие ставить в Малом театре, то мое давнее впечатление сыграло, наверное, решающую роль.

– *А какие еще сильные театральные впечатления вы сохранили?*

– Самое первое, не смейтесь, «Лебединое озеро», балет меня заворожил. Я ничего не понял, но одна балерина в белом, другая – в черном, это заворачивало. Самое сильное впечатление – это, наверное, «Гамлет» Брука. «Лир» его же, но позже, спектакли Вилара... Мне даже довелось со Скофилдом потом познакомиться. Тоже сильное впечатление. До сих пор помню его лицо. Не лицо, а Кавказ какой-то, в долинах и расщелинах, вся биография читается. А с Виларом у меня вообще произошла фантастическая история. Я тогда уже работал в Риге. Как-то прихожу после репетиции домой в состоянии предельной усталости. Сижку, полудремлю, вдруг звонит Петер Петерсон, замечательный образованный человек, **режиссер**, драматург, и говорит: «Быстро приезжай! У меня Вилар. Мы тебя ждем». Он тогда гастролировал в Риге, читал стихи. А я отнекиваюсь и еле шевелю языком. Он, наверное, решил, что я пьяный. А я устал, как собака, и сказал, что не приду. Не помню, как переполз в постель, а утром даже подумал, что это все мне приснилось. И знаете, что дальше было? Дней через пять включаю радио «Свобода» и слышу сообщение: умер Жан Вилар. И диктор говорит, что его последнее выступление состоялось в Риге. Исторический факт. Вот такие бывают ошибки.

– *Кого из ушедших вам больше всего не хватает? Из тех, кто, как вы говорите, «имел почтение к культуре»? Кого полезно было бы вспоминать всем?*

– Наташа Крымова и Эфрос – это для меня невосполнимая потеря.

– *А что чаще всего вспоминаете?*

– Ой, разное. Иногда что-то случайное. Вспоминаю, например, как во время гастролей в Харькове Театра им. Ленинского комсомола, это были одни из последних гастролей, я тоже там оказался. А.В. было 40 лет. И он мне предложил: «Пойдем, посмотрим, где я родился». И мы пошли искать улицу. Улицу он помнил, Черноглазовская, а место – нет. И я сейчас не помню названия этого переулочка, помню, что первый направо. Недалеко и мое детство прошло. Нашли улицу, там спуск с горы небольшой, дома его уже не было. И вот я помню, как он смотрел вдоль этого спуска. У него бывали такие моменты... тихого оцепенения: подбородок – вниз, на лице – смесь радости и грусти, какая была и в его спектаклях. Удивительно повышенная внутренняя эмоциональность при внешней вялости формы... Помню, как Новый год у них дома встречал, они вдвоем были и Толины родители. Никогда не забуду момент, когда сняли «Три сестры». Мы с Наташей сидели на кухне, А.В. вышел. Наташа очень волновалась – непонятно, как быть, что делать дальше, – и послала меня посмотреть, что он там делает. Я вышел. А.В. стоял в коридорчике, где книги у них были, и рассматривал их. Я вернулся, сказал, что все в порядке. Потом через какое-то время зашел Эфрос и сказал: «А может, мне «Любовь Яровую» поставить? Швандя – Дуров, Панова – Яковлева?» – и тут же стал делать распределение. (Смеется.) В результате он потом «Платона Кречета» поставил.

– *Это была шутка?*

– Нет, совсем нет. Это был такой момент отчаяния. И поиски конкретного выхода.

– *Типично по-режиссерски, конкретно.*

– Ну, если хотите. Наташа что-то съязвила по этому поводу, а он стал распределение делать тут же. Когда опомнился, мы посмеялись... Помню, как Наташино 50-летие вместе отмечали. Они вдвоем приехали в Ригу на «Пер Гюнта», а потом сидели у нас дома, и Толя

рассказывал, как он «Гамлета» поставит с Калягиным. У него был готов замысел, очень интересный. К сожалению, деталей не помню, ничего же не записывали, все казалось, запомним. А потом мы на несколько дней уехали под Ригу, жили в каком-то заброшенном доме, одни во всей округе. И мы сидели с Наташей на первом этаже, а Толя время от времени прибежал со второго этажа и читал нам свои ответы критикам. Он часто писал критикам, когда его что-то возмущало. По поводу замечаний в его адрес полемизировал. «Не волнуйся, – говорила Наташа, – он это не пошлет».

