

**THIS MATERIAL ON LOAN FROM
SEATTLE PUBLIC
LIBRARY**

PLEASE RETURN WHEN FINISHED

RUSSIAN

LEW

ИМЕЧА
1987-1999



Участники спектакля «Взрослая дочь молодого человека».
После премьеры. 28 апреля 1979 года



Михаил Чехов. Перед отплытием в Америку. 1935 год



Наталья Крымова, Андрей Торстенсен



Олег Ефремов, Александр Гельман



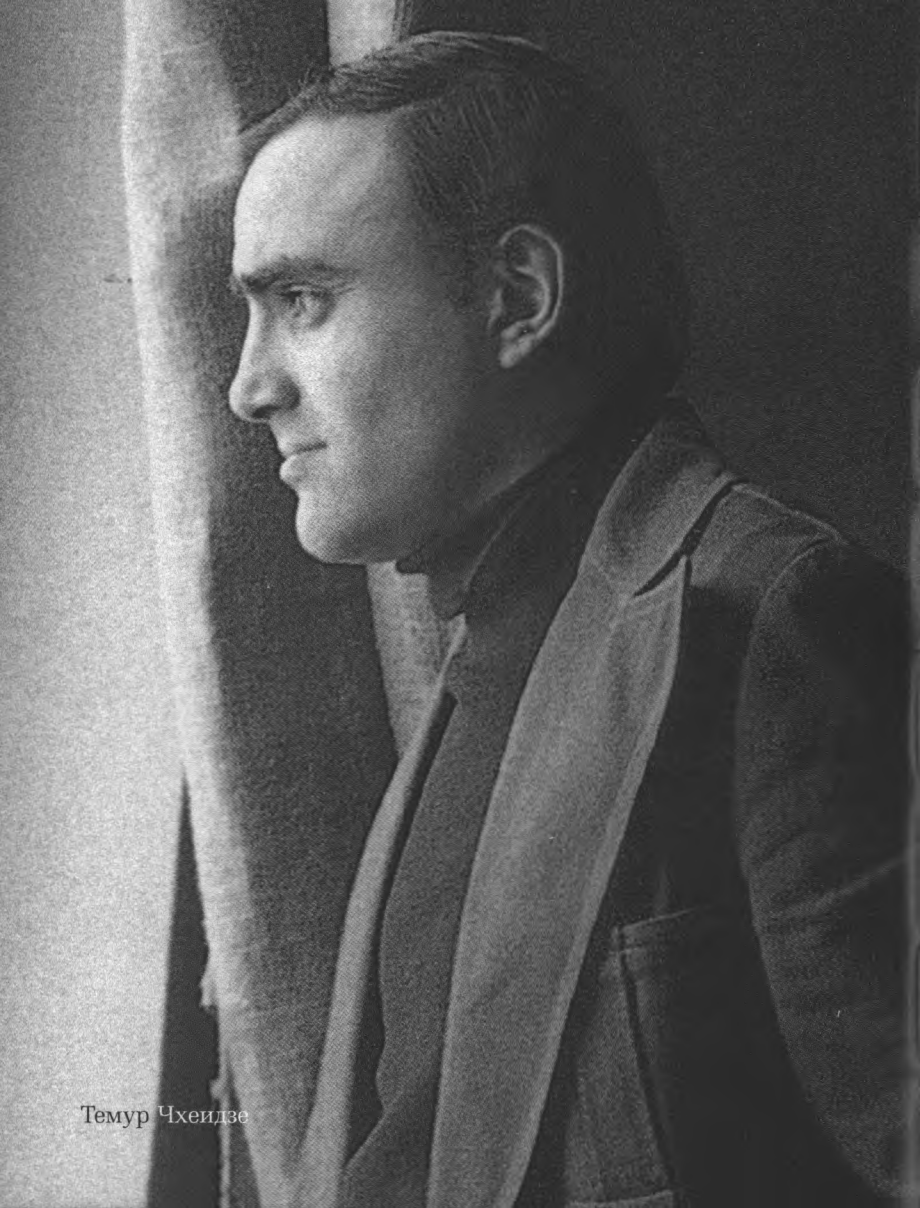
Юлия Борисова, Лев Солин, Петр Фоменко



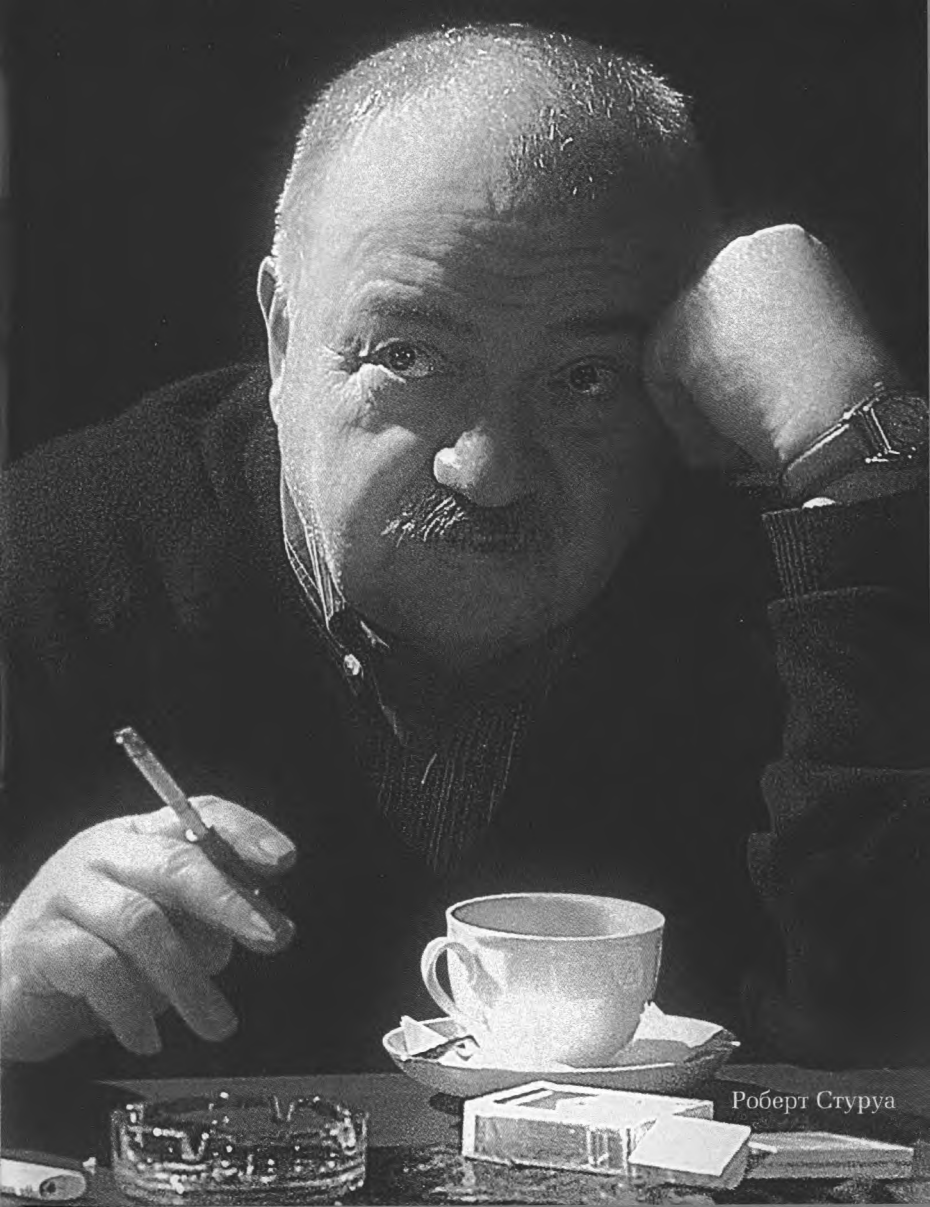
Татьяна Пельпер, Евгений Леонов и Александр Абдулов
в спектакле «Поминальная молитва»



Аркадий и Константин Райкины



Темур Чхеидзе



Роберт Стурва



Фаина Раневская



Марк Бернес



Издание осуществлено при поддержке
Федерального Агентства по культуре и кинематографии
и Московского культурного центра АРТ МИФ

Н.Крымова. Имена.
Избранное в 3-х книгах

Автор проекта: *Н.М. Скегина*

Составители: *Н.Х. Исмаилова, Ю.Г. Фридриштейн, В.Е. Шац*

Художник: *Д.А. Крымов*
Рецензент: *Е.Ю. Сидоров*

Дизайн: *Н.Ф. Клубникина*
Технические редакторы: *Н.В. Воскресенская, Е.Ю. Лапенкова*
Верстка: *А.Е. Простов*

ISBN 5-89480-065-X

- © Трилистник, Москва, 2005
- © Д.А. Крымов, текст (правообладатель), оформление, 2005
- © М.И. Туровская, статьи (I, III книги), 2005

Отпечатано в ОАО «Тверской полиграфкомбинат детской литературы»
Заказ № 2103. Тираж 3 000 экз.



наталья
Крымова

**имена
избранное
книга третья
1987–1999**



**трилистник
москва
2005**

ОГЛАВЛЕНИЕ

- 16 «Говорят, критик должен быть беспристрастным...»
- 29 Как обновляется театр?
- 47 Вопросы, вызванные «Гамлетом»
- 54 Гнездо на ветру
- 61 Делать то, что делать должно
- 66 Несуетный человек
- 72 Милые мои сестры
- 75 Режиссер в меняющемся мире
- 87 На понятном всем языке
- 99 Театр культуры и отдыха имени М.Горького
- 114 «Нашего времени случай-с»
- 125 Скучно, брат...
- 133 Гений среди людей
- 140 Дяденька Лир
- 148 Чехов на мировом рынке
- 157 Бах и Гендель в жизни не встречались. Их свела сцена МХАТа
- 161 Добрые игры в недобром мире
- 167 В своем кругу
- 176 Феллини не умирает
- 179 Анданте кантабиле
- 184 Добрый человек на проспекте Руставели
- 187 «Способ тогда знали...»
- 194 Парадоксы Фоменко
- 199 В неосвященном переходе
- 216 Под руку с Шекспиром
- 222 «Куда ж теперь идти солдату?..»
- 243 Три еврея и мы
- 249 Очень разный МДТ

- 260 Откуда свет?
268 «Ай да Пушкин...»
275 О моем друге
289 Те же разговоры, те же люди...
296 Трагедия успокаивает
305 Мое — о Ефремове
315 Сегодняшний Ульянов
322 Благородство
326 О Высоцком
331 Жду вечера, когда мы с тобой дома
343 *М. Туровская*. Наташа
349 Указатель имен
392 Библиография. *Составитель Ф.М. Крымко*

ISBN 5-89480-065-X



9 785894 800653 >

«ГОВОРЯТ, КРИТИК ДОЛЖЕН БЫТЬ БЕСПРИСТРАСТНЫМ...»

Я люблю этот зал, когда он остается после спектакля, пустой и тихий. Как актер, он снял яркие одежды и приходит в себя от только что пережитого волнения.

Тусклая дежурная лампа освещает сцену, и кулисы угадываются в полутьме. Огромным серым чехлом покрыты ряды партера — похоже на застывшие волны... Тишина.

Где-то я читала, что ночью в пустом зрительном зале любил сидеть Станиславский. Легко представить: уходя из театра, кто-то заглянул из фойе в зал, с удивлением разглядел там одиноко сидящую знакомую всем фигуру — и тихонько прикрыл дверь. Говорят, что Станиславский — человек огромного роста — за кулисами ходил на цыпочках, и другие, глядя на него, тоже меняли шаг, с осторожностью касались пола.

Я люблю эти легенды. Их пересказывают чуть иронически, фантазируя, добавляя что-то от себя, но без таких рассказов нет театра, они — его воздух, его поэзия.

А днем тот же театр — обычное, деловое учреждение. Будничные лица, разговоры о графиках и дисциплине. Световая табличка на двери с надписью: «Тише! Идет репетиция» — может и не гореть. Забыли включить или перегорела лампочка.

Между тем за этой дверью — самое главное и интересное.

Со стороны может показаться: хаос, бесконечные повторы фраз, пробегов, падений, бессвязные слова... Но когда понимаешь особый язык, на котором тут объясняются, когда улавливаешь, к какой цели актеры и режиссер вместе и постепенно продвигаются, то сбиваясь, обнаруживая ошибку, то опять нащупывая верную

Название статьи дано составителями. (Прим. ред.)

дорогу, — тогда следить за этой работой необычайно интересно. Строится будущий спектакль. Его возводят из хрупкого, невидимого, но и очень прочного материала. Люди, которые этим занимаются, очевидно, должны обладать особым зрением и особой чувствительностью. Я люблю в театре его будничный, ежедневный, нервный труд. Он совсем неизвестен публике. В понятии «работа над ролью» далеко не все можно обозначить словом «техника», но эта работа требует огромного количества именно технических навыков и вместе с тем полной затраты душевных сил.

«Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем испуганием, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного?» Сегодня могут показаться преувеличением эти слова Белинского. Мы сдержаннее в выражении наших чувств и сторонимся пафоса. Но так ли уж изменились сами эти чувства со времен Белинского и только ли «пылкая молодость» испытывает жадность «до впечатлений изящного»?

Пылкая молодость, о которой писал критик, способна влюбиться, а любовь приходит потом.

Только тому, кто его любит, театр открывает по-настоящему себя. И нет числа этим открытиям, и нет преграды между ними и жизнью. В юности кажется, что театр тем и хорош, что от всяких будней далек, весь — праздник, весь — выдумка и событие. Но потом понимаешь, что между выдумкой и жизнью здесь установлена какая-то удивительная связь, и в этой связи заключено, может быть, самое интересное, только нужно ее увидеть, а это значит — обратить зрение и слух не только в сторону сцены, но к людям, знакомым и незнакомым, к жизни и к бесконечным переменам в ней.

Мы идем домой, посмотрев «Гамлета». О чем мы думаем — о театре? О жизни? О себе? Ведь если вопрос «быть или не быть», произнесенный со сцены, заставил нас думать — значит, он встал как вопрос и перед нами тоже. Так как же — быть или не быть?

Я люблю театр за эту его способность — исподволь работать над человеческим сознанием. Не давать ему погружаться в лень, тормозить и беспокоить слишком спокойных. Зритель может и не подозревать о такой своеобразной работе театра — он, зритель, ждет удовольствия и новых впечатлений. Он сидит в зале, смотрит на сцену, а между тем некая сила уже вступила в его внутренний мир и что-то там уже сотворила. Это сделал талант актера, драматурга, режиссера.

Я люблю театр за то, что он дал мне возможность увидеть вблизи, что такое творчество и что такое талант. Он дал поверить, что существуют моменты высокого человеческого единения. В театре, где многое — выдумка, именно эти моменты есть драгоценная и главная реальность.

Наконец, именно театр дал мне друзей. Мы подружились давно, чуть ли не в студенческие годы, когда трудно было предвидеть, как сложатся судьбы. Сейчас я вижу, что лучшие мои друзья стали настоящими строителями театра. В сегодняшнем искусстве многое сделано их трудом, волей, талантом. Как же мне не гордиться этими своими друзьями и современниками? В наших отношениях нет идиллии: у меня — своя профессия, у актера и режиссера — своя. От критика всегда ждут прежде всего похвал, а потом всего остального, но ведь и критик от театра ждет художественной высоты, а кривить душой с друзьями — последнее дело.

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, так не лучше ли именно на это направить усилия души, ведь критик, как и актер, должен думать о «работе над собой»...

Люди, чья профессия — театр, думают о нем постоянно. Некоторые ведут дневник, другие делают заметки для памяти. Иногда на спектакле я ловлю себя на том, что мысленно сочиняю какой-то текст — ищу слова, досажаю на неточность собственной фразы. Как ни странно, это бывает только на хорошем спектакле и совсем не мешает его воспринимать. Так что существует «книга», которую пишешь всегда.

Театр способен не только вызвать любовь, но и оттолкнуть от себя, разочаровать. Мне всегда казалось, что в чувстве разочарования, если уж оно возникло, имеет смысл разобраться. Оно не бессмысленно и не бесполезно, это чувство. В нем человек по-своему выражает себя в общении не только с искусством, но и с жизнью.

Например, всегда отталкивают цинизм, пошлость. Но ведь они малопривлекательны не только в театре, но и в жизни. Или — рутина, косность. Разве в жизни они менее опасны, чем на сцене? Так что все зависит от отношения человека к неприглядным явлениям. 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.

Каждое поколение устанавливает свою связь с театром и свой взгляд на него. Мои ровесники вступили в профессию на рубеже 50–60-х годов. Нам предстояло самостоятельно разобраться в существенных жизненных и общественных переменах, в самих себе, в накопленном опыте театра. Сейчас мне кажется, что мы делали это довольно энергично.

Мы искали свое, еще довольно смутно представляя, как это свое должно называться. Мы еще искали ему название. Но мы отвергали все фальшивое. Пожалуй, этим чувством — обостренным неприятием фальши — мы были наделены сполна. И этим, я думаю, отражали свое время.

На втором курсе института нас повели на экскурсию за кулисы МХАТа. Вадим Васильевич Шверубович, сын Качалова, знамени-

мый мхатовский завпост (заведующий постановочной частью театра), человек военной выправки и прекрасного воспитания, показывал нам устройство сцены. Оно было похоже на внутренность старинного корабля, где все отполировано временем и заботливыми руками. Приспособления для шумов, деревянный круг, которым уже полвека вручную вращалась знаменитая сцена, — все было бесшумно, ладно и просто. МХАТ изнутри был ясен и надежен.

Казалось, в этом удивительном театре ничто и никогда не может измениться. И наша любовь к нему, и его актеры — все это навсегда.

Но именно моему поколению дано было заметить в любимом доме признаки перемен. Это произошло в начале 50-х годов. Трудно было признаться, что, приходя во МХАТ, мы стали как бы отдавать визит вежливости, не больше. Наши вкусы были расколоты, и одна половина явно отступала в прошлое.

Интересы переместились: публика всех возрастов бурлила на спектаклях Центрального детского театра, критики спорили о первой пьесе Володиной «Фабричная девчонка», поставленной в ЦТСА, от МХАТа смело отделялся и уходил в самостоятельную жизнь молодой «Современник»...

Что же, собственно, произошло?

Суть происшедшего лучше всех выразил (предсказал!) не кто иной, как Станиславский. Вот из его книги «Моя жизнь в искусстве»:

«Замечали ли вы, что в театральной жизни... почему-то вдруг, неожиданно природа выбрасывает целую труппу, а к ним в придачу и писателя, и режиссера, и все они вместе создают чудо, эпоху театра. Потом являются продолжатели великих людей, создавших эпоху. Они воспринимают традицию и несут ее следующим поколениям. Но традиция капризна, она перерождается, точно синяя птица у Метерлинка, и превращается в ремесло, и лишь одна наиболее важная крупинка ее сохраняется до нового

возрождения театра, который берет эту унаследованную крупинку великого, вечного и прибавляет к нему свое новое. В свою очередь, и оно несется следующим поколениям и снова на пути растеривается, за исключением маленькой частицы...».

Вот и на наших глазах тогда традиции выказывали свой непрстой характер. От них отделялась та единственная и «наиболее важная крупинка», которую должно было сохранить уже следующее (наше) поколение, прибавив к ней что-то свое.

Самое интересное в театре — моменты его обновления.

Они могут быть краткими, как случайная вспышка, но все равно ее свет остается в памяти.

Они могут быть неожиданными настолько, что даже профессионалы застывают в растерянности: накопленный ими опыт не соотносится с новым явлением, а оно между тем торжествует победу. К любому намеку на новое, видимо, следует быть предельно внимательным — новое само докажет или свою способность к развитию, или, наоборот, свою кратковременность. Но даже в кратком намеке всегда есть сигнал: возможна перемена!

А самое интересное — следить за процессом обновления, когда за первым сигналом следуют второй, третий, они отвечают каким-то смутным зрительским желанием, театр улавливает эти токи, почти подсознательно ими руководствуется. Столкновение нового со старым грозит и конфликтами, и драматической борьбой, ведь кто-то всегда сходит со сцены, а кто-то на нее победоносно, под аплодисменты, восходит.

Смотришь: самый устойчивый, солидный театр вдруг проявляет беспокойство — где-то рядом, у него под боком что-то зашевелилось и подало голос. Что ему, солидному и почтенному, до этого робкого писка? И бывает так, что одним почти вялым, но властным жестом всякое шевеление прекращается. Значит, новое не оказалось жизнеспособным.

По-моему, Чехов в «Чайке» рассказал именно такую историю. Молодой драматург Треплев поначалу энергично воскли-

цает: «Новые формы нужны, новые формы!». И Чехов явно сочувствует этому. Драма в том, что таланта и энергии опстоять это новое у Треплева не хватило. Чехов разделяет его неприятие рутины, но с несвойственной Треплеву презвостью видит реальное соотношение сил. Многоликость рутины, ее цепкость и хамелеонство — с одной стороны, неоперившийся, внутренне не окрепший, горячечный протест — с другой. Силы неравны, и Костя Треплев погибает в этой борьбе.

Та энергия таланта, которой не хватило Треплеву, та способность противостоять старому, которую художник сознает как свой долг, и долг этот, в свою очередь, укрепляет и умножает его силы, — все это было дано Чехову. И грустная его «Чайка» совершила переворот на русской сцене и стала символом никогда не прекращающегося стремления к новизне.

Молодой «Современник» не утверждал, что «нужны новые формы», — он вполне довольствовался известными. Он заботился исключительно о жизненности содержания. Чехов дает Треплеву короткий момент осознания того, что творить надо, «не думая ни о каких формах», прислушиваясь лишь к тому, «что свободно льется из глубины души». Этот закон творчества действует в счастливый час, когда душа переполнена и кажется источником глубоким и неиссякаемым. Мы наблюдали такое в лучших спектаклях молодого «Современника».

Вспоминается из «Гамлета»: «Слышите, пообходительнее с ними, потому что они — обзор и краткая повесть времени». Это об актерах.

Постоянно ловлю себя на противоположных чувствах к людям этой профессии. Когда-то мне казалось, что нет на свете ничего прекраснее, каждому актеру я завидовала и каждым готова была восхищаться. Но потом столько накопилось новых впечатлений, что безоглядной романтике впору было уйти и забыться. Но романтика не ушла.

Она видоизменилась. Из нее ушло все наивное. Теперь разочарования ничего не меняют в моем отношении к актерскому миру. Этот мир полон противоречий, в этом его природа, и она зеркальна по отношению к нашей собственной природе.

Говорят, актеры — как бы слабый пол человечества. Актеры тщеславны, капризны и более всего ждут похвал и поощрений. Тот, кто надеется на верность актера, неминуемо переживает нечто, подобное тому, что пережил Гамлет, когда, не веря своим глазам, рассматривал королеву-мать рядом с отчимом-королем: «Лучше не вникать! О женщины, вам имя — вероломство! Нет месяца! И целы башмаки...». Действительно, слабый пол. Надо понять, что в этой слабости и неверности — нечто, неотделимое от профессии. Все так.

А с другой стороны, спрашиваю я себя, — какое главное качество отличает самых любимых мной актеров? Мужество. И — верность. Но (это очень важно!) верность не кому-то, а самим себе. Еще точнее — своему призванию.

Видимо, тут своя мера и силы и слабости. Театр не терпит слабонервных и нестойких... И слабый человек может быть от природы наделен актерским даром. Но одно из двух: или, пройдя через все испытания, актер станет сильным, и тогда его дар расцветет, или у нас будет повод говорить о еще одной несостоявшейся судьбе.

Чехов в «Чайке» не отвечает на вопрос, была ли его героиня по-настоящему талантлива. Поначалу она восторженно лепетала что-то о «колеснице», на которой толпа должна возить своих любимцев, и готова была отдать за это «всю свою жизнь». А потом и восторженность, и мечты — все было растоптано.

Театр открыл молодой женщине свое повседневное лицо, без грима. В финале Чехов показывает зрителям совсем другую Нину — она прошла через все, осталась в театре, но говорит о нем совсем по-другому: «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не

слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни». Чехова явно занимал вопрос: что должно измениться в человеке, какая сложная душевная работа должна в нем произойти, чтобы наивный порыв сменился чувством призвания как долга и как главного содержания жизни.

И еще в словах Шекспира об актерах меня всегда остро и больно задевает слово «краткая»: «краткая повесть времени». В этой недолговечности — и горечь, и стремительная энергия. Никто, кроме самого актера, не чувствует, как важно ему успеть. Успеть сказать свое. Успеть вовремя получить роль, на которую через пять лет он не будет иметь права. Успеть сыграть! Это становится жадной, которую почти невозможно утолить.

Восьмидесятивосьмилетний Марк Прудкин каждый день приходит на репетицию и ждет, ждет, ждет новых ролей. Я спрашиваю: каков у него, многоопытного, всеми уважаемого человека, главный стимул в жизни и в работе?

— Жадность! Творческая жадность! — тут же отвечает Прудкин и сам смеется такому не по возрасту быстрому ответу.

— Я не понимаю слов «игра», «играть»,— говорила Фаина Раневская.— Играют в карты или на бегах... Я не играю, я живу.

И это тоже правда. У Раневской жизнь настолько неотделима от игры, что без игры невысказана и пуста. Театр не был щедрым к ней, она не сыграла свое, недоиграла. То есть не прожила. И, сидя дома, больная, она что-то играла каждую минуту — играла по телефону, играла любому гостю — режиссеру, соседке, которая принесла тарелку жареной картошки, играла самой себе и своей любимой собаке, старой дворняге. Бурный душевный отклик на любое событие — не притворство, но всегда преувеличенный всплеск эмоций, тут же подсознательно направляемых в сторону максимальной выразительности. Смешное встает рядом с драматическим, и нет возможности отделить одно от

другого. Все — подлинно, и все — игра, то есть творчество. Непрерывное перевоплощение. Преобразование самого себя, ситуаций, характеров. Игра — как единственный способ жить. Если взглянуть на этот феномен обыденным зрением — не драматичен ли он?..

Часто задаю себе вопрос: существует ли в актерском искусстве какая-то прочная основа, какой-то самый главный, всеобъемлющий и одновременно простой закон? Что тут есть цель?

Станиславский считал, что цель — вдохновение. Он знал эти счастливые мгновения в себе, изучал их в великих мастерах и стремился к идеалу.

Чем же занят тогда актер, месяцами работающий над ролью? Если верить Станиславскому, он занят особой — тоже творческой! — работой, чтобы в итоге на сцене на каждом спектакле мог вступать в действие сложнейший внутренний механизм, включающий память, чувство, сознание и подсознание актера. Вся жизнь Станиславский отдал тому, чтобы как можно тщательнее выверить все этапы этой работы, все ее звенья и закономерности.

Между тем рядом всегда спокойно жило ремесло. Говорят, Станиславский его признавал, — так признают соседнюю враждебную державу. «Ремесло учит входить на сцену и играть», — говорит Станиславский. В этих словах — признание, но и полное неприятие, воинственное отрицание.

Поверить ли Станиславскому, пойти за ним или иметь какую-то другую, собственную маленькую «веру», гарантирующую и успех, и спокойствие?

Есть разные «веры» и законы в актерском искусстве. Главный закон заключается в том, чтобы уметь отличать ремесло от искусства.

Не надо думать, что все эти возможности актера ушли во времена Станиславского. Мы иногда не ценим своих современников. Или спохватываемся слишком поздно. А они, между прочим, —

«краткая повесть» нашего времени. И лучшие из них отражают, может быть, лучшее в нас.

Мне очень нравится, как у Шекспира Гамлет встречает бродячих комедиантов: «Здравствуйте, мои хорошие!».

Что бы ни говорили о том, что время обновляет театр, я знаю, что это делают живые люди, талантливые и мужественные. Прежде всего — это режиссеры. Благодаря им мне стало понятно, что такое новый опыт и сила эксперимента в искусстве.

Режиссерское ремесло надо знать, чтобы не быть дилетантом. Но очень опасно на этом знании успокоиться.

Когда режиссерская мысль неудержима в стремлении вырваться за пределы общепринятого, нельзя не любоваться ее свободной и смелой энергией. Эта энергия открывает новое и расширяет наши представления о театре.

При всем своем опыте и профессиональной уверенности ремесленник не пойдет на пробу и поиски — он этого боится. Такова неожиданная изнанка у театральной самоуверенности.

Режиссер — это собиратель. Мысль не нова — важно ее обновленное сегодняшнее значение.

Режиссер собирает, соединяет, связывает то, что растеряно, рассеяно вокруг и само по себе таким рассеянным и несвязанным может остаться. Старый театр — и новая современная пьеса. Кажется, ничего общего. Только сверхзоркий глаз режиссера может высмотреть именно в старом ту накопившуюся и яростную потребность в обновлении, которая сильнее многих внешних новаций.

То, что режиссеру надо «собрать» в итоге, состоит из очень разных материалов. Идеи, слова, настроения, характеры, стиль, манеры, костюмы, ритмы, краски... Что-то зримо, наглядно, материально, но что-то лишь улавливается на слух, удерживается памятью, не поддается точной словесной фор-

муле. В области идей и настроений, так же как в сфере сузубо наглядной, режиссер интуитивно должен угадать возможность внутреннего союза и потом этот союз в спектакле образно воссоздать.

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. Пожалуй, в начале века, когда эта профессия возникла, было невозможно в полной мере осознать ее трудности и ее решающую роль.

Еще не было такого случая, чтобы уход актера менял физиономию театра в целом. Уход режиссера меняет решительно все, и, кто знает, может быть, эти драматические моменты есть сильнейший двигатель развития — и человека, и всего театрального искусства.

Театр держится мужеством и стойкостью, не только талантом. Один мой знакомый, хороший периферийный режиссер, когда-то успешно начав, говорил: «Для меня самое важное — азарт, игра с обстоятельствами и в театре, и вокруг него». А теперь он говорит о самом важном так: «Терпение, воля, настойчивость».

Способность, упав, встать. Своей боли дать творческий выход. Падения, ушибы, тупики, уходы — вот режиссерские пути-дороги.

Когда Пансо уходил из Молодежного театра, трудно забыть, какими глазами он смотрел на актеров, которых оставлял. Когда Ефремов уходил из «Современника», пусть не уверяют, что это было просто. Хейфец и Львов-Анохин уходили из ЦТСА, Эфрос — с Малой Бронной. Никому из них не было легко, потому что все они были строителями, собирателями. Весь вопрос в том, что делать, когда собранное рассыпается и никто, кроме тебя самого, не научит (потому что не знает), как снова на-

чать собирать и строить. Уход режиссера — это бессонные ночи, это прощание (а то и разрыв) с бывшими друзьями, это одиночество. Это, может быть, момент потери веры — в себя или в других. А в общем, это самый серьезный момент самопознания. Судорожный или растянутый во времени, но он приводит художника к новому качеству. Какому? Это тоже зависит от мужества, терпения, воли. И от любви к своему делу, конечно.

Жизнь театра похожа на течение большой реки.

Эта река то подчиняется рельефу местности и в соответствии с ним течет ровно и тихо, а то вдруг удивляет внезапным разливом вод и их строптиво-бурным характером.

В каком-то смысле театр — тоже явление природы, то, чем мы дышим и питаемся. Только создается он не сам по себе, а человеческим усилием, и для меня самое интересное и всегда новое в нем — это усилие. Напряженной работой души, разума и рук Человек-творец создает на подмостках некое подобие зеркала, чтобы внимательнее рассмотреть самого себя и окружающий нас огромный беспокойный мир.

По страницам книги «Любите ли вы театр?»

М.: Детская литература, 1987

КАК ОБНОВЛЯЕТСЯ ТЕАТР?

Современная пьеса может быть героической, бытовой, веселой, грустной, камерной, массовой — какой угодно. Она только не может быть фальшивой. Писатель, рассказывающий сегодняшнему человеку о нем самом как о «современном герое», имеет право на художественный вымысел, но не имеет права на ложь и фальшь.

Когда пьеса фальшива, она вовлекает и актеров в ложный круг. Они вынуждены средствами своей профессии оправдывать то, во что сами не верят. Они начинают колебаться в собственном ощущении правды, и это ощущение в них притупляется. Такая работа не укрепляет, не совершенствует актерский профессионализм, она его разрушает, подводит под него неверную основу.

Увы, против некоторых современных спектаклей восстает весь наш собственный жизненный опыт. Драматург позволил себе этот опыт не учесть, и напрасно. Зрительские знания о жизни нередко становятся грузом, под которым трещит и рушится зыбкое театральное построение. Современная пьеса — труднейший экзамен театру. Она берет на себя задачу буквально стать зеркалом перед тысячной толпой людей. Они должны или узнать самих себя (совсем не значит — понравиться самим себе), или равнодушно отвернуться. Когда человек на сцене ровным счетом ничем, никакими нитями не связан с жизнью, когда его речи выпрени-литературны, а поступки продиктованы лишь конечной удобопонятной моралью, к которой автор во что бы то ни стало стремится все подвести, — в нас бунтует то чувство правды, которое хоть и в разной степени, качестве и количестве, но заложено в каждом человеке от природы. Это чувство естественно, природно, но оно же — основа всех самых сложных и даже самых изошренных эстетических ощущений.

Театр — наш собеседник. Когда непереносима фальшь в собеседнике, мы прерываем такую беседу, уклоняемся от нее, не жела-

ем повторений. Нет ничего хуже для театра, чем то чувство неловкости, неудобства, которое вызывают в зале некоторые современные спектакли.

Театр, однако, обладает мощной силой внушения. Он может внушить житейски неопытному зрителю свое представление о жизни. Тогда зритель уйдет обманутый и дезориентированный. Он поверил в неправду! Он не противопоставил ей своих более глубоких и зрелых знаний. Он не сумел внутренне опровергнуть сценическую неправду и сдался ей. Эту ошибку непросто поправить. И не сразу скажешь — кто должен ее поправлять? В зрительском сознании стерлась разница между правдой и неправдой — худшей беды нельзя выдумать.

Между тем у нас не исчезает желание читать о себе, смотреть спектакли о себе. Не проходит жажда знать о самих себе как можно больше. И эту жажду обязан утолять театр. Только он не должен, не имеет права давать зрителю вместо подлинного знания — фальшивое.

Как бы ни был велик житейский опыт зрителя, театр обязан обладать своим сверхзнанием — в формах искусства. Он способен повести современного человека за собой и убедить его в неполноте обычных, обыденных представлений и привычек. На современном спектакле, если разобраться, в зрителе идет напряженная работа: он сравнивает и сопоставляет, что-то примеряет к себе, додумывает, сопротивляется или соглашается. Притом он может быть уверен, что в течение трех часов просто получал удовольствие или развлекался. «Под видом развлечения театр дает зрителю возможность самопознания» — так об этом говорил Станиславский.

Наверное, возможны и другие представления о целях современного спектакля. Но мыслям Станиславского еще никто в мире не предложил разумной альтернативы.

...В мхатовском спектакле «Наедине со всеми» всего два персонажа, муж и жена. Мужа играет Олег Ефремов, жену — Татьяна

Лаврова. Милая, по облику вполне современная, красивая женщина; правда, в лице, когда на нем нет косметики, заметны следы некоторой изможденности. Домашняя неприбранность в одежде, и огромные модные очки, скрывающие, если нужно, пол-лица, и строгая, «никакая» кофточка с глубоким, впрочем, вырезом — все к месту и как будто без специальных хлопот и усилий.

В ее муже не все так изящно, куда более простовато. Но есть в нем мужская простота и надежность, к которым сегодня с особым вниманием, исподволь и в открытую приглядываются женщины как к редким свойствам. На него можно положиться.

Таково первое впечатление, и оно важное. Потом оно углубится, несколько изменится, а самое главное — раскроет свою изнанку. А пока за каждым шагом или жестом двух актеров нет ничего, кроме соответствия такому же шагу или жесту в жизни.

Мы отвыкли от подобной игры. Мы отвыкли от столь прямого движения театра к повседневной, обычной, всем знакомой жизни. Отвыкли и на других сценах, и на этой, мхатовской, где принцип бытового и социального соответствия был когда-то провозглашен основателями театра. Теперь два актера упрямо и последовательно к прямому соответствию нас ведут. Они не торопятся, не обращают никакого внимания на зал. Заняты своим и не упускают в этом своем ни одной детали. Тут все детали вполне реальны и все важны.

Разговор начинается сразу с такой нервной ноты, что муж забывает снять шляпу, хотя находится в собственной спальне. Жене казалось, что она не выдержит и трех минут объяснений, ее сводит от ужаса при одном взгляде на лицо мужа.

Это не семейный скандал и не только домашняя драма. Перед нами два человека пытаются освободиться от собственной жизни — и не могут. Двадцатью годами супружества они повязаны, как служебной круговой порукой. «У нас с тобой производственные отношения, а не семейные! — Ефремов произносит это с той буквальностью, по которой ефремовскую манеру можно выделить из

всех. — Все, что я делаю там, ты делаешь здесь, со мной... А ради чего? Извини, радость моя, но ради конкретных благ, ради выгоды! Я — твоё производство, твоя стройка...»

И это правда. У человека, которого играет Ефремов, способность постоянно говорить правду, но — ради лжи. Перед женой стоит во плоти результат ее многолетнего труда. С этой «строительной площадки» она однажды пыталась бежать, но все же вернулась.

Теперь подоплекой объяснений является страшное несчастье. На производстве, которым руководит Голубев, кто-то послал людей работать под высоковольтную линию. И молоденькому практиканту, сыну Голубева, оторвало кисти рук. Это произошло месяц назад. Первый ужас позади, первые слезы выплаканы, и самые страшные слова произнесены. Но только что жена узнала, что приказ был отдан не «кем-то», а ее мужем, и не по недомыслию и не ради плана, а для того, как это ни дико звучит, чтобы к утру успели построить дорогу, по которой проедет начальство, и тогда невыполненный план кто-то где-то согласится считать выполненным.

Все эти обстоятельства, житейские и служебные, два человека раскрывают в разговоре, который слышен только им двоим. Человеческий опыт распахивается, как тот большой трехстворчатый шкаф, который Голубев застал непривычно распахнутым, придя домой. Ефремов машинально то и дело прикрывает дверцы, они мешают ему ходить по комнате.

В шкафу — мы видим это — аккуратно висит и лежит в милых пакетиках нечто, заботливо приобретенное и необходимое. В опыте, который людей соединил и образовал, тоже что-то откладывалось и укладывалось как необходимое. Теперь привычный порядок разрушен.

Сказать, что в пьесе Гельмана два человека производят некую «переоценку ценностей», было бы оптимистическим преувеличением. И автор этого не говорит, и актеры — тоже. Они вообще ничего не преувеличивают. В пьесе и в спектакле есть другое: прав-

да момента, когда потрясенный бедой человек испытывает неодолимое желание докопаться до ее причины, но причин оказывается так много, и они, большие и малые, так между собой переплетены, что добраться до единственной и главной невозможно. Эта путаная цепь захватывает и дом, и работу, и прошлое, и настоящее, и самое интимное. Несчастье то ужасает человека, то заставляет его оправдывать самого себя, для того хотя бы, чтобы выжить.

По-моему, выбранный МХАТом принцип постановки исчерпал эстетические запасы пьесы. Возможно, в ней остались еще какие-то другие (публицистические?), не знаю. Но, что-то исчерпав в пьесе, театр художественно наполнил ее собой.

Когда-то примерно то же происходило в молодом «Современнике». Определенный актерский стиль, утверждаемый с азартом и без компромиссов, художественно насыщал пьесы-эскизы, и они на сцене начинали дышать, пульсировать и играть красками.

«Наедине со всеми» — отнюдь не эскиз. Эта пьеса написана уверенно, в ней жесткая структура. Опыт и знания научно-технической эпохи образовали авторский стиль Гельмана. На основе этих знаний он в других своих пьесах моделировал коллизии так, что за ними можно было следить, как за шахматной игрой, в которой увлекателен дальний расчет комбинаций и ходов. Иногда приходилось слышать, что в этих пьесах «решались» важные проблемы, но это неверно. Гельман ничего не «решал», он, повторяю, лишь моделировал сценические ситуации на основе реальных производственных проблем. Богатство психологического и индивидуального оставалось вне пределов этой своеобразной драматургии.

Несколько лет назад Ефремов убежденно говорил, что есть пьесы, которые надо «быстро ставить, заботясь больше всего о точной расстановке сил и прямом донесении смысла». И он одну за другой поставил все пьесы Гельмана, которые тот написал. Режиссер стал верным союзником автора, нашедшего «один из способов исследования общественно важных проблем».

Но в пьесе «Наедине со всеми» драматург сделал неожиданный поворот в ту жизнь, которая оставалась где-то за пределами цехов и кабинетов, за плечами действующих лиц, за пределами его пьес. В этой «частной» жизни автор выбрал момент крайний, трагический — взял его как нечто исходное, уже происшедшее.

Ради чего такую пьесу ставить и как ее играть? Вопрос достаточно серьезный.

Только-только критики разложили по полочкам все, что касалось бытовой режиссуры и социально-психологического театра, удовлетворенно отнеся все это к 60-м годам, как та же режиссура и то же актерское искусство снова проявили себя. Смешно было забывать о такой возможности.

В новом спектакле Ефремов оглянулся на собственный актерский и режиссерский опыт и самым энергичным образом заново использовал его. Он вернулся к себе как актер, ничуть не стараясь выглядеть моложе, чем есть, но явно помолодел как художник.

В лучших спектаклях молодого «Современника» исповедовался такой стиль игры. Еще раньше, будучи актером Центрального детского театра, молодой Олег Ефремов нес его в себе и тем отличался от других. Критики сразу приветствовали в нем узнаваемость и достоверность. Но узнаваемость была результатом. Предшествовало же ей серьезное изучение путей к сценической правде, которые были открыты Станиславским, а затем — выработка собственного пути и собственного способа работы.

В «Современнике» играли безусловно. Так же сегодня играют Ефремов и Лаврова на сцене МХАТа. В «Современнике» этот стиль иногда не оставлял никакого зазора между театром и реальностью, никакого эстетического воздуха. Здесь таилась опасность, и она сказалась со временем. Театр, демонстративно заявляющий о своей жизненности, развиваться может только вглубь, а это требует мужества. Подлинное познание современной жизни не терпит уклончивости. Иначе это не познание. Портрет нашего современника на сцене может

быть и парадным (есть такой жанр в живописи), но не надо выдавать его за портрет-анализ, это не способствует пониманию жизни.

Когда-то в володинском «Назначении» целый ряд актеров (Ефремов, Евстигнеев, Дорошина, Кваша, Волчек) показали, чем в индивидуальном плане может быть увенчан стиль, который в «Современнике» был общим, массовым. Они выступили тогда мастерами социально-психологического портрета.

Сегодня Ефремов и Лаврова играют так же, только на новом витке времени. Эта игра без особых ухищрений, но ухищрения в конце концов можно найти в другом месте. А того, чем владеют эти мастера, пожалуй, в другом месте и не найдешь. Возможно, в этой актерской манере кому-то будет не хватать эстетики, ее и правда немного. Тут эстетический закон прост: театр демонстративно стирает границу между сценой и тем, что зритель видит в жизни.

Ефремов детально и точно воспроизводит тип человека, который отдал себя служебному «кувырканию». Иным словом это и не назовешь. Работа? Да, это своеобразная работа, которая забирает у человека все физические силы и предоставляет взамен некоторые материальные выгоды. Но в спектакле производится более серьезный анализ того, что такая работа собой представляет. В этом смысле пьесу можно было бы назвать социально-психологическим очерком (по аналогии с «физиологическим»). Актеры художественно углубляют очерковость.

Не «труд на благо общества», не тот труд, который «облагораживает человека». Но некий «антитруд», замена и подмена труда созидательного — вот что составляет предмет исследования. Этот феномен совсем не согласен занимать свое место вне человеческих душ и вне квартир. Он проникает именно в душу и там делает свое дело, разрушая человека, его представления о своих возможностях и о жизни вообще.

Ни в какой облагораживающий труд ни Голубев, ни его жена не верят, ничему такому не служат. Потому они и не могут оторваться друг от друга, что их накрепко спаял цинизм.

Ефремов когда-то в целом ряде своих героев исследовал психологию людей, на которых держится нормальная жизнь. Теперь он играет нечто противоположное. «Ты — человек Щетинина», — говорит Голубеву жена. И она права — про собственного мужа она не может сказать просто: он — человек. Актриса как бы подводит итог тому, что сейчас играет Ефремов. «Человек Щетинина» может сделать все. Он может послать свою жену к Кузьмину, к которому она однажды от Голубева уже входила и от которого сейчас зависит повышение мужа. И жена пойдет к нему, а потом вернется. «Кузьмин» — тоже быт, хотя и тайный. И «Щетинин» — тоже быт.

Очень далеко и очень глубоко, в явные и тайные привычки уходит причина несчастья, которое обрушилось на Голубевых. Кажется, по чьей-то чужой вине, по нелепой случайности их сын стал калекой. «Я сейчас калека — по твоей милости! — Теперь кричит Голубев жене, и он прав. — А ты еще мне смеешь страшный суд устраивать!.. Мы оба сидим на скамье! Оба! Рядом!» — И он опять прав, хотя сделает все, чтобы с этой скамьи удрать. Счастье зрителя, который может только осудить этих двоих, не почувствовав ни малейшей причастности к их образу жизни. Пьесу Гельмана не упрекнешь во лжи. Скажут — сгущены краски. Возможно. Но в жизни и не то бывает, мы знаем.

Так, может быть, МХАТ занялся бытописанием? Да, спектакль «Наедине со всеми» занят именно этим — описанием быта и человека в нем. «Не нужно говорить о быте презрительно, как о низменной стороне человеческой жизни, недостойной литературы. Ведь быт — это обыкновенная жизнь, где проявляется и проверяется новая, сегодняшняя нравственность», — говорил Юрий Трифонов.

Быт — это привычное. Это то, с чем человек срастается и чем защищает себя от встрясок и нежелательных перемен. Быт — это «среда обитания», которая, будучи создана, приобретает свою, формирующую силу. Проявлять к этой сфере равнодушие вряд

ли разумно для искусства, чем бы такое равнодушие ни вызывалось — отталкиванием от бытовых штампов или своенравием моды. Право театра — уходить от внешних примет бытового правдоподобия, благо способов такого ухода разработано много, и не в каждом уходе содержится уклонение от правды жизни, иногда совсем наоборот.

Но если уж именно быт и социальная психология человека взяты театром как предмет исследования, то нельзя ни фальшивить, ни уставать. Пьеса Гельмана нуждалась в мастерах, работающих бесстрашно и тщательно. Олег Ефремов, Татьяна Лаврова выдерживают это испытание еще и потому, что в собственном творческом опыте им не нужно было для этого совершать какую-либо поспешную перетасовку. Они были готовы к такой работе.

Пройдут годы, и мы еще не раз вспомним этот спектакль — «Взрослая дочь молодого человека» в Московском драматическом театре им. К.С. Станиславского. Так его герои вспоминают о каких-то радостных и волнующих моментах своей жизни. Театралы так до сих пор вспоминают «Пять вечеров» в БДТ, «Друг мой, Колька!» в Центральном детском, «Вечно живые» в «Современнике». Так вспоминают начало.

Потом от многих обстоятельств будет зависеть, каким окажется продолжение и развитие этого счастливого момента, явится ли он действительно началом, укрепится ли в своей основе или нет.

Когда-то в этом театре работали крупные режиссеры и были живые спектакли. А потом это время стало забываться. Так в самом центре Москвы иногда можно увидеть забытый, брошенный дом. Не «памятник архитектуры», готовящийся к ремонту, а просто старый дом, в котором еще живут люди. Они видят новостройки кругом и, может быть, помнят, как сами когда-то радовались новой квартире, но это было очень давно. Именно так долгие годы жили актеры Театра имени Станиславского. Кто-то должен был поверить в них, уловить невидимую ниточку их дав-

ней творческой памяти и, потянув за нее, вытянуть на свет живое. Были важны и выбор пьесы, и воля режиссера, и, самое главное, способность актеров взглянуть по-новому на самих себя и на жизнь вокруг.

...Итак, спектакль «Взрослая дочь молодого человека», пьеса Виктора Славкина, постановка Анатолия Васильева. Самое первое впечатление: как необычно помолодели актеры! Будто не было тягостных лет полуспячки, полузаброшенности. Актеры по-новому поверили в себя. Каждый выходит на сцену, легко неся лучшее, что в нем есть. А есть радостная вера и удовольствие от творческого самочувствия.

Каждый идеально внимателен к существу роли, ко всем ее подробностям и извилистым линиям ее среди других. Это какая-то кустарная, ручная работа. Я не без удовольствия употребляю слово «кустарная», чтобы выделить характер этого особого мастерства. И когда таким способом была сыграна и поставлена вполне обычная современная пьеса молодого драматурга, оказалось, что театр вовсе не исчерпал свои силы ни в режиссерском искусстве, ни в актерском мастерстве, ни в воссоздании сегодняшнего быта.

Да-да, именно быта. Опять и опять мы вспоминаем это слово. Наш сегодняшний быт, то есть уклад повседневной жизни, в подробностях, ускользающих от привычного взгляда, извлеченных и расположенных с необходимым чувством меры, — этот быт воскрес обновленный. Он повернулся еще одной стороной и еще одной и намекнул, что не все в нем видно и понятно...

Новизна спектакля — не в какой-то немислимой новой форме, но, кажется, больше всего — в новизне наших собственных ощущений по поводу абсолютно знакомых вещей. Бывает, режиссура преобразует пьесу путем театральных ритмов, эффектных в своих комбинациях. Но тут на сцену втянуты те ритмы, в которых мы сегодня существуем, иногда не вполне сознавая, но всегда ощущая — с утра до вечера и даже во сне. Именно к этой

знакомой, обычной жизни режиссер проявил то пристальное внимание, которое включает в себя чуткий слух к фальши, особую наблюдательность и зоркое зрение. Сюжет пьесы не содержит бурных событий и столкновений. Не назовешь серьезным конфликтом то, что происходит тут между родителями и детьми. Просто юность отцов пришлась на 50-е годы, а юность их детей, естественно, на 70-е. Дочь стала студенткой того же института, в котором когда-то учился отец. Он блистал тогда как звезда первого студенческого джаза, был знаменитостью в глазах сверстников, а потом сник, увял и теперь никаких особых радостей в работе не находит. А дочь вступает в самостоятельную жизнь по-своему победоносно и безоглядно, в судьбе отца не видя ничего завлекательного или поучительного. Вот-вот порвется связь между двумя родными людьми — молодой максимализм не желает проявлять снисходительности, а опыт старших отказывается быть гибким при встрече с юностью. Но нет, связь не рвется. Напротив. Отец и дочь оказываются гораздо ближе друг к другу, чем это им казалось. Вот, собственно, и все содержание пьесы, поддающееся краткому пересказу. Остальное — внутреннее содержание спектакля, и оно гораздо богаче сюжетной схемы.

Семья. Любовь. Дети. Возраст. Время. Эти элементарные основы человеческого быта (и бытия) в своем переплетении и непростых взаимоотношениях составляют своеобразный философский план спектакля, хотя никто из его героев не порывается философствовать, то есть обобщать в словах и терминах смысл жизни и перемен в ней.

Философия живет в этом спектакле примерно так, как в каждом из нас: мы о ней каждый день не думаем, просто живем. Так и тут. Просто — семья. Просто — возраст. Просто — время. Со временем, впрочем, не все просто, хотя на простейших его приметах во многом строится атмосфера, а более сложные его признаки, конфликтуя между собой, дают спектаклю внутреннее напряжение, большее, нежели диктуется сюжетом. Течение исторического времени угадывается совсем не в «исторических»

его моментах. Немудреный уклад одной из стандартных квартир блочного дома пропускает его течение через себя, ничуть не ощущая своего исторического значения и места.

Спектакль строится на переливах атмосфер — из одной в другую. В профессиональном смысле опять же ничего нового, — термин «партитура атмосфер» давно известен в мхатовской школе. На спектакле Васильева можно наглядно представить себе, сколь многое из известных открытий реалистического театра нами подзабыто и, затаившись, ждет своего часа и воскрешения.

Видимо, был утерян вкус к живой атмосфере. Метафора, гиперболы, условность оттеснили это понятие, и это дало свои плоды. А в других, безусловных спектаклях уж очень элементарной и эстетически непривлекательной была так называемая правда. «Взрослая дочь» не переворачивает представления о сценическом реализме, но их освежает. То, что забыто, то, от чего оттолкнулись, заскучав (а гораздо чаще — не вкусив и не освоив), этот спектакль возрождает, без педантизма, вне стиля «ретро», вошедшего в моду, но естественно и просто.