Я помню, как Эфрос обиделся на Свободина после его рецензии на «Живой труп»... Хорошо помню его плачущим после **моего «Живого трупа»** с Миком Микивером – Протасовым. Мы играли в Малом театре, на гастролях. И, когда кончился спектакль, я, как обычно, зашел за кулисы, а там стоял Эфрос и рыдал. И повторял одно и то же: «Господи, я же каждый день их вижу в гастрономе». Это он про Протасова говорил.

– *А вскоре сам поставил эту пьесу. Странная история. Как правило, так не бывает, если чужой спектакль нравится, правда?*

– Да он просто не читал пьесу, а потом прочел и сделал все наоборот... Не могу забыть, как пришел к ним домой через несколько часов после его смерти. Еще никого не было. Он лежал у себя в комнате. Наташа без памяти лежала в другой... Такого умиротворенного лица я у него никогда не видел. Полный покой. Долгожданное освобождение... Что-то только грустное вспоминается...

– *О Станиславском в каком жанре пишете? Это будут уточнения? Или заметки на полях?*

– Это будет мое удивление перед этой личностью. И невозможностью ее познать до конца. Немного о его спектаклях, что-то биографическое. И колоссальное удивление перед личностью.

– *Не так давно я искала у него какую-то цитату, открыла и зачиталась. А раньше, когда надо было читать, скучно казалось.*

– Эфрос, кстати, обожал читать Станиславского. Все время читал его режиссерские планы.

– *А, кстати, почему сейчас их не пишут? Вы писали?*

– Нет. А потому что сам Станиславский категорически от этого отказался. Он же поразил молодых актеров МХАТа, когда сказал в начале 1930-х, что был когда-то в его жизни позор – он писал режиссерские планы. Он отказался от этого, чтобы дать дорогу вольной импровизации. Это было то, чего не понимал Немирович: зачем же отказываться от хорошего, если в этом наша сила? Он же после Станиславского тоже научился их писать.

– *Если у вас нет плана, то что есть, когда вы начинаете ставить?*

– Есть предощущение спектакля, куда идти надо. Это как по грибы. Когда знаешь, где точно они находятся и сколько их, ты уже не грибник, а грибозаготовитель какой-то. Есть иногда три-четыре образа, какие-то мгновения, вспышки, финал...

– *Вы его видите?*

– Иногда. Пока писал Брэдбери, точно знал, чего хочу.

– *С прозой удобно: когда пишешь инсценировку для себя, многое проясняется, упорядочивается.*

– Тоже способ познания материала. Как будто перевод делаешь: понимаешь, как слова соединяются, почему рядом стоят. Композиция сразу возникает. В общем, мне еще бывает интересно, когда я работаю. Еще не скучно.

– *А сами написали: «Вдруг становится скучно объяснять то, что кажется понятным». И еще про болезнь под названием «само собой разумеется», что это смерть для режиссера. Поясните? Я от Васильева тоже слышала что-то похожее. Я же ему несколько раз предлагала: «Ну собери ты своих старых актеров, – они же в последние*

годы на Сретенку приходили, – поставь что-нибудь обыкновенное, кинь ты всем эту кость, докажи, что поставить, «как все» или как «Взрослую дочь», для тебя раз плюнуть». А он говорил: «Скучно. Зачем я буду на это время тратить?»

– Ну да, зачем, если нет внутренней потребности? Но я еще другое имел в виду. Вот, например, сидит у тебя на репетиции хороший актер Лебедев (он играл у меня Фирса) и вдруг начинает тебе рассказывать, что Россия погибла от Раневских. И скучно становится, и неохота переубеждать. «Почему, когда вы со мной разговариваете, – спросила меня однажды артистка большая, – вы не в глаза смотрите, а поверх головы?» «Если я посмотрю вам в глаза, – ответил я, – мне сразу не захочется работать». Она решила, что я ей комплимент сделал, а я ей схамил... У Эфроса была такая знаменитая фраза: наша профессия – в театр приходиться и голыми руками гвозди забивать. Но в какой-то момент становится скучно тратить силы, говорить, убеждать, смотреть в глаза... Надо находить, где не скучно работать. Эфрос говорил по-другому: скучно, когда видишь потолок актера. Он был в этом смысле даже поумному циничен или, можно сказать, гениально прагматичен. Мы с ним много разговаривали. И часто он мне на мои жалобы говорил: «Ну, зачем тебе это нужно?! Ну, пусть они там ходят как-нибудь, на заднем плане, и чем-то шелестят». У него самого иногда так и было. Сзади кто-то что-то шелестел, зато на первом плане были Яковлева и Волков... Мастер! Я так не могу. Начинаю уйму времени тратить на то, чтобы артистка на неглавную роль с правильной интонацией произнесла какую-то одну фразу. А она не может элементарно. И становится скучно, и тогда уже приходит чувство: а-а, говори, как хочешь! А это и есть симптом конца. Я помню, как это было ужасающе для меня – смотреть, как Ефремов выпускал «Московский хор». Декорация валится, рабочие не успевают делать перестановки, свет зажигается, а они не успели уйти. Я ему что-то сказал про это, а он мне так устало: «Да ладно тебе, спектаклей пять пройдет, и притрется». И я понял: ему скучно. В «Современнике» вибрировал, а тут вдруг скучно стало. Вот это и есть режиссерская болезнь.