Атмосфера вечера — раннего, когда солнце еще бьет в окна стандартных домов, и позднего, когда в каждой квартире уже идет вечерняя, внеслужебная жизнь; или атмосфера дождя: одна — на улице, другая — дома, одна — при закрытом окне, совсем другая — при открытом. Кто-то распахивает окно, и в тишине видно редкое падение капель с верхней рамы, — дождь кончился...

«Партитура атмосфер» тут, между прочим, непроста, «жизнеподобию» режиссер не подчинен, скорее он с ним играет — то шутит, то нарушает, то строго следует. По отношению к старому мхатовскому реализму это выглядит так, как хорошая современная музыка рядом с хорошей несовременной.

Одно из главных художественных достоинств спектакля можно определить простым словом. Это — паузы.

Когда-то были знамениты чеховские мхатовские паузы. Потом они стали механическим штампом. Режиссер А.Д. Попов придумал

мал свой термин: «зоны молчания». Актер Сергей Юрский назвал свою книгу так: «Кто держит паузу», имея в виду актера. Между тем на сцене паузы давно стали превращаться в актерский «номер» или совсем вытеснялись сверхплотной материей современного спектакля, в котором слова лепятся вплотную друг к другу, текст перенасыщен информацией, оставшиеся минуты — громкой музыкой и передвижениями.

А в жизни мы довольно часто молчим. Молчим на работе (если работаем), часто молчим на улице и, уж конечно, с удовольствием молчим дома, если ценим тишину и покой. И в каждом таком молчании — свой смысл и свое содержание.

Именно так молчат в спектакле «Взрослая дочь молодого человека». Пьеса живая, но в ней не предусмотрена такая содержательность молчания, и тем более оно не распределено по ходу действия с такой безукоризненной музыкальностью. Это — уже от театра.

Если же внимательно прислушаться, паузы спектакля не вполне правдоподобны, скорее даже наоборот. Сидящие за столом бывшие однокурсники погружаются в молчание, что-то едят, о чем-то думают. Пауза длится минуты три, но в персонажах за это время происходит нечто большее, чем может произойти за три минуты. Они будто нырнули в свое прошлое, где у каждого все не просто, или в какое-то скрытое, но быстрое течение времени — и вынырнули на поверхность уже другими, что-то прожив. На протяжении спектакля они не раз уходят куда-то таким способом, а потом возвращаются. И меняется ритм, и в новое русло устремляется действие.

Используя известный прием, Васильев указал на его новую вместительность, новый объем и новое сценическое значение. В паузах этого спектакля плотность информации иная и качество ее разнообразнее, чем в элементарной бытовой достоверности. Быт в спектакле весьма изящно преломлен, прежде всего — в паузах.

А между паузами — разговоры, взрывы, громкие ссоры. Смена ритмов проживается актерами примерно так, как в жизни, когда,

выйдя из квартиры, мы попадаем в грохот улицы или, напротив, придя домой, приносим с собой этот грохот, не можем избавиться от внутреннего напряжения и, не замечая, включаем все это в мирную домашнюю беседу. И вот уже забыты и мир, и тишина, и никто не понимает, что, собственно, произошло. В действие пьесы введен ритм именно этой современной городской жизни. Он распространен буквально во все сферы спектакля — от актеров, способ их выхода на сцену и ухода до мельчайших подробностей оформления и чьего-то безмолвного и внесюжетного присутствия в квартире или за окном. Скажем, все первое действие на дальнем плане (в другой комнате) лежит на диване какой-то юноша и листает журналы. Его вначале замечаешь, а потом не обращаешь внимания. И он как бы не обращает внимания на то, что рядом (в другой комнате) готовятся к приходу гостя, накрывают на стол, вспоминают студенческие годы, потом бурно встречают важного гостя, садятся за стол, едят, молчат, говорят все громче, громче, танцуют, ссорятся, опять молчат... Отец привез сына из Челябинска в Москву, чтобы с помощью сокурсника, ставшего проректором, помочь сыну с поступлением в институт, — такова одна из ситуаций пьесы, что называется, вполне узнаваемая, а в драматургии не раз использованная. Но сына по имени Толик в первом акте пьесы вообще нет, он появляется только во втором. В спектакле же молчание паренька, лежащего на старом диване с журналом в руке, — необходимый фон происходящего. Зритель может не определять его смысла. Но он не может его не чувствовать. Живое и значительное молчание соседней комнаты еще откроет себя. Пока же в нем какой-то свой ритм, какая-то своя жизнь.

Вообще в этом спектакле каждый персонаж имеет очень интересную свою жизнь. Какую-то череду прожитых дней, свой опыт, наконец, свою правду. Даже Ивченко — тот, кто стал проректором.

Этот Ивченко, как сказано в пьесе, «в меру солиден, в меру спортивен, в меру холен». Одет неброско, но по европейской моде. Не злодей и не враг своим бывшим однокурсникам. Скорее при-

ятель — готов помочь чужому сыну, рад встретиться с друзьями. Он вполне искренне признается, что сейчас в Америке у него «больше деловых знакомств», чем в родимых Сухиничах, откуда когда-то он «должен был сам за себя, один...» и т.д. Актер Эммануил Виторган играет свою правду этого типа, не без оснований ощущающего прочность собственного положения и общественную ущербность «неудачника» по кличке Бэмс. В каком-то другом измерении прочность этого Ивченко непрочна, и это тоже видно. В нем нет суеты, но нет и равновесия. Актер это очень точно, физически схватил: его герой в меру — спортивен, в меру — подтянут, он весь «в меру», а так как жизнь вокруг него вся «не в меру» и многое в ней неладно, очевидная ладность Ивченко как бы вопросительна.

А вообще-то это спектакль о Бэмсе. О человеке, который в студенческие годы блистал под этой кличкой как первая звезда джаза (джаз был полузапрещен), поплатился за это, а дальше уже ничем не блистал, но жил честно и чисто. Сам он может говорить о «незадавшейся жизни», но сказать, что Бэмс неудачник, может только Ивченко.

Бэмс ходит на службу без особого энтузиазма, и это, конечно, печально, но на том и кончаются его вины. Он, что называется, не продвинулся. Со времен института ему не по душе продвижение наверх и та спортивность, которую исповедует нынешний проректор. Возможно, если бы в студенческие годы его так не ударили, перед нами был бы другой человек. Но у него ко многому тогда отбили охоту. Другие, кончив институт, побежали вперед, а этот не захотел никуда бежать. Он вообще мало изменился с институтских времен, и, может быть, в этом его главная привлекательность. Как был Бэмсом, так и остался, как пел про какую-то «Чаттанугу», так и поет. А Ивченко в Чаттануге побывал, и оказалось, что это захудалый полустанок, — приезжий был сильно разочарован. Бэмса же ничто такое не может разочаровать, потому что и джаз, и хриплый голос Армстронга, и наивная песенка про

Чаттанугу для него никогда не были зовом в заграничную жизнь, но навсегда остались искусством, тем, что вызывает живые, сильные чувства и дает ощущение свободы. Актер Альберт Филозов именно это и играет — чувствующего человека. В 50-х годах наивный студент чувствовал, что «Пикассо — гений», а сегодня это написано во всех энциклопедиях. Бэмс не только умел танцевать «чучу», но и чувствовал верно, и, как выясняется, думать умел, и не дал притупиться этой своей способности.

В человеке внешне бесцветном актер открывает привлекательнейшую особенность: внутренний артистизм. Это и в Бэмсе открытие, и в актере Филозове. А раз так, кульминацию спектакля режиссер переводит в танец, который танцуют вместе отец и дочь, Бэмс и Элла, названная так двадцать лет назад в честь знаменитой Эллы Фицджеральд. Что они танцуют? Какая разница! Кажется, это начинается со старомодной «чучи», но музыка джаза с тех пор изменилась, ритмы танца все эти изменения выражают, и — блистательно свободен в этих движениях отец, и рядом с ним ослепительно хороша молодая дочь. Этому танцу в спектакле предшествовали многие события, оттого так много в нем и выразилось. Тут и игра в знакомство отца с дочерью («Как вас зовут, девушка?» — «Элла». — «Фицджеральд?!» — «Примерно. А вас как зовут?..»), и какое-то новое сердечное узнавание поколений, и их союз, и артистическое соревнование — отца и дочери и двух актеров.

«Бэмс, научите танцевать «чучу». — «Зачем вам «чуча»? «Чуча» немодно». — «А сейчас модно то, что немодно». В этой словесной пикировке, смешной и чуть грустной, прелесть — в игре интонаций. Чему-то дочь учит отца, но у отца свое достоинство, и еще неизвестно, кто кого тут может поучить. Отец и дочь вместе — вот главное, и выражается оно в победоносном танцевальном единстве.

Режиссер ищет связи там, где внешне многое распалось, он обнаруживает диалектику там, где иная структура спектакля фиксировала бы прямое, очевидное различие. Различия героев «Взрослой дочери» драгоценны как приметы индивидуальностей, но в измерении

большого времени (и спектакля как целого) они становятся звуками единой музыки. Нет, недаром создатели «Взрослой дочери» разыскивали бывших «стиляг». Оказалось, как говорят, во многих институтах был в 50-х годах свой Бэмс, одного именно так и звали. И он пришел однажды на спектакль со своей взрослой дочерью. Недаром из забытых танцевальных па любовно складывали танцевальную партитуру спектакля и по строчкам, по словам восстанавливали наивные джазовые песенки тех лет: «О, Сан-Луи, город стильных дам...». Эти песенки влюбленно, сквозь слезы, теперь поет погрузневшая жена Бэмса Люська, замороженно, как клятву, твердит провинциал Прокоп, и даже Ивченко, оказывается, их не забыл. Только Бэмс дольше других молчит — у него есть на то свои причины. А потом и он поет вместе с теми, кого любит и с кем будет жить дальше.

Есть музыка к спектаклю, а есть музыка спектакля. Первая поглощается второй, если та возникает. Наивные слова и полузабытые ритмы «чучи» в этом спектакле — не стилизация, а выражение той внутренней музыки, которая звучит как мелодия человеческой жизни, разнообразная, переменчивая, но единая в своей протяженности. А кроме того, стиль спектакля — что очень важно — противостоит ультрасовременным механизированным ритмам. Это противостояние выходит за пределы чисто музыкальной сферы, в нем отстаивает себя нечто естественное, не зависящее от моды, далекое от всякого автоматизма.

Критиками был высказан упрек театру за «амнистию» Ивченко в финале — его берут с собой в кино, он в одной со всеми компании. Но «амнистия», как и «духовная капитуляция» Бэмса, так же как «примиренчество» или «утешительство», — чуждые спектаклю слова. Режиссерскому миропониманию Васильева присуще другое. Может быть, констатация.

В другом спектакле Васильева («Первый вариант Вассы Железновой») это была констатация распада. Основа спектакля «Взрослая дочь молодого человека» — напряженное ощущение единства жизненного потока.

Драме свойственно противопоставлять, сталкивать, и «Взрослую дочь» изнутри держит множество больших и маленьких столкновений, притом в самых маленьких часто отражаются самые большие. Возникает сложная зеркальная система конфликтов — семейных, возрастных, общественных. Но в каком-то невидимом и самом большом зеркале все персонажи отражаются вместе, общей группой. Они связаны больше, чем разъединены. Отсюда и смешная общая компания — родители и дети идут утром на первый сеанс в бывший «Орион», — отсюда и песенки в финале, уже совсем вне сюжета, как бы чисто музыкальное разрешение происходящего. Смысл этого разрешения вне слов и даже вне сюжета — он в сфере поэтического ощущения жизни, ее непрерывности и постоянного самовозрождения.

*Из книги «Любите ли вы театр?»
М.: Детская литература, 1987*

ВОПРОСЫ, ВЫЗВАННЫЕ «ГАМЛЕТОМ»

Если сделать попытку принять спектакль как должное, во всяком случае возможное, понять нетрудно: новый «Гамлет» поставлен, чтобы отразить «вывихнутый век», безбоязненно прибегнув к самым неприглядным, неприятным, резким краскам, впрямую этот век выражающим. Например. Сцена, когда король убеждает Лаэрта убить Гамлета, разыгрывается в бане (в сауне?), оба участника заговора пьяны. Лаэрт икает, король тоже лыка не вяжет.

Отчего бы, впрочем, и не так? «Гамлет» ставился тысячу раз, и чего только не придумывалось, чтобы продемонстрировать гадость обстоятельств и отношений. Шекспир — самый «вместительный» автор: он дает простор для фантазии и как бы устраняется от некоторых точных мотивировок и указаний. Одним словом, свобода! И современный театр прибегает решительно ко всему, так что язык не поворачивается для каких-либо предостережений. Кажется, вот-вот и мы махнем рукой — мол, все можно.

Но пока что-то мешает это сделать. Наверное, вот что: жаль тех накоплений, которые дали истории искусства большим трудом и которые есть не что иное, как наша память, признак художественной цивилизованности, проще говоря, культуры. Известный кинорежиссер Г.Панфилов, по-видимому, вступив в сферу шекспировской трагедии, ощутил эти накопления как тяжесть — и сбросил ее.

Но разве задача изнутри разгадать тот или иной момент трагедии не есть признак сценической культуры? Полуголые пьяницы в банных парах — это один уровень фантазии, а внутреннее раскрытие поведения подстрекателя-короля и того, кто превращен им в убийцу, — совсем другой. Если же отмахнуться от всего этого, то действительно нет предела фантазии, тем более если она питается сугубо нынешней пищей.

Сегодня многочисленные газетные статьи разоблачают разного рода преступные сделки — местом действия подобных торгов нередко оказывается сауна. Но имеет ли смысл столь вульгарное сопоставление шекспировской ситуации с нынешней? Как известно, Шекспир исследовал мотивы вечные, но сегодняшнее осмысление этой вечности не есть разве процесс возвышения собственной фантазии, трудный путь вверх, а не вниз?

Я так долго останавливаюсь на злополучной бане лишь потому, что проявленный здесь характер мышления типичен для спектакля. От первого массового (у Шекспира отсутствующего): «Да здравствует король Дании Клавдий! Виват!» — до последнего: «Да здравствует король Дании Фортинбрас! Виват!» — это не анализ «вывихнутого века», а демонстрация его во множественных, в общем, однотипных, однообразных формах и жестах. Тут все без исключения друг на друга похожи. «Я любил вас когда-то», — говорит Гамлет Офелии, потом: «Я не любил вас» — и тут же получает затрепину от решительной девушки. Нимало не задумавшись, он отвечает ей тем же, а затем с криком «Уйди в монастырь!» взбирается вверх по лестнице и исчезает, сопровождаемый даже не плачем, а ревом оскорбленной девицы. Рев внезапно прекращается, потому что Офелии следует произнести весьма важные слова:

О, что за гордый ум сражен! Вельможи,

Бойца, ученого...

Чекан изящества, зеркало вкуса...

Стоит ли говорить, что смысл этих слов пропадает, так же как и смысл всего трагического поединка двух любящих.

При всех внешних переменах, музыке, обилии дыма и шумов весь ход спектакля — это иллюстрация грубого, низменного через низменное. Тут, правда, есть нечто и неожиданное, ранее неизвестное. Например, наглядно видоизменен основной сюжетный мотив. Гертруде, оказывается, соблазнил ровесник ее сына. Чтобы мы уразумели эту пикантную подробность, придуман как бы второй пролог (первым следует считать вынесенный в начало моно-

лог «Быть или не быть», взрезание Гамлетом вен и появление в правой ложе театра его отца, многозначительно протягивающего сыну бинт). Так вот, в прологе появляются мальчики — погодки, лет пяти-шести. Одного несет на руках король, другого держит за руку Гертруда. Следующий наплыв — юноши играют в футбол, окликая друг друга: «Клавдий!», «Гамлет!». Эти картины надо понимать: взрослый Гамлет видит в смутных воспоминаниях, потому что и нам все это является в клубах дыма. Дело, разумеется, не в многократно используемом дыме. Более серьезное — характер отношений Гертруды и молодого короля. Выясняется, что они вспыхнули друг к другу вовсе не страстью. Страсть, пусть ужасная, преступная, — это нечто более высокое. А тут — похоть, ошибиться невозможно. Нам бесконечно и назойливо это показывают, полагая, видимо, что современные зрители не ведают, о чем идет речь, или, напротив, необыкновенно интересуются такого рода вещами.

Странно все это. Художники (я имею в виду Г.Панфилова и И.Чурикову), которые всегда отличались тонкой духовной настроенностью, за что и уважаемы, и любимы, вдруг попали в плен совершенно другой стихии, и не нашлось никого, кто смог бы вовремя поставить под сомнение такую устремленность талантливых людей. И.Чурикова всегда играла бесстрашно, безбоязненно. Так она играет и Гертруду. Но раньше актриса смело творила в духовной сфере и тонко чувствовала сообразность смысла и формы. Что-то совсем другое случилось в «Гамлете». У Шекспира королева говорит, что Гамлет перевернул ей зрение, направил глаза вовнутрь, заставил там, внутри, в душе увидеть «столько черных пятен». Как утверждают шекспироведы, автор имел в виду ту «слабость» женской части человечества, которую можно использовать во зло. И в королеве-матери, и в Офелии он, Шекспир, раскрывает это как один из самых страшных и вечных законов жизни, ужасающих Гамлета. Но спектакль, уклоняясь от подобных внутренних открытий, все «черные пятна» подает наглядно. Поче-

му выбран такой путь? Боюсь проявить категоричность, но вот невольная догадка: не сказалось ли тут достаточно распространенное мнение о публике, которая сегодня якобы нуждается исключительно в агрессивной громкой, яркой, прямой зрелищности? Иначе, мол, ее ничем не проймешь и к театру не привлечешь. Может быть, оно и так. Но мне кажется, что внутреннюю (душевную, духовную) работу у любого зрителя подобным образом стимулировать невозможно.

Между тем И.Чурикова и А.Збруев (Клавдий) играют лучше других. К ним следует добавить М.Козакова, который в первых спектаклях выступал в роли Полония. Можно соглашаться или не соглашаться с трактовкой, но у этих актеров присутствует несомненное мастерство. Впрочем, тут хочется сделать небольшое отступление.

Наши великие предшественники, наши прадеды когда-то говорили об искусстве переживания как о самом высоком виде мастерства. Они говорили также о представлении и о ремесле, разделяя эти понятия. Теперь многое сместилось, перемешалось и, как говорится, не в пользу переживания. Мало того, ремесло и представление приобрели какие-то особые, напористые свойства. Подсознательный страх, что иначе его не поймут, не примут, вызывает в актере энергию ложного самоутверждения. Как жалко, что этой силе, захватившей подмостки, так немного сегодня сильных и уверенных оппонентов! А ведь И.Чурикова всегда была одним из таких оппонентов и в кино, и в театре.

Позволяю себе эти невольные резкости не из желания кого-либо обидеть, но лишь чувствуя невозможность уступить то драгоценное, чем мы владели, то есть чувствуя необходимость поднять некоторые общие вопросы. Что делать, если «Гамлет» их проявил? Видимо, такая это пьеса.

Интересно разгадать, что тут причина, а что следствие: душевная пассивность ли актера влечет за собой чрезмерную изобретательность режиссера или эта уверенная в себе изобретательность

подавляет индивидуальность актера? По спектаклю трудно понять, к примеру, что собой представляет индивидуальность актрисы А.Захаровой, играющей Офелию, — режиссерская заданность, вполне вероятно, выявляет в ней нечто искусственное, а вовсе не ее истинную природу. Актриса чувствует необходимость активно выполнять задание — и выполняет. Между тем за пределами роли и спектакля остается одна из самых интересных, тонких шекспировских проблем — зыбкая граница между разумом и безумием. Остается загадка той Офелии, которая на протяжении всей пьесы будто цепью прикована к болезненному состоянию души своего возлюбленного точно так же, как сознание Гамлета — к состоянию «вывихнутого века». Вместо всего этого нас пугают, например, натуралистической картиной мнимых родов — Офелия «рожает» куклу, но ведь это хоть и эффектная, но такая элементарная придумка.

Теперь обратимся к самому главному — к Гамлету. Все остальное вполнину бы потеряло свое значение, если бы осталось лишь фоном для этого главного, то есть для актерской личности, которая полно и ярко проявила себя в прекрасной классической роли. Могут возразить: не обязательно, могут быть и неяркие Гамлеты, и не стоит предъявлять к исполнителю очень уж строгий счет относительно личностного проявления. Соглашусь, не стоит.

Но согласиться необходимо прежде всего с тем, что если шекспировский реализм беспощаден и если в «Гамлете» эта беспощадность доведена до предела, то, может, именно потому, что столь же предельное выражение там нашла вера в человека, то есть сила света.

Говорят: каждый век и всякое время смотрятся в «Гамлета» как в зеркало. И порой зеркало отражает больше тьму, чем свет. Конец двадцатого века не только сверхтревожен, трагичен, мы это чувствуем, тут нечего лукавить. Но нельзя не видеть, не чувствовать столь же невероятного противостояния тьме и грозным опасностям. В этом противостоянии (точнее, противоборстве), может быть, и заключает-

ся сущность нашего времени. А если так, то нет другой пьесы, которая такое противоборство выражала бы сильнее, чем «Гамлет».

Как ни странно, про Гамлета в спектакле можно сказать лишь, что он тусклый. Мне осталось непонятным — стертость, бледность личности в данном случае рождена была какой-то необходимостью, позицией, какими-то доводами (ведь не два месяца, а почти два года шла работа!) или все это лишь следствие невозможности достичь художественной высоты?

О.Янковский совсем не может совладать с поэтическим текстом. Текст и правда труден (театр взял перевод М.Лозинского), но иногда кажется, что актер просто не понимает, о чем говорит. Монологи (даже в сокращенном виде) становятся таким неодолимым препятствием для речевых и душевных свойств исполнителя, что это вызывает своеобразное сочувствие.

Трудно понять, каким Гамлетом ощущает себя сам актер. Допустим, недостаточно сильным. Но ведь отсутствие силы, да простится мне азбучность этой истины, надо художественно создать! И только тогда можно спорить, какой Гамлет современнее, какой желаннее нам — сильный или слабый, какой больше выражает человека перед лицом грозных испытаний, давних и сегодняшних. В данном случае нет предмета для спора. Я не решаюсь сказать, как играет О.Янковский, потому что, на мой взгляд, он никак не играет. Пустота возникает на том месте, где должен быть стержень, магнит. Хочет того театр или нет, такой Гамлет уравнивается со всеми, кто его окружает. И никакие мизансцены, ставящие неживую фигуру датского принца в центр, ничего изменить не могут.

Уроки кино — великое дело для искусства. Но иногда они подводят и актера, и режиссера, если при переходе со съемочной площадки на подмостки не вызван к жизни совсем другой опыт, нужный именно театру. И тогда вдруг обнаруживается нечто, называемое скучным словом «типажность». Если размытость натуры, характера, облика можно сделать привлекательной средствами кино, в роли Гамлета на сцене это исключено.

Остается добавить, что спектакль в Театре имени Ленинского комсомола очень красив и богат. Эффектно, красиво оформление сцены, сделанное О.Шейнцисом, хотя каким бы то ни было творческим единомыслием с режиссером художник, по-видимому, не был увлечен — придумывал что-то свое, полуметафорическое, многокрасочное. Очень красивы костюмы. Они сделаны художницей В.Комоловой тщательно и изящно, притом буквально все: от роскошных одеяний Гертруды до серо-коричневого последнего придворного. Складкам материи положено не топорщиться, а падать — и они падают, даже ниспадают, они послушны и красивы, так же как традиционное в Шекспире сочетание кожи и парчи, металлических заклепок и еще чего-то, чему мы и названия не знаем.

«Ах, как красиво!», «Ах, сколько выдумки!», «Ах, как богато!»

И это — о «Гамлете»...

Советская культура, 1987, 20 января

ГНЕЗДО НА ВЕТРУ

Портреты на фоне спектаклей

Театры наши — как под вихрем. Один совсем развалился, другой с трудом восстанавливается, третий спасается временным укрытием. Желание поменять привычный уклад охватило всех, но реальных и точных поступков не много. Иногда в этой обстановке возникает такая путаница оценок и бестолковщина в действиях, что кажется: уже ничего не наладить.

Но вот перед нами театральное дело, которое налажено. На вопрос, как эксперимент отразился на жизни коллектива, главный режиссер Государственного театра молодежи Литовской ССР Даля Тамулявичюте спокойно отвечает: «Никак». Московские гастролы, однако, становятся событием; театру сулят поездку в Америку; столичные критики соревнуются в самых изощренных толкованиях «Дяди Вани»; к зданию «Современника», где играл театр, вызывается наряд милиции; в журнале «Огонек» очередной режиссер театра Эймунтас Някрошюс назван гением — и тут же сказано, что погибнуть от таких похвал для Някрошюса — самая реальная угроза. Одним словом, шума много. Между тем в данном театре, на мой взгляд, более всего важны приметы достойно налаженного дела. Несуетные люди не вчера начали свою работу. Уклад театра имеет прочное основание, которое называется школа. При всей неожиданности взлета таланта того же Някрошюса совершенно очевидно, что со своим гнездом (профессиональным и национальным) он связан очень крепко. Надо надеяться, что и сам он это понимает.

Верный признак художественной основательности театра — внутренняя связь актеров на сцене, сосредоточенность их сценического поведения, умение держать общий «тон» спектакля. В старину это называлось ансамблем. Сегодня это слово будто ветром отне-

сено куда-то в сторону эстрадной музыки и к нему прикреплено, как бантик: «рок». А из драматического театра понятие ансамбля почти исчезло. Оно подменилось общностью навыков ремесла. Школа, на которой основан Литовский театр, ремесла сторонится. Даля Тамулявичюте — редчайшей породы художник, равно педагог и режиссер, унаследовавшая от М.О. Кнебель неженскую волю, умение владеть собой в сложных обстоятельствах и, как положено настоящему воспитателю, признавать право талантливого ученика вылетать из гнезда куда угодно, на любое желаемое им расстояние. Театральные люди, надеюсь, понимают, что перед нами вовсе не идиллическая, а скорее драматическая ситуация. Совместная работа людей разных поколений в одном, общем деле.

А было так: Даля Тамулявичюте увидела в парне с литовского хутора талант, взяла его на свой актерский курс, через два года разглядела в нем склонность к режиссуре, поддержала ее, ликвидировала зажатость, отправила Някрошюса в Москву, в ГИТИС (где он попал к А.Гончарову), потом опять приняла в свой театр и предоставила начинающему режиссеру своих учеников-актеров, которые уже были воспитаны как надо. Такова предыстория сегодняшнего успеха. Такова питательная и защитная среда таланта. Такова почва. Полагаю, не следует подробно растолковывать, насколько это важно сегодня, когда всякая корневая система требует изучения, охраны и не застрахована от разрушения. В данном случае это сохраненная человеческими усилиями почва. Так случилось, что семена, о которых заботилась М.О. Кнебель, попали в Литву, где люди не потеряли чувства своей земли. Присмотреться к тому, что из всего этого вышло, следует повнимательнее.

Два спектакля, очень разных во всех отношениях, кровно между собой связаны. Это «Брат Алеша» (пьесу по мотивам романа Достоевского написал В.Розов) и «Квадрат», поставленный Някрошюсом по повести В.Елисейевой.

Для Дали Тамулявичюте в «Брате Алеше» принципиально дорог мотив милосердия, которое социальным устройством общест-

ва растоптано, а людьми забыто. Этот мотив спектакля живет не в проповеди, не в морализаторстве. Он живет как упрямый звук жизни, как сигнал то бедствия, то помощи. Камнями люди бьют друг друга, бьют собак, бьют все живое, но тихим перестуком камушков и сигналият друг другу: я — человек, и ты — человек, мы — рядом, ты слышишь?.. Альгирдас Латенас вступает в роль Алеши как думающий и чувствующий современный художник, далекий от иночества, готовый принять на себя тот нелегкий груз, который предлагает Достоевский. Как ни странно, в «Квадрате» хоть и нет сложностей и высот Достоевского, но живет дух именно этого писателя, на себе познавшего, что такое «мертвый дом» каторги. Някрошюс и два актера (Костас Сморигинас и Даля Оверайте) разыгрывают нечто вроде трагического этюда, где почти не важен текст, сюжетное развитие и т.п. Важны лишь социальная ситуация и психология человека в ней. Режиссер выступает как аналитик, но эта позиция в данном случае, кроме всего прочего, есть поступок гражданский. Сегодня многие болевые точки лишь называются — завтра, надо надеяться, наступит время анализа. Някрошюс в «Квадрате» (поставленном в 1980 году!) опередил время. Он в сфере психологии обстоятельно рассмотрел немало из самого тяжелого людского опыта. В клетке бьются двое. Он и Она. Он — в тюрьме. Она — на свободе. На свободе, на каком-то митинге молодая учительница читает «Парижанку» Маяковского, выкрикивает: «Вы себе представляете парижских женщин...» — и сама не понимает, как убого выглядит все это и как нелепо звучит. Где эта женщина более жалка и зависима — на митинге или рядом с тюремным врачом? Но постепенно судорожным усилием души она выкарабкивается из собственной стародевической жалкости и одиночества. Она становится женщиной и человеком. Някрошюс замечательно умеет внушить актерам неторопливость действий, обстоятельную их точность. Сцена, когда заключенный путем невероятных изобретений — веревочек, щепок, каких-то банок — налаживает связь с миром (всего лишь с почтовым ящиком) —

этот бессловесный этюд есть не что иное, как наглядно совершаемый прорыв человека к свободе. Прорыв иллюзорен, неправдоподобен, но вовсе не иллюзорен наш ему сильный отклик. Это удар театра по дремотному сознанию зрителей-наблюдателей.

В спектакле «И дольше века длится день» — ряд таких ударов. Латенас принимает на себя пластику и косноязычие Едигея — и все это без натуги, так естественно, будто цивилизованная Литва соседствует с дикими степями и понимать верблюда — то же самое, что на литовском хуторе понимать лошадь. Жаль, что во второй половине спектакля в рассказе о манкуртах Някрошюс прибегает к наивной декламации и полутанцевальной пантомиме давних тюзовских времен, и эта экзотическая иллюстративность тормозит скорбный путь Едигея и весь спектакль. А так смысл его прост: у людей отнимают то, что дано им как вечный закон, — связь с природой, право хоронить умершего там, где предки. И если люди не изуродованы, как манкурты, они не могут с этим смириться.

Самый спорный, но и сильный спектакль литовцев — «Дядя Ваня». Здесь в своеобразный клубок сплетено все — от змееподобной Елены Андреевны до чертовки служанки с перьями во вздыбленных волосах. Но как неожиданно мощно, не разрушая общего ансамбля, звучит в этом спектакле роль Сони! Мощно — потому что в общем просто, без всякой зауми. Между тем решена труднейшая задача. Скромность и неприметность этой чеховской героини обычно переходила в неприметность художественную, в лирико-сентиментальные штампы мышинового цвета. Все не так в игре Дали Оверайте. В малейших деталях психологическая линия роли разработана, как музыка. Кто это сделал, кто создал эту Соню как произведение искусства? Замечательно, что нет ответа на этот вопрос. Чехов ее создал. И Даля Оверайте. И Эймунтас Някрошюс. Это и есть то, что называется школой. Когда-то Рахманинов расслышал в финальном монологе Сони речитатив молитвы, обращенной и к небу, и к ближнему человеку. Но это в музыке и это Рахманинов. А что нужно современной актрисе, чтобы в финале спек-

такля произнести слова, которые не поддаются бытовому оправданию и, кто знает, может быть, требуют совсем не житейского голоса? Теперь понятно: нужно прожить весь спектакль, слушая не себя, а других, других, рядом живущих. Нужно понять, что никакого милосердия ни в ком тут нет, нужно до конца осознать всю безысходность этого горестного факта.

Соня — стержень спектакля и его основа. Это наглядный сгусток некрасивости жизни, но вместе с тем трепет живой души, которая сопротивляется неизбежному. Большие крестьянские руки, несоразмерные с тоненькой фигуркой; бесцветное лицо с пересохшим ртом; неправдоподобно тяжелые, до полу косы (красота как бы независима от лица и от судьбы, лишняя красота, пугающе неживая); и — голос, странно раздвоенный на два регистра. Один — высокий, женский, другой — не мужской даже, а мужичкий. Весь образ будто за косы притянут к земле, к тягостности грубого, ежедневного труда. А внутри — какая-то сектантская, иступленная вера. Во что? В то, что леса будут украшать землю и люди от этого станут мягче, нежнее? Или только в то, что человеку дано с небес оглянуться умиленно на собственные страдания?

Как угодно можно относиться к этой вере, но забыть, как живет на сцене Соня, окруженная хором чужих нескладных судеб, невозможно... По поводу этого хора критики восклицают: «Это не русский «усадебный» Чехов, это Чехов всемирный!».

А мне кажется, это очень литовский Чехов, глубоко литовский, отчего спектакль не теряет в своей значительности. Он основателен и закрыт. В нем сочетаются наглядность, почти грубая, эпатажирующая, — и загадочная многозначительность. Но одно дело — Соня, в ней многое таится, но все, в общем, понятно. А вот, скажем, почему стреляется Астров? Почему после слов «Позвольте мне... поцеловать вас... На прощанье...» раздается этот неожиданный выстрел, Астров падает, а далее следует большая сцена всеобщей драматической реакции на происшедшее? Мне пришлось слышать не менее десяти толкований этой сцены, и все они раз-

личные. В одной из рецензий утверждалось, что вообще значение спектакля в том, что там разоблачается Астров, несостоятельность его речей и поступков. А раз так, то и мнимое самоубийство, и ползание в звериной шкуре — все верно. Чего-то я тут не понимаю. Лесов на нашей земле осталось еще меньше, чем при Чехове, но почему следует искать выход в разоблачении таких интеллигентных работающих людей, как Астров, — мне непонятно. А что означает полуголый дядя Ваня, с березовым венником на груди лежащий на полу около диванчика, на котором Елена Андреевна? Почему Астров, рассказывая о лесах, вдруг увеличивает нам лицо Елены Андреевны огромной телевизионной линзой? Мне кажется, внутренне проработанные глубокие моменты в спектакле соседствуют с ребусными трюками. Хотя, вполне возможно, чье-то зрительское сознание им тоже радуется.

У Чехова не написано многое из того, что на сцене придумано. Скажем, про Вафлю известно, что он — приживал. Чехов не раз касался этой человеческой драмы, она его больно задевала. На сцене рыхлый бородатый человек демонстрирует странное пристрастие к сверкающим флакончикам, стоящим на пианино, постоянно исподтишка нюхает то один, то другой. Это и становится основной, более чем наглядной линией Вафли в спектакле. Я ее, признаюсь, не поняла, но мой молодой сосед объяснил уверенно и быстро: «Он — токсикоман». Точно так же мне объяснили, что не зря Астров так долго разглядывает и ощупывает вены на своих руках, и закатывает брючину, и позвякивает шприцами в коробочке. И не зря Соня бьет себя по щекам, после того как тайно и страстно обцеловала спящую Елену Андреевну, и не зря в дурманном кружении эти две женщины завершают первый акт спектакля. Теперь и я понимаю: не зря.

Это молодой режиссер конца XX века вступает с чеховскими мыслями и чеховским опытом в достаточно сложные отношения. Сознательно или интуитивно он отстаивает себя, свое сегодняшнее ощущение мира. Известно, что как врач и как писатель Чехов постоянно думал о человеческих болезнях и бедах, физических и душев-

ных. Однако с чеховских времен в мире накопилось столько новых уродств и болезней, столько прозвучало грозных предостережений и предчувствий, что можно понять Някрошюса. Он как бы накладывает на хрестоматийно известные отношения персонажей приметы современных болезней, до предела сгущает картину всеобщей нелепости и распада, вводит в спектакль густой поток абсурда и т.п. Перед нами не прихоть, а мировосприятие, состояние души, достаточно заразительное, сумрачное, даже мрачное. Вы не разделяете такого взгляда на жизнь? Вы все еще хотите просвета, надежды? Я тоже. Но что делать? Нельзя от Ван Гога ждать светлых автопортретов.

Такие спектакли, как «Брат Алеша» и «Квадрат», воспринимаешь душой. Можно отключить наушники с переводом — все понятно. И это не только оттого, как проживают свои роли актеры, которых — тут я повторяюсь — Тамулявичюте вырастила, а Някрошюс не испортил. А ведь мог и испортить, потому что сильный, талантливый режиссер неизбежно отрывается от забот педагога. На ветру современной жизни, в вихре сегодняшней постановочной изобретательности многое может разлететься так, что не соберешь. Литовский театр молодежи держится. Хорошо, крепко было сплетено гнездо.

...Когда на одной из встреч со зрителями на сцену вышли Дала Тамулявичюте и Эймунтас Някрошюс, трудно было поверить, что перед нами люди, связанные отношениями старшего и младшего, педагога и ученика. По виду они ровесники. Далю Тамулявичюте никак не зачислишь в маститые, она совсем не из породы Аркадиных, которые «захватили первенство в искусстве». Някрошюс, правда, похож на Треплева, но сегодня отмечен Государственной премией. А в общем, рядом стояли люди, связанные родовой связью, общей школой и великолепным умением говорить мало, а работать по-настоящему.

Литературная газета, 1987, 11 ноября

ДЕЛАТЬ ТО, ЧТО ДЕЛАТЬ ДОЛЖНО

Мне трудно, да и почти невозможно писать об этом режиссере так, как обычно пишут о режиссерах критики, — то есть со стороны. Десять лет мы работаем с Андреем Торстенсеном вместе, я — как автор сценария и ведущий (ведущая), он — как телевизионный режиссер. При том что телевидение не есть основное место моих занятий. По роду деятельности я пишу книги и статьи о театре и литературе. Что касается Андрея Торстенсена, то он и по профессии, и по призванию (что редкость!) именно и только режиссер телевидения. Естественно, он встречается там не только со мной, делает передачи и с другими авторами. И все-таки смею думать, что не только для меня, но и для него очень важно, что мы — вместе. Мы оба — люди, достаточно умудренные профессиональным и жизненным опытом, — можем трезво судить о некоторых ценностях, которыми нельзя поступаться. Нельзя поступаться, например, творческим взаимопониманием. Я написала «творческим» не случайно, потому что таким образом говорю о самом дорогом для меня качестве Андрея Торстенсена. Это качество делает его среди множества других телережиссеров человеком отдельным и особенным.

Дело в том, что поток телевизионной продукции столь велик и такое множество людей в него вовлечено, что понятие творчества становится в этом мощном потоке хрупким, еле уловимым. Творчество, искусство, замысел — это считается привилегией театра, кинематографа. А телевидение, с каждым днем разрастаясь и убыстряя темп работы, лишь изредка бывает творческим процессом в высоком смысле слова. Опасность для режиссера очевидна — ритм телевизионной работы, неизбежное и постоянное общение с техникой и производством нередко поглощает всю человеческую энергию. Оглядываясь вокруг, я вижу, как работают другие и что работа Андрея Торстенсена — драгоценная отдель-

ность. Вообще отдельному, особенному человеку трудно в общем ряду, тем более когда этот общий, достаточно единообразный ряд по своему силен и могуч. Но, повторяю, для меня в данном случае само понятие силы особенное. Для других та же сила Торстенсена — чуть ли не слабость, уязвимое место. Другому режиссеру не нужен сценарий, достаточно сценарного плана, элементарного распределения объектов съемки, поверхностного (в пределах того же чужого сценарного плана) знакомства с темой передачи. Сегодня этот режиссер снимает Большой театр и балерин, завтра — Московский метрополитен, а через месяц — интервью с известным писателем о его планах.

В нашей работе с Торстенсеном сценарий не просто обязателен, но в нем — итог предварительной (иногда очень долгой) работы, которой мы оба, пожалуй, больше всего дорожим. Именно в ней, в то и дело возникающих и внезапно обрывающихся разговорах, — на ходу, по телефону, на прогулке, — рождается тема, возникает замысел. Первое предложение чаще исходит от меня, но Торстенсен никогда не пассивен к нему. Я вижу — тема ложится на его характер и интересы или минует все это. Если минует, то можно начать атаку — ни в коем случае не наступательно, не агрессивно, а исподволь, время от времени возвращаясь к разговору, освещая возможную тему то с той, то с другой стороны. Это интересно и мне самой — что-то я в себе проверяю, от чего-то отказываюсь. Мой режиссер — замечательное зеркало. Он улавливает малейшие оттенки фальши (мы иногда ее не замечаем в собственных мыслях), он увлекается творческим актом в другом человеке, он способен завтра неожиданно развить то, что вы лишь в намеке, полувопросительно предлагаете ему сегодня.

У каждого из нас свой характер и ритм работы. Торстенсен — человек медленный. И это на первый взгляд совсем уже не телевизионное качество. На телевидении все делают быстро. Но гораздо чаще — торопливо, в суете. Никакой суеты нет в Андрее Торстенсене, и это, на мой взгляд, замечательно. На него можно раздражаться, даже злиться, потому что не только телевизионной полубестолковой

суете он противостоит своей задумчивостью и немногословием, но иногда затрудняет работу и мне. Тогда я злюсь, конечно. Хотя гораздо полезнее бывает присмотреться повнимательнее к тому, что делает режиссер и почему он медлит. Однажды хорошо сказал о нем мой муж, режиссер Анатолий Эфрос. Видя, что нервничаю от того, как медленно, и как мне казалось, нескладно, не по плану идет работа над очередной передачей, Эфрос сказал: «Перестань суетиться. Андрей — художник. Ему надо верить раз и навсегда». Вот с тех пор я и поняла, раз и навсегда, что самое главное в Андрее Торстенсене. Он не «придумывает» передачу, как ремесленник (кстати, опыт телевизионного ремесла накопить совсем не трудно). Замысел будущей работы возникает в нем по тем законам, которые словами не определишь. Этих слов не знал сам Станиславский, хотя, кажется, всему в искусстве нашел определение.

Наши общие работы можно ценить по-разному, я совсем не преувеличиваю их значение. Но в каждой из них есть элемент искусства, и он мне дорог больше всего. Когда это искусство родилось — в наших разговорах, на съемке или при монтаже, где Андрей Торстенсен уже полновластный хозяин, — не знаю. Могу лишь о чем-то догадаться. Я вижу, как стихи Пушкина (если мы делаем фильм о Пушкине) буквально прорастают (или врастают?) в режиссера, как звучат они в нем, диктуя буквально все — выбор места съемок, движение камеры, отбор интонаций при озвучивании.

Не тема «Театр Пушкина» задана режиссеру, а весь Пушкин, как стихия, которой подчинен определенный отрезок нашей жизни. Разумеется, «весь Пушкин» в фильм не войдет и не может войти, но то, чем мы живем в период работы, гораздо шире и больше любой «темы», любого сценарного названия. Мы живем Пушкиным, Чеховым, Маяковским, Высоцким — всеми теми, кого по собственной воле выбрали для телевизионного рассказа, чью жизнь должны вместиť в рамки отпущенного нам времени. Чьим творчеством должны, во что бы то ни стало должны увлечь не видимую нам телевизионную аудиторию.

Впрочем, последнее — не совсем точно. Вот уж чем никогда не грешит Андрей Торстенсен, так это желанием кого-то чем-то обязательно «увлечь», тем более «развлечь». Он знает (а надо твердо знать), что многомиллионная аудитория телезрителей — это сложнейшее, очень пестрое человеческое общество, в котором люди и соединены, но и разъединены, и нет такой художественной силы, которая способна всех этих людей одинаково увлечь. Надо спокойно относиться к тому, что кто-то выключит телевизор именно на том кадре, который нам кажется самым хорошим, а кто-то еще и отругает нас при этом и ничего не поймет в наших намерениях.

Работа с Андреем Торстенсеном научила меня относительно спокойствию — по отношению к чужим вкусам и мнениям. Как-то мы обсуждали вопрос — не сделать ли передачу специально для ответов на письма по поводу фильма «Владимир Высоцкий». Пишем — огромное количество, самых разных. Множество благодарных телеграмм (а посылать телеграммы на телевидение вовсе не принято), но письма есть и резкие, даже грубые — и по отношению к Высоцкому, и по нашему адресу, и по адресу всех участников фильма. Письма интереснейшие для социолога и психолога, — в них необычайно ярко находит отражение не столько отношение к творчеству Высоцкого, сколько само состояние нашей духовной жизни на самых разных ее уровнях. Поначалу мне казалось, что ответить с экрана на все это очень интересно, даже необходимо, хотя и трудно. Но после долгого разговора с режиссером мой запал исчез. Не надо отвечать, — он прав. Мы сделали все, что хотели и что смогли. Можно лишь пожалеть о том, сколько интереснейшего материала в фильм не вошло, просто не могло войти по причине ограниченного времени. И так нам разрешили не одну, а две серии. Что же касается участников передачи, — мы их не только уважаем, мы их полюбили за время работы. Нужно ли все это кому-то объяснять? Я абсолютно верю Андрею Торстенсену. Он наделен безошибочным нравственным инстинктом. А это, я уверена, самое главное в человеке. Остальное может рождаться в спорах. Впрочем, мы с Торстенсеном не часто спорим. Во-пер-

вых, он — джентльмен, предпочитает уступить женщине и умеет делать это очень изящно. Среди наших кино- и телережиссеров (думаю, что так во всем мире) развито некое суперменство. Атмосфера съемок, фестивалей, бесконечные интервью и т.п. — все это развивает у режиссера некий «комплекс полноценности». Со стороны это достаточно видно, но массе кино- и телезрителей доставляет, очевидно, удовольствие, удовлетворяет какое-то неукротимое любопытство к «сфере искусства», к тому, «как это делается». Андрей Торстенсен совсем не причастен к этому суперменству. Это не только скромный, но очень застенчивый человек, совсем не владеющий навыками публичности. Единственный, кажется, раз он вынужденно дал интервью по телевидению, касающееся наших планов, но чувствовал себя после этого долго не в своей тарелке. И я очень люблю в нем эту «непубличность». Потому что, кроме всего прочего, видела Торстенсена негнбаемым, железным, мрачно твердым, — это когда в нашу работу вмешивалась чья-либо глупая административно-чиновничья воля. Ничего поделать с характером моего мягкого, застенчивого режиссера никакие чиновники не могли. Художник стоял на своем, что бы ему ни грозило. Мы стояли вместе, надеясь только друг на друга и еще иногда — на счастливый случай. Как ни странно, таких счастливых случаев в нашей работе было немало. Не знаю, чем это объяснить, какова тут диалектика и связь «случайности» и «необходимости». Мы часто в нашей работе вспоминаем слова Льва Толстого: «Делай, что должно, а там будь, что будет». И за десять лет я не помню ни одной ситуации, когда Андрей Торстенсен этому простому правилу изменил бы. Поведение ли это настоящего художника или просто порядочного человека? Наверное, и то, и другое. А в то, что делать должно, входят еще и множество чисто профессиональных секретов, которыми владеет этот режиссер. Но это такая большая и специфическая тема, что я ее трогать уже не буду...

НЕСУЕТНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Недавно у Виктора Сергеевича Розова вышла новая книжка — «Путешествие в разные стороны». Отдельные ее главы печатались в разных журналах, а теперь как-то соединились и образовали довольно неожиданный рассказ. И, одновременно, — автопортрет. Не жизнеописание, не путевые заметки, не размышление о творчестве, но и то, и другое, и третье. «Я пишу не о событиях, не о явлениях природы и общества, не о предметах и даже не о людях, а только о своем чувствовании мира», — объясняет Розов, но пишет, конечно же, и о людях, и о событиях, свободно переплетая одно с другим, из Америки возвращаясь в Кострому, от мирной жизни уходя в войну, оглядываясь на детство.

Жаль, конечно, что одновременно у нас нет розовской новой пьесы. Ее нет уже давно — последняя («Кабанчик») была написана лет десять назад. Что за странная долгая пауза? Не знаю. Можно только гадать.

Перед нами художник неторопливый. Если даже очень уговаривать его поторопиться, толку не будет. Было время, когда его пьесы появлялись чуть ли не каждый год, но, по-моему, он и тогда не торопился, а просто был молод и осчастливлен огромным успехом. Тогда он и писал быстрее, а мог извлечь что-то давно написанное, и это тоже оказывалось ко времени. В середине 50-х годов Розов целиком и полностью, на радость всем явился «ко времени».

Его пьесы своей свежестью отличались от того, что писали вокруг, это отличие было сразу заметно и, по счастью, не задушено, не задавлено. «А я выжил», «я счастливый человек», «опять удача!», «разве это не везение?!» — то и дело повторяет Розов, правда, соотнося эти восклицания не с творческим везением, а с реальными ситуациями своей жизни, военными и мирными. Он так часто твердит, что ему везло и везет, что иногда кажется, будто

уговаривает, заговаривает и себя, и нас, читателей. В этих уговорах — характер, а в нем и юмор, и закрытость, и хитрость, и самодисциплина, и то, что в актерском мире называется «образочек». Но «образочек» уже не отделим от личности, а дороже талантливой личности в искусстве ничего нет.

Розов не просто «выжил» или «уцелел». Он сохранил себя как человек, зависимый от ситуаций разных времен в той мере, в которой эта зависимость не разрушает художника, а укрепляет в нем какой-то главный стержень. Можно сказать (это очень видно в книге), что к самым разным обстоятельствам жизни он воспитал в себе прежде всего живое любопытство. Что-то тут дано природой, но что-то и воспитывается, и вырабатывается, и требует внутренней борьбы. А с возрастом, естественно, становится устойчивым. То, как в человеке возникает эта устойчивость, чем она подкрепляется, как становится стимулом к действию, основой характера, — об этом книга. Розов-драматург не чужд морализации, но в книге это сведено к минимуму. О собственном жизненном пути он пишет скорее весело. В этой интонации — нечто более существенное, нежели постоянно веселое расположение духа. Это своего рода принцип, человеческий и писательский. Розов убежден, что назначение литературы и театра — определенным образом настраивать человека «на тот душевный лад, утрачивая который, он теряет и свой человеческий облик». Вот он и настраивает, как умеет. «Есть в театре — да и вообще в искусстве — какой-то особый витамин Икс, который необходим человеку». Выписывая из книги эти слова, хоть они и на грани банальности. Но мы перекормлены «небанальной» безвитаминовой пищей, и уж лучше банально-простое яблоко или даже морковка, чем оригинальный продукт с загадочно-пугающим названием, неизвестно в каких краях и как выращенный.

Розов и в пьесах, и в рассуждениях о жизни прост, ясен. Иногда даже простоват. Но это дано пониманием каких-то простейших истин, в которых — автор знает это — люди нуждаются. Как в опоре.

Мы видим, как осложнилась жизнь вокруг, какое количество информации обрушилось на людские головы, как трудно проби-вается общество к установлению справедливости, к новому укла-ду, который гарантировал бы каждому человеку право нормально жить. Мысленно перебирая знакомые пьесы Розова, думаешь: этот драматург всегда писал о том, что есть нормальное и естест-венное в людях, а что уродливое. Иногда его занимает причудли-вая смесь того и другого. Иногда он становится прямо-таки пропо-ведником добра и человеческих норм поведения. Но как раз тогда от него отворачивался театр, потому что зрители давно перестали воспринимать сцену как кафедру, а традиции прямого благород-ного учительства были подменены демагогией.

С годами Розов менялся, становился жестче. В нем разочаро-вывались критики, которых вполне устраивал мальчик, рубив-ший отцовской саблей ненавистные серванты, но совсем не устра-ивал новый, достаточно трезвый взгляд Розова на бывших мальчиков, на их отцов и на злополучные серванты.

«Сермяжным реалистом», как он сам себя называет, Розов вы-ступил в первых своих пьесах, таким и остался. Не мог не насту-пить момент, когда его бытописание пошло вразрез с тем бы-товым общественным укладом, который был уродлив, а хотел казаться красивым, самым лучшим в мире.

Во многом некрасив, ненормален этот уклад и сегодня — он лишь открыл свою некрасивость, и нет запрета о ней говорить. Ненормальны наши нравы, нехороши привычки, многими деся-тилетиями укрепляющиеся на ложных правилах и страхе. Прави-ла надо менять, придумывать новые, потому что без правил нель-зя, а страх — изживать, искоренять. Процесс нелегкий. Розов лучше всех понимает это, потому что хорошо разбирается в чело-веческой психологии. А психология сегодня обнаруживает столь глубокие социальные конфликты, что большим вопросом стало для писателя — на корни ли смотреть, заново их изучать или, до-веряя интуиции, дать волю творческому воображению, которое

само сложит какую-то картинку из ветвей, корней, листвы, травы и всего остального?

Розов говорит: «Быть свободным трудно. И совсем не потому, что нельзя. Просто трудно быть свободным». Может, оттого и долгая пауза?

Но вот открываю наугад одну из давних пьес Розова — может, не лучшую, не самую удачную. Называется «Затейник», написана в 64-м году. Примерно на ней (или чуть раньше) кончилась всякая идиллия с обаятельными мальчиками, которые уезжали из родительского дома в самостоятельную жизнь. О чем написан «Затейник»? Стоит прочесть повнимательнее: пьеса написана о страхе, о том, как это чувство рождается, как по-разному двигает людьми, ломая их судьбы. О том, как вырастают на этом страхе натуры лживые, которых ничем никогда не перестроить. А другие люди уходят куда-то на обочину, бросают дело, отказываются от счастья. Читаешь сегодня эту пьесу и думаешь о ее персонажах, как о реальных людях. Сколько им сейчас? Где они сейчас?

Потом Розов написал «Гнездо глухаря» и едва ли не первым воспроизвел нравы тех, кто был неприкасаем. Он сделал это не в форме публицистики, а как художник-реалист. Он нарисовал картину внешне богатого, благополучного, но в существе своем страшного быта, где о самоубийстве школьника говорят между прочим, где ложь является подоплекой всех семейных отношений, где зять съедает тестя, где людям в голову не приходит, насколько извращена их жизнь. Пьеса пробивала себе дорогу нелегко, а ставилась чаще всего как разоблачение отдельных «негативных явлений» — отдельных, то есть исключительных, мало распространенных. Форма театрального сатирического разоблачения была, между прочим, более безопасной, нежели психологизм. Между тем Розов продолжал наблюдать и обдумывать нравы не исключительные, а массовые, болезнь-эпидемию, носители и жертвы которой существуют на всех этажах, во всех квартирах. Как всегда, он уповал на молодых, но они появлялись уже

только как знак некоей надежды. Потом был написан «Кабанчик», и еще до всемирно известного фильма «Покаяние» указано было, кто и как может расплатиться за грехи отцов.

То, что произошло с «Кабанчиком», то, как начальственная истерика заставила весь тогдашний секретариат Союза писателей обсуждать и осуждать эту пьесу, — факт известный и постыдный. По приказу сверху братья-писатели дружно разобрались в ошибке, совершенной таким милым, таким симпатичным Виктором Сергеевичем, которого все любили и уважали, но вот, надо же какая досада... Розову, конечно, следует признать ошибку и т.д. А то ведь теперь и в Крым ехать не захочется (действие происходит в Крыму). Розов ошибки своей не признал. И про то кошмарное собрание сегодня говорит добродушно: «Ну, это просто какой-то Версаль был. Да бог с ними, ведь они не сами, а по «приказу»...»

История с «Кабанчиком» не вошла в книгу. Не думаю, что Розов ее когда-нибудь опишет. Во-первых, живы участники. Во-вторых, сегодня все вспоминают, что и как у них запрещали. Я же напоминаю об истории «Кабанчика» лишь для того, чтобы сказать: Розов еще и мужественный человек, и умный, и стойкий.

В книге он пишет просто: «Я предлагаю идти за мной. Кто хочет — пожалуйста, нет — как угодно. Как-то стыдно и смешно подчиняться чужой воле... Чуждо мне и влияние толпы. Я очень боюсь ее и не сливаюсь с ней. Эта боязнь и неслиянность с толпой, может быть, спасли мне жизнь». Далее следует описание похорон Сталина. К молодому человеку, уже вступившему в общий людской поток, потому что было «интересно», в какой-то момент все же «вернулось все разумное: и инстинкт самосохранения, и отвращение к стадности, и просто логически зримая опасность». Несмотря на хромоту (последствие тяжелого ранения), он ухитрился перемахнуть ряд заборов, изгородей и перелукнов и очутиться на свободном Садовом кольце. «Я вздохнул глубоко и порадовался воле...». Он опять уцелел и мог воскликнуть: опять удача!

Да простится это прямое сопоставление фактов разного времени и разного содержания, но лично мне Розов дорог тем, что нередко ухитряется остаться вне общего потока. Требуется ли на то мужество или срабатывает инстинкт самосохранения? Не знаю. Но и то и другое и охраняет в нем человека, и сохраняет относительное спокойствие.

И еще одно хочется добавить — так сказать, к вопросу о демократизации.

Тетя Лиза, сосед по госпитальной койке Иван Петрович Зайцев, Саша Арсентьев, татарочка Зоя, доктор Фаина Моисеевна, Ольга Кипарисовна Сорокина и муж ее Сергей Иванович, тетя Ариша, инвалид Костя Новиков, Пелагея Ивановна, тетя Маша, тетя Катя, тетя Люба с мужем, тетя Вера и сестра ее с мужем, Саша Косой, Мотя (она же Матрена Ивановна Кауфман)... Пофамильное перечисление похоже было бы на списки жильцов старых коммуналок, где против каждой фамилии значилось количество звонков. Эти люди — не персонажи пьес, но те, от которых жизнь Розова неотделима. Между писателем, его многочисленной родней и народонаселением страны нет того забора, который иные литераторы когда-то возвели, а сейчас торопливо пытаются порушить. Розову нечего рушить, незачем в семьдесят пять лет смешить людей такими поступками. «Иногда критики упрекают меня за то, что в своих пьесах главное внимание я уделяю маленьким людям. Не говоря уже о том, что я совсем не понимаю этого высокомерного чтения, я всю жизнь прожил среди этих, так называемых маленьких людей, и для меня они совсем не маленькие, а большие, очень большие».

В этих словах и человеческом окружении — эстетика Розова и его позиция, не зависящая ни от каких перемен.

МИЛЫЕ МОИ СЕСТРЫ

Отклик зрительного зала на этот спектакль более всего напоминает тот момент чеховской пьесы, когда в дом сестер Прозоровых является с визитом незнакомый подполковник, и вдруг оказывается, что он — из Москвы. «Александр Игнатьевич, вы из Москвы... Вот неожиданность!» А он не только из Москвы, но и жил на той же улице, где они, и служил под началом их отца, генерала. «Ваш отец сохранился у меня в памяти, вот закрою глаза и вижу как живого...» И последовала у всех такая щемящая радость воспоминаний, узнаваний, внезапной родственной близости и понимания! А предположить можно было совсем другое: наверное, нелегкое это дело — смотреть «Три сестры» на немецком языке (как же прозвучит там «В Москву, в Москву!» — «Nach Moskau, Nach Moskau!»), да еще, как говорили, идет спектакль чуть ли не пять часов, с долгими перестановками...

Признаюсь, что самое большое мое желание — увидеть спектакль театра «Шаубюне» из Западного Берлина еще раз, чтобы рассмотреть во всех подробностях. Там все подробности не случайны, полны очарования, но ведь что-то неизбежно ускользнуло из поля зрения, потому что картина замечательно воспринималась в целом, и грех было отказывать себе в этом удовольствии — целостного восприятия. Черный занавес быстро поднялся вверх, солнечный свет залил пространство сцены, прозвучали негромкие первые реплики, вовсе не в зал обращенные, а дальше — будто сильным течением вас несло и несло куда-то вместе с людьми, которые то радовались, то страдали. Нет у театра большей власти, чем это мощное течение, если уж оно возникает, и сравнить его можно разве что с течением жизни, угадать неожиданные повороты которого не дано человеку. Какие же неожиданности могут открыться в пьесе, текст которой театральные люди знают наизусть? Те же, вероятно, какие открываются каждый

раз, когда перечитываешь Чехова. Режиссер Петер Штайн в этом смысле уповает, кажется, исключительно на автора. Он уважает его бесконечно и не торопится дать ответ ни на один вопрос из тех, которые Чехов тоже лишь ставит, не отвечая. Со всей тщательностью, на которую способен театр, режиссер вместе с актерами и художником создает некую объективно существующую картину жизни — реальную почти до неправдоподобия. Вот она, какой была когда-то и какой, в общем, всегда будет, хотя, как говорит Тузенбах, изменятся пиджаки, а люди будут летать на воздушных шарах. Если не снесет эту жизнь с планеты совсем, то всегда будут утро, сумерки, вечер, всегда будут весна и зима, и всегда людям будет хорошо, если они вместе, и плохо, когда надо расставаться. Чехов вводит в свой рассказ о жизни мотив неизбежности — неизбежности смены настроений, неизбежности смерти, наконец. И спектакль в своем неторопливом движении дает этому — может быть, главному — мотиву звучать на разные лады...

Неизбежно то, что открывается перед Ириной. Она моложе всех, и оттого, вероятно, ее открытия так наглядны. Мы их буквально видим, а актриса Коринна Кирххоф каждый поворот роли переживает как открытие. Будь то осенившая поначалу мысль о необходимости работать, или потом открытие безрадостной муки этой работы, или в самой себе все растущее ощущение ужаса перед парадоксами жизни...

А можно долго рассказывать про Машу, какой ее играет прекрасная актриса Ютта Лампе, — про ее сценическую скромность и свободу. Вообще эти качества — скромность и свобода — как бы разные, но в истинно интеллигентном человеке слитые воедино — есть отличительные свойства исполнителей «Трех сестер». Это и создает в спектакле ту атмосферу интеллигентности, по которой мы истосковались. Увы, это так. Тут бы самое время задуматься всерьез о потерях в нашей собственной театральной культуре, о причинах этих потерь и их наглядных последствиях. Но — не место. А вообще некое грустное чувство не покидает во время этого спектакля: Россия дала миру Чехова, Станиславского, подарила возможность их

изучать, любить, учиться у них, а теперь мы же сами восхищаемся тем, как освоены другими эти уроки, и чувствуем себя второгодниками. Ведь не что иное, как открытия Художественного театра давних времен легли в основу всего того, что с такой грацией и естественностью демонстрирует нам сегодня немецкий театр...

Как Маша ведет свой дуэт с Вершининым; как Ольга сталкивается с Наташей в сцене пожара; как на втором плане играет именное застолье, а на первом — объяснение Андрея Наташе; как танцуют «Ах вы, сени, мои сени», как поют за столом; какой чистый воздух возникает на сцене и притягивает к себе зрителя, будто кислород; какая сложная «партитура атмосфер» — обо всем этом думать и вспоминать, вспоминать и думать. Всем известно слово «ансамбль», но мы будто забыли его смысл, а тут немецкие актеры, влюбленные в Чехова, постигшие его изнутри, очаровывают нас этой человеческой связанностью. Ее не «сыграешь», она, как учил Станиславский, возникает, когда люди на сцене внимательны не к себе, а друг к другу, когда общение есть внутренняя потребность, а не что-то другое, когда актерский эгоизм отступает под влиянием некоего высшего начала, объединяющего людей.

Вот когда в актеров вложено все это — тогда можно играть Чехова. Тогда человеческая «фактура» исполнителей не будет диссоциировать с текстом.

Мы боялись в немецких «Трех сестрах» излишне рационального начала, которое якобы свойственно нации. Напрасно боялись. Добравшись до всех внутренних сложных переплетений чеховских судеб в пьесе, Петер Штайн сумел извлечь из этого поэзию...

Мы побаивались в немецком спектакле красоты, сентиментальности? Спектакль действительно красив — но это та самая красота, к которой жадно тянулся Чехов. Есть чему завидовать, как говорится. Есть чему учиться и что уважать.

Известия, 1989, 17 января

РЕЖИССЕР В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

На симпозиуме, посвященном Станиславскому, слово было предоставлено человеку, имя которого для большинства наших театральных деятелей звучало смутной легендой. Между тем это был один из крупнейших режиссеров современности. Так сложилась его судьба.

«Не знаю, как называется театр в нашей стране. Но если говорить об изменившейся модели театра в других странах, я совершенно одинок там...» Он произнес это так доверчиво и спокойно, что у меня сжалось сердце. Слишком хорошо я его знала, слишком хорошо помнились его спектакли, на которых в конце 60-х годов мы получали то, чего уже не могли получать во МХАТе.

В своей речи он на первый взгляд почти не говорил о Станиславском. Он анализировал те болезни, которые были неведомы Станиславскому, а сейчас неузнаваемо изменили реальность, в которой театр существует. Диагноз ставился жестко, будто врачом, не имеющим права что-либо приукрашивать. Собственная художественная вера была очевидна. Диагноз же был продиктован опытом, который волей обстоятельств вышел далеко за пределы одной страны.

«То, что мы живем в эпоху глобального торжества техники, есть данность. Такой же данностью является тяга людей к потребительской культуре», — говорил режиссер. Между тем настоящий театр — это встреча живых существ с живыми существами. Сегодня этот театр, его мораль, его этика оказались в положении бедного родственника в окружении всякого рода механизации.

Когда Станиславский говорил о жизни человеческого духа на сцене, он имел в виду театр, который своими специфическими средствами эту жизнь может воссоздать. Никакое телевидение не может быть тому заменой, не может подменить контакт живо-

го с живым. Или ты говоришь с мамой, или смотришь на ее фотографию.

Раньше актер служил — своим представлениям, вере, литературе. Сегодня он тоже служит — менеджеру, экономике, идеологическим авторитетам, политике. Может, слишком резко сказано? Увы, нет. И потому актерское искусство постепенно умирает как особый вид Искусства.

Еще одна болезнь — недоверие к автору, равнодушие к драматургу. Театр захватили режиссеры, которые считают Станиславского плохим режиссером, а драматурга не чувствуют своим коллегой. Им не нужна пьеса, они не умеют ее читать. Им нужен сценарий, на основе которого они танцуют свой шаманский танец. Критики видят в этом новизну, трубят в свои фанфары...

Что отсутствует в таком спектакле? Дух. Ему не из чего там родиться, нет источника и нет места.

Он отсутствует и там, где царит система звезд. Там не играют спектакль. Там играют актеров. Огромное количество индивидуальностей неизбежно превращается в массу. Существует мнение, что иного теперь и не может быть, что иная модель театра устарела. Если так, то конец века следует признать бесчеловечным, кровавым, безбожным. Зачем же мы тогда говорим о Станиславском? Его нельзя имитировать. С ним можно только вступать в живой спор своими человеческими пристрастиями. Если мы только захотим понять то, что хотел понять он, — перед нами неиссякаемый источник познания.

Таково примерно было содержание этой речи. Была ли понятна присутствующим ее трагическая суть? Не знаю. Люди разных стран (говорят, 44) приехали на московский симпозиум, движимые разными интересами. Трудно было понять, чей авторитет их может объединить.

Лишь на следующий день организаторы догадались положить в фойе проспект, где было кое-что кратко сказано о человеке, который выступал накануне: «Отомар Крейча, один из крупнейших ре-

жиссеров современного театра...». Да, тот самый Крейча, который после первого же самостоятельного спектакля был признан лидером чешской сцены, в 60-е годы руководил пражским Национальным театром, а потом, уйдя из большого театра, создал другой, небольшой театр под названием «За браноу» («За воротами») и сделал его центром художественных интересов не только чешской публики, но и всех, кто приезжал в те годы в Чехословакию. «История этого театра счастлива и трагична одновременно, — сказано в проспекте. — Счастлива, поскольку Крейча и его коллектив были авангардом 60-х, выразителем духа того времени. Трагична — из-за директивного закрытия театра в 1972 году. Закрытие театра «За браноу» — эхо событий 1968 года». К этому добавлено было, что Отомар Крейча живет в Праге, но работает в Швейцарии, Бельгии, Западном Берлине.

Все, о чем говорилось в этой короткой справке, мне было известно. Не забывались встречи с художником, незабываемы были его спектакли. Может, существование театра в человеческой памяти тоже есть его жизнь? Контакт живого с живым, даже на расстоянии, — влияние одной души на другую...

Без преувеличения я могу говорить о таком влиянии Крейчи на А.Эфроса, при том что их встречи были нечасты.

Первая — в 66-м году, после премьеры «Чайки» в Ленкоме. Долгий разговор в гостинице «Ленинградская». Крейча разбирает спектакль сцена за сценой, очень подробно. Кругом спорили о «новом Чехове», но Крейча говорил совсем о другом. О том, что полемика с одряхлевшими традициями — это еще только первый шаг к Чехову. Что в такой полемике автор выглядит необычно, остросовременно, но он неизбежно обеднен — в споре исчезают объем, многоплановость.

Он говорил заинтересованно, мягко, но по существу довольно жестко. Анатолий Васильевич слушал очень внимательно и, насколько помню, не спорил. Ни тогда, ни позже он не был избалован столь внимательным отношением к себе коллег-профессиона-

лов. Они разговаривали на одном языке, понимая друг друга почти без переводчика, с пол-интонации, с полузвук. Мысль о многоплановости, об объемном решении Чехова (вообще — классики) на долгие годы стала постоянным поводом для размышлений. Скрупулезное внимание к тайнам текста Шекспира, Чехова. Мольера, Тургенева стало правилом.

Потом вскоре были впечатления от спектаклей театра «За браноу» — «Ромео и Джульетта», «Три сестры», «Кошка на рельсах». Наш театр, привыкший в те годы к «лирическому», бескровному Чехову и абстрактно-театральному Шекспиру, казался вялым и аморфным в сравнении с той энергией жизни, которая бурлила в крейчевских актерах. Интенсивность внутренней жизни всех без исключения персонажей «Трех сестер» поражала.

То, как играла Машу актриса Мария Томашева, я помню во всех мелочах. Как эта Маша думала, молчала, как в паузах внезапно менялось ее состояние, как прятала она лицо в шляпу, когда Кулыгин рассуждал о коврах, как расплакалась, узнав в Вершинине «влюбленного майора», — расплакалась на глазах у всех, потрясенная мыслью о том, что время движется так беспощадно. Но тут же вытерла слезы, взгляделась в Вершинина. Вслушалась в его слова. Притихла. И вот уже взяла пирожок и ест его с удовольствием...

Как все было человечно и выразительно в этом спектакле! Выразительность рождалась не от режиссерской «выдумки» (хотя постановочных выдумок высокого класса было множество), а как бы сама собой, изнутри, от переполненности содержанием. И оттого крик Тузенбаха: «Ирина!», его последний рывок к ней (к жизни) и последний предсмертный уход — стоят в памяти. Так же как Кулыгин, который кружил по сцене, как большая птица, привязанная за ногу, а в финале вдруг, вскочив на доску качелей, взлетел — прямо над первыми рядами зала, запрокинув залитое слезами лицо и дурацкую приклеенную бороду...

Люди в этом спектакле жили странно, в отчаянии готовы были на крайности. Друг с другом они были соединены разнообраз-

ными связями — сердечным влечением, которому нет преград, но и трагическим непониманием. У каждого — своя драма, своя правда, а общей правды нет, и потому к финалу какая-то почти ирреальная стихия разбрасывала, вытаптывала все, что было естественно, и выворачивала наизнанку, доводя до трагического абсурда, из которого нет выхода.

Театр «За браноу» был закрыт. Года два Крейча числился работником отдела снабжения Министерства культуры, чтобы получать зарплату. Потом ему предложили поработать в Западной Германии (то есть принять приглашение оттуда), пообещав непременно возвращение в Прагу. Доходили слухи, что он эмигрировал. Нет, нет! И тогда, и теперь он отвергает для себя эту возможность. Он мыслит театр как свой дом, который строить надо только на родине!..

Вторая наша встреча произошла в 80-м. А.Эфросу предложили поставить в Национальном театре «Женитьбу», он ехать не хотел, но я побежала покупать подарок Крейче. Это было нелогично, неразумно — говорили, что он работает где-то на юге Франции. Но когда мы оказались в пражской гостинице, раздался телефонный звонок, и тихо, но внятно нам сообщили, что «пан Крейча» один день в Праге, завтра он уезжает. Нас тактично не спросили, хотим ли мы с ним встретиться... Но тут и спрашивать было не нужно. Ночью мы шли по темным улицам, нас вели куда-то, оглядываясь по сторонам, как в детективном фильме. Дверь открыла незнакомая скромная женщина и тут же ушла, и вот уже сам «пан Крейча» идет навстречу, и были объятия, а потом целая ночь разговоров, горьких и радостных. Чем-то все это напоминало о «Трех сестрах» — за окнами темно, а кажется, что пожар, и люди жмутся друг к другу, и о прошедшем не знаешь, как расспрашивать, и вдруг возникает чья-то исповедь... Женщина, встретившая нас, накрывала на стол и вдруг, подсев ко мне, смущенно попросила: «Расскажите, как хоронили Высоцкого...». Только тут, всмотревшись, я узнала ее: это же Маша, та самая Мария Томашева!

Теперь в проспекте написано: «С творчеством Крейчи связаны актерские достижения таких выдающихся мастеров чешской сцены, как М.Томашева, Я.Тршиска...» и т.д. Все так, только где они сейчас, та стая, у которой был такой прекрасный вожак и таким мощным был их совместный полет? Ян Тршиска играет Епиходова у Брука (не могу не сказать, что Тузенбаха он играл гораздо лучше), Мария Томашева исполняет поэтические композиции в каком-то политеатрике, а Крейча ставит «Вишневый сад» в Швеции. Почему так? Как говорится в «Трех сестрах» — «Все-таки смысл?».

В ту ночь Крейча давал Эфросу советы, как распределить роли в «Женитьбе». Но было уже понятно — этого не будет, этого не надо. На встрече с пражской театральной молодежью Эфрос стал увлеченно рассказывать о том, как здесь, в Праге, он учился на спектаклях Крейчи, какие замечательные это были спектакли. Он рассказывал и показывал, а молодые недоуменно переглядывались — о каких спектаклях речь, о каком режиссере? Потом Эфрос ходил по министерским инстанциям и убеждал, что надо вернуть в Прагу лучшего ее режиссера, ведь никакого запрета нет! Ему кивали, соглашались — запрета нет, но все места заняты... Мы уехали в Москву.

А в ту ночь Крейча показывал нам слайды своих новых «Трех сестер», другие декорации, какая-то волшебная вязь кружев, игра теней, хоровод женских фигур, как во сне. Анатолий Васильевич сидел близко к экрану, плакал. Крейча быстро менял слайды. Мария тихо убирала со стола. Было совершенно непонятно, почему — в Бельгии? Почему нельзя этим людям работать у себя на родине, почему богатство, которое столь очевидно, — их искусство — должно таиться и искать себе где-то приют?

Мне и сейчас это непонятно. Тем более сейчас, когда в Москве лабораторные занятия Крейчи собрали такую жадную, такую чуткую аудиторию и было видно, как люди истосковались по театру, в который верил и верит именно этот художник.

«Я не эмигрант и никогда не буду эмигрантом. Я хочу работать только в Праге. Мне нужен подвал — больше ничего. В любом под-

вале мы сделаем театр. Но театр надо строить — строить любовно, как свой дом». ...Четыре дня лабораторных занятий Крейчи в Москве — счастливые дни. Четыре дня возвращения к искусству, которое предельно внимательно к человеческой душе, ее тайнам и бесконечным вопросам. Счастье — побыть в атмосфере творчества. Не деловитого ремесла, не болтовни об искусстве, а настоящей работы, от всех требующей сосредоточенности, внимания, отдачи.

Художник приоткрывал нам свою лабораторию. Он хотел поделиться тем, чем владеет, и делал это щедро. Как добрый ребенок, он протягивал всем свои любимые игрушки — играйте! Посмотрите, какая интересная это игра!

Он хотел объяснить свой способ работы и свое понимание театра. Открыл первую страницу «Вишневого сада»... Все дальнейшее строилось на вопросах — почему? Первая реплика Лопухина: «Пришел поезд, слава богу. Который час?». Почему Лопухин спрашивает о времени, сказав, что пришел поезд? Почему он не поехал вместе со всеми на вокзал? Сказано — заснул, проспал. Но заснул, читая умную книжку. Это надо запомнить. Почему после реплики о багаже следует рассказ о Раневской? Кому он это рассказывает? Где в это время стоит Дуняша — далеко, близко? Ведь они из одной деревни...

Вдруг вспомнилось из письма Немировича: «Разве Чехов давал когда-нибудь определенные образы? Разве не нужно было напрягать фантазию, чтоб понять, что тут делают Астров, Маша... и что они чувствуют? Никогда и ничего не было ясно».

Крейча требует максимального внимания к автору — в этом нет новизны. Только все от этого отвыкли. Точнее — и не были приучены. В чеховском тексте, даже в его синтаксисе — важнейшие смысловые сигналы для каждой роли, для сложного клубка человеческих отношений. Если Чехов когда-то посылал в театр телеграммы, прося вычеркнуть какое-то слово, с нашей стороны варварство — не вникать в каждую его фразу, в каждую запятую.

Итак, что за человек — Лопахин? Он любит красоту, доброту и не любит самого себя. Это можно понять по первому его монологу. Человек, озаренный чужой добротой. В барской гостиной он чувствует себя как слон в посудной лавке. Он здесь не дома, а сидит, ждет ту, которая его озарила. Оттого, что, читая умную книжку, заснул, он будет несчастлив. Он еще раз поймет свое место. И оттого он начнет вспоминать, как когда-то пожалела его Раневская. К кому обращена его реплика: «Надо себя помнить!»? К Дуняше? Да, но и к самому себе.

Этими вопросами режиссер позвал нас погрузиться в текст, который, казалось, мы знали наизусть. Он приблизительно воспроизводил тот первый этап работы, который называет «эмпирическим чтением». Он уверен: десятки вопросов возникнут, как только будут прочитаны первые реплики и изложена исходная ситуация. Он изложил ее, задал множество вопросов, на некоторые из них ответил — и первая, привычно проходная сцена «Вишневого сада» обрела живую плоть. Стало понятно, как отзовется она потом по всей пьесе, — Чехов многое строит на повторах, на зеркальных отражениях, умножающих суть явления или неожиданно, почти карикатурно его отражающих.

Лопахин тянется к красоте. Но и Дуняша тоже. «У меня руки дрожат» (смысл реплики: я — необычная, интересная личность!). А Лопахин ей: «Так нельзя». Епиходов тоже хочет убедить всех, что он не тот, за кого его принимают. Он читает философские книги, сделал предложение — собирается жениться, купил новую обувь. Чем смазать сапоги, если они скрипят? Это очень серьезная проблема, ничего смешного! Не Епиходов делает ошибки, а ошибки делают его — это рок какой-то, а он хочет вести себя, как Раневская и Гаев...

Главная задача режиссера — помочь актеру стать частью целого. На это, уверен Крейча, надо потратить самое большое количество энергии. Надо во что бы то ни стало внушить актеру: люби своего героя больше, чем самого себя. Ты — не герой. Но ты можешь его

сыграть. И до, и после тебя многие будут играть ту же роль, но ты ее сыграешь как никто, как можешь только ты. Для этого надо расстаться с самим собой. Чтобы, пройдя через героя, вернуться к себе — уже художником, сотворившим другого человека.

Мы живем, потому что задаем вопросы. Что-то хотим понять, к чему-то стремимся. Это бесконечные вопросы к себе, к обстоятельствам жизни, к ее сущности. Тысяча вопросов к автору — это и есть чтение пьесы. Это и есть первый этап теснейшего сотрудничества режиссера и актеров. На этом этапе от актеров требуется напряженная работа мысли. «Пусть не соглашаются, но их доводы не должны быть пустыми. Они должны быть аргументированы не меньше, чем мои».

В органике актера обязательно останется след этого процесса. Не только его сознание, но его чувство уже заполнило многое. Его мускулы уже не аморфны. Он уже как бы содержит в себе «скульптуру роли». Теперь предстоит реализовать ее на сцене.

... Так шли эти занятия. Что это было? Некая игра в «застольный период»? Да, если добавить, что всех присутствующих режиссер заставил почувствовать увлекательность и серьезный смысл этой игры. Он делал это виртуозно. Не всегда отвечал на вопрос, — только указывал, где тот встает, где нельзя его пропустить. Не тянул к обязательным бытовым оправданиям ситуаций, напротив, завлекал их загадочностью. Точно находил момент для неожиданного вопроса, когда был убежден, что к нему тянутся многие нити пьесы. Например, вдруг спросил: почему Аня поехала в Париж? Кто ее туда послал? Она пять лет не видела матери, и между ними не было никакой связи. Если найти точный ответ — это ключ к атмосфере 1-го акта. Что увидела Аня в Париже? Она говорит о своей поездке телеграфно, рвано. Это не случайно, потому что ею был пережит страшный шок. Теперь Аня ведет мать в дом. «Пройдемте здесь...» — это не случайная реплика. Аня ведет мать не вообще в дом, а в определенное его место. Привела и задает свой главный вопрос: «Мама, ты помнишь, какая это ком-

ната?» — это не вопрос-скороговорка, а направленное действие. Сигнальная ремарка: Раневская отвечает «радостно, сквозь слезы»: «Детская...». Это ответ Ане на какие-то сложные, не выраженные в словах отношения матери и дочери. Никто не понимает, что происходит. Все были готовы к торжественному, праздничному приезду, но возникает совсем другая атмосфера. Варя это чувствует и кидается на помощь: «Как холодно, у меня руки заоченели...».

Вам все это кажется известным? Или, напротив, вы видели совсем другую Аню и другую первую сцену спектакля? Я тоже видела. Самое интересное, что и Крейча видел, и сам по-другому ставил, то есть по-другому читал пьесу. Ведь только что он поставил ее в третий (!) раз. (А «Чайку» ставил четыре раза, «Иванова» — два, «Платонова» — два и т.д.). Его спросили: повторяет ли он уже найденное? Он ответил: «Актеры — другие, я — другой, пьеса поворачивается новыми гранями». Повтор невозможен.

Тяготеет ли он к иронии в прочтении Чехова или к трагедии? (Это тоже был один из вопросов.) Нет, никаких жанровых указателей ему в работе не нужно. Никакой «теории», — он идет только по линии жизни, по тексту Чехова, смотрит в себя и в других людей. При желании жанровые признаки можно найти. Сквозь деревья еще видна шинель Вершинина, а уже появляется Кулыгин — это водевиль. Астров обнимает Елену Андреевну — входит дядя Ваня. Это трагикомические вкрапления, это особый, чеховский водевиль. Он отражает авторское понимание жизни. Признаки жанра сами выплывут, если играть верно.

Сейчас модно ставить Чехова как фарс, как театральную комедию. Это успокаивает общество. И актеры при этом спокойны. Вынимают известные комедийные клише и делают из них спектакль. Примерно то же происходит, если заранее принять решение, что перед нами трагедия. Только клише будут другие.

А в общем спектакль окончательно формируется обстоятельствами, о которых иногда и не думаешь. Третьего сентября 68-го года театр «За браноу» должен был открывать сезон «Тремя сестра-

ми». А 21 августа вся жизнь в стране переменялась. «Меня, — говорит Крейча, — некоторые тогда называли изменником. Но я сказал, что не вижу ничего общего между Брежневым и Чеховым. У театра стояли танки, а мы играли Чехова. И это был, может быть, наш лучший спектакль. В зале плакали в голос. Нас поняли. Мы играли бессмертную пьесу о том, что люди мечтали о прекрасной жизни, а должны жить той жизнью, которая приносит им боль и страдание. Мы ничего в спектакле не меняли. Боль, печаль, трагическое мироощущение вышли на первый план уже независимо от актеров. Спектакль, каким он был поставлен, будто предполагал, что должно случиться страшное. Но — так написано у Чехова. Он писал о вечном».

Было ли у Чехова политическое сознание? — был задан вопрос. Да, и очень сильное. Но оно не выражалось в речах и спорах. Когда его допекли упреками в безыдейности, он ответил поездкой на Сахалин. Это политический поступок. Поехал и написал протокол — про азиатчину, про дикую жизнь ссыльных. Чехов не моралист, в его пьесах нет социальной тенденции. Но не покидает мысль, что к Лопахину, скажем, он относится очень серьезно. Гораздо серьезнее, чем к Пете. Слова Пети о диком звере — книжная премудрость. Притом во 2-м акте Петя совершает подлинное, не книжное открытие. Оно касается не будущего, о котором все так охотно разглагольствуют, а настоящего. «Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом». Это — открытие. Оно вычленяется из вороха фраз о «предчувствии будущего» и т.п. И оно связано со словами Лопахина: «Надо только начать делать что-нибудь...» и т.д. Лопахин говорит очень чеховские мысли. Нет, у Чехова не было уверенности в прекрасном будущем. Но это не делало его пессимистом и не мешало верить в труд.

От конкретного разбора «Вишневого сада» Крейча легко переходил и к более общим вопросам, но не покидал чеховского мира. Ра-

зумеется, он не просто «читал пьесу». Он давал урок ее режиссерского прочтения, возможного только при тесном сотрудничестве режиссера с актерами. Таков его метод, вернее — основа этого метода. Увы, в Европе он все чаще сталкивается с «поднятым актерским носом», с самомнением, которое губительно для совместной работы. А в идеале, по его мнению, суть актерской профессии напоминает труд крестьянина. Там человек забывает о себе, думает только о том, что вне его.

...Перечитываю свои записи, стараясь выбрать главное, — и теряюсь. Трудно обобщать то, что прекрасно непосредственностью, внезапным поворотом мысли. То, чем пленяли спектакли Крейчи, отразилось в его занятиях. Они были проведены художественно. Он работал с аудиторией так, будто никаких «болезней меняющегося мира» нет и мир этот вполне здоров.

Еще раз листаю записи и вижу, что пропустила нечто существенное, хотя и попутно сказанное. Развивая свою мысль о сотрудничестве, Крейча сказал, что для актеров театра «За браноу» главным было сохранить себя порядочными людьми. Закрытие театра — тяжелое испытание. «Я не могу сказать происшедшему «да», это была бы ложь. Солгав в высших инстанциях, я не смог бы сказать актеру, куда ему идти, направо или налево... Есть в чешском языке такое слово — «слушность». Это означает достоинство. Это важнее, чем джинсы, автомобили и т.д. Самое главное — чтобы политики были «слушны» перед народом. И театральное сотрудничество не может существовать без «слушности». Это сильнее всех других мотивов. Кажется, очень просто, но потому и тяжело».

Я дословно цитирую мысль режиссера. Она — из самых главных для него и перемене не подлежит.

НА ПОНЯТНОМ ВСЕМ ЯЗЫКЕ

С театром у нас плохо. Штампом стало утверждать это, но ведь действительно плохо. Пьес, которые выразили бы состояние сегодняшнего человека, почти нет. Возможно, мы стали плохими зрителями — нервными, раздражительными. Перегруженные нелегкой информацией и тяжестью повседневных забот, чего мы ждем от театра — еще больших потрясений? Объяснения реальности, в которой так трудно разобраться? Отражения политической борьбы? Успокоения? Развлечений, наконец? Жаль, но большинство спектаклей последних лет толком не удовлетворяет ни одну из этих потребностей. Бывают, однако, и исключения. Они становятся событием, иногда — сенсацией.

Ряд недавних постановок М.Захарова в Театре имени Ленинского комсомола — и «Диктатура совести», и «Мудрец» — содержали в себе умный политический расчет, стали явлением общественно-политической жизни. Но вот новый спектакль — по Шолом-Алейхему, «Поминальная молитва» — совсем другой.

Однажды Михоэлс передал свой разговор со Станиславским. Они встретились в санатории в 1937 году, когда Станиславский был уже стар и болен, но все еще продолжал размышлять о природе творчества. Он вдруг спросил Михоэлса: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?» — «Эмпирически рассуждающий человек, как я (вспоминает Михоэлс), ответил, что птица сначала расправляет крылья». «Ничего подобного (сказал Станиславский), птице для полета прежде всего необходимо свободное дыхание, птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает летать».

«Поминальная молитва» — спектакль, поставленный с тем свободным дыханием, которое птице нужно для полета, а искусству —

для существования. Поставленный не в еврейском театре, а в русском, сыгранный русскими актерами, спектакль этот заставляет вспомнить прежде всего о той «всемирной отзывчивости», которая в идеальном виде присуща была гению Пушкина, но с давних времен являлась одной из важных примет всей русской культуры. Эту отзывчивость и калечили, и порочили, и затапывали, а она сохраняла себя бог знает в каких глубинах духовной жизни народа — и вот проявилась еще раз. И напомнила, кстати, что та психологическая школа, которую называют мхатовской, тоже может проявиться самым удивительным образом в неожиданном месте, где ее специально никто не декларировал.

...Зрители еще не разместились в зале, не затихли, когда из правой кулисы появился — бочком, будто стесняясь, — человек, которого нельзя не узнать. Это Евгений Леонов. Мешковатая фигура, которую джинсовый костюм не делает более спортивной, какая-то домашняя ковбоекка, руки в карманах, голова втянута в плечи. Меньше всего он похож на персонажей Шолом-Алейхема. Постоял с полминуты, глядя в зал, и, кажется, успел встретиться взглядом с каждым из пришедших. (Это особое свойство актера — видеть зрителей, когда стоишь в луче света. Тех, кто не видит, сразу отличаешь, с ними неловко встречаться глазами.) Ничего не играя, Леонов заговорил обычным своим негромким, домашним голосом, но явно волнуясь.

Он сказал зрителям, что писатель Шолом-Алейхем умер в 1916 году и оставил завещание, в котором написано... тут Леонов нащупал в кармане очки, вытащил их, из другого кармана достал сложенный вчетверо лист бумаги, расправил его и стал читать:

«...На моей могиле в каждую годовщину моей смерти пусть оставшийся мой единственный сын, а также мои зятя, если пожелают, читают по мне поминальную молитву. А если читать молитву у них не будет особого желания, либо время не позволит, либо это будет против их религиозных убеждений, то они могут ограничиться тем, что будут собираться вместе с моими дочерьми,

внуками и просто добрыми друзьями и будут читать это мое завещание, а также выберут какой-нибудь из моих самых веселых рассказов и прочитают вслух на любом понятном им языке. И пусть мое имя будет помянуто лучше со смехом, нежели вообще не помянуто».

Никакой торжественности не было в этом чтении. Актер делал паузы, когда не хватало воздуха, переводил дыхание и продолжал читать. Потом прикрепил листок на ближайшую боковую кулису и побрел на середину сцены, на ходу размышляя о том, что театр все же не храм, а театр, но жизнь сейчас такая, что в пору и тут, в театре, сказать: помоги нам, Господи!

От лица Тевье-молочника он заговорил только тогда, когда осмотрел все пространство сцены и показал: вот где-то здесь, «в деревне Анатовке, с древних пор жили русские, украинцы и евреи. Жили вместе, работали вместе... Здраваясь, русские снимали шапки. Евреи шапок не снимали никогда! Обычай!». На этих словах Леонов достал из кармана черный картуз, надел его и в таком виде показал нам себя как бы уже заново. «Обычай!» — Он произнес это и уважительно к обычаю, но и посмеиваясь над тем, как он, артист Леонов, выглядит в таком картузе. И зрители вместе с ним тоже в первый раз засмеялись.

Потом они еще много будут смеяться: театр играет человеческую драму в форме комедии. Автор пьесы Григорий Горин, не придерживаясь текста Шолом-Алейхема, мастерски чередует серьезные реплики со смешными. Придерживаясь, однако, духа первоисточника, он дает театру возможность намекнуть, что вековой еврейский юмор имеет свою защитную и жизнеутверждающую функцию. Люди защищают себя иронией, юмором, ибо больше защититься нечем. Очевидность этого так наглядна и проста, что сама по себе становится важным смыслом спектакля. Прежде всего через юмор раскрывается такая сложная, трудно определяемая материя, как национальный характер. Это характер народа, обреченного на страдания, но умеющего страдать мужест-

венно, с тем многообразием жизнестойкости, которое вмещает в себя и прагматизм, и высокий настрой духа, у деловых людей подразумевает деловую хватку, у бедняков — увертливость, а у мечтателей — такой идеализм, что никакому материализму уже и места не остается. Русские актеры играют спектакль о народе, своеобразном по внутреннему складу, корнями уходящему в глубокую древность — по обычаям (иные из которых нам вовсе не известны, другие и самим народом забыты, а третьи бережно хранятся), напевам, молитвам, привычкам. Любой народ интересен в своей неповторимости и оригинальности — эту нестертую оригинальность мы и видим в спектакле, где своей человеческой и национальной общности никто не стесняется, напротив, ею держатся. Я говорю «никто», имея в виду не только героев Шолом-Алейхема, но и участников спектакля, объединенных неким художественным родством, общим пониманием жизни и своего в ней места.

Не будь этого единства, распалось бы и все представление. Точно так же, не будь живой лошади, где-то на заднем плане неторопливо жующей сено, — распалась бы нить, связывающая Тевье с землей, с хозяйством на ней, с природой, наконец. Не было бы нежных цветов багульника на голых ветках, видных в щели забора, — что-то живое ушло бы из спектакля, потому что каким-то странным образом это печально-нежное, недолгое цветение багульника рифмуется с самыми маленькими дочерьми Тевье, девочками, чьи головки мелькают то тут, то там, так что в конце концов сбиваешься со счета — сколько дочерей родила жена Тевье: пять, шесть, семь? (Кстати, у Шолом-Алейхема говорится по-разному, то пять, то семь. Главное — это дочери, и их много).

Речь идет о целостном мире, где все связано одно с другим, о внутреннем и внешнем единении всего этого пестрого сборища и зрелища как о драгоценном свойстве спектакля. Но ту же общность в данном случае следует и разъединить, потому что тут у каждого своя заслуга и своя роль. Заслуга Горина в том, что он написал ум-

ную, полную иронии и грусти пьесу. Композитор М.Глуз сочинил прекрасную музыку. Что же касается режиссера М.Захарова, выскажу мысль неожиданную: он поставил самый простодушный, а значит, и незащищенный свой спектакль. И это прекрасно! Ведь сейчас такое время, что каждый человек (в том числе и режиссер) выставляет впереди себя какие-то шипы. Все будто готовится к защите и предвидят опасность — косою взгляд, вражду или элементарное хамство.

Спектакль «Поминальная молитва» без шипов.

Не случайно в нем так много детей всех возрастов. Мальчик-подросток со скрипкой; только что родившаяся внучка в одеяльце на руках у Тевье; маленькие его дочери, бегающие, что-то свое поющие, жующие или смиренно стоящие подле взрослых. Есть, можно сказать, и еще не родившиеся дети — старшая дочь Тевье вышла замуж, а уже в следующей после свадьбы сцене несет впереди себя живот и с трудом застегивает жакетик. И другая дочь не успела, нарушив все законы, повенчаться в русской церкви, как тем же застенчивым жестом застегивает пальто.

Всем этим детям, родившимся и еще не рожденным, в финале предстоит уйти «за черту оседлости» — уйти, хотя кто-то еще не появился на свет и ходить, разумеется, не научился. Вспомним, кстати, что к детям и к музыкантам с особой нежностью относился Шолом-Алейхем...

«Провались они, мои дочери! Уж если влюбятся в кого-нибудь, так всем, всем сердцем, всей душой, без остатка!» Этот текст Тевье есть у Шолом-Алейхема, его нет в спектакле, но все три актрисы (Е.Шанина, Л.Артемьева, А.Захарова) играют дочерей Тевье так, будто эти слова слышали.

Первая половина спектакля посвящена той дочери, которую зовут Цейтл. Тут и сватовство богатого мясника, и любовь Цейтл к бедному портняжке Мотлу, и, наконец, свадьба, на которую являются погромщики. Роли Цейтл и Мотла написаны как бы пунктиром, но актеры Е.Шанина и А.Сирин легко и точно пользуются каждым

своим крошечным появлением, чтобы сыграть не Ромео и Джульетту, а полукomedийную местечковую вариацию шекспировской темы. Молодые актеры открывают в себе юмор и ничуть при том не теряют обаяния. Вообразите, что счастье Ромео зависит не только от Джульетты, но еще и от обладания швейной машинкой, а Джульетта столь же страстно, как к своему возлюбленному, относится к «настоящему «Зингеру», который обеспечит ее с Мотлом и их многочисленное (в этом можно не сомневаться) потомство.

Другую дочь, Годл, уводит из дома злополучный, весь из острых углов состоящий студент Перчик, а точнее — неодолимый ход истории. Потому что Перчик оказался революционером и его ссылают в Сибирь.

Пора прощаться. Перчик и Годл нагнулись, чтобы взять узел, выпрямились, чуть не столкнувшись лбами, и вдруг, повернувшись к залу, тонкими голосами запели: «Вихри враждебные веют над нами...». Это пение так неожиданно, что зал засмеялся. И тут же затих. «Нас еще судьбы безвестные ждут...» Два юных существа поют это как клятву, но правда о «судьбах безвестных» сегодняшнему залу открыта неизмеримо больше, чем Перчику, Годл и даже самому Шолом-Алейхему. Тут у каждого на сцене и в зале свое знание и своя боль. Оттого внезапно обрывается смех.

Еще минута — и всех будто ветром сдует со сцены. Тевье останется один.

...Я все ищу места, чтобы сказать о том, какой силой обладают новое спокойствие и сосредоточенность Евгения Леонова. Какая-то внутренняя тишина поселилась в знакомом актере и видоизменила его. Русский актер играет еврея. Он не ищет национальных примет, не меняет склада речи, не прибегает к гриму. Он играет, как принято говорить, «от себя» и тем проявляет художественную мудрость. «От себя» в данном случае значит: понять структуру другого характера, взять на себя тяжесть чужой жизни и в течение трех часов спектакля достойно пронести ее, как согласно складу своей души и вере пронесит ее Тевье.

Какие тут нужны внешние приметы характерности? Никакие. Разве что смена костюма — появляются, когда надо, картуз и белая рубаха, жилетка и сюртук, а когда наступает зима — пальто. Снегом заносит Анатовку, люди мерзнут, мерзнет и Тевье. А вокруг него распространяется ощущение вселенского холода, озноба и сиротства.

Когда-то Михоэлс делил актеров на «атмосферных» и «неатмосферных». Еще совсем недавно, подумав, можно было отнести Леонова к «неатмосферным». Он являлся на сцену как бы сам по себе, этим был привлекателен, за это его и любили. Но в «Поминальной молитве» именно он, идя впереди других, вносит на подмостки очень реальную, осязаемую атмосферу жизни, то одну, то другую. Ведь атмосфера домашнего очага — это одно, а распаханый дом или уже проданный — совсем иное.

И то, и другое можно создать и чисто постановочными средствами, но М.Захаров проявляет себя как постановщик там, где считает необходимым. Громкие, эффектно поставленные сцены чередуются с такими, где в тишине вступают в свои права актер, его внутренняя жизнь. Все остальное в конце концов только сопровождение, фон и аккомпанемент. («И пускай музыка! — то ли от себя, то ли уже в роли Тевье Леонов в самом начале обращался к музыканту, сидящему на сцене. — Только потише играй, понял? Потише...»)

Лицедейство, то есть своеобразное притворство, — в природе актерской профессии. Известны случаи столь виртуозного сценического преображения, что только оторопь берет. Однако, глядя на Леонова, вспоминаешь не эти случаи, а совсем другое. Когда-то великий русский актер Михаил Чехов высказал мысль, которая звучит примерно так: актер будущего откроет для себя интереснейшую истину. Он поймет, что, какова бы ни была сила актерского перевоплощения, зритель всегда стремится заглянуть за создаваемый актером образ и разглядеть, разгадать человека, который образ творит. И чем привлекательнее этот человек окажется, тем большей верой откликнутся ему зрители. Актер неиз-

бежно поймет необходимость человеческого самосовершенствования и относительность всего, что в театре является обманом.

Я не знакома с Леоновым как с человеком. Но не вижу в его сценическом поведении ни малейшего обмана и потому решаю утверждать, что он играет «от себя». Больше того, покаюсь, что, наблюдая за ним в роли Тевье, иногда забывала о том, какой национальности этот Тевье. Может, кто-то придерется к его манере носить картуз или готовиться к молитве — не так, мол, это все делалось во времена Шолом-Алейхема. Может, и не так. А может, и так. Актер играет не ради того, чтобы убедить: «Я все это изучил, а теперь и вам покажу». «Поминальная молитва» лишь в какой-то мере держится бытовой точности. Можно себе представить, какая убогая «правда» вступила бы на сцену, если бы там был сооружен, скажем, натуральный деревенский плетень, а не тот фантастический, куда-то ввысь и в бесконечность уходящий дырявый забор, который сейчас благодаря художнику О.Шейнцису занимает весь задний план сцены. Между прочим, сочетание реального и нереального заключено в природе Шолом-Алейхема (как известно, последователя Гоголя). И потому в «Поминальной молитве» есть синтез музыки и разговорной речи, соседство напевов и молитвы, чередование житейской походки и эксцентрических танцев.

Кому-то покажется, что допущен перебор и этих танцев, и разного рода песнопений. Но у Марка Захарова всегда в чем-то перебор, без перебора нет его режиссуры. В этом смысле он, по-моему, рассчитывает на публику, которая предпочитает в театре перебор, испытывая явный недобор в своей реальной, достаточно убогой жизни. Такая новизна связей между эстетикой театра и серостью жизни очевидна. Право режиссера — это учитывать.

Самое главное — лишь бы не перебирали актеры! Ведь тема, которую условно назовем шолом-алеихемовской, сравнительно легко допускалась на нашу сцену как раз в обличье грубовато-эстрадном, пошловато-опереточном. Она развлекала как «вставной номер» и жалко оправдывала себя комедийным нажимом.

Участники «Поминальной молитвы», кажется, все это понимают. Они сознательно направлены на другое качество игры. Соответственно переменам они осваивают новое профессиональное и гражданское мышление. А уж если в некоторых ролях без резкой характерности не обойтись, то театр находит для этого резервы, которые оборачиваются художественным открытием. Например, А.Абдулов в роли Менахема-Мендла прибегает к острейшему внешнему рисунку, но это выглядит у актера как идеально спитый именно на него сюртук. Нелепый человек в пяти рваных кофтах, с привязанным на веревочке огромным носовым платком, с бесконечными тиками на небритом лице — и это Александр Абдулов? При всей своей забавности ни на секунду Менахем-Мендл не привлекает к себе специального внимания, не выступает вперед, когда не надо, не заслоняет других. Но уж если в поле зрения оказывается, мы как замороженные рассматриваем и его бесконечные рваные кофты, и диковинные заплатки на брюках, и то, как элегантно он усаживается, прежде чем размотать веревочку, расправить платок и высморкаться, и то, как, продолжая рассуждать о жизни, он складывает этот платок и аккуратно обвязывает его веревочкой, прежде чем уложить в карман. И это известный нам Александр Абдулов?! Не может быть! Кто-то даже извлекает программку, чтобы удостовериться. Все точно, это он. Потому что человек может родиться статным красавцем и душу иметь добрую, но волей обстоятельств превратиться в такой вот тип и в такую, как сказано у Шолом-Алейхема, родню, «с которой лучше переписываться, и то по большим праздникам». Каждая реплика этого Менахема, любое его передвижение в пространстве вызывают смех. Потому, чтобы не развлекать присутствующих, он и ведет себя крайне тактично — часто сидит спиной к нам или вообще исчезает, будто растворяясь в воздухе. В той жизни, о которой спектакль рассказывает, представляющей, как говорит Тевье, «один сплошной несчастный случай», Менахем-Мендл, созданный Абдуловым, не просто сосредоточивает в себе весь наивный местечковый практицизм

(граничащий с идиотизмом, равно как с идеализмом), но еще и выворачивает эту нелепую смесь каким-то фантастически смешным жестом. Так что и изнанка видна, и лицо не скрыто. Со стороны смешно, а каково человеку, который от собственного характера уже не может отделиться? Что навсегда, то уже навсегда. И это еле уловимой грустью окрашивает образ.

В финале, как уже было сказано, жители Анатовки, собрав пожитки, должны уехать из родной деревни — их выселяют «за черту оседлости». Тевье, говорят, пошел на кладбище проститься с женой. Он уже три дня молчит — как услышал, что всех выселяют, так и замолчал, потому что впервые подумал, что его разговоры с Богом ничуть не делают жизнь лучше. Вот он молча проходит через сцену, молча дает лошади сена (лошадь уже продана), а вернувшись, молча смотрит на людей, собравшихся у его дома. В этот прощальный момент плотник Степан решил помирить отца с дочерью, которая вышла за русского. Хава и Федор пришли, потому что решили ехать вместе со всеми. Степан понимает и Хаву с мужем, и Тевье. Ему надо помирить их, он зовет мальчика-скрипача и сзывает людей, чтобы те образовали круг, из которого Тевье уже не сможет уйти, не увидев дочери. Режиссерски сцена выстроена почти без слов, чисто музыкально: запела скрипка в руках у мальчика, ее подхватила еще более мощная музыка, и Тевье медленно поднимает голову. Мы видим то, что чудится ему: где-то там, неведомо где, в вышине, он видит свою жену Голду и слышит ее напев. Кажется, что то же самое слышит и Хава, — она встает на колени, осторожно и нежно подхватывает родную мелодию и прижимается к отцовской руке. Дрогнула рука Тевье и погладила голову дочери.

В эту секунду, когда зрители еще вытирают глаза, появляется Менахем. Одной рукой он держит узел с пожитками, а другой поддерживает свою старенькую маму. Маму играет Т.Пельтцер. Всего несколько минут занимает этот финал, но, конечно, нужно было, чтобы на сцене появилась в роли мамы такая актриса, как

Т.Пельтцер. Мама совсем не понимает, где оказалась, всему готова обрадоваться, но каждому объясняет, что ее «в поезде так трясло...». Последний момент спектакля: когда никто ничего не понимает. Почему тут оказался Менахем?! И не один, а с мамой, ведь к нему в Бердичев собирается Тевье с семьей... Да потому, как выясняется, что телеграфист перепутал и вместо «приезжаем» отстучал «приезжайте»... Вот и приехала пожить в деревню та единственная родня, на которую в Бердичеве мог рассчитывать бедный Тевье.