– Так у меня ощущение, что всем сейчас скучно, почти каждый день в театре это чувствуешь. Что ж это вдруг всем скучно стало?

– Про всех не знаю, да я и не так часто, как вы, в театр хожу, слава богу. Вот ведь в молодости этого нет. Там, правда, есть другое. *(Смеется.)* Тебе так хочется поставить «Гамлета», но у тебя нет Гамлета, а ты берешь и все-таки ставишь, потому что очень хочется. А спустя годы уже тыщу раз подумаешь, что нет смысла.

– Это тоже болезнь профессионалов. Есть четкое ощущение, а иногда и знание того, как надо. Ты хорошо представляешь себе идеальный спектакль и знаешь, что не достигнешь совершенства. И такое отчаяние берет. И ощущаешь такую бессмыслицу. И, правда, скуку.

– А нужна энергия заблуждения.

– Мне иногда казалось, что с Васильевым происходит именно это. Его многие просили восстановить «Моцарта и Сальери». А он всем объяснял, что там того нет, это не получилось. «Все равно не получится, что я хочу». Да зрители же этого не заметят! Им и того будет достаточно, что есть, им и это покажется совершенным. «Это невозможно!» – говорил Васильев.

– Вы тут касаетесь вопроса кардинального – и в размышлениях Станиславского, и в трагедии любого мастера. Именно у мастера в какой-то момент лабораторная работа становится выше практики. Это объективно интереснее – сам процесс познания, репетиции. Ну, еще один хороший спектакль я поставлю, и что? У Немировича со Станиславским на этом же трагедия возникла. Немирович, как опытный практик и блистательный директор, доказывал Станиславскому, что невозможно театр превращать в лабораторию, а тот отвоевывал себе это право.

– *И, может быть, как раз эта энергия противоречия, внутреннего диалога и уравновешивала их, и позволяла театру уцелеть, не рухнуть в крайность?*

– Кстати, в самые гадкие времена русский театр, русскую актерскую школу спасла от профессионального падения вся вот эта система – то, что называется подтекстом, «другим» сюжетом, который создавал режиссер иногда параллельно сюжету основному. Хмелев играл ужасную пьесу, но играл прекрасно, потому что владел «другим» сюжетом.

– *Сейчас я часто слышу от самых разных людей, что выстраивание подтекста как раз и есть изъясн нашей «школы».*

– Идеальное отсутствие подтекста – это же сериал.

– *Кстати, и в сериале это нехорошо, неинтересно. Подтекст – это же побудительные мотивы, причины тех или иных действий, логика поведения действующих лиц. Значит, либо ее выстроить не умеет режиссер, либо ее попросту нет в сценарии. И, если в это углубляться, все посыплется. Поэтому «и так сойдет». Но это смертельно скучно и картонно. И в театре я часто такое вижу, как актеры «раскрашивают» текст, читают пьесу по ролям. Вижу и в «левом» театре, и в «правом». Хорошо зрителю, который сюжета не знает, а мне так смертельно скучно. Может, это тоже симптом конца?*

– А может, как раз начала? (И мы опять смеемся.)

– *Я бы еще с удовольствием продолжила с многолетним председателем АССИТЕЖ разговор, начатый весной на фестивале «Радуга», – о детском театре. Так получилось, что я в последнее время посмотрела массу детских спектаклей в Москве и сильно приуныла. И тут у нас проблем выше крыши. Вот скажите мне, как опытный человек, детский специализированный театр нам сегодня нужен? А тот театр, который был у вас, у Корогодского, у Киселева и др. (причем они все разные были, и по стилю, и по языку), – тот театр возможен? Или какой нужен? Или и этот опыт надо тоже оставить в советском времени?*

– Само по себе, мне кажется, это стоящее, красивое и благородное дело, дело подвижника. Взрослому театру тоже хорошо бы, конечно, быть подвижничеством, но детскому совершенно необходимо. А подвижников мало, мало актеров и режиссеров, мыслящих, как педагоги. Это особый дар – ставить для детей. Когда это дело ставится на поток, происходит стандартизация, возникают штампы. Саму идею я как-то не отмечаю. Хотя у меня в Риге же был не детский театр в расхожем смысле этого понятия.