Как разрешается вся эта ситуация? Как и положено, на языке театра. Ибо в реальности лишь Богу известно, как подобное можно разрешить. В ремарке сказано, что Тевье «смеется». Леонов действительно смеется. И последний раз поднимает руки к небу: «Господи милостивый, ты хочешь, чтобы я молчал?» А Степан плотник говорит свое: «Ну, народ... С ним не соскучишься...».

Какой-то невидимый дирижер руководит всем этим, распределяя меру смеха и слез, музыку и отдельные реплики, поведение одного человека и поведение толпы. Но режиссерская воля тут, как в лучших моментах спектакля, неощутима, о ней не думаешь. Больше всего думаешь о людях, об их судьбах, о странном, но несомненном сближении судеб разных народов в разные времена.

Нет в спектакле оттенка той мнимо милосердной мысли, что «евреи тоже люди». Расхожесть этой мысли равна ее высокомерной пошлости. Расхожесть ее в сфере театра, увы, является приметой того, как трудно театру подняться на ту высоту культуры, к которой иных зрителей нужно еще подтягивать.

Не хочется употреблять такое слово, как «милосердие». Оно хоть и прекрасно, но вот-вот окажется затасканным, как и многие другие. К тому же, кажется, оно тут и не вполне к месту. Ведь если задуматься, то это не мы снисходительно милосердны к таким, как Тевье, а он, простой деревенский молочник, созданный современным актером, великодушен и добр к нам, приносящим в театр тяжесть своих проблем, раздражение и недоброту. Создаваемая театром атмосфера человечности волнами окатывает зал и объе-

диняет его. Какова мера этого объединения, так ли уж оно велико? Трудно сказать. И не стоит обольщаться. Кроме того, как уже говорилось, вполне естественны разные точки зрения на один и тот же факт. Я, допустим, говорю о единении, а Мейерхольд когда-то считал, что зал надо обязательно расколоть на две половины — одна «за», другая «против» — и чтобы возникла борьба. Вот тогда и будет настоящий театр. Согласимся, что Мейерхольд прав. (Для своего времени, хочется добавить.) Хотя зачем выглядеть наивным и сегодня не видеть тех, кто, вполне вероятно, на дух не примет ни «Поминальной молитвы», ни всех моих размышлений?

Спектакль противостоит агрессивности — здесь человеческая его позиция, мирная, но нелегкая. Но при всей тяжести содержания это спектакль легкий. Когда трудности и тяжесть осознаются, но играют легко — это первый признак искусства.

Шолом-Алейхем в своем завещании тактично дал понять, что его далекие потомки могут заговорить совсем не на том языке, на котором он писал. Он соглашался, чтобы его рассказ люди прочли «на любом понятном им языке». В «Поминальной молитве» проза писателя переведена на язык театра. И не слышать эту речь невозможно.

ТЕАТР КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА ИМЕНИ М.ГОРЬКОГО

...Ах, какие были в прежнем МХАТе капельдинеры! Они поистине принимали зрителей, оказывая им честь и не теряя достоинства. Кто-то внушил им, что в вечер спектакля они работают в том же строгом стиле, в котором на сцене играют артисты. «Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь».

«Враздробь» в нашей театральной культуре началось не вчера. Откуда вести счет? Рассказывают, что в первые годы революции Мейерхольд разрешил в своем театре лузгать семечки — чтобы дух улицы вольно себя чувствовал в храме искусства. Так, может, если это не легенда, с этих «семечек» и вести счет?

МХАТ держался довольно долго. Может, потому, как ни парадоксально, что был объявлен неприкасаемым и в этом качестве законсервирован. Как бы исподволь ни разрушалось то, что было делом жизни основателей театра, консервация что-то хранила. И потому в память людей моего поколения так врезались приметы старой культуры. Пусть внешние, но они намекали на внутренний уклад мхатовского дела. Я вспоминаю старого капельдинера, похожего на Фирса (уже выйдя на пенсию, он всегда приходил на просмотры), а мысль обращается к другому старику — Немировичу-Данченко, который в 80 лет смог гениально поставить «Трех сестер».

Старая культура все же держалась благодаря замечательным людям — их духовному долгожитию, их умению работать, без крика и агрессии ежедневно противостоять всему, что есть хаос и бескультурие.

А потом все кончилось. Уготованный Художественному театру тяжелый кризис выразился, в частности, в расколе.

Нельзя ждать, что разбитый кувшин сохранит свойства сосуда. Произошло нечто драматическое и абсурдное — как естественное

продолжение абсурдной же ситуации. Театр, как известно, отражает жизнь, а мы в ней окружены фактами поистине химерическими. Когда хранителями традиций культуры и памяти выступают молодцы в устрашающих сапогах — это ли не абсурд? Химера, если заглянуть в толковый словарь Даля, представляет собой вымышленное чудовище, в котором соединено несоединимое — «перед львиный, середина козлиная, а зад змеиный». Так и в нашей культуре — долгое время непостижимым образом в ней соединялось живое с мертвым, человеческое — с бесчеловечным, художественное — с полной бессмыслицей. Здание на Тверском бульваре, где сейчас играет МХАТ имени М.Горького, тоже кажется жутковатой химерой — похоже на завод, но что-то и от дворца, а что-то и от тюрьмы. Разумеется, в этом не виноваты люди, которые здесь работают.

Женщина, на которую кричала капельдинерша, пришла смотреть «Скамейку» А.Гельмана. Это единственный спектакль О.Ефремова, сохраненный в Театре имени М.Горького. Возглавив оставшуюся после раскола труппу, Т.Доронина тщательно убрала все, что было связано с ее предшественником. Но тут актриса в ней победила — кажется, не захотела расстаться с ролью во всех отношениях выигрышной. Режиссерский талант Ефремова, когда он не расплывлен на огромное пространство, бывает замечательно сосредоточен на социально-психологической разработке роли. Следы этой уникальной в своем роде режиссуры сохранились в «Скамейке», хотя время и индивидуальности актеров сместили некоторые акценты.

У Гельмана в пьесе: случайность связей, вульгарные способы знакомств, — а за этим тоска и одиночество. На скамейке в парке два человека сражаются с одиночеством, каждый по-своему. Доронина играет свою героиню одержимо. Такая одержимость, может, и несвойственная женскому характеру, который в пьесе написан, но как нельзя более соответствует характеру актрисы. Доронина наделена особым даром не растворяться в обстоятельствах, а подчинять их себе. В финале героиня терпит крах, но ак-

триса покидает сцену победоносно, — всякое иное состояние ей чуждо. Она так уверенно играет неуверенность, что ощущение силы преобладает над другими красками. Важно ли в таком случае, каков партнер? Это вторично. Раньше партнером был О. Табаков, теперь — В. Гатаев. Табаков типажно к роли не подходил, но умело пользовался своим обаянием и наработанным мастерством. У В. Гатаева все иначе — тип взят прямо из жизни, но художественно никак не обработан. Это распространенная болезнь театров, где процесс работы над ролью не почитается как главное дело. Наши актеры не умеют тонко играть то, что в жизни лишено тонкости, — им не объясняли разницы, и они ее не чувствуют.

В восстановлении таких шедевров старого МХАТа, как «На дне» и «Три сестры», кроме настойчивого утверждения преданности традициям, другого смысла не было. Но, как говорил Немирович-Данченко, «гибель театральных традиций заключается в том, что они превращаются в простую копию».

И симовскую ночлежку, и дмитриевские березы уже сотни раз копировали и варьировали, желая сделать «похоже» на МХАТ. И сделать все, как было! И построили ночлежку, и поставили березы точно так, как они стояли. И молодые актеры, будто следуя канонам классического балета, принялись копировать знаменитые мизансцены.

Но «Три сестры» ставил не Петипа, а Немирович, который как раз на репетициях этого спектакля говорил, что «идти по так называемым традициям» — значит «обветшалость, фотография, и все хуже и хуже». Внутри нынешних спектаклей — пустота и изношенность. Многие лица молоды, но их обесцвечивает манера игры, принятая бездумно, как чужой закон. Когда-то МХАТ был славен своим психологизмом. То есть вниманием к внутреннему миру человека. Но есть разница между подлинным психологизмом и мнимым. Подлинный подразумевает долгий репетиционный путь вглубь, а потом — открытие, неожиданность. Потому забыть невозможно, как Ливанов — Соленый приходил прощаться

перед дуэлью: как, сняв фуражку, резким кивком головы кланялся дому Прозоровых, как по-военному держал при себе фуражку, а потом надевал ее и поворачивался спиной, как вздрагивали у него плечи и как он уходил. Спустя полвека другой артист повторяет эти жесты, повороты и даже воспроизводит «сдержанное рыдание». При этом не только те, кто помнит Ливанова, но и те, кто никогда его не видел, остаются равнодушны. Для другого актера ливановская мизансцена — мундир с чужого плеча. Воспроизведением чужих поз и интонаций не добиться внутренней жизни спектакля. От того, что молодая актриса в финале бросится бежать по аллее, как когда-то бросалась А.Степанова, знаменитый крик Ирины «Я знала, я знала!..» не оживет «сильным взрывом драмы», как того требовал Немирович.

Он упорно добивался нового «тона» в чеховской пьесе — не бытового, а поэтического. В этом и был смысл обновления — в уходе от быта к философии и поэзии. В нынешних «Трех сестрах» царит элементарное бытовое правдоподобие — самый доступный пласт пьесы. За ним — множество других, более сложных. Но ко всему сложному и живому путь перекрыт формальным копированием.

Кажется, я повторяю прописные истины. Но что делать, если эти истины на деле забыты или вовсе не известны.

Однажды, в начале 30-х годов, М.Яншин попросил разрешения восстановить «Синюю птицу» с новым составом исполнительцев. Станиславский ответил так: «Режиссерский экземпляр «Синей птицы», конечно, выдайте Яншину. Но предупредите его, что многое было изменено и сделано не так, как в экземпляре, а, вероятно, лучше».

«Лучше» касалось прежде всего того, что не фиксируется на бумаге, — актерских чувств. Над этой невидимой стороной спектакля режиссеры Станиславский и Сулержицкий бились долго. Нужно было вместе с актерами «передать на сцене непередаваемое».

Нет, он все-таки был чужак, — думаешь, читая речь Станиславского перед труппой. А потом поправляешь себя: он был гениаль-

ный чудак. И еще он был поэт. Потому композитор Скрябин мог приходиться на первый акт «Синей птицы» специально, «чтобы посмотреть, как просыпаются дети, как они танцуют, сидя на столе, едят пирожные и ссорятся». Это цитата из воспоминаний Алисы Коонен, которая в роли Митиль покорила всю Москву. Кто сейчас, сыграв девочку в сказке, способен покорить всю Москву?

«Назад! Вы играете Душу Света, а не кухарку, которая торопится на базар и тащит в руках подол юбки... Как вы держите жезл? Жезл — это не зонтик... Назад!» — это уже Станиславский — безжалостный деспот. Он в равной мере заботился о «неуловимых вибрациях» души и о каждой детали постановки.

В сегодняшней «Синей птице» не надо искать «тончайших изгибов» и «вибраций». Их там нет. Они остались достоянием культуры начала века. И к актерам тут никаких претензий. «Синяя птица» сегодня играется (не подберу другого слова) старательно. Молоденькие артисты (а не престарелые травести, как бывало) играют Тильтиль и Митиль, их Бабушка и Дедушка в «Стране Воспоминаний» милы и добродушны, у Феи Берилюны, как и следует, красивое лицо, и в руках она держит скорее жезл, чем зонтик. Все, как положено в сказке для детей, идущей два раза в день по воскресеньям. Кстати, когда МХАТ еще не был разделен, при О.Ефремове «Синяя птица» шла в менее приглядном виде, помятая, обшарпанная, и актеры не скрывали, что играть им ужас как надоело. Теперь спектакль выглядит аккуратно и чисто. Его подновили, как старую, но дорогую игрушку. И это труд не напрасный.

Если же всерьез размышлять о том, что ушло из спектакля, придется сказать, что из него ушла тайна. Наши материалистические умы сегодня сбиты с толку и склонны верить в самые неправдоподобные явления, но это еще вовсе не значит, что нам доступен секрет, как в театр вселить тайну. Станиславский в этом отношении был человек верующий, а художник непримиримый. «Против изъятия текста картины «Встреча с Дедушкой и Бабушкой» — категорически протестую... Вы что же, боитесь нарушить пропаганду идеи о несую-

пеществовании того света? Это вульгарно». Вот точно найденное слово. Вот что такое мы сегодня — мы вульгарны. Что же в таком случае держит «Синюю птицу»? То, что осталось нетленным, — постановочный каркас, сделанный рукой Станиславского, волшебная музыка И.Саца, невероятные в своей изысканной простоте декорации В.Егорова, наконец, наивно-мудрые слова Метерлинка, которые не так уж трудно произносить, даже забыв о «вибрациях».

Скажут: зачем так долго рассуждать о спектакле, которому чуть не сто лет? Разве нет более новых наблюдений, если уж взялся писать об одном из Художественных театров? Шутка ли — целых два МХАТа теперь в Москве! Да, это совсем не шутка. Раньше был один на весь мир, а теперь два на одну Москву. Новые наблюдения, конечно, есть, и я еще позволю себе ими поделиться. Отсутствие же тайны и поэзии не стоит выносить за пределы разговора. Потому хотя бы, что надо отдать себе трезвый отчет и не обольщаться иллюзиями: между культурой времен Сулержицкого, Станиславского и нравами, на которых стоит сегодня театр, — пропасть. Глубокая трещина в основании почвы. Можно ее не замечать, но тогда можно в нее и свалиться. Можно, ни о чем не задумываясь, просто идти вперед. Но не есть ли это та самая забывчивость, которая, собственно, и образовала трещину в основании культуры?

Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» был поставлен еще В.Станицыным, а потом возобновлен. Сейчас он напоминает старый музыкальный ящик, из которого под звуки немудреной полочки выскакивают фигурки в платьях со шлейфами, военных мундирах и бархатных пиджаках. Фигурки разыгрывают забавный водевильный сюжет про то, как один молодой прохвост обдурил многих простофиль. Смотришь эту историю, отдыхая душой от новаций всяческого авангарда. Но вдруг неожиданно задумываешься: и это — все? Неужели этой истории какое-то более сложное значение придавал сам Островский? И неужели о давней постановке старого Художественного театра критика писала: «Вот, наконец, прекрасная современная пьеса»?

Ну и, решил молодой человек выбиться в люди, ну, выслуживался направо и налево, играл роль обожателя чужой жены, кому-то льстил, кому-то врал, а потом попался, но строгого наказания не получил. Вот и все содержание, которое спектакль никак не расширяет и не усложняет. Сыграть такую историю актерам не составляет труда. С незапамятных времен все известно — и то, как обмахиваются веерами дамы, кокетничая, и как ведут себя при этом кавалеры, штатские и военные. Все известно, потому что представляет собой набор стародавних штампов. Будучи пригнаны один к другому и обкатаны, они образуют даже некоторую согласованность. Своего рода «ансамбль».

Когда-то основоположники Художественного театра объявили войну рутине. Потом их собственный стиль оброс штампами, и войну рутине объявило поколение, к которому принадлежат Ефремов и Доронина. Основатель «Современника» утверждал свою корневую связь с мхатовской школой, но боролся против окостеневшего псевдореалистического стиля, который прикрывал лживость современных пьес и, как ржавчина, проедал на сцене классику. Очаги такой борьбы вспыхивали тогда в разных местах. На сцене БДТ ту же борьбу вел Товстоногов. И было поновому поставлено «Горе от ума» (где Софью блистательно играла Доронина), и прорвались на сцену пьесы А.Володина и Э.Радзинского, и приблизился к зрителям трагический Чехов. Это было обновление. Те, кто его с собой принес, естественно, столкнулись с силой косности. Не желая уступать, косность протягивает руку за помощью к государству, и государство «помогает» — кого-то снимает, одни спектакли запрещает, за другие дает награды. Нет, все-таки нам надлежит помнить, кто, когда и против чего боролся.

Стародавняя материальная рутина, однако, оказалась хитрее всей этой борьбы. Она загаилась, зная, что у нее всегда найдутся и наследники, и союзники — зрители, которые, не думая ни о какой борьбе, приходят в театр просто отдохнуть.

Почему с долей спокойного удовольствия смотришь спектакль «На всякого мудреца...»? Да потому, что он разыгрывается хоть и по старинке, но без агрессивной пошлости. Придираться к нему — такое же напрасное дело, как раздражаться на простодушную бабушку, которая во все времена живет со своими привычками, ни на кого не повышая голос и не претендуя на общее внимание. Не в таких театральных «бабушках» сегодняшняя беда. С ними все ясно.

А в более сложных проблемах действительно можно запутаться.

Например: актеры, пришедшие во МХАТ имени М.Горького, не объединены общей школой. Это плохо. Они не несут в себе мхатовского опыта. И тут уже не знаешь, что лучше. Потому что, как говорит героиня Дорониной в спектакле «Старая актриса на роль жены Достоевского», «я служила во МХАТе времен застоя, так что мою шкуру и кочергой не подарапаешь». В застое и внутренних распрях вырабатывается особый инстинкт самосохранения. Этот инстинкт коварен — всю энергию актер тратит на то, чтобы сохранить свое «положение», но неизбежно теряет как профессионал. Его слух сверхчутко работает в конфликтных внутритеатральных ситуациях, но притупляется в вопросах творческих.

Спектакль по пьесе Э.Радзинского отразил подобное противоречие. Действие «Старой актрисы...» происходит в доме для престарелых. Но в спектакле актриса является в богадельню из того самого театра, который наглядно воссоздан на сцене. Справа — стена известного всем здания в Камергерском, слева — занавес с чайкой и деревянная суфлерская будка. (Когда-то Школу-студию при этом театре окончили О.Ефремов и Т.Доронина). Теперь старая актриса заглядывает с улицы в знакомые освещенные окна, поглаживает милые сердцу стены.

Первая половина спектакля, в которой дело еще не дошло до роли жены Достоевского, — может быть лучшее, что сыграно Дорониной на мхатовской сцене.

Какие мягкие краски, какая неожиданная послушность! Кому тут послушна Доронина? Полагаю, не только автору, но, главное, режиссеру — Р.Виктюку.

Нет яркого грима, нет наклеенных ресниц и алой помады. Нет эффектного парика — две бесцветные пряди волос свисают из-под шляпки. Допотопные митенки на руках, несколько унылый покрой платья — перед нами существо вне знакомых «примет Дорониной» и как бы вне возраста. Одно это — признак долгожданной художественной отваги. Еще одна находка уже внутреннего свойства: в самой глубине создаваемого характера — та детскость, которая была свойственна великим мхатовским старикам. Старая актриса грустит, но не раскисает, потому что наделена юмором к самой себе и живым любопытством к происходящему. Говорит о себе беспощадно: «Не овал лица, а обвал», — и слегка склоняет голову, так что поля шляпки прикрывают лицо. Ходит свободно, но спина чуть сутула — и этого намека достаточно. Забыла номер своей комнаты в богадельне, — и легкое смущение отразилось в игре лица, не напоказ, не крупным планом. Хорошо!

Первый акт кончается знаменитым маршем из «Трех сестер» («Музыка играет так весело...»), и мы уже готовы радостно принять эту современно-ностальгическую мешанину, талантливо написанную и элегантно сыгранную. Но во втором действии под тот же марш на сцену выходит совсем другая актриса. Как невыигрышно это преобразование — привычка к торжественным выходам, роскошным нарядам и т.п.! Скромная фигура Анны Григорьевны Достоевской ее мало интересует. Она играет не жену Достоевского, а себя — актрису. Черное роскошное одеяние сменяется не менее роскошным белым, в ушах что-то ослепительно сверкает, на груди колышутся черно-белые воланы...

Режиссер Р.Виктюк — мастер украшать самые трудные женские индивидуальности, но тут он выдержал испытание наполовину, а потом, видимо, слинял. И пьеса, и режиссер уступили напор актерской энергии.

Спору нет, Доронина — самая сильная и яркая актриса в группе театра. Но ведь МХАТ имени М.Горького, как к нему ни относиться, все же не театр Аллы Пугачевой, где все подчинено блескам «звездной» эстрады... Мы подошли к главному вопросу.

В современном театре, кто бы им ни руководил, все решает личность режиссера. И то, как руководством понимается сущность этой профессии.

Если бы я не видела в Киеве таких спектаклей режиссера С.Данченко, как «Украденное счастье» и «Тевье-Тевль», то поставленный им во МХАТе имени М.Горького «Вишневый сад» дал бы искаженное представление о художнике. Если не знать, как с тем же С.Данченко работает такой актер, как Б.Ступка, и такой сценограф, как Д.Лидер, можно было бы подумать, что и сам режиссер не слишком глубоко проник в суть своей профессии — вяло читает пьесу, равнодушен к форме, не отличает банального решения от свежего и нового.

«Вишневому саду» трудно найти определение, потому что это никакой спектакль. Во всех отношениях он на удивление банален. Неожиданность лишь в первой фразе Лопухина: «Пришел поезд, слава богу»: вместо чеховской запятой — вопросительный знак. Лопухин спрашивает Дуняшу: «Пришел поезд?» — «Угу», — кивает Дуняша, прикрыв косынкой рот. «Слава богу», — успокаивается Лопухин. Еще неожиданность — во втором акте нет никаких просторов природы, заброшенной часовни и т.п. Действие перенесено в роскошный сад (не вишневый), сцена утопает в зелени огромных деревьев, и все это сделано так натурально, что при открытии занавеса раздаются аплодисменты. Больше неожиданностей нет, если не считать ошеломляюще экстравагантного норкового мантио, в котором Раневская покидает родной дом.

Про эту Раневскую понятно, что она пышет здоровьем, любит попеть под гитару, а ко всем окружающим относится с полувниманием. Париж тут ни при чем. Если эта женщина и была в Париже, то за пять лет не вкусила никакой тамошней жизни. И на-

прасно Гаев говорит о ее «порочности» — чего в ней нет, так это порочности. Это совсем не порочное, здоровое существо («и щеки такие вымытые, вымытые!»), — тянет добавить из другой пьесы).

Помню, как много лет назад про один чеховский спектакль Доронина сказала так: когда ничего не посеяно, ничего и не всходит. Она была явно недовольна режиссером и, как показалось, ждала более четкого решения. Но вот прошли годы, я смотрю «Вишневый сад» на премьере, а потом спустя месяцы. И — ничего не всходит.

Трудно понять, нужен Дорониной режиссер или нет. Вроде бы нужен — и приглашаются Р.Виктюк, С.Данченко, наконец, В.Белякович, который в своей Студии на Юго-Западе завоевал серьезную, устойчивую репутацию. Но на Тверском бульваре и он растерялся. Не понял, что «Свалка» А.Дударева (другое, более оптимистическое название — «И будет день...») не выдерживает среднего актерского исполнения, а образ «свалки» никак не создается из громоздкой ступенчатой конструкции, которая занимает центр сцены и при постоянном вращении ничем не радуется и ничего не меняет. Некто в противогазе, проходя по сцене, окуривает ее клубами зловонного дыма, и в этих клубах тонут выкрики: «Люди, мать вашу за ногу!.. Рты раззявили!.. Заткнись, паскуда...» и т.д.

Возможно, режиссер рассчитывал на шок, на потрясение от этой ругани, воплей, драк и исповедей. Но потрясения нет, до его высот не поднимаются ни пьеса, ни спектакль. Возникает лишь чувство отталкивания, но оно уже вне каких-либо эстетических переживаний.

Между тем В.Белякович выпускает в том же театре шекспировского «Макбета». Тут о недостатках драматургии говорить не приходится, но по ходу спектакля возникает еретическая мысль: а так ли уж велик и замечателен Шекспир? Не знаю, о чем думают другие зрители, но я, запутавшись в сомнениях, дома перечитала не только пьесу, но и все работы шекспироведов, которые нашлись.

Поэтому твердо могу сказать: трагедию Шекспир написал загадочную, можно сказать, магическую. Когда и отчего вдруг в душе человека прорастают ростки зла? Какое начало и почему должно отступить в доблестной натуре под влиянием первого совершенного злодеяния? Какую роль во всех этих кровавых перипетиях Шекспир доверил ведьмам, а какую — леди Макбет? Каким действенным напором можно было спрессовать семнадцать лет правления исторически реального Макбета до четырех месяцев (как подсчитали шекспироведы) и до двух-трех часов сценического лихорадочного действия? Эти и многие другие вопросы встают перед читателем и вызывают споры исследователей. Но спектакль не дает на них ответа. Он поразительно статичен. Будто у Шекспира в тексте не заложено ничего, что таило бы в себе действие. Мне неизвестно, какой способ репетиций предпочитает В.Белякович, его право — выбирать любой. Но актерский способ монотонно-торжественной декламации в зал не тянет разгадывать, каким образом работал режиссер. Когда движение спектакля сводится, как и в «свалке», к вращению круга, разнообразие достигается лишь прыжками голых ведьм (их играют актеры-мужчины, прикрыв наготу набедренной повязкой), а «таинственную» атмосферу создают все те же невероятные клубы дыма, — кажется, что режиссер выступает ремесленником, задача которого сведена к элементарному техническому налаживанию постановки.

Но если Банко и убивший его Макбет (В.Гатаев и В.Расцветаев) похожи, как близнецы, может, в этом какой-то смысл, какой-то режиссерский намек? Если пластика леди Макбет сведена к решительной походке и воздеванию рук — может, это не случайно? Не знаю, не могу разгадать. Нам не указано направление, в котором надлежит думать.

Когда-то в Художественном театре мучились над проблемой стихотворной речи. Бедняга Станиславский был уверен, что провалил роль Сальери оттого, что перегрузил стихи психологическим содержанием, в то время как надо, чтобы при слове «да» бук-

ва «а» пела свою мелодию, а при слове «нет» то же происходило с буквой «е».

Повторю еще раз: они были какими-то чудаками, эти люди с их требовательностью и теориями. Ничего этого совсем не надо. С замечательной легкостью в «Макбете» решается проблема стихотворной речи — актеры, стоя на авансцене, декламируют с пафосом, и все тут. Без пафоса нельзя, все-таки это стихи, трагедия, и не в Подмоскovie дело происходит, а в древней Шотландии. Но вот, когда дело доходит до прозы, тут актерская душа взыскует своего, и играющий пьяного Привратника Ю.Горобец естественно отбрасывает всякую торжественность, говорит, как и положено, прозой. Ну а когда душа просит стихов, затягивает: «Броня крепка...». Поверить трудно, но факт. Не случайно говорилось, что в химерах соединяется несоединимое.

Итак, нехорошо у нас с режиссурой. Не будем винить актеров. Во всем виноват режиссер, потому что это его профессия — ставить спектакль, держать театр, воспитывать актеров. Те, кто сокращал жизни нашим режиссерам, знали что делали. Они разрушали фундамент театра. По злой ли воле это происходило или по невежеству — кто знает?

Все было искажено и изуродовано. Представление о режиссерской профессии массовая культура подменила знанием пяти-шести правил, и то примерным, приблизительным.

И потому Т.Доронина сама взялась ставить «Зойкину квартиру». А почему нет? Еще никто не смог объяснить актерам, берущимся за подобные дела, что режиссура — это одна профессия, а актерство — другая. Есть два разных дерева — есть береза, а есть яблоня. Они связаны общими законами растительного мира, но нельзя ждать осенью, что на березе вырастут яблоки... Впрочем, мои слова никого ни в чем не убедят. Последний раз прибегну к авторитету Немировича. Он решил одному из великих актеров МХАТа написать такие слова: «Расцветшая в вас художническая болезнь убивает простую, чистую скромность, а потом обратно: уменьшение скромности увеличивает болезнь».

Художническая болезнь в «Зойкиной квартире» привела к тому, что появился спектакль без режиссуры. Ведь замысел нельзя свести к формуле «разоблачим нэпмановскую накипь!» или, напротив, «пожалеем жуликов, которым революция не дала нормально жить!». Все это лишь словесные формулы. А режиссура (да простится мне банальность) — это искусство прежде всего прочтения пьесы. Особого, режиссерского прочтения, при котором одну за другой воображение рисует картины, но ум аналитика перебирает их и одну за другой отбрасывает, чтобы добраться до той, которая кажется единственно верной, потому что схватывает существо пьесы. Но мы слышим звон — и больше ничего не знаем и не хотим знать. Где звон? Кто звонил, например, о том, что «Зойкину квартиру» следует сблизить с великим романом М.Булгакова, потому что в пьесе тоже есть «нехорошая квартира»? В перипетиях пьесы смутно угадывается чертовщинка, но разве она в том, что надо выводить на сцену Воланда, да еще таким, каким изображали Мефистофеля на провинциальной оперной сцене? Почему-то любовь Булгакова к театральности оборачивается в наших театрах грубой вампукой. Но ведь Булгаков — автор строгого стиля и тонкого вкуса. Он действительно иногда играл, соединяя несоединимое, но это была художественная игра, игра автора-артиста. Неизвестно, жалел ли он свою Зойку или высмеивал. Но известно (документально, в письме засвидетельствовано): он ждал, что театр разберется в таком жанре, как трагикомедия. И еще: «Основное условие: пьеса должна быть сделана тонко». Позволю себе выделить последнее слово, потому что оно напрямую относится к задачам режиссера. Тонко должен работать режиссер, тогда можно ждать тонкости от артистов. Тогда в театре начнет складываться определенная художественная манера, а в каждом спектакле появится свой «тон» — один у Булгакова, другой — у Шекспира.

Должна признаться: боясь ошибок в своих ощущениях и искренне желая, чтобы мне понравились спектакли МХАТа имени М.Горького, я смотрела некоторые из них по два раза. Один раз

благодаря любезным администраторам, передававшим мне «привет от Татьяны Васильевны», а другой раз — купив билет у входа.

Ввиду многократного посещения театра могу засвидетельствовать: в фойе, на сцене и в зале — дисциплина. В наше время, когда все кругом разваливается от нарушений дисциплины, порядок нелегко установить. В театре он установлен. Спектакли идут без технических накладок, никто в шапках не сидит и в буфете не давится. Всем хватает бутербродов и программ. Спектакли, даже старые, вполне прилично посещаются. Поклонники дарят актерам цветы. После «Зойкиной квартиры» скандируют аплодисменты, когда под звуки марша «Все выше, и выше, и выше...» режиссер за руку выводит каждого актера (а их человек двадцать) к центру сцены. Так что мой критический отзыв, в частности об этом спектакле, очевидно, не совпадает с мнением многих зрителей: надо полагать, что у театра, недавно возникшего, уже есть своя публика, что для актеров и руководства всегда отрадно.

Татьяне Васильевне Дорониной я передаю ответный привет. У меня нет сомнения в том, что она как руководитель театра хочет хорошего. Я тоже хочу хорошего для нашей культуры, терпящей бедствие одичания.

Советская культура, 1990, 26 мая

«НАШЕГО ВРЕМЕНИ СЛУЧАЙ-С»

Иногда кажется, что всему конец — и жизни, и театру. Когда привычными для объяснения происходящего стали слова «апатия» и «усталость», за ними вот-вот последуют «безразличие» и «равнодушие». Когда общество не дрогнуло, узнав, что топором зарубили священника, и это чудовищное убийство не стало общественной трагедией, когда люди не знают (или не хотят знать), каким способом выяснить в деле истину, — всякая истина уходит от них. Теперь можно представить, что, услышав на собственной улице стрельбу, мы вяло подумаем, что вот она, гражданская война, еще одна, и нам в ней уготовано быть «жертвочками», как сказано у Достоевского.

Общество устало — и театр устал. Общество разрушается — и театр тоже.

Но известно, что искусство живо не правилами, а исключениями. Ведь человеческий талант сам по себе есть исключение, выходящая из общего ряда способность сердца и ума. Этот талант бывает беззащитен перед общественным укладом (или полным беспорядком), но изнутри он защищен собой, согласием с высшей гармонией, рассеянной в мире, — в формах ли религии или искусства.

На первый взгляд спектаклю Камы Гинкаса «Играем «Преступление» (по Ф.М. Достоевскому) ничто не благоприятствовало. Разве может здоровое дитя родиться «по Достоевскому»? Достоевский — это выверт, вывих, тьма, путаница. Зачем его болячки прибавлять к нашим, его психологию «о двух концах» — к нашей, сегодняшней, у которой того и гляди появится какой-нибудь третий конец, как хвост у черта?

Кроме того, Достоевский бесконечно труден для театра, который заморожен и прибит абсурдом жизни, и накладывает этот аб-

сурд на кого угодно — на Чехова, на Пушкина. Как школьник, ведомый советскими учителями, он пытается, учась в девятом классе, пройти по новой, более свободной программе что-то за второй класс. В результате — поспешное, неумелое освоение «новых форм» и натужное втискивание в эти формы материала, толком не изученного. Когда-то О.Мандельштам уверял, что русская классика — это пороховой погреб. Но количество дыма на наших сценах не есть результат какого-либо смыслового взрыва. Это просто следствие лени, инфантильного режиссерского сознания, неосмысленного жеста.

Может быть, не поставь Гинкас «Записки из подполья», не работай там тщательнейшим образом с В.Гвоздицким психологию достаточно противного господина и все его опасные подпольные комплексы, — он, Гинкас, не вышел бы с такой видимой легкостью к «Преступлению», он не смог бы найти (у автора!) оправдания тому, что сложнейший роман можно превратить в театральную игру. То есть не «инсценировать» роман, не заботиться о «картинках» к известному сюжету, но найти в самом романе глубоко спрятанное игровое начало.

Можно представить, какой за всем этим стоял труд. Но самое удивительное — кажется, что спектакль поставлен легко, без усилий. И помещение нашлось само собой, точно такое, какое нужно этому спектаклю. (На самом деле нашлось не сразу; искалось долго, в последнюю минуту, к счастью, нашли флигель около ТЮЗа). И актеры, кажется, по первому зову откликнулись те, которые необходимы, и играют все они так, будто выросли в этом театре, у этого режиссера. На самом деле Виктор Гвоздицкий — из «Эрмитажа», Ирина Юревич — из МХАТа имени А.П. Чехова, Маркус Гротт — из Финляндии, еще четверо — Владимир Горелов, Олег Косовненко, Людмила Ларионова, Николай Шатохин — из московского ТЮЗа.

Кажется, сама собой родилась мысль, что персонажей Достоевского нужно на три с половиной часа вплотную приблизить к зри-

телю. Мысль не новая, — ново то, что при этом не возникает никакой неловкости ни по ту, ни по эту сторону рамп. Напротив, с первого же звука за сценой наш слух делается напряжен, и первая же тень чьей-то головы на белой стене обостряет наше зрение почти как у Раскольников.

Совсем уж невероятно — Раскольников говорит не по-русски, а по-шведски (в Хельсинки Маркус Гротт работает в шведском театре). На русский он переходит, следуя каждый раз своей внутренней потребности, а нас гипнотизирует именно эта потребность. В ней множество оттенков, очень разных необходимостей, но главная — быть во что бы то ни стало понятным. А так как в Раскольникове это желание чередуется с тайным, от всех скрытым внутренним монологом, в котором раз и навсегда отсечена всякая надежда на понимание «толпой», — эта напряженная двойная словесная жизнь актера кажется абсолютно органичной для Достоевского.

Еще неожиданность: Порфирий Петрович сбрасывает привычный облик елейно-вкрадчивого чиновного хитрюги. Гвоздицкий в этой роли похож на черта, который человеческой речью по-своему, по-чертовски, виртуозно играет — то что-то занятное шепчет себе под нос, то, оказывается, знает «Мороз и солнце, день чудесный», то может появиться в форточке, прямо с улицы. А в финале вдруг, приняв земной облик, может сказать с пронзительной искренностью, что он — человек «совершенно поконченный».

Все это легко, ненатужно, ибо — естественно.

Потому что, прежде чем придумать такой рисунок роли Порфирия, прежде чем позвать на роль Раскольникова замечательного актера из Финляндии, прежде чем сделать еще многое, придающее спектаклю острую сценическую занимательность, режиссер Гинкас должен был добраться до самой сердцевины романа. Смирив свою гордыню, свою фантазию, он должен был спросить у автора, чем «второстепенным» можно поступиться. Этот предварительный тяжелый труд, этот интимный диалог режиссера с автором есть не что иное, как бунт современного художника против окружающей

лени и небрежности. Не вообще бунт, который бывает и бессмысленным, но бунт художника. То есть сотворца и строителя, которому надлежит в конце концов отложить в сторону томик Достоевского и построить собственное здание. В том здании должны быть двери и окна, наглухо закрытые или распахнутые; должны быть свои надежные опорные стены, а если нужно, и хлипкие перегородки. Короче — должны быть свои законы строительства.

Надо было, не выпуская из рук главного, убирать все «лишнее». Но ведь не семь голосов в романе звучат, а сто двадцать семь, и только этот невероятный хор (плюс голос автора) есть полнота романа и его полифония. Перед Гинкасом, однако, было другое пространство. Не меньшее или большее, а просто другое, наглядное, о трех измерениях, а в нем — живые люди. И тогда полифония должна была создаваться особым качеством актерской игры, интонаций, звуков, неожиданных ремарок от театра: «Так сказано у Достоевского» и т.п.

Нет ни Свидригайлова, ни Мармеладова, ни Катерины Ивановны, ни Лужина. Все эти линии отсечены. Иногда чье-то имя мелькает в разговоре, но это имя чаще всего не из главных.

Какими-то именами сыплет в своем рассказе Разумихин, втолковывая Раскольникову суть происшествия, но имя неведомого «Душкина» уже со второго раза вызывает смех в зале — ни зритель, ни Раскольников не могут взять в толк, кто таков этот Душкин. Но артист О.Косовненко ничего не делает, чтобы кого-то рассмешить. Он только по-своему, по-разумихински, расширяет смысл события, вовлекая в него Душкина, Митрия, Миколку и еще многих других.

Или вдруг, ни с того ни с сего, Соня начинает объяснять Раскольникову, не смущаясь, но восторженно и настойчиво, будто счастливая от такой возможности, что комнату она нанимает «от Капернаумовых», и у этих Капернаумовых за стеной точно такая же комната, а в ней девять душ. Сам Капернаумов «заикается и хром тоже», и жена «не то что заикается, а как будто не все выговарива-

ет... А детей семь человек... и только старший один заикается, а другие просто больные... а не заикаются...». Никакие Капернау-мовы не появятся на сцене, их «выход» к зрителю возьмет на себя только Сониная интонация. Но покажется, что вот здесь, за этой перегородкой, живут убогие Капернауомы и нет им числа. Как нет числа и Сониным маленьким родным (хотя их всего трое: брат и две сестры), потому что совсем непонятно, куда денутся дети, когда умрет Катерина Ивановна. Этот вопрос повисает в воздухе — куда денутся дети? — и так и остается до конца.

Излюбленная Достоевским «детская» тема остро и болезненно живет в спектакле, только берут ее на себя и ведут взрослые актеры. Никаких детей на сцене нет, но они есть. Кинувшиеся друг к другу Родя и Соня, оба в нелепых пальто, оба будто и не умеют обниматься — разве не дети?

Нет Катерины Ивановны, нет Лизаветы. Но Соня точно, как Катерина Ивановна, бьется головой об стену и так снимает с шеи Лизаветин крестик, и так говорит о безгласной Лизавете, что многие, подобные замученным Катерине Ивановне и Лизавете, незримо вступают на сцену. Все они живы в спектакле, потому что живут в актерах. И — в душе режиссера.

О режиссерской душе у нас как-то не принято рассуждать. Но — почему? Не пора ли всем нам о ней подумать? Ведь не просто изобретательность, а что-то иное, более важное (впрямую с режиссерской фантазией связанное) нужно для того, чтобы найти, скажем, тот звук, которым начинается спектакль. Это странная песня, полубормотание, полунапев. Голос то ли женский, то ли мужской, и слов не разберешь, как у жены Капернауома, которая «как будто не все выговаривает». Тут найден звук романа.

Потом этот звук странным образом откликнется в речи Раскольникова, которая то понятна, то уходит в не ведомое нам наречие. Он отзовется в беззлобных, бестолковых словах Разумихина, в косноязычии Миколки, готового не только покаяться, но и повеситься, лишь бы «пострадать». Этот звук найдет себе множествен-

ный отклик, чтобы перейти в совсем неразборчивое, напевное бормотание — может, предсмертное старухи-процентщицы или Лизаветы — и смешается с тихим вальсом, а потом с колокольным звоном (не «театральным», а реальным — будто дальней церкви).

Все эти звуки, вся эта музыка жизни суверенна по отношению к Раскольникову, но неотделима от страшного эксперимента, который тот попробовал с жизнью совершить.

Все это расслышал режиссер.

Спрашиваю — где? Оказывается, разыскали слепоглухонемого человека, который и образован, и стихи пишет. Его «песню» записали. Потом в Хельсинки тоже нашли слепоглухонемых (только в Финляндии они живут более радостно, чем такие люди у нас) — и тоже записали.

Достоевский оттого и нервен и лихорадочен, что несет в себе некое присущее человечеству душевное косноязычие. Можно сказать — высокое косноязычие, потому что оно касается высокой материи — труднейших прорывов человека к истине и страданиям на этом пути.

...Белизна стен, белые двери, белая (чуть желтоватая) чесуча Порфирьева костюмчика, белый линолеум на полу. По этому полу что-то двигали, возили, шаркали подошвами. Черный узор на линолеуме — почерк улицы. След живого человека, специально не театрализованный, но и не переходящий в уличную грязь.

Мы привыкли к грязи. Она стала фоном жизни и уже затронула ее сущность. Московские улицы взрыты, изуродованы не на месяцы — на годы. Вывороченные мостовые, бурая вода на дне гигантских ям, грязь, чавкающая под ногами. Мусор навсегда втаптывается в землю. Кто-то падает, на него не смотрят...

В театрах — «свалочные» натюрморты: битые унитазы, поломанные стулья, кипы старых газет. Хорошо, что эта распространенная «эстетика помойки» не задела спектакль Камы Гинкаса. При нашей очевидной бедности тут многое решалось чувством меры, но, главное, чувством формы — форма спектакля строга и

не допускает неряшливости. Она красива. Она дисциплинирует актера — малейший его жест виден и поэтому важен, поворот тела — уже мизансцена. Передвижение немногих фигур в пространстве — как движение черной линии на бумаге. Графика спектакля изысканна.

Достоевский пишет о летнем Петербурге: пыль, зловоние каналов, копать стен, смрад лестниц.

Спектакль чист, но там все это есть — в душе актеров. Каким-то образом город там поселился. Как это видно? Не знаю, но видно.

Как объяснить, почему в двух кратких появлениях артиста В. Горелова его облик (сатиновый халат, шапка-ушанка, сморщенное темное личико) и интонации создают образ того «мещанина», который на петербургской улице оглянулся, чтобы сказать Раскольникову слово «убивец». Ведь, если в романе Достоевского есть своя тайна, своя игра наглядного и невидимого, почему не быть своей тайне и у театра?

И все-таки непонятно, как это финский актер — при разнице воспитания, восприятия, опыта — так поразительно понял и сыграл Раскольникова. При том что некоторые внешние моменты совсем не стал соблюдать. Например, у автора про Раскольникова сказано: «Он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темнорус, ростом выше среднего, тонок и строен».

Может, Маркус Гротт тонок и строен, но этого не видно. Старое пальто черного драпа велико ему и скрывает фигуру. Ботинки размера на два больше, чем нужно, брюки длинные, рукава пальто тоже. Выразительные пальцы живут как бы без ладони, без кисти. Голова обрита, как у новобранца или заключенного. Шея сильно отстает от грубого воротника пальто — будто кто-то взял за ворот и резко потянул назад. Ходит сутулясь, ноги полусогнуты, носками внутрь. Если добавить к этому детские чистые глаза и полуоткрытый — то ли в изумлении, то ли в размышлении — рот, будет понятно, насколько этот Раскольников не похож на того, который «замечательно хорош собой». Но, может,

это и не нужно? Может, гораздо дороже, что перед нами в странном обличье живет оголенная человеческая душа? Она только что поучаствовала в диком, страшном деле и не может опомниться. Мы не увидим ее в покаянии, этой картины в спектакле не будет. Мы увидим только, как между преступлением и покаянием она, эта живая человеческая душа, уже мечется в наказание. И таким ясным вдруг читается смысл романа.

Маркус Гротт не исполняет роль, он создает образ. Эти слова более чем затрепаны, но они точно передают суть: артист создает образ. То есть сплав, сгусток чувств, мыслей, внешних примет, которые в житейском плане могут быть и разъединены хотя бы временем. Маркус Гротт играет сразу, одновременно — и того мальчика Родю, которым Раскольников увидел себя во сне («Папочка, что они делают! Папочка! Они же ее убьют!») — кричал он в ужасе, видя, как мужики забивают лошадь, и бросился обнимать и целовать ее мертвую окровавленную морду), он играет и того парня, который только что топором зарубил старуху, а вместе с ним еще и того бритоголового, который уже отбывает свой срок на каторге.

Перед нами не интеллеktуал, а несведущий ребенок, в которого другие люди вложили ужасную идею. И теперь она, как дурная болезнь, постепенно покидает организм.

Часто Маркус Гротт смотрит в зал — так заключенные смотрят из-за решетки. Так покорно смотрят обритые парни в КПЗ. Бритая голова, чуть проступающий ежик волос, приоткрытый рот — иногда какой-то жутковатый оттенок дебильности в облике. Может, он немой? Может, сейчас замычит что-то свое? Но он начинает говорить, что-то поясняя, — надел треуголку из газеты (маляры забыли), чтобы Соня лучше поняла его «идею» про Наполеона, — и мы жадно вслушиваемся.

Спектакль называется «Играем «Преступление», вот они и играют — Раскольников поиграл в Наполеона, Порфирий — в черта. И такая забавная затеяна ими двоими игра в кошки-мышки, что в ней много смешного. Зал смеется. Но Маркус Гротт вдруг по-

смотрит в зал по-детски удивленно — и смех тут же смолкает. Фактически из романа извлечены лишь сцены с Порфирием, Разумихиным и Соней. В них почти не сокращен текст, так что лихорадочные монологи Раскольникова, Сони, Порфирия — на месте. Неужели вернулось в наш театр искусство монолога? Этого можно не заметить и не оценить — почти все монологи играют, вправленные в такой страстный диалог, что десять слов читаются как одно. Речь актеров не убыстрена, и дело даже не в речи. Да простятся мне скучные термины: тут вся актерская психофизика подчинена диалогу. Слова Раскольникова вырываются не изо рта только, но из всего тела, тело измученное — слова измученные. Тело бьет озноб и слова — в ознобе.

И Порфирия бьет озноб. Потому что он хоть и черт, но, как говорится, заигрался в человеческих играх, слишком много поставил ловушек. Не по зубам черту российская психология. Только думал кончить игру, как Миколка вылез и ну каяться, ну вешаться, — «пострадать» ему, видите ли, нужно... Черт вас всех возьми!

За этими играми следишь не потому, что интересен результат (он известен со школы), а потому, что все наши знания о Достоевском и его романе уступают место живому, новому, свежему впечатлению.

Внутренне съездившись, ждешь, когда Раскольников скажет Соне, кто убил старуху. Вот он начал с ней свою мрачную игру, что-то говорит, говорит по-шведски (и она его понимает, ей не важно, на каком языке он говорит), вот наконец сказал... Тут у Достоевского сказано: «Вдруг, точно пронзенная, она вздрогнула, вскрикнула и бросилась, сама не зная отчего, перед ним на колени». На сцене она не бросилась на колени — она вздрогнула и упала как подкошенная. И лишь потом, через мгновение, очнулась, и, уже стоя на коленях, она стала гладить и ласкать полу шершавого пальто: «Что вы над собой сделали! Что вы сделали!». И в этом была огромная правда. Сказать, что труднейший переход от ужаса к жалости актриса Ирина Юревич сыграла — нельзя. Тут уже не игра, а что-то другое — то, из

чего все игры на свете исходят и чем кончаются. Тут самая настоящая жизнь. Но точнее будет сказать: тут очищение жизни искусством, в которое кое-кто перестал верить. Но почему же надо терять веру в хорошее, если вокруг много плохого?

Театр всегда жил исключениями, которые со временем становятся воспоминанием. Помните, Алеша Карамазов говорил: «Если много набрать таких воспоминаний... И даже если и одно только хорошее воспоминание...».

Так и в театре. Уже стала таким очень важным для меня воспоминанием русско-шведская речь Маркуса Гротта. Уже трудно забыть, как Соня читала Раскольникову Евангелие. Можно ли вообще сыграть веру? А если можно, то как это сделать? Не кощунство ли это? Не берусь отвечать еще и потому, что елейно-взнервленное ханжество театра в сфере религии, по-моему, не имеет отношения к подлинной вере. На самом деле это одна из самых наглядных подмен нашего времени.

В игре Ирины Юревич нет ни елея, ни подмены. «Тогда Марфа сказала Иисусу: «Господи! Если бы ты был здесь, не умер бы брат мой...». Соня читает это без всякой экзальтации, страстно, очень просто. Вот так, как Ирина Юревич сыграла — пережила, прожила, показала — эту сцену, так можно. И нужно.

Вдруг становится понятным многое. То, например, что вера и знание — совсем разные вещи. Потому еще долго будут разъединены Соня и Раскольников, и долго еще Раскольников будет «с отворачиванием» брать протянутую ему Сонину руку. Он ей многое из своих знаний попытается объяснить, восстановит всю чудовищную логику своей «идеи», и про Наполеона расскажет, и про «вошь», но она поймет одно, самое простое: «Экое страдание!».

«Разве я старушонку убил, — тут Маркус Гротт отворачивается к стене и поднимает по стене руки, будто ему сейчас выстрелят в затылок. — Я себя убил, а не старушонку.»

Отделившись от этого бедного парня, наша мысль вдруг выстраивает в воображении шеренгу ему подобных, бритоголовых,

действующих в неведении, в помрачении ума, убивающих других, а на самом деле — самих себя...

Режиссер и актеры пропустили через себя историю одного преступления, о котором у Достоевского сказано, что это — «дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с». Они тщательно изучили и пережили все подробности такого дела, и только потому обрели право «поиграть» в эту историю. Чтобы и история предстала выразительнее, и зрители не содрогнулись бы от ужаса и отвращения.

Легкость, ясность, чистота. Что противоположно этому? Тяжесть, путаница, хаос. Второй ряд слов ближе Достоевскому. Достоевский втягивает в свой хаос, умучивает тяжестью своих мыслей, выворачивает всю нечистоту, чтобы ее видели. Одним словом — достоевщина...

Но спектакль по Достоевскому, не искажая автора, но стремясь к его главной идее, оказывается, можно поставить красиво: легко, ясно, чисто. А раз такое случилось, может, самое время задуматься не о кризисе театра, а о скрытых его возможностях.

Вопреки окружающей грязи, беспорядку, усталости родился спектакль, как здоровое, крепкое дитя. Он правильно, естественно дышит и хорош тем, чем бывает хороша всякая природа. И ничего нет лучше этого дыхания жизни.

Московский наблюдатель, 1991, № 4

СКУЧНО, БРАТ...

Печатаемая гоголевскую повесть «Нос» в своем журнале, Пушкин сопроводил ее кратким примечанием. Он назвал эту повесть «шуткой», в которой много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального». В отклике Пушкина все просто и как-то по-человечески. Замечательно слово «шутка», живущее одинаково охотно на площади и в гостиных. Не пропустишь и беглый намек на то, что в этой шутке всего много. Замечательна и цепочка определений, в которой каждое звено важно, но не кичится важностью.

Разумеется, всякий волен по-своему смотреть на шедевры классики. Литовский режиссер Эймунас Някрошюс взялся за ту же повесть как за калитку, открыв которую можно увидеть нечто большее, нежели историю про одного майора и его исчезнувший нос. За такой калиткой — не сад, а темный лес. В лесу — нечисть, чудища, оборотни, и любой предмет, едва означившись, может раздвоиться. Мерещится уже не один майор, а несметное количество майоров, солдат, шинелей и сюртуков, мужиков и баб, дамочек и лених. Грубые солдатские сапоги тут вдруг окажутся на женских ножках, а вместо обыкновенного носа вообще черт знает что — и пустота, и срамное место, а то и вся Россия.

Фантазия Гоголя не знает границ, летит куда-то. И Някрошюс не первый, кто для такого полета решил расширить рамки сцены. Тут, вероятно, следовало бы оглянуться на чужие опыты и признать во всяком случае, что сам прием не только не нов, но и опасен. Гоголевское художественное пространство растет в любом воображении, но в театре чаще всего скукоживается, а то и вовсе исчезает, как красная свитка на ярмарке. Кажется, чем больше народа выпустить на сцену, тем обширнее станет сама сцена и образам Гоголя откроется простор. Но происходит обратное — в многоликости исчезают лица, а то, что Гоголь называл «натурой», выглядит грубой

театральной подделкой. Под волшебным гоголевским пером самая нечистая натура и очищается, и играет, и дышит, а в этой игре своя радость и победа над тяготами жизни. У Гоголя даже корыто живо и интересно, а в театре тот же предмет — унылая бутафория.

Говорят, правда, что Мейерхольду когда-то удался опыт «расширения» Гоголя. Захудалый городишко, изображенный в «Ревизоре», режиссер взял да и опрокинул прямо в огромный Петербург. Гоголевское пространство вдруг действительно расширилось. Но утверждают, что у Мейерхольда было особое, чуть ли не сатанинское зрение — он видел и человека, и нечто невидимое за человеком. И еще Мейерхольд, хотя и был советским режиссером, в творчестве своем иногда поражал такой свободой и такими прозрениями, которые никому не были позволены. За то и поплатился.

Эймунтас Някрошюс проявляет завидное равнодушие к чужому опыту. То ли ему действительно все равно, то ли, как талантливый человек, он знает, что все театральные приемы в конечном счете опробованы и важна не столько их новизна, сколько новая комбинация. А иногда — Някрошюс это тоже знает — интереснее всего как бы отсутствие режиссерского приема, то есть изъятие другой, актерской и человеческой, силы.

У Владаса Багдонаса в роли майора Ковалева — страдающие глаза. Неподдельное страдание — вне всяких приемов. Можно с любопытством рассматривать, с помощью каких изобретательных трюков, пинцетов и топоров этого майора на сцене лишают его мужской полноценности, но в глазах Багдонаса живет тот комплекс человеческой неполноценности, который ничем не ампутируешь. Некая трагическая потерянности Ковалева — одно из немногих живых обретений спектакля, поистине расширяющих его смысл. Строго говоря, чувство страдания не вполне согласовано с натурой гоголевского майора, который, обнаружив пропажу носа, «велел тотчас подать себе одеться и полетел к обер-полицейстеру». Но чувство страдания согласовано с чем-то более протяженным и более существенным и в нас, и в Гоголе.

Точно так же живое, чувство юмора позволяет Костасу Сморигинасу сыграть роль, которая в программке ради приличия обозначена словом «нос». Не требуется особой фантазии, чтобы, наблюдая долгую и тщательно производимую ампутацию, понять, какой орган у Ковалева отрезали, какой новый персонаж на сцене появился и кого (или что?) Сморигинас играет. Что отрезали, то и играет. Кто быстрее догадается (как в «Поле чудес» на ТВ) и подставит нужные три буквы, тот получит набор дефицита. Тут шутки в сторону, потому что в наше время дефицитом стало и здоровое чувство юмора, и то ощущение художественного стыда, которое позволяет нечто бесстыдное и нечистое сыграть весело и чисто.

Подмена носа другим столь же необходимым человеку органом — режиссерский прием. Остроумный трюк, растянутый во времени. В поисках философской или психоаналитической подоплеки этого приема неизбежно наткнешься на общее место и вспомнишь гоголевского цирюльника, который, чтобы разрезать простой хлеб, делал «значительное лицо». И Някрошюс в выборе приема опирается, думаю, не столько на ученые выкладки мировой «носологии», сколько на свойства собственной фантазии и законы сцены. Сочетание эфемерности и стереоскопии, которое составляет тайну гоголевского слова, на сцене вообще не воспроизводимо. Театр требует плоти, наглядности. И режиссер сочиняет свой собственный сюжет о носе, с полным правом оставляя в стороне Гоголя. Тут и вправду гоголевское слово не указ.

Но в спектакле, помимо перевертыша с носом, много других сюжетов. В стремлении их связать фантазия Някрошюса неожиданно сникает, а мысль упирается как оглобли в забор. Вот и размышляешь — почему?

Нет, тут дело не в приемах. Приемы — нечто производное. Первичен же некий главный стимул, тот главный посыл, в котором чувство и мысль сильны, потому что едины. Где-то тут, в самом своем истоке, мне кажется, увяло такое необходимое всякому творчеству чувство, как расположенность к предмету. Предмет

между тем поистине необъятен — вся Россия, и не только прошлая, но и нынешняя.

Когда нет душевной расположенности, возникает предвзятость.

В свое время, дважды переписывая повесть «Портрет», Гоголь на разные лады варьировал тему зависимости художника от внешних обстоятельств. Будь то власть золота, славы или даже самого дьявола, Гоголь размышлял об уступке, о плене. Страдает ли художник в таком плену, плачет, рвется на волю или, сделав выбор, уже никуда не рвется — это его личное дело, скрытое от посторонних глаз. Но в конце концов именно здесь проявляют себя и степень таланта, и запас человеческих сил. Гоголь, как известно, не испытывал давления политики, не торговал своим художественным даром, бежал от светской суеты. То, с чем он вступил в борьбу, лишь условно можно назвать «внешними обстоятельствами». Но и Гоголь изнемог. «Не могу понять, отчего не пишется и отчего не хочется говорить ни о чем. Может быть, оттого, что не стало наконец ничего любопытного на свете», — это уже позднее, самое страшное признание. А раньше, когда были написаны «Нос» и «Портрет», от автора сравнительно легко отделялись судьбы и страдания его героев: это у какого-то там майора оказалась пустота на месте носа, это у живописца Чарткова кисть «приобрела бесцветность и отсутствие энергии». Со временем и Гоголю, и нам стало видно, как неизбежно и трагически прекрасно связаны создания художника с его собственной душой.

Только отсутствием творческой энергии можно объяснить появление гоголевского памятника в спектакле «Нос». Этим наглядным символом зрелище окольцовано, а перипетии с ожившим памятником занимают на сцене не меньше места и времени, чем фокусы с «носом».

Если на минуту отвлечься от спектакля, следует признать, что с памятниками и с памятью у нас происходит что-то невероятное. Какая-то фантасмагория. Где тут справедливость, где жертвы, где

кошмар, где смех — разобраться трудно. Человеческая память, всегда искавшая успокоения и приюта в предметном символе, сегодня вдруг, разбуженная и воспаленная, вырвалась из своих приютов и на них же обрушилась. Праведный гнев смешался с анархией страстей, исступление веры — с цинизмом. Бронзовые и мраморные изваяния не могут устоять перед разгулом стихии — их демонтируют, перетаскивают, по частям разворовывают, выбрасывают, срочно восстанавливают и немедленно оскверняют. Разгул, как некая стихия, когда-то представлялся Гоголю непременным свойством русской природы. Но памятники крушат и воюют не только в России.

Как ни странно, театр в этом смысле не только не отстал от жизни, но опередил ее, что редко бывает. Театральная вакханалия с памятниками началась так давно, что, кажется, уже и исчерпала себя. Вожди, полководцы, поэты, неизвестные солдаты на сцене уже и молчали, и воскресали, и стремились заговорить. В одном провинциальном театре еще в давние времена пришлось увидеть, как генерал Карбышев, стоя на пьедестале, сдирал с себя полиэтиленовую пленку, изображавшую струи воды, которыми этого генерала на морозе пытали. Жуткое было зрелище. Сравнить его можно с тем, как на Новодевичьем пионеры торжественно повязывали галстуки мраморным героям, посвящая их в свои пионерские ряды.

Театру бы держаться подальше от всего этого. Но нет. И в литовском театре оживает памятник Гоголю, потому что в «расширенное» смысловое пространство «Носа», надо понимать, входит судьба его автора. Разумеется, пьедесталом памятнику служит мусорный бак, а грязь вокруг вытирает колченогая старуха в драных чулках. Она же, разумеется, выражая заботу простого люда, в финале и обмывает умершего гения. Разумеется, оживший Гоголь поигрывает гусиным пером, и это перо у него то и дело отнимают и ощипывают. Разумеется, некий Доктор велит писателю спустить штаны, чтобы постучать у него под коленками (нервы!). По-

том этого Гоголя пытаются огромными иглами-палками, и он то погружается в дремоту, то в безумии катается по полу. Возбравшись обратно на пьедестал, он, конечно же, выкрикивает слова Поприщина о спасительной тройке и русских избах, которые виднеются вдаль. Разумеется, есть и смиренная рубашка, растянутая во всю сцену, и жестокие удары зрителей, и демонстративное равнодушие толпы, для которой гений творил.

Можно ли внутри этого расхожего «метафорического» ряда сыграть что-либо не расхожее? Не говорю — сыграть Гоголя, но хоть что-нибудь живое, человеческое? Задавил ли актера громоздкий и избитый постановочный прием, или выбран был актер, которого легко задавить, но, так или иначе, и актер, и режиссер выказали ту нерасположенность к предмету, о которой говорилось выше. Совсем как в былые советские времена: везде, где требуется, поставлены символы и знаки при всеобщем безразличии к существу происходящего. Но если так, то в чем, собственно, приемы перемен? И чем театр выше и лучше той безликой равнодушной толпы, которую сам же в назидание нам изображает?

Вообще как-то странно, что такой режиссер, как Някрошюс, прибегает к назиданию. Его указующий перст — вялый, скучный, но из сценической истории с памятником торчит не менее наглядно, чем «нос», который сыгран поодаль.

Исследователи говорят, что в гоголевском «Носе» нашла отражение тема пустоты. Пустота, исчезновение, потеря, отсутствие — тема, как ее ни называй, вместительна и глубоко современна. Сегодня пугающая пустота может возникать где угодно — на месте прекрасной улицы, в нашем собственном кармане, только что вроде бы не пустом, на месте президента, в душе художника. Зримое присутствие совершенно потеряло смысл присутствия действительного. В шутке Гоголя был свой оптимизм: у майора Ковалева нос исчез на время — погулял по Невскому, решил уехать в Ригу, но потом вернулся. В наши дни хуже — пустота выматывает душу бесконечностью и недоступными рассудку связями с тем,

что материально. В спектакле ощущение пустоты возникает как раз там, где всего много. Многолюдная очередь, а над ней картавый оратор в кепочке, выкрикивающий «... товарищи! ...союз нерушимый!..» и т.п. Балерины в солдатских сапогах; король Лир с дочерьми в красных одеяниях из клубного плюша; тюремные решетки, водружаемые на мусорных баках; дамочки, поющие за этими решетками «Интернационал»; пьяная гульба с балеринами, пьяный разгул в трактире...

Прошу прощения за монотонный перечень, но... он... в какой-то мере отражает стиль и содержание по канону балаганных номеров. Балагану, правда, свойственны простодушие и обаяние народной вольницы. В спектакле простодушия не много, зато есть оттенок зауми, милой интеллектуалам.

Так или иначе, перед нами попытка отторжения. Совсем не осмыслить Россию и Гоголя хочет режиссер, а отторгнуть, высвободиться от всего, что так долго было мучительным кошмаром. Уместен ли в таком случае разговор о какой бы то ни было «расположенности к предмету»?

Но в трудном деле такого высвобождения именно Гоголь мог бы стать неплохим ориентиром. Именно он знал, как обходиться с самой низкой, самой скверной натурой. Он брал на себя как художник тяжкое бремя ее второго рождения. И в ту суверенную область, где творил, не впускал никого.

Я душевно разделяю желание Някрошюса навсегда отторгнуть от себя всех этих российских вождей, ораторов, надсмотрщиков и лакеев. Но если действительно зрелище этих монстров и дебилов мучает, как ночной кошмар, почему, очнувшись, талантливый художник в воплощении своих кошмаров оказывается в плену самого что ни на есть советского агитпропа? Эти приемы, как их ни обыгрывай, как ни заполняй прямо противоположными идеями, потому и кажутся убогими и отработанными, что были порождением политики и вплотную к ней приросли. Тут и идеи невелики, и средства набили оскомину.

Спектакль «Нос» был поставлен Литовским Молодежным театром весной нынешнего года, после январских событий в Вильнюсе. Литва отделялась от России и кровью платила за это отделение. Через полгода и Россия очнулась, получив случай взглянуть на своих правителей уже не так, как Селифан смотрел на Чичикова и на пыльную дорогу.

Между тем за те же полгода спектакль «Нос» побывал в Америке, в Швейцарии, в Израиле, то есть на мировом театральном рынке, где свои законы, вкусы и цены. В Швейцарии, рассказывают, спектакль вызвал всеобщий восторг.

Хорошо в этой Швейцарии. Там даже швейцарский сыр есть. Про оратора в кепочке, некоторое время жившего на швейцарской земле, там и не помнят, а что такое агитпроц, знать не знают. И за развлечения, надо думать, там щедро платят валютой. А нам в России все чего-то не хватает. И отчего-то тоска. Такая тоска, что, посмотрев развеселый «Нос», впору уподобиться гоголевскому герою и сказать что-то вроде: «Скучно, брат, так жить, хочется пищи для души».

Культура, 1991, 19 октября

ГЕНИЙ СРЕДИ ЛЮДЕЙ

Уроки Михаила Чехова

Все, что русский актер Михаил Чехов делал на Родине, было по сути своей противоположно разрушению, распаду, разрухе. Все, что он, став эмигрантом, пытался сделать в Германии, Франции, Англии, Америке, было чуждо законам рынка. И в обезумевшей России 20-х годов, и в условиях западной цивилизации этот художник был обречен на трагедию. Кровавому режиму в собственной стране он смог противостоять до тех пор, пока не узнал, что подписан ордер на его арест; в коммерческий мир Запада и Америки он вступил без всякой деловой хватки, не понимая, что искусство — тоже товар.

Какой же смысл сегодня вспоминать об этой трагической судьбе? Лишь для того, чтобы напомнить о столетии со дня рождения актера? Какой смысл сегодня, когда свое спасение Россия видит в рынке, а отечественный театр уже втянут в орбиту этой новой реальности, — какой смысл вспоминать о художнике, перед которой виновата Россия, но по-своему виноваты и Запад, и Америка?

Впрочем, спасибо Америке. Поблагодарим ее, богатую и свободную, за то, что бездомному русскому актеру она дала приют, гарантию безопасности и относительный покой, не интересуясь ни его политическими взглядами, ни тем, что он исповедует: антропософию, систему Станиславского или что-нибудь еще. В Америке Михаил Чехов получил возможность спокойно жить, работать и на свободе обдумывать свой опыт. Иногда ради заработка он снимался в кино (так и не полюбив его, посмеиваясь над голливудскими фильмами и глупыми приказами кинорежиссеров). Иногда (когда приглашали) читал лекции любознательным розовощеким американским актерам; пока был в силах, давал частные уроки актерского мастерства. Никто его не контролировал, не вмешивался в его жизнь. Он искренне говорил: спасибо Америке. Спасибо, спасибо, спасибо...

...Наступит ли время, когда не гений будет благодарить страну, давшую ему право жить, а страна и государство будут благодарить гения за то, что он существует, а им — стране, государству, обществу — выпала честь беречь и охранять то, без чего оскудеют другие люди, а гордость любой цивилизации покажется не более как спесью?

Такое время не наступит, кажется, никогда. Мечтать об этом — значит предаваться иллюзиям. Между тем дело, которому всего себя отдавал Михаил Чехов, есть странное смешение иллюзий и реальности, при том что это именно дело, то есть труд, работа. И, может быть, сегодня, когда кругом распад и разруха, о Чехове имеет смысл вспомнить как о человеке, который вопреки всему что-то строил, создавал и не просто сохранил себя как творец и мыслитель, но огромным трудом усовершенствовал в себе то, что всегда подлежит (он свято верил в это) развитию и совершенствованию.

Миша Чехов — мыслитель?! Можно представить, как, услышав это, засмеялся бы Вахтангов, друг юности и самый зоркий, самый нужный Чехову режиссер. Но ведь и Чехов смеялся (не без горечи), когда уже в Америке смог прочесть, что вахтанговская «Принцесса Турандот» — образец того истинно народного, партийного художественного метода, который называется социалистическим реализмом и сулит творцу новую степень единения с массами. Михаил Чехов прекрасно помнил, как иронизировал Вахтангов над безграмотными советскими лозунгами, стараясь этим смехом излечить болезненно-нервного Мишу от страха перед этими лозунгами, от тоски и ужаса. Помнил Михаил Чехов и о том, как репетировалась «Принцесса Турандот», — феноменальной вахтанговской волей, вопреки жестокости военного коммунизма и вкусам нэпа, вопреки всему, что сверху набрасывается как петля, или разрешается как временная вольница.

Чувство свободы и абсолютной суверенности искусства было первоисточником всего, что дает право называть Михаила Чехова не только гениальным актером, но и мыслителем. Смолоду, в 10-е го-

ды, греясь около Сулержицкого, внимая Станиславскому, восхищаясь блеском режиссерских показов Вахтангова, он не слишком задумывался о том, что составляет природу его собственного, чеховского таланта. Знал лишь, что, играя на сцене, он почему-то забывает обо всем — о своей хилой фигуре, о застенчивости — и обретает полную свободу. И еще знал, что сыграть может решительно все и всех — старика, младенца, собаку, дерево, короля, самого Христа. А почему нельзя Христа? Если Крамской написал свою картину, если Вахтангов, говорят, задумал поставить Евангелие, то что мешает ему, Михаилу Чехову, сыграть Христа?

Спустя годы, работая над книгой «О технике актера», еще и еще раз анализируя свой опыт, он исследовал прежде всего именно этот, первоначальный, естественный, ничем еще не подавленный порыв человека к творчеству. Он изучил многие силы, стимулирующие этот порыв, и все преграды на его пути. Эта работа мысли началась не за рубежом, а в России. Мне кажется, пусть условно, но можно назвать дату такого начала: 1921 год. Год одновременной и сложнейшей работы — с Вахтанговым над трагедией об Эрике XIV, со Станиславским — над Хлестаковым. Подобно волшебнику, он легко держал в руках концы сверкающей радуги: трагедию и комедию.

Наивный и заботливый Станиславский в 1917 году собирал консилиум врачей-психиатров — Миша Чехов заболел, боялся выходить на улицу, страшился толпы, не мог играть. Его вылечили не врачи, а «Чеховская студия», которую он стал забывать, как только получил роль Хлестакова.

Как жаль, что не велись записи тех репетиций! Но будем помнить, что это было явью нашего театра: перед глазами Станиславского, под его контролем и с его помощью на самой достоверной сцене мира родился совершенно фантастический Хлестаков. Легкий, как воздушный шарик, голодный, как собака, смешной, как стручок, наивный, как ребенок, обыкновенный до жути и невероятный, как сон. Станиславский не зря сравнивал режиссера с по-

вивальной бабкой — он в собственные руки принял это необыкновенное дитя, может быть, самое удивительное из всех его педагогических созданий. Оно и появилось на свет каким-то чудом и точно так же в 28-м году исчезло («Эй, вы, залетные!..»), навсегда покинув не только дом городничего и немытый городишко, но, увы, ту великую Россию, которая родила и Гоголя, и Станиславского, и Михаила Чехова...

Что говорить, этот художник был несовместим с порядком, который устанавливался в искусстве. Кого бы Михаил Чехов ни играл — короля или нищего, пьянчужку слугу или биржевика, — он всех уравнивал в правах. В любом человеке, самом слабом, нелепом, незащищенном, находил ступок страстей и сильнейшим ударом бросал этот ступок в зал. Можно сказать, он бросал в зал идею человечности и человеческого равенства. Он страстно защищал эту идею, при том что был совершенно чужд морализаторству. Некая Высокая Мораль жила в его искусстве, не давала себя растоптать, противилась всему, что аморально и обезличено. Вокруг все больше появлялось людей без лиц и в форме. У персонажей Михаила Чехова всегда было лицо. И всегда — глаза как зеркало души. А в глазах — страдание, живое и острое. Что же касается «формы», она никогда не была казенной, то есть общепринятой или кем-то другим придуманной, как униформа. «Форма» Чехова принадлежала исключительно Чехову и никому более. Эта «форма» рождалась изнутри и будто прирастала к телу, к голосу, к жесту, все это соединяя и согласуя, но как бы ничего при том и не закрепляя, — завтра все это оживет заново и изменится, образуя новое согласие... Можно понять великих музыкантов, изумленно наблюдавших, как импровизирует Михаил Чехов. Можно понять врачей, хирургов и психиатров — они могли учиться у актера скальпельной точности анализа, знанию души и многим тайнам врачевания.

Как такому искусству найти словесное определение? Когда свет личности творца удваивается светом личности сотворенного, а потом усиливается светом процесса творчества, происходящего тут

же, на глазах, — как назвать все это? Сам Михаил Чехов то, чем занимался, определял просто: познание. Иными словами — действенный, самозабвенный порыв одного человека к другому с целью познать этого другого и приблизить его к себе, себя — к нему. В основе такого «жеста» — вера не в разъединение людей, но в их общность и необходимое единение.

Я вынужденно ищу формулу того, что было богаче всяких формул, никакой схеме не поддавалось и оттого не только потрясало, но и беспокоило и озадачивало современников. К изумлению закоренелых материалистов, например, в игре Михаила Чехова наглядно стиралась грань между материальным и духовным, земным и небесным. И тогда кто-то кричал: мистика! Да, были и мистика, и ирреальность в этом искусстве. Критикам-ценителям нетрудно было понять, что Чехов виртуозно играет контрастами, но партнеры никогда не знали, как он будет играть в этот вечер, и где контрасты возникнут, и какой в них откроется новый смысл, а критики не могли объяснить, почему они, многоопытные и закаленные, все знающие про «невидимые миру слезы», глядя на Михаила Чехова, смеются и плачут одновременно и почему столь опасной в самих себе ощущают эту взрывчатую и диковинную смесь эмоций. С годами наиболее умные и чуткие разобрались: гениальный актер, никого не собираясь поучать и воспитывать, многих учил чувствовать и мыслить. Даже когда об игре Чехова говорили: «Непостижимо»! — это было результатом некоей попытки постичь, то есть понять. Ни Михаил Чехов, ни его зрители не сознавали, как неудобен и неугоден общественной системе тот союз художника и публики, который подразумевает работу мысли, ход этой человеческой мысли внутрь, к пониманию сути событий и фактов.

От многих других актеров Михаила Чехова отличала сила воображения. Можно говорить о гипертрофированной фантазии, можно — о неукротимом стремлении человека созидать внутри себя некую «вторую реальность», можно напоминать о любви Чехова к сказкам, — так или иначе, именно сила воображения под-

нимала этого актера туда, куда рассудку хода нет и где житейской логике нет места. Станиславский упорно искал свои пути к «бессознательному». Чехов довольно быстро понял, что эти пути у него как у актера свои, и спустя годы разработал целую систему собственных упражнений. Я позволю себе не погружаться в спор двух гениев и в судьбу их открытий. Заметив только, что в области техники актера у Станиславского не было более талантливого ученика, нежели Михаил Чехов. Но, как стало ясно со временем, у него не было и более талантливого союзника-оппонента. Никто так весело и талантливо не спорил со Станиславским и не развивал мысль, требующую развития. Это — к вопросу возможного сегодняшнего освоения того, что принято называть «наследием». Я говорю «возможного» в том смысле, что сегодня никто никому ни в чем не препятствует — все возможно.

Мне скажут: а разруха? А распад? Возможно ли заниматься искусством в условиях рынка? И вообще какой смысл в наше страшное время что-то мерить меркой Михаила Чехова?

Такие вопросы естественны, и на них я не берусь отвечать.

Скажу лишь, что среди чеховских упражнений на фантазию есть такое: вообразим (то есть опробуем, пропустим через себя) все стадии превращения человека в четвероногое — то, как постепенно опускаются руки — и вместо того, чтобы работать, щупают асфальт, как теряют красоту и сноровку пальцы, как становится настороженным взгляд, исчезают слово, речь и вместо нее — лай или вой. Можно поэтапно проследить (то есть самому пережить), как звериное начало проступает наружу, а человеческое, одухотворенное — исчезает...

Какой смысл в этом упражнении? Вероятно, тот, что вполне можно в самом себе, в каждом из нас изучить и запомнить многое, отличающее именно человека. А еще увлекательнее, говорит Чехов, выполнить то же упражнение в другом порядке — вот у вас выпрямляется спина, вот «рождаются» руки, вот по-новому распределяется энергия мышц, вот видно, что мелькнула первая

мысль, первое чувство, потом второе, третье... И не вдруг, но постепенно вся атмосфера вокруг вас изменилась, стала осмысленной и одухотворенной... Ну и так далее.

Известия, 1991, 17 декабря

ДЯДЕНЬКА ЛИР

Театр сегодня вызывает чувство, которое можно определить словами «любовь к родному пепелищу».

Что сбережешь на пепелище? Что может на нем вырасти, если никому не известно, до какой глубины выгорела почва?

Станным образом, однако, в нашем языке двойтся смысл некоторых главных слов. Пепелище, сказано у Даля, это погорелое место, пожарище. Но тут же: родное пепелище — наследованный от отца дом, жилище, место, земля. Родной очаг. Значит, все как должно, как заведено. Наследникам нужно только решить, что с этим очагом делать, как его для себя обустроить.

Или, может, самое время плюнуть на все, что было родным?

Очень трудное время для театра. Так, как было заведено еще совсем недавно, — не получается. Как было заведено давным-давно, — не воскрешается. Пораскинув умом, многие люди искусства бегут — за рубеж, на рынок, в коммерцию. Когда рынок всем указан как единственный выход, массовая устремленность к нему объяснима. Но пока это движение носит характер паники, оно и формы приобретает несусветные — толпа застревает в дверях, люди давят друг друга.

В такой момент лишь чужак стоит в стороне. Может, он один и спасется? А было ли ему ведомо что-то особо мудрое, рассчитал ли он место, на котором надо стоять, или вообще ни на что не рассчитывал, занятый своими мыслями, — непонятно. Впрочем, дикое движение толпы может подхватить и раздавить кого угодно.

Режиссер Сергей Женовач невольно заставляет вспомнить о чужаках. Его поступки можно назвать творческими, но никак не деловыми. (Увы, жизнь не без цинизма проводит здесь свою границу.) В наши дни воспарять к Корнелю, блаженствовать в мире Гоголя, два года трудиться над «Королем Лиром», согласитесь, безрассудное дело.

Однако «Иллюзия» Корнеля и «Панночка» Н.Садур прочно вошли в репертуар театра-студии «Человек», а «Владимир III степени», поставленный в Учебном театре, признан явлением искусства.

Постепенно рядом с режиссером образовалась группа актеров. Чем они держатся? Профессиональной верой, серьезной работой. И еще ощущением того, что вокруг — холодно, поодиночке — плохо, а на любом ветру, даже в диком поле, легче, если рядом с тобой смеется или горюет другой такой же шут.

Под ударами сегодняшних гроз в этой тесной кучке чудятся и своя цепкость и беззащитность. Беззащитен ли юродивый на паперти? Ведь нет капитала в «копеечке», которой радуется бедный Николка. Вся «копеечка» Сергея Женовача в его художественном даре, больше ни в чем. Но, как ни жмутся к этому дару артисты, как ни симпатична их совместность, все же режиссура есть дело одиночек и неизбежного одиночества. Поэтому нельзя предугадать, долго ли Женовач и его актеры продержатся вместе, тем более — смогут ли уцелеть в чужом театре, который сегодня дал им пристанище для «Короля Лира».

Место на Малой Бронной совсем не паперть. Оно не свято и не очищено от скверны. Этот приют, совсем как у Шекспира, в любую секунду способен обернуться гостеприимством Гонерильи и ее «трехливрейных» придворных. Но, может быть, не напрасно в спектакле о Лире живет мысль, что человеческую природу не переделать и от оборотней не спрятаться. Судьба каждому предоставляет на этот счет свой опыт ошибок, прозрений и потерь.

— Когда-то было так: один король... — начинает Шекспир, всматриваясь в глубину веков.

— Так есть и так будет, — продолжает современный режиссер. В этой суховато-спокойной, не взнервленной интонации — необычное для наших нервных дней смирение. «Король Лир» без пафоса. Что-то новое. Впечатление такое, что спектакль поставил художник, без паники и содроганий принявший мысль о вечном устройстве жизни. С помощью актеров он соорудил маленькую

модель этого устройства, оживил ее и как на ладони простодушно протянул зрителю. Интонационный строй спектакля лишен восклицательных знаков. В переводе О.Сороки они, само собой, стоят, где нужно, но новый перевод тем, в частности, и интересен, что дает жизнь свежим, очень сегодняшним интонациям. «Державный Лир!» — нет, не этим, не торжественно-патетическим. «Старик, ты что затеял?» — вот этим и многим подобным. В негромкой реплике Кента не панибратство, но оттенок того внутреннего равенства, которое чуждо позе, этикету и которое Лиру (в гневе назвавшему Кента «холопом») еще предстоит осознать. Этой интонацией Кент (С.Баталов), между прочим, указывает перспективу событий. И когда события начинают необратимо разворачиваться, в нашем сознании тревожным отголоском звучит и повторяется самое простое: старик, ты что затеял?

Актерская речь осваивает органику покоя и тонких душевных движений. Шекспировский стих и шекспировская проза располагаются естественно и красиво, чередуясь, взаимопроникая, не стесняясь друг друга. В нагромождении метафор, внезапном соседстве высокого и низкого, в хитросплетениях поэтического смысла актеры не бродят, как в дремучем лесу, не хватаются за палку поводья-режиссера, но спокойно, неторопливо идут по дороге, которая ими изучена и освоена. Мы будто первый раз слышим текст трагедии. Удивляемся, восхищаемся и многое заново понимаем. (Кем-то хорошо замечено, что на дне понимания лежит любовь.) Когда в магически темной речи Шекспира сегодняшний театр открывает еще и магию простоты, а следовательно, и новой красоты, — одно это уже событие для жизни, в которой люди стали косноязычны, а театр, кажется, онемел, хотя и поет и пляшет.

«Король Лир» поселился на большой сцене, но в малой ее части, в своем, суверенном пространстве. Ряды для публики высоким амфитеатром стоят прямо на подмостках, прижатые к авансцене, спиной к большому залу. Спектакль как бы чуть опущен и углублен — мы в него заглядываем. Так, заглядывая в сруб колодца, иногда удив-

ляешься близости зеркального отражения. Сценография Ю.Гальперина — изделие ручной работы. Пропорции, фактура, формы игровой площадки обдуманы с редкой тщательностью. Квадрат из дубовых резных брусьев, приподнятый на четырех таких же резных столбах, яркое ковровое пятно на полу в середине квадрата — вот, собственно, и все. Сильный, но мягкий свет, теплота дубового орнамента; красно-коричневая гамма цвета. А в общем, для «Лира» построено то, что человек однажды потерял и вернуть не может. Не дворец, не королевские покои, но — дом. Легкий, но отчетливый его абрис. Как намек на красивый чертеж жилья, утраченного, но в замысле своем удобного и необходимого людям. История о Лире наглядно «одомашнена», вписана в проекцию всякого дома.

Между космически необъятным (как любая абстракция, туманным) смыслом трагедии и ее вполне земным содержанием проложен легкий, прочный мостик. На него тянет ступить уже потому, что он ладно сделан. Но, возможно, кто-то и не захочет на такой мостик вступать. Презрев «кустарное изделие», предпочтет размах более внушительных и сложных металлических конструкций — в виде залога других, более значительных и масштабных идей. Как сказал мне один знакомый режиссер, «ведь не о пустяках идет речь, а о государстве! Ведь герцогу Олбанскому после Лира предстоит налаживать не что-нибудь, а государство! Как же можно не объяснить, какое государство имеется в виду?!».

Что говорить, мы крайне озабочены делами государства. А како — и сами не понимаем. Но пристально следим, как очередной «герцог» берется налаживать дела. Свои или государства — непонятно. Но понятно, что от «герцога» зависит отчасти и наша жизнь.

Удивительна естественность, с какой молодой режиссер строит свой «внегосударственный» спектакль. (Вдруг подумалось: не пора ли и нам как-то приватизировать собственное мышление? Это, конечно, процесс трудный — Шекспир на примере Лира показал, каких усилий стоит освободить свой мозг от официальной иерархии, осознать себя частным человеком.) В спектакле нет массовых,

величественных построений. Любая мизансцена приближена или отстранена ровно настолько, чтобы уловить ее как живое и изменчивое движение. Лир стоит наверху, потому что чувствует себя выше других, над другими. Незаконный сын Глостера Эдмунд, одержимый желанием быть «в законе», резвится наверху, на брусках, когда его никто не видит, но, когда видят, готов быть и внизу, и рядом, и с каждым в обнимку. Свои земные муки Лир принимает на земле, воображаемый суд над дочерьми вершит, сидя под балками, как в дырявом шалаше, под открытым небом. А спящего Лира, укутав, как младенца, заботливо укладывают на угловом скрещении этих балок. На деревянной диагонали насмерть бьются Эдмунд и Эдгар, на той же балке эти братья сидят рядом, как на одной семейной жердочке. Балки-бруска весомы, но людей заставляют балансировать, искать устойчивости. В «телесном» рисунке спектакля нет сложных метафор, но есть ненавязчивый указатель на положение человека в мире. Природная выразительность того «театра дураков», каким окрестил жизнь Шекспир.

«Дай карту», «вот вам корона» — но ни карты Британии, ни королевской короны нет. Артист С. Качанов произносит эти реплики почти бегло, но они не теряют в весе. Человек совершает роковой поступок, а такие поступки чаще всего именно незначай и совершаются. Долгий-долгий опыт жизни — и одно неэффективное, но роковое мгновение. В последующих действиях тоже живут свое «незначай» и своя простота. Очень просто и толково две дочери объяснят отцу, что теперь он бессилен и даже смешон, как пес-доходяга, неизвестно зачем оказавшийся на площадке молодняка. Очень просто, жестом больших пальцев герцог Корнуэльский выдавит глаза Глостеру. В этот момент его жена не отвернется, а незначай уточнит, оба ли глаза выдавлены. «Дорогу молодости, старичье!» — очень прост и понятен этот клич Эдмунда.

Женовачу важна не «королевская» трагедия, но человеческая. Интересна не высота, с которой падает Лир, но ровное место, где

все ямы и высоты относительны, а безумие и разум парадоксально совмещены. Лир (тот, которого играет С. Качанов) споткнулся и чуть не сошел с ума, что называется, на ровном месте. В физиономии этого короля не находишь сходства с лицами известных актеров-трагиков, но вдруг отчетливо вспоминаешь лицо, изображенное в серии автопортретов Ван Гога.

В чем ошибка этого вовсе не старого Лира? Человек решил своенравно поиграть с природным ходом вещей, обогнав его. То, что молодым должно остаться после его смерти, он отдал при жизни. «Бразды правленья», к которым он привык как к абсолюту и как к самому себе, перешли в другие руки. На обсуждение поставлен вопрос: чем владеет человек, когда он ничем, кроме самого себя, не владеет?

В этой позиции легко найти неполноту, потери, но более интересны находки. У Шекспира многозначна роль природы как стихийных, вне человека бушующих сил. В спектакле все, что касается природы, помещено внутрь человека, в «скрытый ход вещей», которым определяются связи и разрывы между людьми. И возникает тихая сцена бури — без грома и грохота театральных шумов, без музыки. Буря не вокруг, а в сознании Лира. Скорее это даже не буря, а смерч — то есть движение завертью, воронкой, вглубь. Насколько другим понятен ужас такого бедствия, зависит только от их человечности, а не от того, мокнут ли сами они под дождем или сидят, запершись, в своем замке.

То, что в спектакле нет короны, бури, свиты, музыки, знамен, барабанов, шума битвы и труб герольдов, не просто театральный прием, условность, но осмысленный, по-своему осмысленный и последовательно расчищенный путь к безусловному. Категория условности в данном случае расширяет свои сценические границы, вернее, выходит за их пределы. Условно все, что придумывается людьми как нормативы, подменяющие вечные законы бытия. Ошибкой, подвигом или экспериментом можно назвать поступок Лира, но это шаг в мир безусловный, к познанию таких истин, ко-

торые могут действительно потрясти рассудок или вообще не уместиться в нем. Чтобы в науке открыть закон относительности, нужно было дождаться Эйнштейна. Чтобы сполна испытать на себе этот закон, бедный дяденька Лир отдал жизнь.

Кстати, первый, кто назвал Лира «дяденькой», то есть увидел и понял его вне всяких королевских регалий, был Шут. И потому на сцене Шут (Е.Дворжецкий) — самый умный и тонкий тип среди всех. Включая Лира. Его место в спектакле — то, которое среди других бывает отведено интеллигенту. Его тонкое, без грима и гримас лицо, умные глаза, смешные и грустные слова, само его скромное, но постоянное присутствие — то на свету, то в тени — нужны спектаклю, как витамин и источник тепла. Кажется, Шуту наперед известен не только сюжет «Короля Лира», но и многое вне этого сюжета — как известно Шекспиру и нам, образованным. Но с ученостью потомков у Шута своя лукавая игра, а с Шекспиром — родственная близость.

Когда Лира и Корделию ведут в тюрьму, Шекспир на две минуты останавливает траурный проход. У деревянного столба (придорожного, при дороге) присаживаются на землю двое — отец и дочь. Пленная королева Франции и бывший король Британии. Отец нежно укутывает Корделию мехом шубы, девочка-дочь возвращается в свое детство. Как ребенку словами колыбельной, отец рассказывает девочке: теперь, в темнице, они будут жить счастливо и «тихонько» — переживут «все правящие шайки, банды, стаи», все их приливы и отливы и все «чередованья под луной»...

Как все оказывается просто! И как печально. Глубокое безразличие человека к «правлящим шайкам» — последняя выстраданная истина. Бесконечная нежность к дочери — последнее чувство. Полнота счастливого единения родных людей — последние минуты их земной жизни. Но все последнее — ведь и первое тоже! Впервые открывшееся, первый раз (и уже навсегда) обретенное. В то, что было названо «вечным устройством» жизни, входит свет этих коротких мгновений.

P.S. Большой ошибкой будет явиться на этот спектакль с тяжестью собственных знаний о Шекспире, о его эпохе, о том, как и где его ставили, от Стратфорда до Малой Бронной. Такой груз не будешь знать, куда пристроить. Лучше оставить его дома — вместе с мыслями о рынке, о государстве и даже о пепелище.

Литературная газета, 1992, 29 апреля

ЧЕХОВ НА МИРОВОМ РЫНКЕ

...А попутно думаешь о своем. О том, например, что иностранные артисты, приехавшие в Москву на Международный Чеховский фестиваль, завтра улетят к себе домой, не успев рассмотреть страшноватых московских улиц. Почему журавлей называют русскими птицами? Ведь они к нам прилетают только на летние месяцы. У Чехова кто-то спрашивает, почему журавли летят. Потому и летят. В одних краях тепло, а в других зима.

Актриса, играющая Шарлотту, выносит на сцену живую собачку. Привезли из Европы этого пуделя или нашли в Москве? В Москве сейчас много брошенных собак, и породистых, и беспородных. У Чехова была — помните? — помесь таксы с дворняжкой. Однажды она тоже причастилась к искусству, но на первый зов «Каштанка!» сиганула с цирковой арены куда-то на галерку, по головам зрителей...

Очень важно, где у человека (у всякого живого существа) родной дом. Это по-настоящему понимаешь, только очутившись в атмосфере разрушенного или проданного дома. Чехов в «Вишневом саде» дал Раневской произнести слова о доме, о родине в момент приезда, но никто не знает (и она тоже), окончательно ли это возвращение или временно. Оказывается, временно. Недолгая исповедь, недолгая мудрость, краткость стоянки. В этой неустойчивости, летучести настроений, слов, мыслей — особое обаяние «Вишневого сада». Впрочем, как показал фестиваль, в разных странах чеховская пьеса понимается по-разному.

Три «Вишневых сада» (немецкий, чешский, румынский) — три художественных мировоззрения. Три непохожие страны, среди которых, может быть, не случайно не оказалось России. У нас плохо с мировоззрением. Нашего Чехова, выброшенного на мировой театральный рынок, мы склонны воспринимать как проданный Лопухину вишневый сад или купленный иностранной фир-

мой старый особняк в центре Москвы. Кто купил?! А у самих нет ни денег, ни привычки за садом ухаживать. Смесь амбиций и бесхозяйственности не есть слагаемое мировоззрения. Это на целый век растянутый и все еще длящийся сигнал беды, поэтически выражаясь — звук лопнувшей струны. Когда струна лопнула, звук почти красив, но инструмент к музыке уже не пригоден. Кажется, наш театр все еще прислушивается к звуку, раздавшемуся вчера, а как починить то, на чем надо играть, — не знает.

...Вообще театр, если уж вы в него попали, или берет в свой плен и заставляет про все забыть, или дает полную возможность думать о чем угодно. О своем, о чужом, о далеком Париже, о странном занятии вполне взрослых людей — во что-то играть, что-то изображать, передразнивать, но что самое удивительное — потом с помощью этого своего развлечения еще почему-то и судить о жизни.

Так, может, и не надо — о жизни? Мы порядком отяжелили наш, отечественный театр этой обязанностью, считаемой чуть ли не как духовное мессианство. Собственно, почему? Почему в цивилизованных странах беззаботно поют и пляшут, а у нас удовольствие видят в «запросах духа» и в «связях с жизнью»? Не пора ли снять с театра этот груз, этот долг, эту привычку философствовать, вместо того чтобы вовремя налить себе чаю или начать дело делать?

Что же осталось театру как его дело? Оглянемся, посмотрим, куда устремлены толпы. Заокеанскому проповеднику (афиши убеждают, что это «человек, который говорит с людьми») предоставляют стадионы, и сотни тысяч людей, не понимающих английского языка, устремляются к спасительной проповеди. Проповедь привозится к нам как гуманитарная помощь, как спасение, но и как товар тоже. Проповедник здоров, молодежав, красив и обладает мощным голосом. Как же постановщикам «Вишневого сада» не заботиться о «товарном виде»?

Говорят, лет пятнадцать назад карьере румынского режиссера Андрея Щербана решила оригинальная постановка «Вишневого

сада» в нью-йоркском «Линкольн Центре». В Москву привезен недавний румынский вариант спектакля. Надо полагать, американорумынская трактовка пьесы удачно проложила мостик между Чеховым и массовой культурой цивилизованных стран. Спектакль Щербана поставлен с полной свободой от задач, в нашем сознании традиционно связанных с Чеховым.

В веселое, бодрящее ритмами представление уложен знакомый сюжет. На все его перипетии, от главной, связанной с продажей сада, до второстепенных, театр взглянул исключительно со стороны их комизма, разыграв эту комедию по всем законам развлекательного шоу. Актеры, молодые и старые, выглядят как пышущие здоровьем американцы. Про весьма немолодую исполнительницу Раневской можно сказать, как в «Чайке», что ей «хоть пятнадцатилетних девочек играть». Не только у купца Лопахина, но и у Епиходова, и у тихой Вари голоса такие, что впору петь в Милане. Здоровые, сильные люди смеются над тем, что им кажется слабым, а значит, ненужным. Спектакль грубый, но живой — высказались критики. И даже отметили шарм, с которым Андрей Щербан относится к прошлому, с полным легкомыслием смеясь над всякой тяжестью.

Но смех, как известно, бывает разным. Аня смеется, что Епиходов кий сломал, Лопахин хохочет, вспоминая дурацкий куплет, слышанный в театре, Раневская смеясь говорит Пете Трофимову о бороде, которая у него почему-то не растет, — и смеется над этим в то самое время, когда ждет вестей о судьбе имения. Среди многих оттенков этого житейского, домашнего смеха, заключенного внутри «Вишневого сада», есть один, особый. Он и внутри, но и вне, со стороны. Его-то более всего и улавливает театр. Со стороны на Гаева, Раневскую и их компанию смотрит, хохоча, только один человек — Яша, лакей. Вообще лакеям не положено хохотать в присутствии господ. Но Чехов предсказал, что может произойти перемена: когда господа вот-вот станут бывшими, лакеям будет только смешно. В маленькую роль бессовестного Яши

Чехов вложил не только свое отчуждение от рабской психологии, но и намек на возможную историческую перспективу. Если есть истина в том, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым, Яша, торжествуя, представляет, так сказать, от человечества. У спектакля, таким образом, есть свой резон и своя социально-общественная опора. Стоит ли специально доказывать, что у Чехова если и была опора, то совсем другая, и его не вполне понятное современникам указание жанра пьесы — «комедия» — свой взгляд со стороны, но не Яшин же, совсем не Яшин.

Тюлевые дымки цветущего сада, проход белой покойной мамы и беленького мальчика Гриши между деревьями — красивая заставка, не более. Никакие поэтические дымки не нужны ни многоопытной Раневской, ни тому Пете Трофимову, который пародирует, кажется, вождей и ораторов всех стран, ранее объединенных идеями светлого будущего. Зато уместна (и смешна) лубочная толпа мужиков и баб с узлами и косами, кстати и забитая девочка за руку с Прохором. Словом — «Выдь на Волгу, чей стон...» и т.д. И все это громко, сильно, с размахом. Яшин смех и лопахинский размах становятся элементами стиля. И наш родимый мрачноватый зрительный зал возбужденно хохочет. Временами не совсем понятно — над чем, над кем. Понятное дело, когда огромный медведь Епиходов на балу, не утерпев, заваливает Дуняшу прямо на пол и, застигнутый врасплох, вскакивает, продолжая держать в руках Дуняшину ножку, не скажу, в каком месте, — это смешно. Раневская несколько изящнее, но примерно так же обходится с хилым Петей, приговаривая, что стыдно в его годы не иметь любовницы, — это тоже смешно. Но иногда было и жутковато — от режиссерской неутомимости и от зрительского хохота, который становился механическим.

О, этот сегодняшний зритель, таинственный, как всякая толпа, как всякое сборище, на улице или в зале, в верхах или в низах! Прошло время, когда лучшие театры Москвы знали своего зрителя, всерьез думали о его запросах и перед премьерой волнова-

лись, как перед экзаменом. Кому сегодня в Москве или в Праге сдает такой экзамен чешский режиссер Отомар Крейча? В той Праге, где еще вчера силен был авторитет Гавела, а сегодня — где этот Гавел? У Крейчи за спиной победы театра 60-х годов, потом двадцать лет изгнания, а сегодня — неполный зрительный зал театра «За браноу 2», вмещающий всего четыреста человек. Из Москвы Отомар Крейча уехал счастливым, потому что на своем спектакле увидел переполненный зал Художественного театра — больше тысячи человек. Краем уха услышал споры, уловил, что никому не пришлось по вкусу костюмы Раневской, понял, что на первом представлении сам ошибся, настаивая на синхронном переводе, поначалу разрушившем всю атмосферу спектакля, но — и это было главным — увидел непритворное всеобщее внимание к своему театру.

О Чехове Отомар Крейча знает не меньше наших чеховедов. Его вера и его корни — в том пространстве культуры, где жил Чехов. Его привязанности не менялись в течение тех двадцати лет, когда ему запрещали работать в Праге. Может быть, он и жив остался, потому что ставил Чехова в Швеции, в Германии, во Франции, в Бельгии.

В нынешнем «Вишневом саде» не сразу, но проступают черты знаменитой крейчевской режиссуры — раскрыв чеховскую пьесу, задавать и задавать себе и актерам вопросы, не смущаясь от того, что иногда это совсем обыденные вопросы: сколько лет было Ане, когда ее мать, бросив дом, уехала в Париж? Кто послал сейчас Аню в Париж без денег и почему именно через бывшую детскую эта Аня вводит мать обратно в дом?

После иных постановок «Вишневого сада» кажется, что Отмар Крейча ставит спектакль о бедных людях. Никакие платя, будто потертые барашковые воротники пальто, простоволосая хозяйка дома, не бал, а домашний вечерок. Так и есть — о бедных, несчастливых, уходящих. Свои вопросы режиссер задает, однако, там, где одна судьба пересекается с другой и с другими и где бы-

товой ответ иногда тянет за собой некий небытовой вопрос, то есть неотчет. По сравнению с 60-ми годами неотчетов в спектакле Крейчи больше. Их больше стало в жизни. Когда-то мое поколение стремилось в театральную Прагу, чтобы увидеть спектакли Крейчи и Радока. Альфред Радок в 69-м году эмигрировал в Бельгию, там вскоре умер.

Почему великий чешский режиссер, еврей Альфред Радок умер в Бельгии? Почему Огомару Крейче в семьдесят лет дано начать еще одну жизнь? Почему в Москве, откуда посылались танки в Прагу, ему теперь дано показать свой «Вишневый сад»? Как Марии Томашевой, первой актрисе легендарного театра «За браноу», бывшей Джульетте, в 92-м году стать Раневской?

Все эти вопросы, напрямую не имеющие отношения к «Вишневому саду», образуют тот подспудный сюжет спектакля, от которого не отвернешься. Ответа иногда нет, но есть горечь. Нет праздничности в приезде, а есть суровое чеховское: надо жить. Вопрос возможности (или невозможности) второй жизни вступает в спектакль к концу третьего акта, когда путанный шлейф «жизни первой» окончательно оторван Лопахиным. Неожидан этот Лопухин — оглушенный и одурманенный, как наркотиком, мечтой, в которой Раневская и вишневый сад слились в одно. Когда сад куплен, в минуту хмельного торжества покажется, что все доступно, все разом и приобретено, — и руки, раньше бестолково махавшие, пытавшиеся будто схватить что-то из воздуха, в высоте, вдруг обхватывают Раневскую — не как женщину, а почти как куклу, как желанную вещь. Эта бесстрашная мизансцена, на мгновение соединяющая несоединимое, из ряда тех крейчевских мизансцен, которые помнятся годами.

В последнем акте — отрезвление, быстрота отъезда, скупость разумных, похоронных жестов, наглухо замкнутое лицо Раневской. Две прекрасные хрустальные люстры спущены с потолка в деревянные ящики. Наткнувшись друг на друга в последнем кружении, почти случайно, обнимаются брат и сестра — и все. О воз-

можности какой-то другой, новой жизни более всего говорит фигура Пети Трофимова. «Здравствуй, новая жизнь!» — он произносит это на ходу, без патетики, взваливая на грудь и спину холщовые мешки с поклажей, и все остальные без слез, без восклицаний быстро покидают сцену. Стоит обратить внимание, что Петю Трофимова с редкой в этой роли свободой, умом и простотой играет Отмар Крейча-младший — сын режиссера и, как сказано в программке, переводчик пьесы. Иногда подспудные сюжеты определяют выразительность наглядных.

Немецкий театр «Шаубюне» и режиссер Петер Штайн, недавно покоровивший русскую публику разнообразием и прелестью человеческих лиц и отношений в «Трех сестрах», в «Вишневом саде» не проявил никакого интереса к этим лицам. Прошел всего месяц, но актерские лица стерлись, их как не было. Мне нечего сказать даже про Ютту Лампе, кроме того, что очень красиво было появление ее в первом акте, медленное, будто под траурной вуалью. Абрис большееротого, как у Наташи Ростовской, лица, грация легких движений, касание знакомых предметов то ли приветственное, то ли прощальное. Не могу понять, почему и Петер Штайн, и актриса так быстро теряют эту нить и так равнодушно ее бросают. Пластический «балет» — украшение работ Штайна — поставлен на этот раз формально, с заботой о том лишь, чтобы человеческая фигура была правильно освещена, стояла бы точно в полуметре от другой такой же фигуры или от двери и окна.

Чехов по-своему пунктуален в расстановке своих поэтических указателей, всегда повернутых к человеку, внутрь его скрытого душевного мира. Штайн в «Вишневом саде» педант в другом — в том, как в подробностях изобразить на сцене рассвет, восход солнца, закат и т.п. С помощью техники и виртуозной работы осветителей симитированы живая природа, перемены в ней, воздух и даже запахи. Только человека забыли, а так все замечательно.

Рассказывают, что Ольга Леонардовна Книппер в «Вишневом саде» всегда душилась одними и теми же парижскими духами, с

1904 года до наших дней. Не правда ли, что-то есть в этой легенде? 1905 год, 1917-й, войны, революции, неслыханные мятежи — а духи все те же. И все же это было, так сказать, личное дело актрисы и супруги Чехова. До зрителей доходил не запах духов Книппер, а то, как она играла Раневскую.

Зрителей немецкого «Вишневого сада» тоже ошеломляет аромат духов Раневской, а во втором акте — ни с чем не сравнимый запах свежего сена. Слышны споры — настоящего сена так много из Германии привезли или это какое-то изобретение из пластмассы, опрыснутое соответствующим образом. Словом, если в музее нашего великого русского художника Шишкина воспользоваться еще и хвойным дезодорантом, эффект будет приблизительно тот же.