– *Но ведь были же спектакли, рассчитанные на разные возраста?*

– Я сделал один детский спектакль, которым могу гордиться и который был потом растиражирован, – это «Чукоккала». Мы создавали спектакль для детей, но совсем не об этом, между прочим, думали, а о том, что такое стихотворение на сцене. И создавался этот спектакль в полемике... с Любимовым, с тем, как он обращался со стихом. Знаете, еще почему трудно сделать детский спектакль? Потому что ты быстро исчерпываешь запас своих детских впечатлений.

Бесконечно меняется твой взгляд на жизнь. Когда работаешь над взрослым спектаклем и меняешься, можно обращаться к одной и той же пьесе. А тут запас, из которого можно черпать, не пополняется, в одном или двух детских спектаклях ты его исчерпываешь. Это чистое искусство. Вот какая самая главная задача театра? Любого. Оставить впечатление. Хорошее впечатление. От соприкосновения с другим миром. Как раскрывается для каждого из нас театр в детстве? Мы же не очень помним сами спектакли, но помним свое впечатление, то свое состояние от встречи с театром. Помним шелест занавеса, стук пуантов, настраивание инструментов, еще что-то – другой мир, который уводит тебя в область прекрасного. История говорит о том, что все лучшее в литературе, что было создано для детей, было сначала создано для взрослых. А потом со временем стало детской литературой. Если это

искусство, то это тайна, магия. А их и во взрослом театре удержать, воссоздать непросто. Я часто думаю об этом и ответа не нахожу. Почему, например, «Муха-цокотуха» так широко пошла и полюбилась, а не менее хорошая сказка, построенная по тем же законам, «Биби-гон», – нет? Хотя и ход тот же самый, и мастерство, и сочетание звуков. Тайна. О детском театре говорить трудно. Единственное, что знаю точно, – это прекрасное дело. Но оно требует и прекрасных людей.

– А меня, знаете, что еще смущает? Мы ведь нашим детям читаем вначале почти все те же книжки, которые читали сами. И они тоже их любят. А при этом мне все чаще говорят, что сегодняшние дети – другие и ставить для них надо как-то иначе. Однако это «иначе», как правило, исчерпывается тем, что детям предлагают шоу наподобие «Фабрики звезд», т. е. используют, эксплуатируют код телевидения, массового искусства. Театр вставляется в рамку общих усредненных ценностей. Какая, к черту, тайна и магия? Ребенок и не может понять, а то и никогда не узнает, что театр – это что-то «другое».

– Поэтому я и говорю, что заниматься детским театром настолько же трудно, насколько и легко. Сделать так, чтобы дети двадцать минут аплодировали, легко. Поставь ритмическую музыку, и все. Но строить детский спектакль по тем же законам, что телешоу, – это и я заскучаю, и дети. А как тогда? Нет же специальной режиссуры для детей, не существует. Передо мной когда-то стоял сущностный вопрос: а вообще-то я имею право работать для молодых? Я же уже мало их знаю. Даже со студентами общаясь, я понимал, что какие бы прекрасные у нас ни были отношения, когда я выхожу из аудитории, они становятся другими – ярче, чем со мной. Поэт же сказал: «Здравствуй, племя, младое, незнакомое!» – и нечего претендовать на знание этого незнакомого. Меня этот вопрос мучил до тех пор, пока я не понял, что о них не надо думать, когда ставишь. Надо просто делиться с ними своим опытом, пониманием чего-то, что понял сам, а они возьмут то, что им нужно, а остальное отметут. Основная ошибка людей, которые ставят для детей, – они ставят не о себе, а для них. Стараются таким образом понравиться и сразу этим занижают уровень разговора. Очень стараются, чтобы было завлекательно, но, как только эта установка западает им в голову, тут же становятся неинтересны. И тут все начинается с посыла. Не с результата, а с того, что для тебя самого значит этот спектакль. Для меня «Чуккокала» была возвращением к себе, к тому, что такое детство и как это состояние передать, себя передать. Но если бы я в это время думал, как сделать для них поинтереснее, ничего бы не получилось. В какой-то статье про меня Наташа Крымова написала: занятное дело, сижу на «Чукоккале», чего-то не понимаю, а рядом мальчик, который мне все объясняет. Мне кажется, для детей наоборот надо ставить, чтобы были загадки в спектаклях, стремиться не к ясности изначальной, а к тому, чтобы себе самому было интересно.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.