Откуда и почему все это так? В давние времена приехавший из Германии в Россию Мейнингенский театр поразил Станиславского достоверностью в воспроизведении внешней обстановки. Уроки мейнингенцев Станиславский, как известно, обдумал и усвоил, а потом пошел дальше — к тому, что считал единственно интересным в театре. Называть ли это жизнью человеческого духа или внутренним миром человека, но именно там было открыто нечто более существенное.

Странным образом немецкий театр сделал виток вверх, а потом куда-то вниз и обратно — к мейнингенцам. Критики не хотят верить, говорят, что Штайн только притворился Кронеком, а на самом деле строит спектакль по законам театрального авангарда — «как совокупность мельчайших атомов, drobных частиц энергии, соотносящихся на сцене не столько друг с другом, сколько с некой трудно определимой целостностью». Может, и так. Но это не меняет дела. Или остается как-то прояснить, какое место в указанной системе и «трудно определимой целостности» занимает человек. Грустно все-таки, если авангард обходится без него или еще не придумал, куда именно эту «совокупность атомов» пристроить.

...А ведь мы были богаты. Не только до революции, но и совсем недавно. И не только перечитывая «Каштанку», но и глядя на

сцену, понимали и чувствовали, что всякая Божья тварь, и человек в том числе, есть нечто загадочное и удивительно интересное. Тогда мы еще стеснялись называть наших актеров «звездами», но имели их, чеховских актеров, целое созвездие, примерно ровесников Смоктуновского или чуть моложе. Они редко собирались под одной крышей и не всегда играли именно Чехова, но из разных театров и разных спектаклей окликали друг друга: Даль, Высоцкий, Миронов, Юрский, Борисов, Калягин, Любшин, Ефремов, Евстигнеев... Женщин ввиду их особой ранимости называть не буду. Где теперь это созвездие, это наше богатство? Как сказано у Чехова, один ушел совсем. Но уже не один, а многие, лучшие. Другие изменились до неузнаваемости, приспособиваясь к новой жизни, и трудно понять, что они сами об этом думают. На мировом театральном рынке трудно бывает думать. Там надо выжить и сделать дело — пусть грубо, но живо.

Мне кажется, что вот-вот к Чехову подойдут молодые. Мы еще не знаем их имен, но я, кажется, знаю некоторых в лицо — они сидели и на фестивальных спектаклях, на свободных местах или где-то в заднем ряду. Думаю, что на румынском представлении они не хохотали механическим смехом, а на чешском, хочу надеяться, поняли, что поставлен этот неяркий спектакль кем-то, похожим не на Яшу и не на Лопахина, а скорее на Гаева, только он не смешон и не болтун, хотя тоже уходит в историю. А глядя на авангард (или, напротив, традиционализм) Петера Штайна, если не заскучили и не ушли с середины, эти молодые все же что-то рассмотрели и чем-то восхитились. Так Станиславский высматривал что-то для себя у Кронека, Вахтангов и Мейерхольд — у Станиславского и т.д.

Если все так, можно верить, что наш собственный сад не будет окончательно вырублен или продан за долги с аукциона.

Литературная газета, 1992, 18 ноября

БАХ И ГЕНДЕЛЬ В ЖИЗНИ НЕ ВСТРЕЧАЛИСЬ. ИХ СВЕЛА СЦЕНА МХАТа

Где-то высоко, над сценическим действием этого спектакля неизбежно возникает светлая тень маленькой пушкинской трагедии. «...Отобедаем мы вместе в трактире Золотого Льва...» — два великих композитора встречаются за обеденным столом. XVIII век, парики, камзолы. Краткость человеческой жизни, бессмертие гения.

Но пьеса Пауля Барца «Возможная встреча» далека от пушкинского «головокружительного лаконизма». Это сочинение умное, остроумное, по-немецки несколько тяжеловесное, в нем тоже трактованы темы зависти, прижизненных успехов и посмертной славы, но все это остается, в общем, в пределах вполне земных страстей. В соответствии с жанром комедии одна из таких страстей — чревоугодие, угождение плоти — становится постоянным фоном спектакля, а значит, и основным материалом для мизансцен, актерского мастерства, работы режиссера и сценографа. Баха играет Иннокентий Смоктуновский, Генделя — Олег Ефремов. В роли Шмидта, секретаря Генделя — Станислав Любшин. Больше действующих лиц нет, спектакль на троих. Режиссер В.Долгачев, художник М.Демьянова.

Не желая обидеть прекрасных актеров, заметим, что слухи о новом спектакле сопровождались смехом. Это, видимо, какой-то знак времени — многое, совсем не смешное и даже драматическое, сегодня вызывает смех. Что-то доведено до предела, вконец обесмыслено. К театру это имеет прямое отношение. В недавние годы предела не имело желание больших актеров играть больших людей. Когда актер одного за другим играет всех вождей, царей, председателей, секретарей, императоров, потом он не умеет слова сказать в простоте и не знает, как содрать приросшую к телу мантию или правительственный унылый пиджак. Ефремова и

Смоктуновского задела та же болезнь. Людовик XIV и Николай I, Чайковский, Пушкин, Моцарт, Мольер — боюсь, дойдя до Ленина, продолжать этот список. Ну как тут не засмеяться, когда говорят, что будут еще Бах и Гендель? К тому же — до Генделя ли всем нам сегодня?!

И все же теперь можно сказать с уверенностью — до Генделя. До его мучений, до его страшных и смешных страданий, которые Ефремов разделяет с полной искренностью и тем простодушием, которое всегда пленяло в этом актере. Будучи немолод, нездоров, умучен театральными делами, Олег Ефремов замечательно сбросил с себя весь этот груз, оставив ровно столько, сколько нужно для Генделя, — тоже немолодого, тоже руководителя театра, тоже бесконечно зависящего от властей, от денег, от публики, от разъедающих мыслей о самом себе как о творце, но и дельце тоже.

Давно Ефремов не играл с таким юмором и с таким вкусом. Он генделевскую несвободу играет свободно, а чужую утробу почти демонстрирует в ее чудовищной ненасытности. Обилием деликатесов Гендель-хозяин поражает своего скромного гостя, но сам и воспевает, и пожирает (иначе не скажешь) эти артишоки, грибочки, спаржу, супы и устрицы. Сам Ефремов неправдоподобно худ, «плоти» в нем как бы и нет — тем смешнее и страшнее безостановочно жующие скулы и глотка, в которую вливается токайское, мозельское, терпкое франконское шампанское и, конечно же, шнапс. «О том, как я дул шампанское, будут рассказывать, когда мои оперы будут грызть мыши», — он понимает это, кажется, на трезвую голову, а отрезветь может, вконец упившись.

Эти моменты внезапного отрезвления и осознания тщеты собственных бешеных усилий удержать власть, деньги, славу Ефремов играет в полную мощь ясного актерского ума, за который мы всегда его любим. Он не боится встать на опасную грань исповеди и цинизма и, будто освобождаясь от собственных мучительных мыслей, почти радостно выкрикнуть Баху и публике все, что думает о королях, кардиналах и самом себе, которому дано тешить себя только

тем, что дома он может показать голый зад портрету курфюрста.

Он и верит, и не верит, что «власть нуждается в искусстве» и что ей надо только постоянно орать об этом в ухо, пока она что-то не поймет. Его особым наслаждением было поглощать эту власть, как сейчас он поглощает паштеты, и виноград, и бананы. Заключать эту власть в объятия, сливаться с ней и «безумствовать на ложе, имя которому — искусство». Есть свое величие в этой дикой исповеди, как и в конечной мысли, что все они, комедианты, — потаскушки, которые лишь подсовывают себя клиенту. «И если нас никто не хочет, все кончено. Конец. Гибель». Что из того, что это исповедь Генделя, жившего в XVIII веке, к тому же еще вольно сочиненная драматургом? Есть нечто постоянное, вечное в судьбах, подобных Генделю, и вечная оскомина полуправды в его речах. Это вечное (а равно и свое собственное) играет Ефремов.

А рядом с ним — Бах. Скромный кантор школы при церкви св. Фомы. Не знает, как управляться с устрицами, заботится о своем дважды перелицованном выходном камзоле, каждый раз смешно, по-старчески пристраивается к столу, не забывая особым образом подтянуть панталоны. Все так. Но нет другого актера, который вдруг, в какое-то мгновение может оторваться от подобных подробностей (великолепно воспроизведенных), от всего, что материально и осязаемо, и уйти (и нас с собой увести) куда-то, где все неосязуемо, нереально и почти недоступно.

Когда-то давно мне посчастливилось увидеть, как молодой Смоктуновский мимоходом показал Моцарта — сел к столу, легко дотронулся до него, как до клавиш, и, обернувшись через плечо, как-то улыбнувшись, сказал: «Намедни ночью бессонница моя меня томила, и в голову пришли мне две, три мысли. Сегодня их я набросал...».

Это было чудо. Потом он сыграл Моцарта, и по всей роли были разбросаны такие мгновения. И вот в Бахе они отозвались как эхо, — в другом характере, в другом гении, в ином возрасте, но с той же силой. По воле артиста они возникают, подчинены ли ак-

терской технике, рассудку или вообще ничему не подчинены, — не знаю и не берусь объяснять. Но даже и вообразить невозможно, чтобы Баха играл кто-нибудь другой, потому что, может быть, ради таких мгновений и существует театр.

Не знаю, кому принадлежит такой давно слышанный диалог:

— Где живет Бах?

— Бах? Там, где Бог... Утром Бог выходит и говорит: «Здравствуй, Бах!..». И слышит: «Здравствуй, Бог».

Во время спектакля этот разговор то и дело всплывал в памяти.

Известия, 1993, 14 января

ДОБРЫЕ ИГРЫ В НЕДОБРОМ МИРЕ

Размышления после фестиваля

«Все спектакли Мастерской Петра Фоменко»

Совершенно ясно, что на одном из курсов РАТИ (ГИТИСа), а именно на актерско-режиссерском курсе Петра Фоменко, родился театр. Это понимают все: многоопытные коллеги-режиссеры, педагоги, критики, расторопные иностранцы, уже приглашающие во Францию, в Польшу, в Израиль. Понимают ответственные лица Министерства культуры, руководители Союза театральных деятелей, драматурги, журналисты, музыканты, художники. Понимает и публика. Я наблюдала эту публику — взрослую, детскую, элитарную, профессиональную, самую обыкновенную — в Учебном театре, где играют «Владимира III степени» Гоголя и «Двенадцатую ночь» Шекспира, в институтском зале («Волки и овцы» Островского и «Шум и ярость» Фолкнера), наконец, в коридоре того же института, где вопреки всем представлениям об условиях сцены идет «Приключение» Цветаевой. В любом помещении, в любое время двери становятся тесными, и никто не озабочен, что зрителей не будет.

Меньше всего этим озабочены артисты. Это никак не равнодушные к публике, но та увлеченность своим делом (то есть игрой, атмосферой спектакля), в которой заключено особое достоинство — одна из примет сценического стиля, определенной эстетики, связующей очень разные спектакли. Ни в одной из них не заметишь актерского угодничества — заигрывания, подмигивания, развязности зазывал. Вас не зазывают и не обслуживают. Но — увлекают. И если вы не окончательно оглохли и отупели под натиском того, что любого человека сегодня отупляет и оглушает, вы обнаружите в себе не исчезнувшую способность улыбаться, радоваться, слушать музыку стиха, понимать тихую речь, отличать доброе от жестокого и агрессивного. Удивительное дело: Петр Фоменко,

не пользовавшийся репутацией доброго художника и мягкого человека, не вдруг, не в одночасье, но за пять лет вырастил рядом с собой компанию молодых, которые объединены, в частности, отсутствием агрессии. Кому-то это покажется свойством несовременным, так сказать, не способствующим выживанию. Действительно, можно ли с таким характером, с таким мирным укладом выжить в обстановке, где вот-вот что-то взорвется, лопнет, грохнет и кончится? Не знаю. Может быть, выжить нельзя вообще, но жить (достойно, уважая друг друга, сосредоточенно жить в искусстве и ради искусства) не только можно, но, по-моему, должно.

Многое в педагогическом опыте Фоменко для меня остается секретом. Я не знаю другого примера, чтобы на одном курсе, на равных с актерами участвуя в играх (то есть в спектаклях), вырос не один талантливый, не похожий на своего учителя режиссер, а сразу несколько. Но тут все разные и все друг другу в помощь, при том что у каждого своя роль. Редчайший случай, когда разность неразрушительна, неконфликтна. Но если не знать, почему, скажем, к Евгению Каменьковичу так тянутся совсем зеленые и почему этот живчик педагог, полный веселой энергии, так нужен именно молодым, то не понять и творческой привязанности актеров совсем к другому режиссеру — Сергею Женовачу. И совсем уж загадкой будет выглядеть явление в нашем театре такого режисера, как 24-летний македонец Иван Поповски.

Мальчик из Македонии, пять лет назад не знавший ни слова по-русски, сегодня осилил сложнейшую ткань поэзии Цветаевой и поставил спектакль, впервые давший дыхание поэтической драме, за которую никто до сих пор всерьез не брался. Возможно, юного македонца потянуло к этой пьесе, как ребенка к забавной игрушке. Но то, чем он увлекся, увлекло и актеров — прежде всего стихи, слово, тайна поэзии. Известно, что эту тайну Цветаева защищала от театра, как тигрица своего детеныша. «Театр — нарушение моего одиночества с Поэтом», «Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром» — все эти нервные авторские манифесты были

обдуманы и почтительно отодвинуты в сторону. Случилось неожиданное: то, что от театра защищала Цветаева, сберег и защитил сам театр. В других цветаевских словах он нашел, вполне вероятно, уникальный ключ к тому, что у поэта все же названо пьесой: «Страсть игры, то есть — тайны, оказывалась во мне сильнее страсти любви». Полнота переживания любовных страстей этим актерам еще недоступна. Но для романтической страсти игры — самое время. (Спрашиваю режиссера: «Ваня, может быть, вы романтик?». Спокойно отвечает: «Да».) В центре спектакля — Казанова. То, что можно условно назвать сюжетом, — воспоминание о главном Приключении жизни и веренице неглавных встреч, разрывов, прощаний. Увлечательность этой игры — в ее возможной бесконечности и в ее же краткости. Спектакль идет всего 50 минут. Главный «жест» спектакля напоминает о том, как открывают, а потом закрывают старинную книгу: приоткрыли дверь в коридор и подсветили это узкое пространство так, чтобы и в глубине его, и в четырех выходящих в него дверных проемах угадывалась таинственная жизнь — слышалась музыка, мелькали камзолы и юбки, трепетало пламя свечей... А потом в главном проеме, как в раме для прекрасной картины, застыли бы двое, сведенные случаем или роком. То ли и вправду все это — рок, то ли детская забава. Но притом сомнамбулический любовный лепет закреплен строгой рифмой, а живое движение — чеканной пластикой. Да, они таки мастерски освоили и причудливые цветаевские ритмы, и стиль старинных мемуаров, и еще многое другое. Можно сказать: это тоже виртуозы Москвы.

Слезы труда (долгого, кропотливого) спрятаны, никаких усилий ученичества не видно. Потому я с полной ответственностью и говорю, что театр уже родился. Актеры молоды, что само по себе прекрасно, но не менее прекрасно, что у них за плечами уже целых пять (!) лет, проведенных не зря. Пять лет и еще каждый день сегодняшней жизни. Эти актеры живут не в болтовне, не в «кайфе» (чужое для них слово), но в любимой работе, ставшей для них привычкой, удовольствием и смыслом существования.

Можно ли на все это посмотреть подозрительно и недобро? Увы, да. Не так давно в одной газете обвинили Сергея Женовача в том, что во «Владимире III степени» он со своими артистами смакует непривлекательные стороны российской жизни. Ну а то, что спектакль получил призы и награды, так это потому, разумеется, что режиссер продался тем, кому не дорога Россия. И так далее, и тому подобное. Все знакомо и не ново. Не изобретательно, злобно и бездарно. Единственное, что ново, — Сережа Женович в ответ смеется! И Ваня Поповски тоже смеется, хотя ему и неловко за наши нравы. Ведь он эти нравы только еще познает, как познавал законы русского стихосложения. Оба смеются не деланно, но вполне искренне. Правда, жить режиссеру Женовачу негде, а прописка кончается. Но ему гораздо важнее, как вчера прошел фолкнеровский спектакль и стало ли понятно через игру его актеров то, что они для себя в репетициях называли «потоками сознания».

Про смех сказано не зря. Родилось поколение, которое смеется над нами. В этом смехе, разумеется, многое, но в том числе и своя отделенность от дурного, тяжелого опыта старших.

В спектаклях театра живет интонация этого молодого и здорового смеха. Живет готовность улыбнуться навстречу хорошему и посмеяться нелепому. В искусстве такой смех возникает не по легкомыслию, но в результате того любопытства, с которым Божий мир рассматривают дети. Им еще не ведомы перегородки, которые люди поставили между «верхом» и «низом» жизни, — они многие из преград сметают в своих играх. Неизвестно, какую пьесу сложил бы великий Гоголь из тех отрывков, которые оставлены им вне видимых связей, но если бы среди них не было сцены «В лакейской», возможно, не родился бы и спектакль «Владимир III степени». Для Гоголя всегда чрезвычайно важны человеческие мечты — не менее, чем реальность. И вот в сонной одуре, которой охвачены молодые слуги, неприметно рождается мечта о бале, о празднике. У Гоголя нет такого праздника, но к нему, сознательно или невольно, устремлены все его герои. Каждый ловит такое

мгновение и радуется ему, будто проснувшись. Смешон, нелеп чиновник, мечтающий только об ордене, смешна (но и лукава) помещица, поставившая под завещанием вместо своего имени таинственное слово «Обмокни», смешны женщины всех сословий, облепившие Дон Жуана по имени Собачкин, но из всего этого вихря призрачных мечтаний, поступков, мельканий, как из петербургской метели, возникает не что иное как Бал! Бал, где музыка не просто играет, но гремит, а танцуют все вместе, кто в туфельках, кто в валенках, кто — дождавшись желанной пары, а кто в не меньшем упоении, хотя и один. Молодые ребята дождались конфет и пряников, никаких хозяев нет, дурацкую собачку Зюсюшку искать не нужно, но зато можно вообразить себя балериной или разбежаться в валенках по полу, как по льду, и вихрем промчаться прямо на зрителей так, чтобы не упасть со сцены в зал, а только слегка поугаать сидящих в первом ряду... Нет, это спектакль совсем не из той театральной подворотни, где царит культ помойки и чернухи... Этот уродливый культ явился зеркалом многих искажений нашей психологии, но «Владимир III степени» ему противостоит. Спектакль красив, строг и чист. Он играется на убогой сцене, но в нем нет убожества. И в нем жив дух Гоголя.

Нужны еще примеры? Пожалуйста, совсем маленький. Весной прошлого года вышли в свет «Волки и овцы». Учебную работу китайки Ма Чжин Хун благословил и завершил Петр Фоменко. Посмотрев спектакль, один солидный критик воскликнул: «Какая прелесть эта гадость!». То, что нравы, описанные Островским, — гадость, это известно, но что живая прелесть игры (не трюков, но игры настроений, интонаций, оттенков, взаимоотношений) может стать атмосферой спектакля по пьесе Островского, было ново. О каждом исполнителе хотелось написать отдельно, но еще больше — о том, как все эти фигуры связаны одна с другой, будто буквы в легком, изящном почерке. Лишь одна буква была написана неловко — так, что показалось, будто на роль Беркутова исполнителя в труппе нет. Жаль, конечно, — перламутровая вдовушка Купавина теряла

голову неизвестно от чего, а Мурзавецкая проигрывала, будто сыграла в поддавки. Но прошел год. И недавно на показе, который назывался «Все спектакли Мастерской Петра Фоменко», мы опять увидели пьесу Островского. Я предупредила знакомых: прошу прощения, не вполне удачен Беркутов и т.п. Но вышел этот Беркутов... Нет, не этот, совсем другой! Хотя актер тот же. И тут стало понятно, как серьезен и силен тот внутренний рабочий (уже не ученический!) уклад театра, о котором зритель вправе не думать. Короче — вышел Беркутов! Заново была переписана не буква, но весь лист (актер, роль, человек, все сцены с Купавиной и Мурзавецкой и, конечно же, весь финал). Среди прочих игроков и обманщиков, притвор и плутишек явился такой главный плут, такой знаток всех сетей, капканов, ловушек и всеобщего беззакония, что все овечки и хищники показались не более чем площадкой молодняка. Как иногда все просто объясняется, однако. Актер и режиссер поработали — вот, собственно, и все. Им самим было ясно, что одна весьма заметная буква в общем письме написана нехудожественно. Неточно по отношению к целому. Не в помощь другим. А нужно — точно, художественно, с таким же вниманием к Островскому, с каким мы читаем, к примеру, Набокова. И если маститые театры решили, что пьесы Островского — это некая наезженная колея, которую оживить можно лишь какими-нибудь придорожными украшениями, — может быть, интереснее уловить то время суток, когда над любой наезженной дорогой воздух так удивительно дрожит, что становится почти видим и осязаем... Тогда новой, впервые увиденной кажется и сама дорога, и всякая травинка рядом. Не только Островский, но все спектакли театра поставлены с таким острым зрением и вниманием ко «всякой травинке».

Можно ли все это накопленное, добытое и выращенное потратить? И что нужно, чтобы не потерять?

Литературная газета, 1993, 31 марта

В СВОЕМ КРУГУ

Старую пьесу о провинциальном театре, насквозь пропитанную духом театра, Петр Фоменко поставил в одном из самых театральных театров Москвы, но от этого сгустка самой разной театральнойности — провинциальной и столичной, классической и нынешней — никто не поперхнулся. Напротив, и актеры, и зрители будто глотнули свежего воздуха и погуляли на природе. Есть о чем задуматься.

В дружном хоре похвал, которыми был встречен этот спектакль, одических восторгов не хватало лишь одному участнику события — Островскому. Его пьеса и стара, и заиграна, и не лучшая у автора. Не буду спорить, но сказать хочется и нечто противоположное: какая прекрасная пьеса! Уже в строении — загадка. Начинается с домашней тишины, уюта, шитья воротничков и платиц, и вдруг распахивается в большую жизнь, где все пестро и шумно, — кареты, визиты, наряды, оваации... Или наоборот? Начинается с жизни простой и натуральной, а потом, как резкий ей контраст, искусственный, странный мирок — лица подкрашены, страсти взвинчены, все в дурмане. Как же это надо понимать? Где тут узость и малость, а где широта? Что хрупко, а что прочно?

Спектакль Фоменко тем, в частности, и хорош, что не дает ответа. Он не содержит единственной морали, что обязательна в мелодраме. Согласно театральному сюжету справедливость в нем торжествует, но, как во всех сюжетах, впускающих в себя еще и законы жизни, здесь во всяком торжестве — относительность, а память о давней беде так же нужна, как и радость. В успехе вахтанговского спектакля и режиссера Фоменко, если присмотреться, тоже отразился один из таких сюжетов. Кто-то тонко заметил, что в свое время критики недодали режиссеру, поставившему отличный спектакль «Плоды просвещения», и вот теперь, сплехва-

тившись, наверстывают упущенное в радостных признаниях. Совсем как в мелодраме: «Он! Он!» — и все признали сына.

Всему искусственному, без чего нет театра, Фоменко научился находить облик естественного, а иногда так соединять одно с другим, что не заметна граница соединения. Попробуйте в своей комнате при ярком дневном свете включить электрическую лампу. Жест неуместен, два света спорят и не соглашаются быть вместе. Но вот уже второй раз Фоменко впускает в пьесу Островского солнечный свет, не выключая при том и софитов. И «Волки и овцы» в Учебном театре, и «Без вины виноватые» в Вахтанговском играют днем. Распахнуты окна или приоткрыты шторы, но направленный свет софитов поддерживает живые перемены натурального света, и, странное дело, в таком рискованном освещении молодеют актерские лица. Театральные реплики будто расчищены и раздвинуты, за первым смыслом угадывается второй и даже третий, к пьесе Островского не имеющий прямого отношения и потому неожиданный. «Я вчера объезжала ваш город: он мало изменился...» — Кручинина (то есть Юлия Борисова) говорит это, стоя у окна и задумчиво рассматривая что-то на улице. «Так вы у нас не в первый раз?» — спрашивает Дудукин. «Нет, я и родилась здесь, и провела почти всю молодость...» Давно ли она отсюда уехала? После легкой паузы ответ: «Давно».

Характер и судьба Кручининой настолько обогатились человеческим опытом и актерской судьбой Юлии Борисовой, что тут, кажется, нет особой заслуги в дневном свете или открытом окне. Вам кажется это легким — распахнуть окно и при свете дня поставить у окна Борисову? Ну и хорошо, что кажется. В настоящем театре все должно казаться легким.

А вообще у Фоменко особый слух на Островского. Не послушание, но именно слух. Например, Островский пометил первое действие словами «вместо пролога», а потом почему-то счел нужным развернуть этот пролог почти как самостоятельную драму, обрывая ее не без горькой иронии репликой Мурова: «Я за вами по-

еду». (Не «вместе с вами», но «за вами», — с оглядкой, на расстоянии. А Люба Отрадина бросилась сломя голову туда, где умирает их сын.) Этот пролог можно и отбросить, как делали не раз, — ведь Кручинина потом расскажет обо всем, что в прошлом случилось и там навсегда осталось. Но если пьеса написана о человеческой памяти, любое «навсегда» относительно. И Фоменко ничего не отбрасывает.

Он не удаляет драму Любы Отрадиной, но приближает ее вплотную к первому ряду зрителей. Не на сцене, а где-то над театральным фойе найдено для этой драмы место — комната немногим больше, чем у Любы, «мебель простая, но приличная», милые бантики на занавесках, все «чисто и уютно». Как написано Островским, так и поставлено. Таким и запомнится: последний счастливый день помнишь в мельчайших подробностях. Потом этот день женщина будет бесконечно прокручивать в своем больном сознании, уже спокойно приняв эту болезнь как судьбу. Она наверняка вспомнит, что коробка с подвенечным платьем в руках у Таисы Шелавиной была легкой, как и сама эта желто-золотая куколка. Вдруг вспомнит, что Муров так и не снял черных перчаток, будто взломщик. Уже поняв, что свидание будет коротким, Люба торопливо и радостно расстегивала на нем рубашку, тянула к диванчику, но черных перчаток не замечала.

Все, что счастливые люди не замечают, нам дается рассмотреть в подробностях. Преподнесена житейская драма — из старинной коробки извлечена, туда же и спрятана и бантиком завязана. Все это, впрочем, без сюсюканья. Так это и играют молодые актеры — Л.Вележева, М.Есипенко, О.Гаврилюк, Ю.Красков.

Потом антракт, и переход в другое помещение. Совсем другие лица, другие отношения. И совсем другая женщина в центре внимания. «Здесь нет Любы», — говорит Кручинина, и это звучит на удивление буквально. В прекрасном лице Юлии Борисовой — никакого сходства с той молодой актрисой, что играла Любу. Нужно ли словами определять эту разницу и эту дистанцию?

Борисова в роли Кручининой играет так, как не играла никогда. Высокий, пугающе конечный смысл той простоты, в которую впадают, «как в ересь», вдруг открываешь в такой игре. В ней и впрямь есть нечто еретическое. Есть отказ от ритуально-привычного и когда-то беспроектного. Есть самозабвение, забвение себя во имя роли, которое не знакомо вахтанговской традиции. Полное растворение в роли и доверчивая ей отдача. Замечательно уловила Борисова это свойство Кручининой — доверчивость. Почему она так откровенно рассказывает Дудукину о своем прошлом? Да потому, что он добр, а она доверчива. И еще потому, что больше рассказать — некому. В знакомом тексте вдруг отчетливо и ясно проступили слова: «Я ведь странная женщина: чувство совершенно владеет мною, захватывает меня всю, и я часто дохожу до галлюцинаций... я не хочу лечиться; мне приятна моя болезнь. Мне приятно вызывать образ моего сына». Это не безумие, но какая-то форма душевной болезни. Однако ни малейшего надрыва в поведении, и ремарка «утирает слезы» Борисовой не нужна. В каком-то смысле она играет абсолютное одиночество. Без уныния и меланхолии, напротив, с той живой расположенностью к людям, которая делает естественным жест милостыни, а слова о доброте лишает ханжества.

Тот, кто любил сценическую манеру Борисовой, может забыть слово «манера». Кто, раздражаясь или блаженствуя, в любой роли ждал знакомых голосовых модуляций, услышит невероятное — новый голос Борисовой. Исчезло то, что можно назвать «голосовыми котурнами».

Насколько я понимаю, репетиции «Без вины виноватых» в течение полугода были единственными «упражнениями» Борисовой. Не считая той скрытой душевной работы, которая годами вне всяких репетиций и ролей идет внутри художника и о которой никто ничего не знает. Это богатство, эта тайная сложнейшая работа может и не получить выхода. У самого края такой актерской драмы, такой пропасти Борисова стояла очень долго. Теперь ясно: как Кручинина, как Нина Заречная, как актриса и человек,

она научилась умению терпеть. «Умей нести свой крест...» В пьесе Островского она несет его, не чувствуя тяжести. И это спокойствие, эту глубину постижения всего, что есть жизнь, можно осветить каким угодно ярким светом. Дневной свет беспощаден, но Борисова играет бесстрашно. Ей поистине нечего бояться.

В конце спектакля — невероятный момент. Любая другая актриса в роли Кручининой, узнав сына и очнувшись после счастливого обморока, и сыграет, конечно же, благополучный финал, торжество, слезы счастья — что же еще? Тут и немолодая актриса по всем правилам должна помолодеть — разве не так? Но у Борисовой не так. Ее лицо все время было молодым. Но вдруг на секунду изменилось неузнаваемо — съежилось, сморщилось в кулачок. Почти страшно. Бывают в театре мгновения как бы вне игры. Их запредельная высота головокружительна, разумом ее не постичь и логикой не объяснить.

...А потом все запели, понеслись куда-то в танце, и первой в этом веселом хороводе была стремительная и опять молодая Юлия Борисова.

Играя многими дистанциями во времени и пространстве, режиссер ведет достаточно сложную и увлекательную игру со зрительской памятью и слухом. Пьеса «Без вины виноватые» оказалась для этого как бы удобным инструментом, настроенным на множество ладов и мелодий.

В частности, на мелодии русского романса. В чувствительном ли строении сюжета, где есть грезы, надежды, поруганная любовь и тому подобное, или в неистребимом желании человека (и актера) петь и слышать пение, но Фоменко расслышал в пьесе песенную, романсовую стихию и дал ей волю. То, что Чехова пленяло голосом Лики Мизиновой и потом вступило в «Чайку», то, что в жизни Льва Толстого было «цыганерством» и откликнулось в «Живом трупе», то, что в молодости сблизило Островского с Аполлоном Григорьевым, — в разнообразии напевов и интонаций зазвучало в спектакле «Без вины виноватые». В прологе голос Ва-

ри Паниной из старого граммофона, а дальше, по ходу действия, как говорится, «рояль был весь раскрыт».

Бог знает, какие надежды Дудукин связывает с салатом и цветной капустой, которыми собирается побаловать Кручинину, но Юрий Яковлев самым естественным образом перебивает слова о капусте напевом романса о блаженстве и совершенстве. Весь смысл жизни «обыкновенного старичка» в том, чтобы ублажать артистов и артисток, целовать в щечку, в шейку, не забывая подсыпать «крупки» птицам небесным, чтобы пели. Они и поют.

У буфетной стойки или усевшись на этой стойке рядком, действительно как птички на ветке, поют то порознь, то вместе, помня, что режиссер каждому даст еще и сольную партию. Никого не забыв и не обидев, он найдет для этого самое удобное место — Коринкиной одно, Шмаге другое и так далее. Разве можно обижать артистов-вахтанговцев, готовых петь романсы до утра? В том, может быть, и загадка их жизнеспособности, их долгожития, что все «последнее» они готовы повторять бесконечно.

Петр Фоменко любит актеров. Но заботу о них он проявил и в более серьезной сфере, нежели выбор сольных партий. Обдумав не только пьесу Островского, но и состояние Вахтанговского театра. Он увел актеров с большой сцены. Куда? В буфет! — восторженно закричали театралы. — Конечно же, в буфет! И рецензенты принялись наперебой обыгрывать знаменитую реплику Шмаги: «Мы артисты. Наше место — в буфете!».

Но если остроумие режиссера наглядно, глубокий смысл поступка Фоменко-педагога мало кем замечен. Может, это и хорошо, и естественно. Высший класс поведения педагога в театре — не лезть на глаза, когда ученики делают свое дело. Но если всерьез — педагогика и режиссура на этот раз соединились в лучших традициях отечественного театра, перестроив кое-что и в театре сегодняшнем.

Вспомним: у вахтанговцев никогда не было малой сцены. Такие сцены в силу самых разных причин возникали повсюду, но Вахтан-

говский театр это не задевало. Собственное качество актеры демонстрировали и подавали только на своей, парадной и праздничной, сцене. Ощущение ее высоты и величины, рамы портала, некоторой удаленности от зала было единственно привычным. Фоменко не посягнул на это чувство родного дома (по-своему даже укрепил его), но смело поступил со многим привычным. Сменой пространства он, видимо, сумел не испугать актеров, но придать азарт. Пользуясь научным термином, можно сказать: он заставил перестроиться весь психофизический аппарат актера.

В двух шагах от публики, на одном с ней ровном полу, без грима — совершенно другое ощущение выхода и ухода, подачи слова и посылы звука. Парад, показ, демонстрация? Да, но все в ином свете. Актеры поверили режиссеру и пошли за ним — оттого и помолодели.

И вот, еще не с полной уверенностью, будто ступив на хрупкий лед, радуясь, но еще не до конца понимая, какое движение будет самым точным, а значит, и изящным, вахтанговцы запели и заиграли рядом с нами. Еще идет отбор движений — незаметная стороннему глазу работа. Фоменко дал ей стимул и направление, но теперь должен отойти в сторону. Теперь молодому Евгению Князеву самому додумать, где его место и в чем его художественная «отдельность» как актера и как Незнамова. И Людмиле Максакковой теперь лишь собственная интуиция (а не любящий зритель) может подсказать, в чем истинная победа ее комедийной природы, а где безудержный разгул Коринкиной можно и умерить или даже остановить. Сейчас хороши как раз моменты остановок: вдруг эта Коринкина, оставив партнеров, подседа к зрительнице в первый ряд и обратилась к ней за сочувствием. В самом деле, как быть, если годы уходят, твое лицо без грима, без ресниц — вот, видите, каково, а какая-то заезжая гастролерша вырывает у тебя из рук и поклонников, и хлеб, который и так несладок. Действительно — как тут быть?! Не в разгуле каботинства, но в таких минутах искреннего и смешного отчаяния — новизна игры Максак-

вой и нужные спектаклю обертоны. Совсем неброский рисунок для роли Шмаги предложил режиссер Юрию Волынцеву, но актер, кажется, уже понял неожиданную силу этой неброскости, а мы поняли, какой тонкий и хороший актер Юрий Волынцев.

Словом, с такой материей как профессиональный опыт, возраст и привычки вахтанговцев, режиссер Фоменко обошелся поистине артистично — из самого трудного материала сшил обнову многим на зависть. И тут самое время сказать о костюмах и общем облике спектакля.

Когда Кручинина только появилась (Борисова не вышла на сцену, не впорхнула и не вошла, но с криком «Нил Стратоныч! Нил Стратоныч!» откуда-то влетела в комнату, как влетают птицы) и легкие сиреневые шелка ее платья еще парили в воздухе, за моей спиной раздался догадливый шепот: «Это от Зайцева, костюмы у них от Зайцева, теперь у всех от Зайцева...». Не знаю, как у всех, но у вахтанговцев на этот раз — от Сельвинской.

Когда-то давно, в самой первой «Принцессе Турандот», вечерние актерские платья и смокинги были «от Ламановой». Надежда Петровна Ламанова шила высшему свету и при том была бесценным для театра мастером. К ней в особых случаях почтительно обращался сам Станиславский, а задумав «Турандот», обратился и Вахтангов. Осознанно или нет, Вахтангов защищал свое последнее дитя от уродства и убожества. Платья, сшитые под присмотром Ламановой, «ставили спину» Мансуровой, Шукину, Баталову, Андровской, многим другим и даже аристократу Завадскому. И не только парадные платья «Турандот» или перламутровые наряды графа Альмавивы в «Женитьбе Фигаро» у Станиславского, но простенькая белая кофточка и полосатая юбка Сюзанны тоже были изделиями Ламановой. Потому и дополняли палитру такого художника, как Головин.

Эпоха Головина и Ламановой кончилась. Наши сценографы не знают, можно ли продлить ее в изуродованной до безобразия нынешней жизни. Но художник Татьяна Сельвинская что-то свое

знает. При Фоменко она — и Головин, и Ламанова в одном лице. И в богатом театре, и в самом бедном, учебном, студенческом. Изобилие сиренево-коричневых прозрачных шелков, драпирующих окна и люстры, в «Без вины виноватых» так же уместно, как чугунный тяжелый утюг на углях в руках горничной Аннушки. В стенах театрального института «Волки и овцы» совсем не богаты и не нарядны, но как хороши! И тут и там шелк и ситец, всякая строчка и оборка строго продуманы. Но где и что нашли, подновили или купили — не догадаться. Рядом с Фоменко Татьяна Сельвинская делает свое — помогает жить и играть всему, что живет и играет вместе с артистом. Про обе постановки Островского можно сказать так: в театр сумели вернуть красоту культуры. Или, если хотите, культуру красоты.

В своем кругу, в маленьком мире театра, люди сделали то, что в большом мире другие сделать никак не могут.

Московский наблюдатель, 1993, № 7

ФЕЛЛИНИ НЕ УМИРАЕТ

Эти слова вопреки очевидному факту стучались в голову все дни (две недели), пока в Италии умирал Федерико Феллини.

Он умер, я знаю, — первое же сообщение о болезни было таким, что не оставляло надежды. Тот человек в белом костюме, который когда-то после показа «8 1/2» вышел на сцену Кремлевского Дворца съездов и вывел с собой жену — какое-то невероятное существо, которое смешно тарасило огромные счастливые глаза; тот человек, тот на фотографии стоит на коленях на песке вместе с Марчелло Мastroяни, показывая ему, как играть последний кадр «Сладкой жизни»; тот режиссер, который снимал фильмы так, что под конец самым острым нашим желанием было, чтобы ленту прокрутили еще раз, сначала; человек, который стал родным не только в моем доме, но и во многих домах во всем мире, — этот человек умер. Можно представить, как Джульетта Мазина, если она вышла из больницы (теперь — «вдова Феллини»), участвует в прощальной церемонии, уже не Кабирия, не Джельсомина, а маленькая старушка... Они были истовыми католиками — стало быть, и пышный ритуал католических похорон приняли.

Но вопреки всем ритуалам, даже самым высоким, венчающим земную жизнь, вопреки сухим некрологам и разнообразным оплакиваниям мне совершенно ясно, что Федерико Феллини не умер. А фраза информационного агентства о том, что «эпоха Феллини кончилась», есть лишь журналистское клише, вроде тех, на которые был мастером журналист Марчелло в «Сладкой жизни». Не информационному агентству определять, где и почему кончается эпоха. В этом сложном вопросе, возможно, разберутся к концу XX века те, кому дано будет оглянуться на наш век, двадцатый. В приведенных словах лишь торжественное и мощное слово «эпоха» действительно соотносится с именем Феллини. Однако почему-то я могу назвать его и род-

ным человеком, при том что, как и многие, никогда не была в Италии. Откуда это на протяжении тридцати лет сопровождающее многих моих соотечественников чувство родственной близости именно с Феллини? Почему в ряду многих других именно он (очень итальянский, католический, зашифрованный) оказался нам не просто близок, но позарез нужен? (Оставим пока в стороне его обаяние, хотя обаятельнее в кино никого не знаю.) Потому, мне кажется, что проживший юность в фашистской Италии, вышедший, выросший из неореализма Федерико Феллини явился первым гением XX века, который от всего, что есть фашизм, оказался абсолютно свободен. Мы, потрясенные зрители неореалистических фильмов, а потом «Дороги» и «Сладкой жизни», жили в фашистском государстве. Росселини и его ровесники в молодые годы воспевали дуче, потом прозрели, чтобы потом до конца дней каяться, проклинать, предостерегать и т.д. А Феллини был свободен. Росселини был его учителем. Увидев первый фильм своего ученика, он радостно узнал его, но вдруг почувствовал себя старым, а Феллини — «таким молодым...».

В Европе 40-х годов, еще измученной, еще не до конца осознавшей ад, в который ее вовлекли Гитлер и Муссолини, свободный от политики и идеологии, он был беспечен и бесстрашен, как ребенок, здоров, ничем не искалечен и, казалось, не отягощен тяжестью опыта и знаний. При том что знал свою страну, когда-то принявшую фашизм, вдоль и поперек, снизу и доверху, до самого Ватикана. Мы не думали ни о каком фашизме, когда смотрели «Дорогу», «Ночи Кабирии», «Сладкую жизнь» и «8 1/2». Феллини оставлял за бортом то, что жизнь, восторжествовав, требовала оставить. Говорят, он кокетничал своей аполитичностью. Но это, как всегда, кокетничали ценители и судьи. Феллини иногда играл с ними, как кошка с клубками шерсти, и окончательно мог всех запутать своими исповедями. А наш отклик на его картины, повторяю, был столь сильным и острым потому, что мощью своего таланта он высвобождал нас, вырывал людей из обстоятельств уже нашей, отечественной несвободы. Мы спорили о новизне эстетики, о «кризисе неореализма», о допус-

тимой мере импровизации и ограниченности «католического сознания», а этот импровизатор делал свое — он импровизировал так, что многие люди на разных концах земного шара смогли поднять головы к небу. Сегодня бытует выражение: рухнул железный занавес. Я не знаю, рухнул ли он, но то, что Феллини, будто и не заботясь о том, легким жестом этот занавес раздвигал, раздвинул и еще многие годы будет раздвигать, — это я знаю. И то, что любому фашизму, расизму, насилию, любой человеческой тупости, где бы она ни возникала — в Германии или в Москве, на моей Сретенке, — что этой тупости будет не по себе рядом с Феллини — я знаю твердо. И что любая воспеваемая любими неофашистами сила еще раз окажется бредом и фанфаронством рядом с беспомощно доброй улыбкой Мазины — это так. А если так, то можно ли считать, что эпоха Феллини кончилась?

Напротив, в нашем отечестве она, возможно, только еще началась, как это ни парадоксально. Потому что если в свое время нам внушали, что Феллини «разоблачает буржуазное общество», но само это общество — сытое, рыночное, торгующее статуями Христа и порнографией — было нам неведомо и восприятие его было, в общем, книжным, литературным, то теперь мы сами оказались если не в нем, то на его обочине и уже делаем шаг на эту дорогу, понимая, что иного пути вроде и нет. «Разоблачать» ли это новое, набирающее энергию общественное устройство предстоит нашему искусству или это искусство с ходу, на первых же торгах будет куплено теми, кто все способен купить, — это серьезный вопрос. И, даст бог, Феллини кому-то поможет решить его для себя. Его, Федерико Феллини, никто не смог купить. Его называли великим поэтом кинематографа. Это верно. Еще и потому, что поэтический дар выше таланта чисто кинематографического, где свою власть имеют техника, производство и т.п. И если мне все-таки посчастливится увидеть Италию, я буду смотреть на страну Леонардо, Данте — и Феллини. Микеланджело, Петрарки — и Феллини.

Независимая газета, 1993, 5 ноября

АНДАНТЕ КАНТАБИЛЕ

«18 июня 45-го года. Наконец-то видела «Чайку» в Камерном. Разволновалась до слез. После спектакля шла по Тверскому и твердила про себя: я буду в театре, я буду в театре... У меня еще два года, надо работать, только работать, и я буду в театре... Такое настроение испортил Юра. Он провожал меня домой, читал свои стихи, но вдруг показался таким провинциальным... А «Чайка» — молодой, тонкий, новый спектакль. Чего только про него не говорили — и что Коонен старуха, и недопустимы такие сокращения пьесы, и мейерхольдовщина, и плохая игра. Все это неправда. Конечно, в тексте сокращено многое (во всех ролях, кроме Коонен), и уже от этого сильно вырастает роль Нины и уменьшается значение остальных. Но спектакль замечательный. В первый раз Августа Леонидовна взволновала меня не как Миклашевская, которой С.А. посвятил стихи, а как Аркадина, которой приходится потесниться в жизни и на сцене, потому что туда пришла Нина. Ах, какая Нина! Очень точно заметила Щепкина-Куперник: «Ни на минуту не пытаясь притворяться 18-летней девочкой...» и т.д. Алисе Коонен столько лет, сколько Дорну в пьесе (а может, и больше), но весь спектакль совсем не думалось о старости. А голос! Конечно, это почти концерт. «Чайка» у рояля. Концертная «Чайка». Наверное, так звучит у Яхонтова «Настасья Филипповна». (Кстати, в июле Яхонтов будет читать в Доме ученых, я обязательно пойду.) От «Чайки» остается впечатление музыки. Только вместе с голосом Коонен могло так звучать анданте кантабиле Чайковского, что без этого анданте уже трудно представить монолог о мировой душе. Нет, в Камерном что-то заставляет задуматься. У этого театра есть свое лицо и нет «академической» рутины...»

Несколько слов в пояснение. Приведенный текст — из моего дневника почти полувековой давности. В пятнадцать лет, кроме поэзии и театра, меня мало что интересовало, отсюда, вероятно, и

такая впечатлительность и сосредоточенность на впечатлениях. Об упомянутом Юре, который после «Чайки» вдруг показался «таким провинциальным», ничего не помню. С.А. — это С.А. Есенин, чей цикл стихов «Москва кабацкая» был посвящен актрисе Камерного театра Августе Леонидовне Миклашевской. Обнаружив это имя в комментариях к есенинским стихам, а потом в программке Камерного театра, я, конечно же, разыскала Августу Леонидовну и познакомилась с ней. Она и оставила мне пропуск на «Чайку».

Владимир Яхонтов действительно читал «Настасью Филипповну» 14 июля в Доме ученых — у меня сохранилась афиша. А 16-го он выбросился с седьмого этажа (того дома, что на Пятницкой примыкает к Радиокомитету). В последний год жизни он был измучен страхом — манией преследования и регулярными вызовами на Лубянку. С него требовали отчетов о встречах с Б.Пастернаком и разговорах в окружении поэта. Великий артист подал заявление в партию. Сохранившиеся черновики этого документа читать мучительно — это написано совершенно больным человеком. Из окна он бросился накануне того дня, когда его заявление должны были обсуждать на партбюро Московской филармонии. Хоронили Яхонтова в тот самый день, когда должны были принять в партию. Обстоятельства этой трагедии стали известны мне спустя тридцать лет. А 19 июля 45-го года я впервые увидела крематорий и записала в дневнике, что играли там анданте кантабиле...

Другая трагедия разыгралась в Камерном. Через четыре года после премьеры «Чайки» театр, имевший «свое лицо», был закрыт. Роль Нины Заречной оказалась последней в длинном списке ролей Алисы Коонен. Первая встреча с Чеховым была для А.Я. Таирова единственной и последней. Коонен и Таиров продолжали жить в квартире при театре, но, по существу, уже навсегда стали теми «бесприютными скитальцами», которых в 4-м акте пьесы вспоминает Нина Заречная, — жили хоть «под кровом дома», но дома уже не было. Иногда их видели на Тверском бульваре — они там «прогуливались», как пишут в мемуарах. «Вчера вечером пошла посмо-

треть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит», — произносила Алиса Коонен со сцены. «Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал» — это тоже из «Чайки». Таиров катастрофы не выдержал — психически заболел и через год после закрытия театра умер. Алиса Коонен прожила еще двадцать пять лет. Эти факты, даты, подробности могли бы стать интересной темой для мемуаров и поставили бы таировскую «Чайку», как теперь принято говорить, в контекст конкретного времени, которое, как известно, преломляется в разных ситуациях, связях и неожиданных скрещеннях судьбы. Но сейчас меня занимает не столько прошлое, сколько факт сегодняшний, почти фантастический, но и вполне реальный. Он тоже по-своему вступает в контекст времени, но уже нынешнего, то есть общей картины сегодняшнего театра.

Дело в том, что в архивах радио найдена запись таировской «Чайки». Казалось, голос Алисы Коонен давно отзвучал, его как бы уже нет. Но он есть, его можно услышать. Услышать — и сравнить со многими живыми актерскими голосами, в разных театрах на разные лады произносящими чеховские реплики и монологи.

Первое (и конечное) впечатление: Коонен играет очень *просто*. Никакой экзотики, надрыва, излома, изыска, экзальтации — ничего этого нет. Легенда о прямом эстетизме Камерного театра в «Чайке» не находит подтверждения. В роли Нины Заречной ошеломляющая простота и ясность мысли — от начала и до конца роли, от первой реплики («Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...») и до последней, на полуслове обрывающей повтор монолога о мировой душе. Найдено самое простое решение трудному финальному монологу, почти неизбежно влекущему других актрис к декламации или мелодраме. «Хорошо было прежде, Костя! Помните?» Прежде была теплая, радостная, чистая жизнь, были чувства, «похожие на нежные, изящные цветы». Теперь словами о львах, рогатых оленях и журавлях, которые уже не просыпаются с криком, Нина прощается с тем

временем — прощается нежно, ласково, любовно. В интонациях Коонен нечто неожиданное, кажется, для самой Коонен — материнская ласка. К Косте обращено именно это — понимание и ласка матери. Не влюбленность, не страсть, но нечто такое, что больше и выше этих отношений. Страдания Треплева, связанные с Ниной, существовали на этом всем понятном житейском уровне. Нине, прошедшей через иные страдания (не забудем потерю сына), известен уровень совсем иной. Он выше, но главное — он иной. Он вне эгоизма юной влюбленности и вне той страстной любви к Тригорину, которая живет постоянной болью и неутоленностью. Страдания Нины все это в себя вмещают, но при том и очищаются, чтобы перейти в то, о чем сказано уже простыми словами: «Я уже настоящая актриса».

Если прислушаться к интонациям Коонен, станет понятно: с первых же реплик Нины в пьесе говорится о *художественной* ее натуре. «Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала...» Она торопится и волнуется, но голос Коонен делает еле заметную паузу после слова «луна», а на словах «красное небо» так неторопливо распахивает звук «а», что всему происходящему диктует свой ритм. Его трудно определить иначе, как тот ритм, в котором «начинает восходить луна». Ведь и у Чехова сказано не просто — «восходит луна», но — «*начинает* восходить». Иное количество слогов, звуков, нот. Торжественность, спокойствие природы.

Можно и не расслышать этого «а», и не увидеть красного неба, и не понять, что именно с этой минуты, еще до монолога «Люди, львы...» и т.д. начался спектакль о мировой душе и ее одиночестве в космическом пространстве. Когда на сцене Камерного театра игралась «Чайка», еще не вошло в обиход слово «космос». Но дело не в слове — Коонен вводит в роль это ощущение космоса, этот наш, сегодняшний озноб от встречи с непознанным. Актерская техника великой актрисы в «Чайке» спрятана очень глубоко и никак не продемонстрирована. Вне всяких технических, постановочных или актерских ухищрений Таиров и Коонен отвечают на вопрос, решающий нечто главное в чеховской пьесе: талантлива Нина Заречная или нет? О чем рассказывается в пье-

се — о судьбе таланта или о чем-то другом? Конечно же, о судьбе Таланта — отвечает Алиса Коонен. Отвечает спокойно и властно, за несколько лет до закрытия своего театра, перед концом своей собственной актерской жизни. Она вложила в чеховскую роль (единственную на ее пути) весь свой разнообразнейший театральный и человеческий опыт. Слушая ее «Чайку», невольно думаешь, что только так и можно сыграть эту труднейшую роль. Сыграть тогда, когда все осознано и всему найдено свое место — технике, чувствам, миссии театра и неизбежным переменам в нем. И тогда исповедь Тригорина Нина будет слушать не как трепещущая наивная поклонница, но как равная, а про пьесу Треплева она очень точно заметит, что в ней нет живых лиц и играть ее трудно, потому что в ней «только читка».

В исполнении Коонен знаменитый монолог «Люди, львы, орлы...» — только читка. Но таким проникновением одновременно в смысл и в музыку, таким умением извлечь музыку из смысла и найти простейшую мелодию самому сложному тексту — таким мастерством владел, может быть, только Яхонтов. Между прочим, последние годы жизни он только-только прикоснулся к поэзии Блока. У Алисы Коонен в знаменитом монологе о мировой душе — отклик той же музыке, а у Таирова в «Чайке» — неожиданно свободный выход художника в высокую условность, вне которой на сцене нет поэзии. Все эти выходы, порывы, мелодии были трагически оборваны в середине 40-х, поистине — роковых. Вдруг вспомнилось: в один из первых дней после закрытия театра Алиса Коонен услышала от Таирова: «Ты должна каждый свой день начинать так, как будто вечером играешь спектакль. Занимайся гимнастикой, речью, всем, чем ты занимаешься обычно. Готовь какую-нибудь новую роль... Теперь иначе ты не сможешь жить». Театра уже не было и не могло быть. Но, зная, что такое призвание актрисы, Таиров продлевал ей жизнь. Вот и «Чайка» в Камерном — о *призвании*.

ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК НА ПРОСПЕКТЕ РУСТАВЕЛИ

Если человек может погибнуть от голода, театр погибает, напротив, от сытости. Только не хозяйской, а лакейской. Обслуживает ли он при этом отечественных хозяев жизни или отправляется за долларами в дальние страны, не имеет значения. Значение имеет только его изменившееся лицо — одутловатое, малоподвижное. Неживое. Мы привыкаем к таким печальным переменам.

Если бы режиссер Роберт Стурау уехал сегодня на постановку в Англию или Швецию, а потом, забрав с собой труппу Театра имени Руставели, отправился на полгода куда-нибудь в Штаты, это никого не удивило бы ни в Грузии, ни в России. Действительно, зачем сидеть в Тбилиси, где не топят ни в квартирах, ни в театре и где нет никакой уверенности, что в тебя по дороге из театра не пальнет какой-нибудь юнец-наркоман, — вон их сколько, таких мальчиков, на проспекте Руставели. Режиссеру с мировым именем — место во всем мире и блага всего мира, не так ли?

Все так. Но кое-что не так. Я не берусь словами определять это «кое-что», но оно существенно, лично мне бесконечно дорого, а для грузинской культуры, надо полагать, немаловажно. И вот на том же проспекте, в двух шагах от сожженных зданий, режиссер Стурау сидит в пальто в нетопленном огромном зале и готовит к премьере пьесу Брехта «Добрый человек из Сезуана». А на сцене перед ним не те знаменитые актеры, что играли «Кавказский меловой круг», «Ричарда III», «Короля Лира» и были известны не только в Тбилиси, но в Москве и в Лондоне.

На сцене племя совсем молодое, незнакомое. (Из старых знакомцев только Карло Саканделидзе скромно и точно играет старика — торговца коврами.) А лица молодых прекрасны — все как на подбор. Такие лица грех замазывать гримом или закрывать масками. Такие фигурки не нуждаются в пышных костюмах — их гибкости и

легкости нужно только пространство и негромкий, умный подсказ режиссера. Роберт Стураа вывел к публике не одного-двух молодых артистов, но новое поколение руставелиевцев, новую славленную компанию хитрецов и лицедеев, живущих своей совместностью, общим профессиональным участием и радостью игры.

Водонос, как положено у автора, сыграл пролог, рассказал, по какому поводу в Сезуан вот-вот пожалуют боги, — и в глубине сцены распахнулись большие ворота, и жители этого Сезуана, тесной группкой постояв в проеме ворот, группкой же по-китайски засемили прямо к нам. На авансцене они остановились в почтительном полупоклоне и произнесли «Гамарджоба» (то есть «Здравствуйте») и через секунду «Нахвамдис» («До свидания»). И, повернувшись спиной, такой же стайкой тут же и ушли обратно в ворота. Такого пролога нет у Брехта, но в нем замечательный камертон к спектаклю, в котором хоть и живет печаль, но который весь есть не что иное, как улыбка. Улыбка встречи. Улыбка знакомства. А между этими «Гамарджоба» и «Нахвамдис» нам расскажут историю о том, как удивительно устроена жизнь. И мы еще раз задумаемся об этом вековечном устройстве — о том, что чужой дом под утро будет покидать прелестная девушка, продающая свое тело (чья-то рука протянет ей из ложи забытый красненький лифчик), и что во все века борьба за «выживание» была для человека не только делом, борьбой, но еще и игрой, где Добро и Зло выступали то порознь, а то, на удивление, вместе.

На несовместимости этих начал настаивают наивные боги, но ведь так очевидно, что союз Добра и Зла на все лады разрабатывает и совершенствует сама человеческая природа, чтобы выжить на этой земле. Так или иначе, объектом недоброго эксперимента по воле Брехта (или выдуманных им богов) становится добрая Шен Те, и актриса Нино Касрадзе не упускает ни одного звена в цепочке удивлений, открытий, мотивов, решений, составляющих стремительное движение роли. Давно не приходилось видеть такой сосредоточенно-вдохновенной, неэгоистичной, умной и вместе с

тем непосредственной игры. Прекрасная молодая актриса родилась на сцене старого театра — в добрый час! Известно, что плохой режиссер комплексует, конфликтует и в итоге только стареет рядом с молодыми. А хороший, умный — молодеет. На этот достаточно банальный экзамен Роберт Стуруа пошел в силу обстоятельств, о которых не берусь судить, но его победа и его художественная молодость — наглядны.

Сейчас решается вопрос: как играть этот довольно большой спектакль, если электричество в городе дают всего с 1-го часа дня до 4, а вечером лишь изредка? Может быть, при свечах? Но тогда пропадут тонкая световая игра и красивейшее лаконичное оформление, которое сделано под руководством Гоги Месхишвили. Может, играть в два дня? Или все же в один, сильно все сократить? Но сокращать невозможно, тут любую сцену жаль, тут каждый маленький эпизод, каждый шаг актеров хорош.

Так что же делать? Пожалуй, это самый радостный вопрос из всех, которые встают в Тбилиси.

Экран и сцена, 1994, № 2

«СПОСОБ ТОГДА ЗНАЛИ...»

Замечательно, что многое, связанное с Михаилом Чеховым, его человеческой судьбой и наследием, обладает способностью воскресать, возбуждая чужое воображение самым неожиданным образом, вопреки привычной реальности.

Прошлой осенью, например, обыденная реальность подмосковного поселка явно отступила перед физическим и духовным напором явившихся с разных концов света гостей, которые ищут самих себя и Михаила Чехова в связях искусства с антропософией, космогонией, антропологией и тому подобным. Приживутся ли на российской почве эти семена, имеют ли они прямое отношение к реальному театру — у нас, в Европе, в Америке, — не вполне ясно. Но в «пространстве Михаила Чехова» они прорастают, указывая во всяком случае на его широту. И это следует осознать.

На занятия той же подмосковной школы из Америки приехала очаровательная, вне возраста, ученица Чехова Мала Пауэрс и по праву душеприказчицы передала со слов своего учителя, что он вообще хотел оставить театр и стать священником, а отговорил его от такого шага не кто иной, как Рудольф Штейнер. Видимо, надо принять и это, скорректировав кое-что в своих прежних знаниях о Чехове и признав, что еще не все сведения о его судьбе и духовных устремлениях достигли России.

Совсем недавно нашей привычной реальностью было то, к примеру, что государственный архив никому не выдавал страницы неоконченной книги Чехова, где рассказывалось о причинах его эмиграции. И мы, публикаторы, наспех и тайком прочитав их, ломали головы — как, не исказив правды, ее же и не обнаружить. А спустя несколько лет, попав в Лос-Анджелес, я неожиданно услышала страшный рассказ обо всем этом от ближайшего к Чехову человека.

Мы сидели на лавочке в городском сквере на крутом берегу океана. За спиной — небоскребы и Голливуд, внизу, с головокругительной высоты — грохочущие океанские волны и люди-букашки на желтой полосе пляжа. А в полуметре от меня — вполне реальный старый джентльмен, владеющий прекрасной русской речью. В этой полуфантастической обстановке вдвойне странно и даже дико было слышать имена Рыкова, Ягоды и понимать, какую петлю родная наша держава чуть было не затянула на шее Михаила Чехова. Потом в Нью-Йорке в ближайшей библиотеке ничего не стоило взять чеховскую книгу с «секретными» страницами и на первом же углу сделать с них ксерокс. Так вопреки реальности расширялись наши отечественные знания о Чехове.

Похожий на старого Фирса американец, русский по происхождению, был Георгий Семенович Жданов. Напомню, что именно он в 70-е годы собрал и передал в Москву то, что можно считать американским чеховским архивом. Это было сделано согласно воле Чехова с помощью его жены, К.К. Зиллер-Чеховой.

Поначалу Жданов несколько растерялся, наткнувшись на порядки тогдашнего советского посольства, отчего экземпляры первого издания книги «О технике актера» безвозвратно исчезли в недрах того же посольства. Но потом он сориентировался, нашел другие пути, не раз сам приезжал в Москву и в конце концов выполнил то, что считал своим долгом. Низкий ему за это поклон.

Теперь он приехал, чтобы провести в Москве курс занятий. «Долго жил, но, славу богу, дожил», — произнес по приезду совсем как Фирс.

Предваря московские уроки Георгия Жданова, Сергей Юрский сказал примерно так: перед нами событие небывало значительное. Мы шли к нему долго, с двух сторон — мы и Жданов.

Учение Чехова вызывает интерес во всем мире, но в геометрической прогрессии растет и недоразумение. Вокруг его метода слишком много шарлатанства. Для кого-то это легкий наркотик, для других — самообман, для третьих — товар. Это вполне объяс-

нимо там, где торгуют или ищут забвения. Но Чехов искал другие ценности. В случае со Ждановым перед нами — первоисточник. И еще Юрский объяснил присутствующим, что Георгий Семенович Жданов владеет пятью языками и свой курс лекций читал в разных странах, в основном по-английски. В России он отказался от гонорара. Его акция бескорыстна и безвозмездна. Единственный ее смысл — передача чеховской системы в чистом виде.

Все очень ясно, реально, конкретно: группа учеников, двадцать одно занятие, продуманный рабочий график, обязывающий к строгой дисциплине. Свободный доступ для всех, кому интересно. Расписание: с 10 до 12 урок, короткий перерыв до двух и проверка заданий. Самостоятельно ученики занимаются до вечера.

Что в этом невероятного? Да хотя бы то, что каждый день ровно к 10 часам утра в «Онегинском» зале Дома-музея Станиславского появлялся и, ни на что не отвлекаясь, приступал к работе человек, о котором полвека назад в предисловии к книге «О технике актера» Михаил Чехов написал: «Особенно радостным долгом своим я считаю выразить благодарность Г.С. Жданову, работавшему со мной на протяжении многих лет. Его постановки, педагогическая деятельность и эксперименты, основанные на принципах, излагаемых в этой книге, оказали мне большую услугу. Идеи, вопросы и советы Г.С. Жданова были ценным вкладом в мой труд. Г.С. Жданову за его бескорыстную помощь я и посвящаю эту книгу».

Мы действительно в каком-то смысле получили доступ к первоисточнику. Хотя могли и не получить. Потому что Георгию Семеновичу Жданову через год исполнится девяносто. («Стукнет», — как сказал он перед отъездом, на прощание.) Мы могли не услышать и не увидеть, что примером необходимой для актера «легкости» и «свободы» можно привести не кого-нибудь, но художника Добужинского. В том, как этот художник ударял кистью, расписывая огромные холсты для спектакля, который ставили Чехов и Жданов, была желанная легкость — Жданов намеком ее замечательно

показал, и этот мгновенный показ кое-что заодно прояснил в таком сложном понятии, как «психологический жест». Мы могли и не услышать перечень имен, которых нет в книге «О технике актера», но которые, как живые люди, окружали Чехова и Жданова, питая их совместный опыт. Чаплин, Шаяпин, Рахманинов. «Маленький клуб гениев, я так это называю», — мимоходом сказал Жданов. Все это тоже — первоисточник.

Невероятным было, что достаточно напряженный график занятий этот старый человек выдерживает без всяких видимых усилий. Он не стеснялся своего слухового аппарата, но «слышал» по ходу урока больше и лучше других. Свободно переспрашивал, уточнял свою мысль; легко переходил от сложного к элементарному, зная, что аудитория всегда улавливает эту связь, этот живой сбой мысли. Любо-дорого было наблюдать, когда и как он делает крошечную паузу, — как воздушную прокладку, необходимую для усвоения.

Было заметно, что возраст сковывает его движения. Он не превозмогал эту скованность, но артистично ею пользовался для дела — в общий круг входил на считанные минуты, требовал живости показа от других, умело переводил внимание на анализ ошибок, досадовал на внутреннюю неподвижность молодых.

«У вас неживые руки. Чехов называл такие актерские руки «ложечками». Руки нельзя прятать. Мы говорили своим ученикам, что нужно зашить карманы!».

Проявлял себя незнакомый нам стиль работы. Не знаю, можно ли назвать его «чеховским», скорее он заставлял думать об условиях, в которых Чехова в свое время заставила жить деловая Америка. В тех же условиях уже очень долго живет Георгий Жданов. Думаю, что только потому и могло показаться возможным свернуть в конспект, уложить в схему так называемый чеховский метод. Гражданин Америки считает время и рассчитывает свою энергию так, как у нас не делают этого ни актеры, ни педагоги, ни члены правительства. К расхожей истине «время — деньги» это не име-

ет отношения, деньги в данном случае ни при чем (хотя, вероятно, в Америке в педагогической работе того же Жданова — при чем). В условиях «Онегинского» зала и краткости отпущенного времени трогательна была чистота намерений, но восхищала и чистота жанра: конспект есть конспект. Конспект — это сжатое изложение (одновременно — первая практическая проба) того, что должно существовать в длительной протяженности, во всей профессиональной жизни актера-художника. Конспект основы. Схема основы основ. А если так, секунды нельзя терять впустую, на разговор.

«Не разглагольствуйте — покажите! Задайте свой вопрос в виде показа, и я дам вам ответ, показав. Наш профессиональный язык не в словах, только в показе!»

Удельный вес самостоятельных заданий огромен. Время на их проверку строго отсчитано. Если настолько мобилизован педагог, он и принять может такую же мобилизованность учеников. Случайно пришлось услышать, как Жданов делает выволочку своему помощнику-ассистенту:

«Мне известно, что сейчас происходит на улицах. Но если я здесь, вы должны быть здесь на десять минут раньше». (А напомним, что на московских улицах в те октябрьские дни стреляли.)

Короче говоря, мы видели нечто несообразное привычному российскому укладу. Если Чехов когда-то благодарил Жданова за его эксперименты в области метода, один из самых рискованных экспериментов был проведен на наших глазах. Тут невозможно всерьез обсуждать результат. Его попросту не могло быть, если под результатом понимать волнующий момент торжества органической природы или раскрытия актерской индивидуальности. К индивидуальностям своих учеников педагог Жданов и не присматривался, — он сознательно принял (сам ли предложил) условия передачи «конспекта», строго говоря, весьма далекие от конечных целей чеховского метода.

Не берусь судить об одаренности учеников. Они собраны были, в общем, случайно, кое-как, по-русски. Но видно было, что

день ото дня они как люди становились обаятельнее. Перестав думать о том, как выглядят, они выглядели все лучше и лучше. Было заметно, что с них опадает современный уличный мусор. Навстречу чужой сосредоточенности и серьезности момента в людях раскрывалось лучшее, что в них было.

А самое интересное произошло в тот день, когда среди учеников сидел Олег Ефремов. Он пришел поприветствовать гостя, но остался. Жданов подступил к теме атмосферы и ненароком задел Станиславского.

«Мы с Чеховым сошлись на том, что считать материалом для творчества аффективную память — роковая ошибка Станиславского. Личные чувства актера, его житейские переживания — прямой путь к натурализму. Чувства, к которым мы обращаемся, лежат не на поверхности, а глубоко в подсознании. Атмосфера — один из способов их вызвать. Попробуем...»

Но тут Ефремов, как ученик Станиславского, задал какой-то вопрос. Жданов, поправив слуховой аппарат, тут же кратко ответил, но, уклонившись от теории, решительно вернулся к теме урока и дал задание на «столкновение атмосфер»: надо войти в свою комнату и вообразить, что там поселилась атмосфера страха. Прodelать любые движения в этой атмосфере. Создать ее в собственном воображении и впустить в себя.

«Атмосфера создается как дым, как туман. Густую атмосферу можно резать ножницами...»

Ефремов сидел близко от меня, и было слышно, как он произнес: «Заманчиво!», — встал и пошел за кулисы. То, что затем произошло, было замечательно. Актер редчайшей органики всего себя подчинил заданию. Это был идеал сосредоточенности. Никакой «личной памяти» о самом себе, то есть о Ефремове, которого все знают. Полное растворение в «предлагаемых обстоятельствах» (по Станиславскому), но и мгновенная вспышка воображения (по Чехову). Ничего показного и демонстративного. Два шага из-за кулис — и он остановился. Это даже нельзя назвать иг-

рой. Что-то его остановило, а потом каким-то образом в него вступило, и это почувствовали все, сидящие в зале. «Это» действительно можно было «резать ножницами». Он присел на край дивана, потом взял трубку телефона (Жданов, как условились, дал сигнал). Тут можно было бы что-то произнести, сказать, но Ефремов молчал. Потому что в телефонной трубке ничего не слышал. Он оцепенел от тишины, которая была всюду. Это было самое страшное. Он тихо положил трубку. Не сразу поднялся с дивана и небыстро, чуть неуверенной походкой направился к двери.

В зал он вернулся довольный, посвежевший и мельком, хитро посмотрел на Жданова — мол, знай наших! Но Жданов уже вызвал следующего ученика и смотрел, как тот заглядывает под стол, очевидно, разыскивая там атмосферу страха. Только через несколько дней, когда кто-то спросил, надо ли в упражнении искать выразительность внешних действий, педагог вдруг почти вспылил:

«Разве вы не видели, что Ефремов был неподвижен? Но он вскрыл «пакет чувств», о котором я вам толкую! Все, что было у него внутри, мы видели как под микроскопом!»

Итак — воображение, легкость, свобода, атмосфера, пакет чувств, воображаемый центр, психологический жест, излучение... Естественно спросить: объяснял ли что-нибудь Жданов о связях всего этого с антропософией? Нет, не объяснял. По этому поводу можно лишь что-то гадать и изъясняться ученым языком. Когда-то я спросила Жданова примерно о том же и как ответ получила в его передаче такой короткий разговор:

«Какое несчастье моей жизни, Юра, что я не смог воспитать в тебе антропософа!» — сказал Чехов Жданову. «Но ведь это сектанты, Миша, а секта всегда скучна...» — ответил ближайший помощник. «Штейнер не сектант», — сказал Чехов и не продолжал спора.

ПАРАДОКСЫ ФОМЕНКО

В хорошем спектакле все кажется сделанным легко и просто, по естественной и давней расположенности одного к другому — театра к пьесе, режиссера к актерам и т.д. В премьере театра «Сатирикон» все выглядит именно так: пьеса Кроммелинка «Великолепный рогоносец», кажется, только и ждала малой сцены, главная роль была написана специально для Константина Райкина, ну а режиссер Петр Фоменко, разумеется, знал актеров, как знает своих учеников.

Но ничего подобного не было. «Великолепный рогоносец» — еще один пример в том ряду счастливых парадоксов, который выстраивают в последнее время спектакли Фоменко. Объяснить обаяние этого ряда непросто, но заманчиво. И критики, как положено, гадают.

Когда в «Волках и овцах» совсем молоденькие ученики Фоменко переиграли (то есть обогнали мастеров-академиков), почудилось, что секрет в особой театральной педагогике. Когда в «Без вины виноватых» маститые вахтанговцы во главе с Юлией Борисовой, на удивление помолодев, сбежали с большой сцены и блистательно освоили дотоле никому не известное, весьма скромное сценическое пространство, разгадку успеха все увидели в постановочном мастерстве Фоменко. А так как «Волки и овцы» и «Без вины виноватые» написаны одним автором, сомнений не было: все дело в том, что появился режиссер, у которого особый «слух к Островскому». И в каждой такой догадке была своя правда.

Но бельгиец Кроммелинк совсем не похож на нашего Островского, актеры «Сатирикона» не имели дела ни с тем, ни с другим, ни с режиссурой Фоменко, а Константин Райкин, хоть и выпускник вахтанговского училища, связан совсем иным сценическим опытом, нежели Юлия Борисова или Юрий Яковлев. Остается признать: Фоменко —

мастер театральных парадоксов. А естественная расположенность, упомянутая выше, не обман, но материя более тонкая и таинственная, чем кажется. Порой она возникает в таких закоулках творческой природы (воображения и интуиции), куда посторонним хода нет. Заметим, что как раз про эти «закоулки», как ни странно, и поставлен «Великолепный рогоносец». Не фарс, как у Кроммелинка, а причудливое смешение тьмы и света, самый непростой и, кто знает, возможно, самый личный спектакль Фоменко.

Наше знакомство с пьесой до сих пор определялось более всего легендой, в которой, если присмотреться, многое смутно. В 22-м году Всеволод Мейерхольд поставил этого «Рогоносца» с целью продемонстрировать метод биомеханики, идею конструктивизма, но главное (если верить серьезному биографу), — чтобы выразить «упоенно счастливое восприятие революции». Каким образом это восприятие революции выражало себя через историю ревнивца Брюно, заставившего собственную жену переспать со всей деревней, не вполне ясно. Почему именно в «Рогоносце» актеры получили долгожданную возможность потрясать в воздухе «торжествующими руками строителя» — непонятно. Так в чем же заключался счастливый союз биомеханики, конструктивизма и мастерства таких актеров, как Ильинский и Бабанова? Я задаю эти вопросы чисто риторически, — не зная ответа и не найдя его ни в каких театроведческих формулах.

Так или иначе, Мейерхольд поставил веселый фарс, и этот опыт с пьесой Кроммелинка был единственным в истории театра. Игорь Ильинский в роли Брюно, говорят, играл поэта. Вполне возможно. Но возможно и то, что поэты начала 20-х годов владели особой словесной акробатикой — мотив приносимой ими «священной жертвы» вполне поддавался аранжировке в духе марша.

Петр Фоменко назвал свой спектакль «трагифарсом». Вряд ли он думал о полемике с Мейерхольдом, но в каком-то смысле новый спектакль откликнулся легендарному мастеру и даже коснулся его трагической судьбы. Отклик не на поверхности, а в глубине нового «Рого-

носса». Потому что посвящен он более всего воображению — волшебному, но и роковому свойству искусства и человеческой природы. Ведь известно, что какими бы масками ни игрался художник, он постоянно живет на опасной грани фантазии и реальности, между землей и небом. Реальная жизнь всегда питает его фантазию, но всегда же и стремится укротить ее. В этом вечном конфликте — источник многих реальных трагедий (в том числе судьбы Мейерхольда), а в театре — повод рождения самых разных жанров, высоких и низких. Петр Фоменко на этот раз выбрал их смешение — трагифарс.

На самых рискованных и скользких поворотах замечательно выстоял, не поскользнулся Константин Райкин. И не потому, что он неутомим, как мотор, и ловок, как обезьяна. А потому, мне кажется, что, может быть, впервые он отдал роли не только тело, но и душу целиком. В небольшом пространстве, в нескольких шагах от зрителей, он буквально с головой уходит в роль и проживает ее, ни разу не взглянув на тех, к которым привык со сцены обращаться впрямую. Странно, но при том будто впервые видишь его глаза. Чьи они — Райкина или Брюно? Огромные, детские, доверчивые. Восторженные вначале, потом больные. Потому что спектакль о ревнивце и роконосце рассказывает прежде всего о высокой болезни. Райкин бесстрашно и впускает ее в себя и воспроизводит. Он, актер, эту болезнь знает.

Конечно же, в Брюно он играет художника. Во многих ракурсах, смешных и жутковатых, открывает самого себя. Суть творчества — та власть воображения, которая сильнее всякого разума и логики. Богом созданная красота, прелестная Стелла дана этому Брюно в жены. Но Брюно состязается с Творцом. Ему, поэту, сочинителю, надо как бы создать Стеллу еще раз — разгадать и назвать все до единого изгибы и родинки, все линии, которые в этом теле переплетаются и пересекаются. Брюно творит эти линии и готов в них запутаться — ему нужен слушатель! Свою любовь и свою собственность он открывает и отдает другим, потому что как артист он нуждается в отклике, в восхищении аудитории. Он для всех рас-

пахивает дверь, за которой по всем законам интимное должно оставаться интимным. Как ребенок, не знающий чувства стыда, и как поэт, одержимо ищущий слов, он преступает общие правила жизни. Самому близкому другу и родственнику он хочет не только рассказать, но обязательно показать, как прелестна маленькая грудь Стеллы! Он жаждет отклика, впивается глазами в потрясенное лицо Петрюса и... тут же дает ему пощечину.

Но ревность — это только начало. Дальше, как говорят, пошло-поехало. Неизвестно, что в таких случаях страшнее — реальность или воображение. Но для Брюно никакой реальности уже не существует, — он видит то, чего нет, доказательств несуществующему у него тьма, но он жаждет все новых и новых, и вот уже вся деревня ополоумела — все ревнуют и все рогааты. А в самом центре этого взбесившегося стада — измученная, прекрасная, послушная и верная Стелла. (Не помню, чтобы у Райкина еще когда-либо была такая замечательно тонкая, чуткая и талантливая партнерша, как Наталья Вдовина. А ведь это ее первая роль в театре!). Зрелище страшноватое, страдания Брюно нешуточны, разъяренные деревенские жители тоже не шутят, но почему же так упорно длит и длит Брюно то, что сам же и придумал? Да потому, отвечает Райкин своей игрой, что этот Брюно еще и режиссер. И действительно, ему ведь позарез нужны исполнители, которым он дает задания, распределяет роли, строит мизансцены и руководит общим действием (да простит меня Фоменко!). Как режиссер-деспот, он ждет послушания, не терпит капризов и своеволия, он владеет магией показа, вдохновляется «находками» и мгновенно теряет интерес к другим, когда чувствует собственную пустоту. Он постарел от всего этого. В финале — лысеющий затылок, очки на носу, запавшие щеки. Но воображение живет! И пусть какой-то погонщик волов уносит бедную Стеллу, и пусть она умоляет этого парня только об одном — позволить ей быть ему верной. Все это для Брюно только новый толчок — погонщик так погонщик, а он, художник, дофантазирует все остальное...

Какой, однако, замечательный материал упустили нынешние любители эротических представлений, не читавшие Кроммелинка! Петр Фоменко всех их обогнал и обыграл как большой художник. Несомненно, он поставил эротический трагифарс. Но всякому воспаленному воображению — актерскому, зрительскому, собственному — придал необходимый в искусстве высокий смысл. Впрочем, тому, кто не склонен улавливать высокое, «Великолепный рогоносец» даст возможность и поохотать — это хоть и «траги», но ведь и фарс тоже...

Остается добавить, что спектакль, как всегда у Фоменко, очень красив. Сделали его таким художник Станислав Морозов и мастер по костюмам Мария Данилова. Немного светлого, чистого дерева (срез бочки как маленькая арена, деревянные галерейки где-то наверху, стремянка) и костюмы, — ах, какие костюмы! В гамме старых фламандских мастеров и шиты будто в Брюсселе...

Известия, 1994, 28 апреля

В НЕОСВЕЩЕННОМ ПЕРЕХОДЕ

Захаров ставит Чехова

«Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу».

В последнем акте «Чайки» Тригорин произносит это между делом, вместе с другими играя в лото. В спектакле он вышел из общей игры и в полутьме по-хозяйски уселся за чужой письменный стол. На столе — рукописи Кости Треплева.

«Поймать ерша или окуня — это такое блаженство!»

В короткой пантомимической игре Олег Янковский изображает это блаженство: в руках бьется еще живая рыба, лицо искажено азартом борьбы, глаза вытаращены, в ловких пальцах дьявольская энергия. Он душит невидимую рыбу прямо на столе, на чужой рукописи.

Человек уничтожает живое. Он и другого рядом с собой (Нину, Треплева) убивает, как эту рыбу.

У Чехова всегда важно соотношение природы и человека.

«Если человек понимает степь, то отсюда следует, что он ей сродни, что он может сбросить с себя всякую мелочность и душевно поравняться с нею. В природе, по Чехову, лежит то, чего недостает человеку и что доступно ему тем не менее» (Н. Берковский).

Этот мотив, изнутри расширяющий литературный сюжет, можно расслышать во всех чеховских пьесах. Но развитие цивилизации в XX веке многое поставило под сомнение. В своем спектакле Марк Захаров воспроизводит печальный результат: целомудренно скрытая связь человека с природой окончательно оборвана.

Среда обитания персонажей «Чайки» в сценографии Олега Шейнциса создана в необходимых театру объемах. Но по существу — как на плоскости картины, изображающей взезные про-

странства. Чеховский Костя Треплев (модернист, написавший абстрактно-философскую драму о Мировой душе) был просто-душнее — ему нужны вид на живое озеро и настоящая луна. В сегодняшней «Чайке» природа выжжена. Антрацитовые стволы деревьев мертвы — нельзя и представить, что где-то в вышине они увенчаны листвой. Не вечерней прохладой, а вселенским холодом веет от красоты «колдовского озера». Говорится, что «на том берегу» чудесно поют. Но в ответ — как злая насмешка — то-скливый вой собаки.

На чеховскую «Чайку» спроецировано сегодняшнее умонастроение: можно полететь в космос, можно узнать об этом космосе то, чего не знали в чеховские времена, но, вернувшись на Землю, не приобрести равновесия, необходимого, чтобы жить вместе и рядом с другими. Вписав самого себя в космические масштабы, в скромных масштабах своей Земли человек остался испуган и растерян.

В спектакль вступает тема глобальной безысходности. Под этим натиском отступают многие «неглобальные» мотивы, из которых состоит «Чайка». Сложность человеческих отношений уходит в нечто бестрепетное, лишенное тепла и света. Холодно, холодно, холодно.

Нет никакого желания упрекать Марка Захарова в пессимизме. Чехов в пьесе тоже не указал выхода — начал с *forte*, а кончил *pianissimo*. Захаров ничего в тексте не изменил, не сократил, не перевернул с ног на голову. Уже за одно это спасибо. Его актеры играют без штампованной меланхолии — энергично, выпукло, отчетливо. В отчетливой артикуляции, звуковой и пластической, — стилистика спектакля. В ней нет поэтической дымки и многозначности, но возникают свои интересные акценты.

Чеховские герои хотят невозможного: Аркадина хочет остановить время, Нина Заречная жаждет славы, Треплев стремится преобразовать театр, Маша ищет поэтической любви и так далее. Все эти порывы можно посчитать наивными, даже смешными, но в них существенная часть жизни, непрерывность ее течения. Лишь

один человек ничего не хочет, не ищет и уже поэтому занимает особое место. Это доктор Дорн.

Полина Андреевна хочет, чтобы Дорн взял ее к себе, но стоит лишь взглянуть на Леонида Броневого, чтобы понять всю нелепость такого желания. Ему не пятьдесят пять, как он утверждает, а гораздо больше, но суть не в этом. Говорят, когда-то он был *jeune premier* шести усадеб. Но сейчас беспросветная, мертвящая пустота в его глазах. Дорн — олицетворение невозможности, ее абсолют. В нем — сила безразличия. Оттого, что его вызывают как доктора, — не по себе, жутковато. Аркадина спрашивает, не поехать ли больному Сорину куда-нибудь на воды. Дорн отвечает: «Можно поехать. Можно и не поехать». Интонация убийственна. (Зрители смеются — это отклик актеру, владеющему особым мастерством подачи реплик. Броневой делает их репризными.)

Есть люди, вокруг которых возникает как бы среда обитания — атмосфера, в которой другой человек самовосстанавливается, направляет плечи. Рассказывают, таким был Чехов. Казалось, что-то существенное от самого себя он дал Дорну. В последнем акте «Чайки» не случайно этому «превосходному доктору» поручен короткий монолог про уличную толпу в Генуе. Чехов умел вот так, одним внезапным движением раздвинуть привычные стены. За окнами хлещет осенний дождь, всю ночь воет собака, а где-то в Генуе... Мгновенная смена масштабов произведена исключительно словом, то есть внутренним порывом и прорывом. Прорыв знакомого пространства — одно из чеховских открытий в драме. Очень русское и очень чеховское открытие, на века. Его исток — в неистребимом стремлении человека (такого, как Чехов) ощутить и осознать себя в мире, который больше комнаты и разнообразнее даже такой славной усадьбы, как Мелихово. Открытие касается форм драмы, но в существе своем — устройства человеческой психики, национального характера и еще многого другого.

О превосходной уличной толпе в Генуе Дорн в пьесе говорит, как бы одухотворяя собой эту безликую толпу, намекая на воз-

возможность (пусть недолгую!) единения многих. Когда этот монолог говорит Бронева, происходит нечто противоположное. Толпа, в которой этот Дорн, по его словам, двигался «без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии», представляется каким-то механическим, массовым движением — и только. Воспоминание никчемно и бессмысленно. Можно поехать, а можно и не поехать. Безразличие. В каком-то смысле это античеховское настроение. Но оно вполне сегодняшнее.

При всем уважении к Чехову, вероятно, следует признать, что его пьесы, став классикой литературы, для театра всегда были и остаются сценариями, либретто. Каждое время надувает этот шарик своим воздухом. А зритель вправе ни о каком воздухе не думать: он получает свое удовольствие от посещения театра, от встречи с Чуриковой, Янковским, Броневым.

На той же сцене, в чеховском «Иванове», Инна Чурикова когда-то сыграла Сарру. Во многих оттенках с удивительной тонкостью воспроизвела то, что внутри человека хрупко, способно жить, к жизни обращено, но готово и умереть. Сарра умирала от чахотки. Но ее душа не была затронута болезнью. То, как эта женщина, получив от любимого человека самое страшное оскорбление, бросалась не прочь от него, но к нему же, на помощь, было вне рассудка, вне прямой логики, но оттого и прекрасно, и незабываемо.

С тех пор прошло без малого двадцать лет. Аркадина, разумеется, совсем другая роль. А «Чайка» — совсем другой спектакль. Характеры в нем не исследуются, но ищут своего обозначения. Весь эффект — в выразительности знака.

«Психологический курьез — моя мать» — на этих словах Треплева звучит громкая музыка, и в водах озера появляется чудище, похожее на огромную красную рыбу. Взмахами плавников-опахал оно не колеблет озерных вод, а, пугая выпученными глазами, никого не видит. Это — Аркадина. На химеру, на дьявола указано. Никакого психологического курьеза нет. Трешлев думает, что его мать умна, знает всего Некрасова, за больными ухаживает, как ан-

гел, верит в служение светлomu искусству, но это — заблуждения любящего сына. Аркадина лишена живых противоречий, она элементарна. Захватчица, скряга, виртуоз пошлости. Воплощение дурного театра, его агрессии и силы. В простейших человеческих привязанностях такому театру отказано — Аркадина не любит сына, равнодушна к родному брату, к природе, к чужим бедам. Ей, конечно, не тридцать два, но и не сорок три — она вне возраста. И даже, как ни странно, вне пола — ее женская грация слишком профессиональна, чтобы быть естественной, а страсть к Тригори-ну — как наркотик, дурман, вошедший в плоть и кровь.

В этой спрямленной линии роли Инна Чурикова, однако, внимательная к мелочам. «Ставка гривенник. Поставьте за меня, доктор», — когда сели играть в лото, в секундной паузе можно заметить, как при этих словах вытягивается женская шея. Взгляд проверяет, точно ли гривенник звякнул о блюдечко. Скряга.

На протяжении спектакля только Аркадина ведет свою напряженную борьбу — за Тригорина, за право играть пятнадцатилетних цыпочек, за свои нетронутые семьдесят тысяч в банке и за гривенник. И всюду побеждает: нашла, как оборвать чужой спектакль; сказала Нине, как горничной, что-то про ее внешность и голос; чуть не до драки довела схватку с любовником и укротила-таки его, буквально оседлала, как лошадь, проявившую норов. Победы мелкие, невысокого полета. Но ведь и борьба идет исключительно в области эгоизма и плотоугодия.

В финале Захаров и Чурикова пробуют раздвинуть эти пределы и растолковать смысл происходящего в сфере более широкой. Услышав звук выстрела, Аркадина все понимает. И пока Дорн ходил за кулисы, она успевает осознать все — потерю сына, свою вину перед ним и даже ту трагическую нескладность бытия, которую надлежит осознать нам, зрителям. Она бросается не за кулисы, откуда раздался выстрел (что по-человечески было бы понятнее — вдруг Костя еще жив?), но к письменному столу, чтобы среди бумаг найти (прощальную записку? Нет!) нужную странич-

ку: «Люди, львы, орлы...». Теперь она сама читает этот текст, обрывая его многозначительным повтором и обращением в зал: «Люди!..». Падает внутренний занавес, открывается панорама озера. На полуостровке, где Нина когда-то читала монолог Мировой души, теперь видны две застывшие фигурки — Нина и мертвый Треплев, головой на ее коленях.

Инна Чурикова может сыграть многое. Ее лицо, обращенное в зал, бывает залито слезами. Но от предшествующей виртуозно разработанной элементарности нелегко перейти к чему-то высокому — покаянию или проповеди. Трудно в считанные секунды превратиться из химеры в человека. Это можно сыграть в театре масок, но ведь Чурикова играет в другом театре.

В финал спектакля назидание вводится как чувствительная картинка. Вполне допускаю, что в зале кто-то испытывает ответные чувства. А тот, кто не испытывает, рассматривает картинку. На монстров-победителей направлена как бы увеличительная линза. Вне ее внимания остается многое. В частности, долгая исповедь Тригорина. Неясны причины, ее вызвавшие, непонятна степень человеческой искренности. Непонятно, из каких побуждений Чехов остановил действие пространной речью литератора о своей профессии.

В игре Янковского понятнее и в художественном отношении интереснее другое. Есть свой изыск в том, что дьявольское в этом Тригорине проступает незаметно. В финале суетливо-мелкими, нелепыми всплесками рук он отталкивает от себя весть о самоубийстве Треплева. К такому финалу Янковский ведет издалека, постепенно, с чувством меры, но и без пощады. Не сразу, но замечаешь деталь: постоянную, как тик, быструю оглядку Тригорина по сторонам, влево-вправо. Этот беллетрист не «съедает собственную жизнь», не берет у жизни как художник, но постоянно что-то подворовывает. То, что он постоянно испытывает, одинаково распространяя на женщин, на природу, на профессию, можно назвать: неодоухотворенная чувственность. В этом нет места нравственному началу — жалости, состраданию.

Одной из лучших сцен спектакля (на мой взгляд, лучшей) становится проходной разговор Тригорина с Машей. Марина Игнатова и Олег Янковский играют его с филигранной точностью. Двое стоят у столика и быстро закусывают, держа на весу тарелки. Постукивание вилок — непрерывный аккомпанемент разговору. Тригорин трезв, все замечает, а к чужой беде холоден. Маша основательно приняла, но твердо знает свою меру. Тригорин слушает и ест жадно, но с оглядкой — в соседней комнате Аркадина, где-то в доме Нина... А откровенность Маши ничего от него не требует — действуют только его аппетит и профессиональное любопытство. «Не повторить ли нам?» — «А не много ли будет?» Первый вопрос задан женщиной, но не по-женски деловито. В ответном вопросе — едва скрытая насмешка. И оба быстро выпили. Сцена сыграна на ходу, но в ней замечательна приметливость к характерам и к тому, что в людях скрыто.

В игре Янковского самое интересное — в неброскости, незаметности. Жаль, что режиссер в этом не уверен. И в финале первого действия под звуки марша дюжие молодцы в картузах и косоворотках выносят на сцену железную кровать. Тригорин должен буквально разоблачить себя. Сняв брюки, Олег Янковский при ярком свете иллюстрирует то, как Тригорин ухитряется и тут, и там — и с Ниной, и с Аркадиной. Будь она неладна, эта кровать. Ее обсуждают в театральной Москве как сплетню.

Отчетливая стилистическая артикуляция спектакля не содержит в себе многозначности и не нуждается в разгадывании. Но тут возникает некоторое несовпадение «биоэнергетических полей», используя любимую терминологию современного режиссера. В ответ спектаклю свою энергетику посылает наша ностальгия, не находящая удовлетворения, неизвестно к кому обращенная тоска по лучшему. По лучшему ли будущему тоска, по лучшему ли прошлому — не столь важно. Где-то на скрещении времен рождается это неопределенное, но сильное чувство. Оно и прекрасно, может, только в неопределенности. Человек тоскует по лучшему — зна-

чит, он жив. Но мы сегодня боязливы. Хотим выжить и боимся собственной памяти. Боимся рассмотреть театр в его оборванных связях с прошлым и в неосвященном переходе к неизвестному будущему. Захаровская «Чайка» поставлена в переходе, тем и интересна.

Когда-то пьеса провалилась на казенной, императорской сцене и победила в театре общедоступном. В те времена художественное осуществляло себя вне официоза, сторонясь политики. Неопределенность томлений чеховских героев принадлежала поэзии, но в такой же мере и массовой российской жизни. Мечты о лучшем будущем не опирались на борьбу партий. В них выражала себя присущая человеку потребность быть в согласии с самим собой. Взыскивать с себя было приметой культуры. Поиски смысла жизни, потребность в вере, необходимость знаний — все это не враждовало между собой и не было принадлежностью элиты сословной или духовной.

«Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе...» — эти по своему складу неораторские слова и произносились со сцены в раздумье самым обыкновенным человеком. И в ответ получали душевный, сердечный отклик многих. Многих ли? Сколько было их, откликнувшихся Чехову? Один из основателей МХТ называл: «громада русской провинциальной интеллигенции и полуинтеллигенции», «многомиллионный пласт русской жизни».

С тех пор прошло много лет, целый век. Все не единожды перевернулось и в итоге изменилось до неузнаваемости — страна, тип художника, смысл многих понятий.

Нынешняя «Чайка» поставлена человеком, прошедшим школу разнообразных политических верований. Сообразно своему артистизму (и не скрывая, что по натуре он — актер, лицедей), Марк Захаров вступил на эту дорогу, стал общественным деятелем и публицистом. В его телевизионных выступлениях и газетных статьях (написанных от первого лица, но, как в театре, обращенных

к чужому сознанию и вкусам) нашло отражение многое: мнимая устойчивость прошлых лет, сумятица нынешних, желание освободиться от обмана, но и страх перед свободой, которая душой еще не обретаена, а кем-то свыше вроде бы предоставлена — то ли ходом истории, то ли очередной политической властью, очередной химерой.

Лишь на первый взгляд это не имеет отношения к спектаклю. На открытом обсуждении «Чайки», отвечая на вопрос о настроении, давшем толчок спектаклю, Захаров сказал, удивив многих: «Не знаю... до 91-го года мне казалось, я знаю, что надо изменить в России к лучшему, а теперь не знаю. Вот победили демократы... а я ничего не знаю». (Цитирую по памяти, но за смысл и интонацию ручаюсь.)

Раздраженно-иронические отзывы, полученные «Чайкой» от тополивых рецензентов, отчасти вызваны нецельностью спектакля, но едва ли не в большей степени спровоцированы личностью режиссера. И еще той внетеатральной атмосферой, в которой ничто не способствует взаимному доверию. Сегодня все иронизируют над всем. Ирония — способ выживания. Единственная форма общественного согласия. Тот, кто не владеет иронией, уязвим и может легко стать жертвой.

Марк Захаров владеет. Он годами культивировал этот стиль в себе и в восприятии себя другими.

«Любой ценой мне хочется вызвать у людей иронию к себе и предмету нашего разговора... Мне нравится выглядеть несерьезным человеком». Это из книги, изданной в 88-м году. Тогда предметом разговора был только театр. Потом эта сфера расширилась — и театр оказался лишь включенным в нее.

Когда в 94-м году Захаров-публицист на страницах «Известий» размышляет о родных химерах (мешающих, по его мнению, иностранным инвестициям), о необходимом восстановлении храма Христа Спасителя и о биоэнергетическом воздействии православной молитвы, его стиль, разумеется, лишен иронии. Но в его на-

ставничество верят не многие: привыкли к заданной иронии и лицедейству. Сегодня Захаров называет свою газетную статью «Господи, даждь ми мысль благу». Он под защиту берет Ельцина и Лужкова — телевидение показывает их в храме со свечками в руках, «славящими Всевышнего», что закономерно вызывает сарказм недоброжелателей. Марк Захаров взывает к пониманию и осваивает стиль проповеди: «Даже люди, сохранившие в глубине души верность историческому вероисповеданию, не могут еще полной мерой обрести монолитную мощь в молитвенном богослужении во славу духовного величия нового православного Отечества. Для многих сегодня оно открывается заново. И не осудим их строго! Не унизим насмешками...».

Перед нами человек, чьи былые верования сметены, и он ищет другой опоры.

Каждый вправе выбрать, где искать — дома, наедине с собой, или на трибуне. Марк Захаров беззащитнее других, ибо публичен, выбрал трибуну. На него смотрят многие, не ведая, что смотрят в зеркало.

Пьеса, написанная сто лет назад в мирном, уютном Мелихове, вступила в пространство совсем другой русской жизни. Эта жизнь искажена всеобщей сумятицей и пугающими гримасами. «Чайка» и вправду поставлена будто в переходе. В уличном переходе, где все смешалось — подлинные страдания и обман, торг и реклама, спешка прохожих и неподвижность нищих, страхи, смех, стыд и бесстыдство. Какой «переходный период» все это собой представляет — никому не ведомо. Подобная смесь и в психологии актеров. Даже таких уверенных, как мастера «Ленкома».

Само это словообразование — «Ленком» — родилось в переходе. В прежнем, развернутом виде («имени Ленинского комсомола») — печать одной эпохи, в свернутом — знак другой. «Ленком» сегодня — это знак солидной фирмы, которой не грозит банкротство. «Ленком» — собрание мастеров-актеров. Совместное искусство О.Шейнциса и художника по костюмам В.Комоловой. Велико-

лепная техническая оснастка сцены и порядок в администрации. В других театрах — нехватка средств и рабочих кадров. В «Ленкоме» над «Чайкой» трудилось около ста человек. Их имена — от Инны Чуриковой до восьми костюмерш — в программке набраны одинаковым шрифтом. Примета демократии, но и перечень реальной собранной Захаровым творческой команды, сильнейшей в Москве. Работа спустя рукава — это в другом месте. Но и общедоступность (в прошлом важное для театра понятие) — тоже не здесь. Не всякий допущен в «Ленкоме» служить, но и не всякий может на ту же «Чайку» купить билет. Вот какой театр нашел свой способ жизни в обществе, которое вслепую ищет путей к демократии.

Так чего же мы хотим?

На наше восприятие чеховского спектакля действует некий запас знаний. Отрывочных, но все же знаний. Мы знаем, что когда-то нехорошие, нетонкие люди злобно освистали «Чайку», а умные и тонкие (интеллигентные) поняли, разгадали. Хочется быть умными, понимающими. Хочется интеллигентности.

Хочется, чтобы «Чайка» еще и еще раз показывала всем, что самая нескладная и несчастная жизнь благодаря искусству обретает какой-то высокий, не унижающий ее смысл. Хочется невозможного.

«Чайка» — пьеса об утопиях и разочарованиях. Как ее ни толковать, она содержит в себе мотив несбыточного, варьируя его по меньшей мере в двух важнейших для человека сферах — любви и искусстве. Так отчего же мы не удовлетворены и внутренне противимся, когда на бессмысленность высоких порывов, на победу пошлости, на торжество химер театр демонстративно указывает?

Вероятно, этой демонстрации и противимся. Уклоняемся от нее, как от любого парада. Не верим в эффектные жесты. Продолжаем уповать на правду более тонких отношений, сохраняющих, как считается, чеховскую поэзию и ее гипноз.

Гипноз тонкостей? Магия тайных страданий, колебаний, настроений, подтекста? Сегодняшний театр не видит в этом надежной

споры. От неуловимых настроений и подтекста «Чайка» освобождена. Не совсем, не полностью — режиссер сам в колебании, и его актеры тоже. Но в поисках устойчивости они увереннее чувствуют себя там, где все зримо, где осязаема материя, плоть бытия. О.Шейнцис и В.Комолова выступают творцами материального мира «Чайки», в сценографии и костюмах эффектно обыгрывается стиль модерн, его линии и краски. Вероятно, в деревенское имение Сорина этот стиль не успел проникнуть — провинциальная гастролерша Аркадина вряд ли привозила с собой такие гардины и такие настольные лампы. Но это не важно. Своя остроумная игра есть в том, что в богатом сценическом наряде «Чайки» предложены декоративные линии бывшего купеческого клуба, в котором разместился «Ленком».

Сложнее с тем, что нематериально. С «теньми чувств», как называл это Станиславский, имея в виду чеховскую пьесу. Сложнее с тем, что всегда происходило и происходит внутри человека, «в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души». Но кто поверит сегодня, что именно там, в области интуиции и чувства, надо искать? Наш театр — материалист. (Говорят, во всем мире он таков, но это не утешительно.) Оказавшись в переходе, наш театр несколько смущен этим и даже испуган — поспешно жертвует на храмы, осваивает манеру проповеди. Но каким образом в своем профессиональном деле, на репетициях и на сцене, не торопясь и не отступая, проложить путь к тому, что нематериально, — не знает. И сомневается, нужно ли вообще такое знание, придаст ли оно спектаклю товарный вид.

Сцена, как принято думать, требует энергичного действия. Это так. Но всякому действию предшествует чувство и сопровождает его как ветер. Про «пять пудов любви» Чехов пошутил, а в пьесу вложил нечто невесомое. Она — о влюбленности. О неполноте знаний, о наивности, но главное — о том драгоценном моменте жизни, когда безошибочно и безоглядно действует интуиция. Вне всякого опыта жизни — потому и почти смешно. Поперек чужого,

более сильного опыта — оттого и страшно. Считается, что влюбленный слепнет и гложет, но он слышит то, чего не слышал раньше и что другим недоступно. Его слух обострен до ненормальности. Пьеса о Мировой душе написана влюбленным человеком, и это не менее важно, чем бунт против театральной рутины.

Марк Захаров, не сомневаюсь, понял все это. Это знание дорого, потому что ведет к сосредоточенности, а не к суете. Вопреки собственным привычкам режиссер рискнул начать спектакль с полной тишины. В незащищенности такого начала — нечто треплевское. Юноша (почти мальчик) стоит на авансцене, прислушивается к себе и, почти заикаясь, складывает слова: «Л-люди... л-львы... орлы» — и, радостно улыбаясь, добавляет: «...и куропатки». Так складывают стихи, ощупывая слова скорее на звук, чем на смысл. Режиссер доверил молодому актеру вынести к публике не что иное, как момент творчества. Не сочинительства, не писательства, но таинственного прикосновения человеческой природы к лучшему, что в ней есть. И Дмитрий Певцов приоткрывает в себе лучшее, что в нем есть. Это еще не открытие, лишь несколько шагов к нему. По счастью, в исполнении Треплева Певцов придерживается «старых форм» — тех, что когда-то были новыми, потому что потребовали психологической правды. Пока еще актер ступает не вполне уверенно, играет неровно. Иногда это совпадает с неуверенностью Треплева. Иногда посторонняя задача (например, раздвинуть гигантские рамы-решетки, закрывающие сцену) прерывает едва возникшую на наших глазах, сосредоточенную в себе жизнь. Первая верно взятая нота не переходит в непрерывную мелодию. Эта мелодия могла быть нервной, судорожной, но она должна была стать непрерывной. Лишь в сцене объяснения с матерью Певцов находит опору (в себе, в режиссере, в Чуриковой?) и вновь оживает. «В последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве» — в юноше оживает ребенок. Мать бинтует ему раненую голову. Как хорошо, что можно отдать ее этим рукам, — Костя блаженно отстраняется, чтобы было удоб-

нее менять повязку. Воспоминания о детстве («Помнишь?.. Неужели не помнишь?») — попытка вернуть то общее, что их связывало и только им двоим принадлежит. Слова о Тригорине произнесены мягко, на волне доверия. Но что-то уже сорвалось. Базарная, взаимно оскорбительная ссора сменяется стыдом, примирением, но это примирение условно, а сиротство и одиночество сына при живой матери — безусловно и бесконечно.

В режиссерском экземпляре пьесы рукой Станиславского в середине последней сцены Треплева и Нины помечено: «Тут он уже умер». То, что Треплев «уже умер», в захаровском спектакле смело сдвинуто к началу акта. Бывает так, что конец приходит к человеку раньше, чем физическая смерть. Сидит в гостиной среди других, рассказывает о судьбе Нины (когда спрашивают) Константин Гаврилович Треплев, из которого ушла душа. Он никак не реагирует на вопиющую бестактность приехавшего Тригорина, когда тот прямо в лицо ему произносит: «Надо осмотреть сад и то место, где — помните? — играли вашу пьесу». Треплев не отворачивается, не вздрагивает от этих слов, хотя они ему как пощечина. Явление реальной Нины лишь объяснит сознанию Треплева до конца, насколько не нужно всему окружающему его физическое тело. Ах, если бы эта Нина позволила ему уйти вместе с ней! Все равно куда — в ночь, в дождь, в Елец, — он хватает какой-то саквояжик, пальто... Но это его последний всплеск. Больше ничего нет.

Ну а что же с Ниной Заречной? Спектакль поставлен не о ней. Ее судьба лишь соотнесена с рядом всесильных химер. Вопрос о степени таланта, о призвании, осознаваемом через муки, — вне серьезной заинтересованности театра и вне ответа. Можно спорить, много или мало от этого теряет «Чайка», но спор бесконечен. Опыт таких актрис, как Комиссаржевская или Алиса Коноен, говорит свое, опыт других спектаклей и актрис — другое. На нашей памяти образ Нины лишь один раз талантом Плисецкой был поднят до трагедии и буквально на недостижимую высоту. (Доля курьеза в том, что это произошло в балете, без слов.)

Александр Захаровой роль дана явно на вырост. Пока что актриса, склонная к характерности, в первой части спектакля педалирует восторженность провинциальной простушки, а во второй — полубезумие той же простоватой натуры. В обозначенных рамках сыграно как бы все. Кое-что до смешного преувеличено. Смешны розово-голубые шляпки, смешны неестественные голосовые верха — так на сцене девочкам-пейзанкам принято говорить в минуты волнения. Мистический монолог о Мировой душе, произнесенный в этом тембральном регистре и проиллюстрированный наивно-указующими жестами (вот — луна, а во-он там, смотрите, дьявол!), не может выбраться из пут этой театральной наивности, в них и погибает.

Поэты нередко влюбляются именно в глупеньких девочек. Такую житейски безнадежную ситуацию понять несложно. Но почему-то Чехов многое житейское усложнял. Он даже в пошлости видел разнообразные оттенки, даже женскому предательству находил разнообразные объяснения. У него любовь и влюбленность, чувственность и страсть, наивность и глупость — не одно и то же. Свойства близкие, но и разделены дистанцией, а в ней для искусства важны связи, переходы, переливы одного в другое. Интересен не локальный цвет, а многоцветие.

Но тогда, может быть, и в Нине Заречной интересна не постоянная восторженность (совершенно одинаково обращаемая к Треплеву, к Аркадиной, к Тригорину), но хоть намек на незаурядность, на художественность натуры? Она гнала лошадь, но ведь успела заметить и «красное небо». Ее романтическая влюбленность в юношу, который три года «один и тот же сюртучишко таскает», — свой выбор. Она уловила, что в треплевской пьесе играть трудно, потому что в ней нет живых лиц, — и была права. Наконец, в ней вспыхнуло новое, неизвестное чувство к Тригорину. Сначала как любопытство, как понятный интерес к знаменитости, но потом как страсть, не знающая стыда. А потом и как любовь. Любовь, которая прошла через унижения, бездомность, случайные номера гос-

тиниц, через самое страшное — смерть ребенка, но не исчезла, а в отчаянии и муках лишь осознала самое себя.

Эта роль — экзамен на зрелость. Больше даже на человеческую, нежели профессиональную. Правда, в той же пьесе есть указание, что одно с другим связано. «Я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы...» Это деликатная сторона творческой профессии, но деликатнейший писатель Чехов все же затрагивает ее. Что же подразумевать под душевными силами, под духовным ростом? И что ему во благо? Обязательность страданий, как считал другой наш классик? Чтение умных книг? Вера в Бога, умение терпеть? Во всяком случае нечто большее, чем узкотeatральный опыт. Тем более сегодняшний, когда на откуп рекламе и чужому любопытству отдается то, что не только отдавать, но даже открывать не следует.

В номере «Московских новостей» на всю полосу огромный портрет Александры Захаровой и броский заголовок интервью: «Взрослая дочь знаменитого режиссера». Разговор заходит о роли Нины Заречной. «Ох, совладать бы еще с нею...» В чем же трудность? И тут следует неожиданное признание: «Сколько в каждом театральном институте играют финальную сцену Нины и Треплева! Но почему к этому никогда не подключаешься? Да потому, что у Нины вся жизнь проходит за кулисами. Вот, например, Аркадина. До чего выигрышная роль! Ведь Чехов для жены писал, старался очень. У нее все здесь, на сцене. На сцене от нее требуют денег, на сцене ревность, на сцене она выясняет отношения с Тригориным. А Нина на сцене как бы только отчитывается о происходящем, лишь рассказывает о событиях своей жизни. В этом у нее невероятное сходство с Офелией...». И так далее.

Роль Нины, как выяснилось, попросту невыигрышна. А роль Аркадиной выигрышна. Как-то все это обескураживает. Между прочим, ведь если Чехов познакомился с Ольгой Леонардовной через несколько лет после того, как написал «Чайку», то для какой

«жены» он так старался? В этот тесный коридор чисто актерского мышления трудно вместить «Чайку».

Узости и косности как своему врагу, как химере и дьяволу когда-то объявили беспощадную войну основатели МХТ. Но победить они могли, как теперь ясно, на весьма ограниченном отрезке своего времени. То хорошее время давно кончилось. И другое, менее хорошее, тоже кончилось. Мы оказались в третьем. Или в четвертом. Вернее всего — в переходе. «Ну и что теперь делать? Если жизнь такая досталась?» — спрашивает Марк Захаров в одной из своих статей, как всегда, выражая искреннюю заботу о «наших хрупких и изуродованных душах», но тут же и о Ельцине, и о Лужкове, и об истинно русском воинстве, которое не может существовать «без древних хоругвей и Божественного сияния, излучаемого образами преподобного Сергия Радонежского, патриарха Гермогена, святого Иоанна Кронштадтского...».

Так что же делать? Вероятно, по возможности избегать риторики. Заниматься каждому своим делом. И, как советовал Чехов Немировичу, предоставить «обстоятельства их собственному ровному, неумолимому течению, уповая на лучшее будущее».

Московский наблюдатель, 1994, № 11/12

ПОД РУКУ С ШЕКСПИРОМ

Что остается делать человеку, когда ему за восемьдесят, — ворчать, поучая молодых? Ждать уважения к летам? Забыв о собственной юности, беспомощно стучать палкой об пол?

Валентину Плучеку исполнилось восемьдесят пять, но он не стучит палкой, а ставит комедию Шекспира. В таком случае уместен штат помощников, но нет — безошибочно найдя художественную опору в изысканном лаконизме сценографии В.Левенталя и в музыке И.Кефалиди, Плучек ставит спектакль сам, один, лишь под руку с Шекспиром.

«Укрощение строптивой» — пьеса о молодых и для молодых. Когда сила и темперамент многих человеческих эмоций представлены в столь неукротенном виде, для почтенной старости самое удобное место — в стороне. Пьеса и об этом тоже. Она о мудростях жизни, расставляющей все и всех по своим местам — старых и молодых, умных и выживших из ума. Счастливый случай, когда эти слагаемые жизни не враждуют.

Вот комедия и зовет себе на помощь случай: не окажись в Падуде такого Петруччо, сидеть бы в девках вздорной Катарине, старшей дочери Баптисты. А значит, сидеть бы без жениха и младшей, тихоне Бьянке. Не попадись простодушный старик прохожий на глаза слугам влюбленного в Бьянку Люченцио, старый Баптиста не уразумел бы, что и младшую дочь можно хорошо пристроить — не за старика, разумеется, а за юного красавца Люченцио, раз уж у него нашелся богатый «отец», и так далее, и тому подобное. Подобным счастливым случаям и прозрениям нет конца, нет удержу шекспировской фантазии и ее головокружительным поворотам. И уже в этом намек современному зрителю: только властью искусства можно вот так, наглядно и весело, упорядочить хаос и безобразия жизни. И если в самих себе

мы не затопчем то, что искусству принадлежит, чуть больше радости останется на земле.

Можно долго философствовать на эту тему. Благо перед глазами живой пример. В Театре сатиры поставлен спектакль, где стечение обстоятельств, хитросплетение характеров, узнаваний и превращений сведено в одно целое не грубоватой, всем знакомой театральщиной, но ощущением театральности как свойства самой жизни. Следует признать: не придумай Шекспир всей этой веселой путаницы и не откликнись ей режиссер с такой готовностью и мастерством, совсем унылыми показались бы промозглые московские сумерки.

Плуचेку дан счастливый дар легкомыслия. Это не «легкость необыкновенная в мыслях», но дар того Легкомыслия (из уважения пишу с большой буквы), которое, как поплавок, держит на поверхности, как спасательный круг, не дает утонуть, когда иные тонут. Плучек не хуже других умеет думать. Но он предоставляет другим размышлять о трагизме бытия и тягостной нашей всеобщей неустроенности. Его мастерство — вне того, что тягостно. Он думает в категориях театра — со времен далекой юности, с тех лет, что провел рядом с Мейерхольдом, привык думать именно так, и в «Укрощении строптивой» успешно отстаивает эту свою привилегию.

Поистине это привилегия избранных. Пушкинский Моцарт советовал, «как мысли черные к тебе придут, перечитать «Женитьбу Фигаро». В «Укрощении строптивой» слышится отзвук того давнего спектакля, где Андрей Миронов в роли Фигаро сыграл нечто большее, нежели ловкого слугу.

Режиссерский жест должен быть безошибочным. Плучек сделал такой жест — снял с книжной полки томик Шекспира. И перечел «Укрощение строптивой». Это не обещало никакой легкости в работе. Но шекспировский текст, само шекспировское слово (режиссер знал это!) — как лекарство, лишенное химических примесей, как витамин, необходимый для поддержания сил. И собственных, и актерских.

Кажется, все сказано и написано о гуманизме Шекспира. Но, может быть, до конца не изучен более узкий, чисто профессиональный аспект той же проблемы: Шекспир всегда предлагает актерам свою гуманитарную помощь. «Пообходительнее с ними, потому что они — обзор и краткая повесть времени». Эти слова об актерам известны всем, но в шекспировскую просьбу не слишком вдумываются режиссеры. По-своему они бывают и обходительны, и даже льстивы (потому что от актеров зависят), но в своем художественном эгоизме они же бывают и бездумно разрушительны к тому, что в актере хрупко, неустойчиво, шатко. Ведь, скажем, если не открыть актеру чувство шекспировского стиха — это то же самое, что лишить его языка, ноги или руки.

Но Плучек в своем «легкомыслии» еще и эстет. Его слуху чужда плебейская, топорная речь. В ощущении музыкальности и красоты слова этот режиссер, можно сказать, хранитель былых ценностей. В «Укрощении строптивой» давняя, мейерхольдовско-яхонтовская эпоха окликает нашу, косноязычную и оказаненную.

Я не знаю, каким способом учил Плучек своих актеров поэтической речи. С голоса, показом, подсказом? Но мне точно известно, что в театре не нанимали для этого специальных педагогов. Режиссер взял на себя роль посредника — между Шекспиром и актерами. Шекспировское слово со сцены звучит празднично, иначе не скажешь. С его помощью действуют, но его же чуть-чуть и демонстрируют, как нечто самоценное. Оно является таким даже в устах персонажей, которым сообразно возрасту позволено шамкать или шепелявить. В.Носачев, Б.Радченко, Ю.Авшаров, В.Рухманов (Баптиста, Винченцио, Гремио, Учитель) каждый по-своему обыгрывает то, что и Шекспиром высмеивается, но подается как необходимый знак разнообразия и прелести жизни.

Да-да, своя прелесть есть в том, как все эти старики дают себя облапошить молодым. Тут будь ты трижды дворянином, но если у тебя хронический радикулит или вставная челюсть, можешь в словах сколько угодно петушиться, но не надейся, что молодая

жена, оставшись с тобой наедине, получит особую радость. Радость получают исключительно зрители, от спектакля, от игры. Тут немощного дворянина ненароком могут помять в потасовке, но при любых обстоятельствах — из-под чужого локтя, из-под чьей-то коленки — в нужную минуту не помятым и не скомканным прозвучит шекспировское слово. В «Укрощении строптивой» оно звучит чисто, живо и смешно, без той эстрадной, сытой ленцы, что стала привычной манерой маститых в Театре сатиры.

В шекспировской комедии не участвуют знаменитые эстрадники, что, может, к лучшему. Если кто-то из зрителей чувствует себя обделенным, он может посетить другие спектакли того же театра, там все маститые на своих местах. А режиссера Плучека есть повод чествовать на «Укрощении строптивой».

Ну а теперь о молодых. Еще один принесший победу жест режиссера: он дал роль Петруччо Валерию Гаркалину. А это то же, что найти спектаклю тонкий стальной стержень, вокруг которого все отдельное может вертеться, не рассыпаясь.

Другие влюбленные могут обаятельно ворковать, слуги могут сцепиться, старики петушиться и так далее. Но когда на тот же вращающийся круг, явившись из далекой Падуи, вступает Петруччо, свою силу и обаяние обнаруживает нечто другое, — да так, что еще не вышла Катарина, а все прекрасные дамы в зале уже в плену. Что-то заставляет вспомнить о Высоцком. И о Дон Гуане.

Разумеется, В.Гаркалин не Высоцкий, а Петруччо не Гуан, не поэт, не обольститель. Если параллель сомнительна, простите. Но скрытый темперамент, но особая (без позы) мужская статья, но чувство юмора (незлобивого, снисходительного к женщине), но то безошибочное ощущение собственной силы, которое позволяет, не боясь, посмеяться собственной же слабости, но... Любая женщина поймет, если не совсем глупа, что в этой мужской природе (хочется сказать: породе) заключено нечто, как Божий дар. Этого не поняли другие женихи, так им же хуже. Зато понял и рассмотрел Плучек как режиссер. И помог актеру художественно распре-

делить в роли то, что в комедии требует очень умного распределения. Затеян нешуточный бой между мужчиной и женщиной. Петруччо нужна богатая невеста, а Катарине, как она думает, не нужен никто. И оба ошибаются. Во-первых, Петруччо не нужна никакая невеста, ему сразу подавай красивую, богатую жену — и поскорее. В этой силе нетерпения — свой юмор, но и свойство характера. Он чуть-чуть слышал о строптивой Катарине — так дайте ее сюда! Лошадиного норова не боятся хорошие наездники, но Петруччо не только «наездник». Его азарт поначалу обращен как бы к жизни вообще. Необходимое ему поле действия, мы понимаем, больше дома Баптисты и шире супружеской постели. В нем приоткрывает себя готовность настоящего мужского темперамента действием ответить на любую неожиданность (примета шекспировской эпохи, увы, не нашей). Открытость миру, но и готовность к любой игре, самой рискованной. Интуитивное знание того, что из одной ловушки надо немедленно искать выход, а попав в другую, кое-что еще надо обдумать.

В том поединке, который завязывается, побеждает, конечно же, Петруччо. В художественном отношении — безусловно, Петруччо. Потому, прежде всего, что В.Гаркалин по ходу укрощения Катаринины не упускает множества оттенков и главное — восхищения. Он не мелок. Он щедр и широк по натуре, так отчего бы не восхититься силе противника? На одном повороте сюжета он озадачен, на другом смущен, на третьем смеется над самим собой. В азарте этой схватки он изобретателен и неистощим — тут, нетрудно догадаться, указание на завидную полноту будущего счастья Катаринины — жены и возлюбленной.

И если шекспировская Катарина не глупее многих, сидящих в зале, ей подобает чутьем, задолго до финала угадать такую счастливую перспективу. Как это сыграть? Не знаю. Это дело В.Плучека и актрисы Марины Ильиной. Пока что она играет чуть простовато, хотя и темпераментно. Слишком буквально понята женская строптивость. А у этого явления, полагаю, более сложная приро-

да. Сейчас Катарина направляет свое буйство на всех без разбору и слишком долго остается незрячей, глядя на Петруччо. Женская ли, художественная ли чуткость тут не проснулась — не знаю. Но многокрасочная игра В.Гаркалина ждет такой же ответной игры красок. Когда таков партнер, когда такой Петруччо рядом, когда весь спектакль вправлен в столь изящную оправу, дело за немногим — исполнительнице роли Катарины надлежит в самой себе, не замыкаясь и не выказывая норова, открыть нечто изящное, то есть более женственное, а значит, и таинственное. Разве не интересна такая задача — озадачить и В.Гаркалина, и В.Плучека чем-то, чего они еще не знают? Пусть и не думают, хоть и женаты, что все знают о женщинах, все — не знают!

И тогда еще неизвестно, какими новыми красками засверкает последний обращенный к залу монолог Катарины о женской покорности. Ведь не о послушании на кухне в нем речь, не о морали, необходимой в домашнем обиходе. Шекспир богаче этого «обихода».

И спектакль, поставленный В.Плучеком, к счастью, богаче. Вот, оказывается, что может сделать человек, которому за восемьдесят.

«КУДА Ж ТЕПЕРЬ ИДТИ СОЛДАТУ?..»

Многие голоса и лица, исчезая с экрана, уходят в полное небытие. Их не помнишь и не вспоминаешь, как не помнишь бессодержательную книжку, как не вспоминаешь о случайных встречах. Вокруг много необязательного, не задевающего чувств и мыслей.

С Марком Бернесом не так. Почему? Я задаю этот вопрос себе, сидя в просмотровом зале и удивляясь собственному волнению. Тут не только лицо, но и стриженный «под бокс» затылок и даже спину в ватнике, оказывается, помнишь.

«Вы артист?» — спросила девушка-ленинградка, заметив, как один из двоих солдат, сидящих за столом, прислушивается к музыке из репродуктора. «Нет, одессит». И тут же присел к чужому пианино, будто подсел к приятелю, быстро и несуетно. «Когда слышу хорошую музыку, вижу синее-синее море...» Чуть наклонил голову. Коснулся клавиш. Лицо вполоборота; неторопливая, внушительная артикуляция красивого крупного рта. На крупном плане, когда запел, видно — пар изо рта:

Шаланды, полные кефали,
В Одессу Костя приводил,
И все биндюжники вставали...

По всем правилам давнего военно-патриотического кино солдат, заглянувший с фронта в квартиру блокадного города, должен был, кажется, запеть совсем другое. Но Бернес поет нечто неожиданное, вне правил. Про Молдаванку и Пересышь, которые «обожали Костю-моряка», про короткий разговор рыбачки Сони с этим знаменитым Костей, про то, как «на свадьбу грузчики надели со страшным скрипом башмаки».

И меня как волной отбросило в мое военное детство. Невозможно сосчитать, сколько раз и в каких промерзших московских кинотеатрах мы смотрели фильм «Два бойца». «Художествен-

ный», «Центральный», «Повторный»... Шли туда, где было теплее. Но почему-то шли и туда, где совсем не топили, — в Планетарий, на Садовое кольцо. В Планетарии тоже показывали кино. Но не на экране, а под огромным куполом, не погасив звездного неба. В те годы мало что было известно о космосе, и научную лекцию на эту тему мы с полным равнодушием пропускали. Но свое, неизъяснимое наслаждение получали от зрелища: сквозь кадры развороченной взрывами земли и строгих ленинградских улиц с застывшими трамваями, сквозь знакомые, уже родственно близкие лица Марка Бернеса и Бориса Андреева проступало бескрайнее звездное небо. Задрав головы, мы полулежали на стульях, поджимая под себя замерзшие ноги и дыша в варежки, чтобы согреть руки. И блаженно ждали, когда в космическом пространстве Марк Бернес коснется клавиш старенького пианино: «Я вам не скажу про всю Одессу...»

Что было нам тогда до одесских биндюжников? Мы и слов таких в Москве не слышали. И вообще что понимали тогда мы, советские дети, во всем происходящем? «С миром державным я был лишь ребячески связан...» С трагическим хаосом войны мы тоже были связаны лишь ребячески. И понимали, разумеется, очень немного. Но в этом немногом — что-то главное. Свою долю из того, что было главным. Из путаницы сложнейших обстоятельств, в которую взрослые нередко погружают детей, ребенок инстинктивно ищет выход. Он ищет доступной для себя ясности. Минуя всяческий хаос и опыт взрослых, он на ощупь, наугад стремится из тьмы выбраться к свету — он хочет только жить и ищет своей перспективы жизни.

Марк Бернес пел про шаланды и давал нам понять, что мир на земле прекрасен. Если когда-то у моря «бульвар Французский был в цвету», то в нашей по-домашнему мирной Москве на бульваре у Никитских ворот цвела сирень, а совсем недалеко, на углу Мерзляковского переуллка, доступным был волшебный магазин «Восточные сладости». Весь этот мир изменился, потому что на стра-

ну напали фашисты. Но если солдаты на фронте будут стоять друг за друга, как эти двое — Саша с Уралмаша и Аркадий Дзюбин из Одессы, — мирное и счастливое время вернется, не может не вернуться. С этой ясной и простой верой мои ровесники прожили четыре военных года. Из фильма на фронт тут же ушла песня «Темная ночь» и оказалась там столь же необходимой, как стихи Симонова «Жди меня», а нам, тыловым подросткам, остались незабвенные «Шаланды» и бернесовский голос.

Вероятно, все зависит от особенностей эмоциональной памяти и воображения. У детства тут свои права, как и у артиста — свои. Бывает, вне логики рассудка что-то самое простое и неожиданное становится импульсом для искусства. Бернес говорил о своих «Шаландах»: «Разве не ощущаешь здесь запах свежей рыбы? Не чувствуется синее море за бульваром? Цветущий на улице каштан?..».

Доводы бесхитростны, даже наивны, но в них достаточно серьезный смысл. Актер ждет не рассудочного, а чувственного отклика. Он защищает нечто, касающееся жизни и человеческой души. Своим исполнением он отстаивает тот особый интонационный лад, который возникает не в русле серьезных музыкальных традиций и на первый взгляд вообще вне музыки — из самой обыкновенной, «немузыкальной», разговорной речи. Не обработанная высокой культурой, но зато и не стертая официозом, эта речь принадлежит более всего сфере неофициального человеческого общения и укладу массового быта. В том, как она уклоняется от казенщины (или по-своему ее пародирует), — свой грубоватый, лишенный лоска артистизм, свое лукавство и независимость.

Воздействия официоза избежал весь фильм «Два бойца». Он был снят Леонидом Луковым по сценарию Евгения Габриловича. В основу сценария легла повесть Льва Славина. Но характер фильма лишь в какой-то степени объясним этими известными именами. Нечто большее объясняет дата: 1942 год. Бернес не случайно вспоминал об атмосфере, которая тогда «помогла художест-

венной интеллигенции, находившейся в Ташкенте, почувствовать себя солдатами». Это было не «снисхождение» к рядовому составу, но возникшее в момент смертельной опасности неподдельное и спасительное чувство единения, равенства, а значит, и духовного подъема.

Война — трагедия народа. (Эта фраза еще совсем недавно в статье о песнях Высоцкого вычеркивалась цензурой.) То, что в момент этой беды и ее трагической внезапности пережили миллионы людей, на какое-то время проявило себя как общая и объединяющая многих норма нравственного поведения. Эту норму не придумывали в правительственных верхах и не спустили вниз как приказ. В первые дни и месяцы отступления она складывалась и действовала стихийно, снизу. Прежде всего там, где в народной массе, многократно обманутой и униженной, но еще в полной мере не осознавшей государственного обмана, хранились (не были до конца растоптаны) свои, традиционно народные представления о жизни — о правде и кривде, о беде вражеского нашествия и о подвиге, о солдатском долге и о воинской чести.

Все это еще было живым, хотя жило почти тайно, готовое при сильном давлении сверху спрятаться или вовсе исчезнуть. Но такого давления, такого верховного руководства в тот год почти и не было — и наверху, и внизу всем было ясно, что в окопах воевать будут прежде всего солдаты, то есть самые простые люди, и полягут тысячами тоже прежде всего они, а не верховные руководители. Именно это и позволило, мне кажется, родиться фильму, в который не проникла ложь.

На фоне того, что в советском кинематографе было рассказано о войне в последующее десятилетие, фильм «Два бойца» крайне прост, можно сказать, простодушен. Он не богат мыслями и информацией, но в этом его своеобразная защищенность. Марк Бернес позже скажет, что в песнях для него неприемлема трескущность и сентиментальность. Судьба уберегла картину «Два бойца» от этих качеств. На всех поворотах, сюжетных и психоло-

гических, в этом фильме словно бы притормозено то, что в советском кино, разрабатывающем военную тему, потом не знало удержу. Тот Саша с Уралмаша, которого играл Б.Андреев, как бы гарантирует некую человеческую прочность. Но никто в фильме не произносит речей о прочности уральского тыла. Зримая надежность в фактуре и темпераменте такого актера, как Борис Андреев, — этого достаточно. «На Ленинградском фронте существенных перемен не произошло. Шли бои местного значения», — сказано в титре, и этого тоже достаточно, и не развернуты на экране эффектные батальные картины.

В фильм тактично вмонтирована хроника. Между документальными и игровыми кадрами нет грубых «швов», монтаж бережный. На опустевшем Невском неподвижно стоят трамваи; ужасы блокадной зимы еще впереди. Сегодня эта хроника узнаваема. А в Ташкенте драгоценную пленку, присланную из Ленинграда, держали в руках и просматривали с тем же волнением, с каким открывали треугольники писем, полученных с фронта.

Работу Леонида Лукова Бернес назвал самозабвенной. Целью было «во что бы то ни стало создать правдивый фильм о простых людях на войне. Не могу передать, с каким энтузиазмом, порывом, не зная усталости, кадр за кадром, штрих за штрихом лепил Луков этот фильм в целом и каждую черту характера основных персонажей в частности...» Бернес не любил высоких слов ни в жизни, ни в искусстве. Когда он их употребляет, оценивая чужую работу, его следует понимать буквально. А вообще в его неприятии риторики — некое целомудрие к человеческой речи и, возможно, предчувствие того, с какой стремительной быстротой высокие слова вскоре потеряют смысл, наполнятся цинизмом и прикроют подлость. В мыслях Аркадия Дзюбина постоянно живет Одесса. Но прямой выход это находит в единственной фразе, которую Бернес произносит без нажима, сдержанно и просто: «Одессу не трожь, там сейчас горе и кровь».

В землянку приносит почту; солдаты пишут письма домой. По тому, как Дзюбин в этот момент берет гитару, ясно, что сам он пи-

сем не ждет и не пишет. Но человеческое одиночество Бернес никак не подчеркивает. Сейчас он в негромком песенном речитативе выскажет то, чем живет, — нечто важное еще раз внушит себе и другим, ничем себя от других не отделяя.

Темная ночь,

Только пули свистят по степи,

Только ветер гудит в проводах...

В словах этих нет тишины и покоя. Но свой, необходимый покой устанавливает и хранит человеческий голос. Этот странный для войны покой возникает как своеобразное «поле», строго охраняемое. Кажется, голос слит с тишиной, отпущенной солдатам на короткое время. «Темную ночь» Бернес не поет — скорее напевает. Как будто это его личное послание с фронта. В этом послании выверены каждая нота и каждая интонация.

Как родилась эта строгая внутренняя дисциплина песни? Кто ее устанавливал? Сегодня трудно ответить. Тут все — режиссер, композитор, автор текста, актер — проявили более всего слух, даже не музыкальный, а психологический. Слух, такт, безукоризненную чуткость к ситуации, к состоянию человеческой души. Еще один добавленный куплет был бы лишним. Чуть громче, чуть изящнее — ошибка. Чуть более сложный песенный текст — просчет. Когда старый фильм реставрировали и кому-то пришло в голову под голос Бернеса подложить как музыкальное эхо мелодичное звучание женских голосов, ошибка была очевидна. Но ее не заметили и не исправили. В таком подгримированном виде фрагмент из «Двух бойцов» не раз был использован на телевидении. Увы, это не единственный и не самый вопиющий случай эстетической глухоты, проявляемой в наше время.

Между прочим, у Аркадия Дзюбина в повести Л.Славина был свой песенный набор. «Надену шляпу я, взбегу по трапу я, махну в Анапу я — там жизнь легка...»; откровенно блатное: «И слезы катятся, братишечка, в тумане по исхудалому моему лицу...»; как

коронный номер, от лица одесского грузчика: «Грубое лицо у меня впереди, грубая спина позади и нежное сердце в груди...». Все это осталось за пределами сценария — автор повести не сопротивлялся; с тем, что в фильме не будет песен, сначала согласился и режиссер. Советское кино тех лет бдительно относилось к острой бытовой характерности. Что касается одесской песенной вольницы, она была на особом подозрении. В исключительных случаях ее откомандировывали в ряд тех поучительных фильмов, где мудрые чекисты перевоспитывали бывших уркаганов.

Не берусь судить о том, что по этому поводу думал Марк Бернес. Но, есть основания полагать, он понимал: Одесса — уникальный город, родина многих талантливых людей. Привязанность одесситов к своему городу не отменить указом, как не отменить в человеке его природного обаяния. Художник, расположенный к многокрасочности жизни, несомненно, чувствовал, что характер, который он, артист, успел полюбить, нельзя скопьять, обесцвечивать.

Борис Андреев в своих кратких — буквально в полстранички — воспоминаниях говорит, что Бернес «любил человека и с чудесной проникновенностью понимал всю его сложность и многогранность». Та «драгоценная ясность», которую он всегда отстаивал, была результатом дотошного поиска и кропотливого отбора. Он стоял за эту ясность «непоколебимо, как старый, выдавший виды солдат за свое окопное хозяйство». Напомним, что это сказано одним из двух бойцов.

В привязанности человека к родине, большой и малой, для Бернеса заключалась простейшая, но необходимая ясность. Ее он и отстаивал в роли Аркадия Дзюбина. И потому на несколько риторический вопрос, где он искал краски для своего героя, можно ответить, минуя риторику.

Лишь отчасти искал и находил в повести и сценарии. Потому что любую свою роль всегда погружал обратно в жизнь и жизнью выверял. Потому что имел привычку самую незначительную фра-

зу оттачивать и перекраивать в десятках вариантов, избавляясь от литературной гладкости, добиваясь легкости дыхания. То, что ему нужно было для Аркадия Дзюбина, он искал в общении с людьми, прежде всего — фронтовиками. Рассказывал, как отправился в ташкентский госпиталь, как увидел спящего моряка и остановился, чтобы рассмотреть его. Тот проснулся и радостно воскликнул: «Так это же ж мой артист, шёб я так жил! Приветствую вас, золотце мое!». Приятелю-документалисту, вернувшемуся в Москву с фронта, писал письма, выспрашивая: правда ли, что солдатам велют пришивать к гимнастеркам белые воротнички? В Ташкенте на этом настаивают...

Наверное, все было так. Морячок из Балаклавы балагурил, развлекая артиста. Консультанты настаивали на известной им предвоенной дисциплине — Бернес с ними спорил. Молоденькая неопытная парикмахерша ненароком смешно подстригла его «под бокс»... Такие подсказы, сведения, факты Бернес то отвергал, то одержимо искал их. Про случай в парикмахерской он говорил как про счастливую находку: «Стрижка закончилась, я взглянул в зеркало и... увидел Дзюбина, который все-таки эти дни жил во мне, но носил чужую прическу, чужое лицо, а сейчас, словно освободившись от грима, стал самим собой... Дома жена встретила меня испуганным возгласом: «Боже, что с тобой сделали?». Вскрикнул и Луков, увидев меня на съемке: «Наконец-то нашел! Нашел!..»

Актеры любят рассказывать про такого рода курьезные моменты, в них своя особенность профессии. Но рождение живого Аркадия Дзюбина не было волей счастливого случая. Открытого и полного выявления ждало нечто большее, нежели «роль». Эта полнота касалась сложного комплекса памяти, подсознания, а по существу — всей человеческой жизни, вобравшей в себя и нечто единственное, уникальное, и что-то общее, присущее поколению.

Марк Бернес родился на юге Украины, в маленьком городке Нежине, недалеко от Чернигова. Его отец, Наум Бернес, был старьевщиком. Как случалось в бедных еврейских семьях, отец мечтал,

что сын выучится на бухгалтера или счетовода. А еще лучше, если повезет, — играть на скрипочке. Почему скрипочка — «лучше»? В этом не было деловой логики, но была возвышенная мечта, которая тайно украшала убогую реальность. Сын унаследовал не «деловитость» местечкового уклада, а эту мечту. С переездом в Харьков она превратилась в мечту о театре. Большой город придал сыну бешеную энергию — он готов был работать кем угодно, лишь бы в театре, при искусстве. Из дома он окончательно ушел в семнадцать лет. Насколько основательны были его «южнорусские» корни, насколько общая атмосфера 20-х годов помогала молодому, сверхэнергичному провинциалу вырваться из духовной провинции — можно догадаться.

В каком-то смысле биография Бернеса выразительна, как вариант сказки про Золушку: сын бедняка-неудачника стал известным на всю страну артистом (про еврея-старьевщика биографы упоминали неохотно, ограничивались словами «семья нуждалась»). До другого, более глубокого и драматичного смысла той же биографии добраться нелегко, и я не беру на себя такой задачи. Лишь осмеливаюсь намекнуть, что в словесных клише (типа — «полюбившийся миллионам советских зрителей образ») точно так же не вся правда о Бернесе, как не вся правда и о миллионах людей, которые действительно его любили. Впрочем, сказанное можно отнести ко многим талантливым художникам ушедшей эпохи советского кино.

По характеру он был романтиком. Как бы ни обрабатывало время мечту о лучшей жизни, как бы сама жизнь ни видоизменяла эту романтическую веру и ни сталкивала ее с более трезвым пониманием всего происходящего, актер Бернес был романтиком и навсегда им остался. И потому его поиски «Одессы» были серьезнее, чем обычные в актерском деле поиски характерности. Они опирались на глубинные пласты памяти и знаний.

В воспоминаниях оператора-документалиста А.Кричевского останапливает неожиданный факт. Это было году в 36-м. Взволнован-

ным телефонным звонком Марк Бернес вызвал приятеля к себе: «Приходи сейчас же. У меня Исаак Бабель...». Бернес был счастлив, всем своим видом показывал: замри, весь внимание! Бабель читал рассказ о том, как одесский мальчишка, театральный барышник, впервые попадает в театр на гастроли итальянского трагика. «Описание того, что пережил он на спектакле, — вся бесчисленная смена красок, — отражалось во время чтения на лице Бернеса». В финале мальчишка идет по ночной Одессе вслед за своими хозяевами и слышит, как «мадам» обращается к идущему впереди мужу: «Наум! Ты видел сейчас любов? А у тебя что? Сегодня животные штуки, завтра животные шутки, а где же любов, Наум?»

Бабелевский рассказ (он называется «Ди Грассо») память оператора сохранила не совсем точно — хозяина-жулика звали не Наум, а Коля Шварц, в театре давали не «Отелло», а «Сельскую честь», но это не важно. Существенно само знакомство, существенно волнение и память слушающего актера. «Долгие годы потом, — продолжает А.Кричевский, — любимым рефреном Марка, когда он видел пошлость на экране, а случалось, и в наших поступках, были слова: «Сегодня животные штуки, завтра животные штуки, а где же любов, ребята?..». Он произносил «любов» так, как и читал Бабель, — без мягкого знака, по-одесски.

В 1939 году Исаак Бабель был арестован, а в 1940-м расстрелян. Его имя, его «Конармия» и «Одесские рассказы» надолго были вычеркнуты из списка советской литературы.

Но человеческая культура существует не только в дозволенных списках. Она сохраняется неподконтрольной памятью и укладом жизни, который не поддается быстрому уничтожению, наконец, человеческим общением, которое отнюдь не всегда публично, а потому и невозможно для официального надзора.

Совершенно ясно, что собственная память Бернеса была острой, сильной и строптивой. Он знал и помнил то, что иногда готовы были забыть другие.

«...Теперь и днем, и ночью, и дома, и на улице я оставался Дзюбиным... Даже сейчас, когда прошло четверть века, нет-нет да у меня порой невольно прорываются «одесские» интонации. Самое любопытное в этой истории, что до фильма «Два бойца» я не знал ни Одессы, ни одесситов...» О Бабеле он не рассказал, а ему, разумеется, не напоминали. Но вообще в это его признание не верили. Не верили (и даже обижались) одесситы, не верили и коллеги-профессионалы. Считали, что Бернес просто дорвался наконец до «своей роли».

Он и вправду дорвался. Буквально выпросил у режиссера пробу. Шестым чувством понял, что это его роль, еще точнее — его фильм. Его среда, его место среди других. Его понимание долга и братства. В одной из своих статей он рассказал: на Ташкентской студии уже снимались бесконечные атаки и контратаки, в которых было не разглядеть человеческих лиц; и «вдруг пришел сценарий совершенно иного плана! Случилось парадоксальное. Несмотря на кажущуюся камерность содержания фильма, в нем открылся широкий мир человеческих взаимоотношений, мир суровой солдатской дружбы».

Сегодня легко сказать: как все относительно! Ведь «широкий мир человеческих отношений» оказалось возможным воссоздать без лжи только потому, что весьма относительной была его широта. Она не нарушала границ, жестко обозначенных для советского искусства еще в предвоенные годы. И камерность содержания была не «кажущейся», а вполне реальной. Буквально года два спустя такой же реальностью стало иное, «масштабное» содержание фильмов, немислимое без монументальной героики, без строго продуманной и продемонстрированной военно-политической иерархии. Где-то на самом верху кремлевской пирамиды — указующий перст Верховного Главнокомандующего (следует ли писать это с большой буквы?), далее — к его верным соратникам, а еще дальше вниз, через многие командные ступени, к последнему рядовому солдату, идущему на смерть с именем того же Главноко-

мандующего на устах. В таких фильмах Бернес тоже снимался, занимая ступеньку, указанную сценарием.

В «Двух бойцах» было не до «ступенек». И Бернес там думал не об иерархии, а о достоинстве солдата, о переживаниях человека, у которого своя малая родина, где сейчас горе и кровь. Для актера, от природы наделенного чувством правды, такая сосредоточенность мыслей и чувств спасительна. То, что Бернес назвал «парадоксальным», сохранило и его, и Бориса Андреева. Их немудреные диалоги были освещены обаянием, которым всегда светятся отношения чистых людей. Один из друзей днем обиделся.

Теперь они перешептываются ночью: «Ты на меня рассерчал?» — «С чего это? Брось, спи!» — «А ты не серчай. Ведь ты же знаешь, что я для хорошего слова папашу продам». — «Знаю». — «А, между прочим, напрасно ты так думаешь... А если я шучу или што, так ты плюнь. Ноль внимания!» — «А я и плюю». — «Вот это тоже, между прочим, напрасно... Сколько мы с тобой натерпелись, сколько немцев поклали, так это ж кошмар подумать!» — «Вот это правда...»

Важны интонационные оттенки этого разговора. О том, «сколько немцев поклали», Аркадий Дзюбин говорит без гордости, без экранного пафоса, скорее — с горечью. «Так это ж кошмар подумать!» — одессизм слышен в строении фразы, но смысл ее буквален. Саша Свинцов и Аркадий Дзюбин на войне остались мирными людьми. Как будто от них никто не требовал боевых клятв, не спрашивал о национальной и партийной принадлежности. В облике и поведении этих солдат на экране и сегодня можно угадать определенный момент истории, который был краток, трагичен, но высок. В обществе, где слова о братстве стали оружием демагогии, возник элемент человеческого братства, который, по существу, и решил судьбу войны. Он был оплачен миллионами жизней — что может быть трагичнее? И нет сомнений, что свою к трагедии внутреннюю причастность такой художник, как Бернес, пережил глубоко, как собственный, личный опыт.

Шло время, и Аркадий Дзюбин остался в прошлом. Картинам о войне понадобились уже другие герои. Смотреть сегодня такой фильм, как «Третий удар» И.Савченко по сценарию А.Первенцева, — нелегкое дело. Что-то жутковатое чудится в том, как прекрасный актер Алексей Дикий (отсидевший свой срок в ГУЛАГе) рукой Сталина наводит большую лупу на карту Крыма, сопровождая этот жест внушением: «...надо сделать это с наименьшей затратой человеческих жизней...». Талантливые мхатовские актеры, ученики Станиславского, в роскошных генеральских мундирах стоят в одной послушной шеренге, изображая на лицах генеральскую озабоченность и благодарность... Н.Боголюбов, М.Романов, В.Станицын, С.Блинников... Мастерам, представленным к ролям военачальников как к высокой награде, ничего не надо играть и не о чем думать. Они все как один отданы в руки гримеров и костюмеров, которым надлежало позаботиться о портретной узнаваемости генеральских физиономий и о величине толщинок под мундирами и шинелями.

На том «работа над ролью» и завершалась.

Ну а Бернес? Рядовых солдат-статистов на экране сотни, для съемок понадобились целые армейские части, и командование их предоставило. Многими кинокамерами с земли и с самолетов снимается несметное количество техники и людей, которые месят грязь, бегут в атаку, переходят Сиваш... Марку Бернесу в роли старшины 2-й статьи Чмыги положено было, как говорилось в одной из тогдашних рецензий, «воплотить все лучшее, что заложено в нашем народе и что послужило источником нашей всемирно-исторической победы...»

«Чмыга — Бернес появлялся на экране загадочно... Ночь, дождь. Двое фашистов крепко держат за руки человека в комбинезоне. Упрямо наклоненная голова пленного забинтована, лица не видно. К нему приблизился немецкий офицер, резко спросил: «Ты кто?». Человек поднял голову, усмехнулся дерзко: «Угадай!». Офицер распахнул комбинезон на его груди — матросская тель-

няшка, две медали. «Читай, если грамотный, — твердо сказал моряк. После паузы добавил громко и грозно: — Будет и за Крым!» Неожиданным сильным рывком он вывернулся из рук конвоиров — и вмиг исчез в темноте, растворившись в мокрой ночи...»

По этому, в общем, добросовестному описанию можно понять, в какую искусственную стилистику вступил Бернес. Собственных слов по поводу этой и подобных ролей актера у меня нет. Но иногда уместнее цитаты — не только фильмы и роли, но книги и рецензии остаются своего рода документами времени. «Моряк-черноморец Чмыга — богатырь в прямом смысле слова...»; «Чмыга — солдат-освободитель, в его действиях концентрируется изображение народного подвига...»; «Не выпуская из рук полощущееся на ветру знамя, Чмыга, раненный, в изнеможении прижимается к древку лицом...» — и тому подобное.

Не в природе Бернеса было изображать «богатырей». Его собственный интерес к роли всегда был серьезнее и, если можно так сказать, интимнее, чем предполагали функции того или иного ампула. Он знал, что любой человек многогранен и душа его раскрывает себя вне парада, а при показной демонстрации лишь суживается. «Я боялся засушить образ, поставить его на котурны... Больше всего меня пугало решение режиссера очистить образ Чмыги от бытовых деталей, поднять до значения символа. Это мало вязалось с привычной мне актерской манерой» — в этой фразе можно угадать многое. Дело было, конечно, не в «манере» и тем более не в том привычном актерском багаже, где прячутся штампы. Бернес никогда не был ремесленником — он напоминал кустика, знающего тайны ручного труда и создания уникального изделия. Именно на эту сферу его привычной работы теперь покушались. Савченко потребовал «серьезности и почти суровой собранности». Гримеру было велено найти для Чмыги форму усов, напоминающих о Чапаеве, и эффектный черный чуб. Актер смиренно принял эту заданную сценарием внешность. Позже он гово-

рил, что никогда так не робел, как «приступая к работе над образом Чмыги». Состояние робости и смирения было чужим для него. Чужим остался и сверхгероизированный моряк, хотя Бернес в этом не признался. Он добросовестно старался совместить свой опыт с поставленной задачей. Пробовал отвоевать хоть какую-то меру самостоятельности и свободы — на юморе сыграл сцену, когда моряк объясняет молодым пехотинцам, что пехота — царица полей. Партнеры так охотно и непосредственно Бернесу подыгрывали, что сцену тут же и сняли. Потом согласно сценарию ее смонтировали со следующей. А следующей сразу же шла сцена в Кремле. «В таком контексте балагурство Чмыги было, конечно, неуместным». Режиссер, лишив Бернеса юмора, подтвердил, что «тонко чувствует тональность образа и его место в общей композиции». Актеру-художнику, который «понял свою ошибку», оставалось только поблагодарить режиссера.

Сегодня подобные рассказы вызывают только горечь. Механизм, поставивший моряка Чмыгу на котурны, был сильнее демократической манеры, точнее, художественной природы актера. В результате вождь получил нужный фильм о самом себе как гениальном полководце и о народе, исполнившем мудрую волю.

Одному своему знакомому, близко знавшему Бернеса, я решила задать вопрос: что понимал Марк Наумович в происходящем? В бесчеловечном устройстве так называемой «системы» и т.д. Ответом было: все понимал. Но ведь он был актер...

Как все непросто. Художник явно не ладил с тем, что было бесчеловечно. Но он столь же явно ладил с тем, что во все времена существует как естественная для человека жизнь, полная своих печалей и радостей. И это не вело к двойной жизни — нет примет такой двойственности в редкостно цельном и органичном характере Бернеса-художника.

С годами его все меньше снимали в кино. Это кажется несправедливым и странным. Ощущение собственной ненужности было невыносимо. Мучительно было безденежье. Но вряд ли имеет

смысл рассуждать о странностях советского кинематографа. Актерские данные Марка Бернеса — богатство, редкость. Но каким своим богатством у нас умели любовно и по-хозяйски распорядиться? Слава богу, Марк Бернес чем мог распорядился сам. Ради самого себя, чтобы жить, но и ради многих других, как оказалось. Все началось с того, что на встречах со зрителями он запел свои песни из старых фильмов — рассказывал, как это принято на таких встречах, о съемках, ролях и, что-то напоминая, пел. Отклик аудитории был настолько неожиданным, что потребовал серьезного обдумывания. В итоге Бернес понял, что сфера советской массовой песни — это одно, а песня, лично ему, Бернесу (или его герою) принадлежащая, — нечто другое. И если та, первая, сфера во всех отношениях подконтрольна, зависима и регламентирована, во второй права и обязанности художника определены прежде всего его личностью.

Выражаясь современным языком, Бернес приватизировал свое творческое хозяйство. Притом он искренне был уверен, что в новой для себя роли выполняет свой гражданский долг. Понятие гражданственности для него было важно и свято. (Точно так же, как потом для Владимира Высоцкого.) Но оно тоже было его собственным, бернесовским представлением, оберегаемым от демагогии и конъюнктуры. «Я не люблю сытых, благополучных песен». «Мне хотелось рассказать людям о жизни сердца, о его боли и радости, о любви, которая не кричит о себе, а тихо, с улыбкой напевает, расплавляя душу песней, о скромной и крепкой дружбе, о мечтах и встречах и о сожалении, которое охватывает человека, прошедшего свой путь не так...» К этой достаточно скромной, но вполне определенной художественной программе можно добавить слова композитора А.Эшпая о Бернесе: «Своей правдивой интонацией он захватил нас и заставил каждого уйти в свой мир, взглянуть на него возвышенно». Это было, несомненно, особое представление о человеческих ценностях и о той же гражданственности.

Похоже, сама исполнительская профессия стала раскрываться для него заново. Он по-другому задумался о свойствах голоса, памяти, слуха. Он понял, какие тонкости определяют звучание голоса — к примеру, в песне «С чего начинается родина...» все решает начальная интонация вопроса, обращенного скорее к себе, не к другим. А в «Темной ночи», как ни странно, доля отрешенности от обстоятельств войны важнее, чем сближение с теми же обстоятельствами... Интуитивно он именно так и пел в «Двух бойцах», но только сейчас стало ясно, как верно вела его интуиция.

Пока все эти маленькие, но важные открытия оставались в пределах встреч популярного киноартиста с публикой, его песни не привлекали бдительного внимания официальной критики. Но когда стало очевидно, что родилось некое новое художественное явление, окрик не заставил ждать. Статья одного известного композитора называлась «Искоренять пошлость в музыке». Конечно же, следовало ждать именно таких обвинений: «Пластинки, напетые им, распространены миллионными тиражами, являя собой образец пошлости, подмены естественного пения унылым говорком или многозначительным шепотом. Этому артисту мы во многом обязаны воскрешением отвратительных традиций воровской романтики... В народе всегда считали запевалой того, кто обладает красивым голосом и истинной музыкальностью. Почему же к исполнению эстрадных песен у нас все чаще привлекают безголовых актеров кино и драмы, возрождающих к тому же пошлую манеру ресторанного пения?...». И так далее.

Тут интересна закономерность. Именно в пошлости обвиняли всех, кто на эстрадных подмостках в разные годы был замечен — Вертинского, Утесова, Козина, Окуджаву, Высоцкого, — кто не сливался с хором и не был «запевалой», кто делал заметной человеческую индивидуальность, кто защищал право человека на собственную судьбу, собственный голос, собственный выбор. В своем существовании этот нескончаемый спор о песне был спором о правах жизни, иначе не скажешь. Попав в эпицентр такой борьбы, Марк

Бернес держался как хороший, опытный солдат — спокойно, не уступая и не отступая.

Когда-то он восхищался тем, как Леонид Луков кадр за кадром «лепил» фильм «Два бойца». Теперь он сам кропотливо и самозабвенно «лепил» и шлифовал каждую свою песню. Работал с поэтами, проявляя невиданную требовательность к каждому слову в их текстах, выверял (нередко и браковал, просил переделать) то, что в музыкальную мелодию и в устную музыкальную речь должно быть переведено. В чем секрет простоты этой речи, которая для Бернеса была обязательна?.. Его отношение к песне было глубоко личным. Он не впускал в нее казенных слов, знал секрет слияния серьезного философского смысла и предельной конкретности.

Глубоко личной была и его память о войне. Но он верил, что точно так же устроены и другие люди. Их индивидуальную, глубоко спрятанную память надо задеть осторожно — всколыхнуть ее и омыть слезами.

А вообще с памятью о войне в государстве происходили и удивительные вещи. «На братских могилах не ставят крестов...» — не зря спустя годы спел Владимир Высоцкий. (Кстати — эту песню Высоцкого стал петь и Бернес.) Огромное число таких ничем не отмеченных могил навсегда сровнялось с землей. Запрещалось говорить о жертвах, о количестве погибших, о горе народа. Народную трагедию надлежало преобразовать в трагедию оптимистическую, и тут потрудились многие. Торжественно и празднично, с благодарностью к вождю-победителю следовало отмечать 9 Мая. На радио для порядка была заведена картотека победных маршей, бодрых песен и хоровых ораторий.

Такие слова, как «покаяние», «грех», «жертвы», «совесть», были не в ходу. Но человеческая память и совесть сопротивлялись той чудовищной операции, которой были подвергнуты. Удивительно, но вопреки государственной воле между живыми и мертвыми возникла будто незримая связь. Марк Бернес своими песнями ее утверждал.

Но помнит мир спасенный,
Мир вечный, мир живой,
Сережку с Малой Бронной
И Витьку с Моховой...

Пусть не имена на мраморе, а названия московских улиц будут памятником безвестным мальчишкам...

В конце 1945 года М.Исаковский написал стихотворение «Враги сожгли родную хату...» («Прасковья»). По просьбе А.Твардовского М.Блантер положил эти стихи на музыку. Но всего лишь один раз эту песню кто-то исполнил по радио. В начале 46-го она была уничтожена в центральной партийной прессе — за пессимизм и, конечно же, за пошлость напева. За стилизацию «инвалидного» фольклора. Песню запретили и забыли на пятнадцать лет.

В 1960 году Марк Бернес был приглашен участвовать в программе мюзик-холла. И тогда произошло нечто, пожалуй, самое выразительное в его судьбе певца и актера.

Огромная аудитория Дворца спорта в Лужниках была явно расположена к мюзик-холльной праздничности. Любой опытный исполнитель всегда угадывает такую расположенность и на ее гребне уверенно идет к успеху. Трудно сказать, почему Бернес направился поперек этого очевидного гребня, как решился проверить и себя, и многотысячную публику в столь рискованных обстоятельствах. То, что случилось, можно назвать испытанием, боем, экзаменом. На что актер надеялся, во что верил — никто по-настоящему не знает и не ответит. Но, выйдя на арену гигантского стадиона, он взял в руки микрофон и, не усиливая голоса, полупропел, полусказал: «Враги сожгли родную хату, сгубили всю его семью...».

В записи и сегодня невозможно без волнения слышать, как тревожно возникает и недоуменно, потерянно повисает в воздухе вопрос: «Куда ж теперь идти солдату, кому нести печаль свою?».

Пошел солдат в глубоком горе
На перекресток двух дорог,

Нашел солдат в широком поле
Травой заросший бугорок...

На слове «заросший» Бернес взял непривычно высокую для себя ноту и продлил ее — бережно и нежно. И пейзаж, очень русский, знакомый, не стал кладбищенским, но расширился, став, как кто-то потом заметил, почти библейским.

И тут он увидел, что в зале стали подниматься люди. Сначала в военной форме, потом штатские. Поднялись и женщины. Стояли все. А один — одинокий — солдат на арене стадиона, как в широком поле, разговаривал со своей Прасковьей, чуть стесняясь того, что он, воин, мужчина, остался жив, а ни жены, ни детей в живых нет... Актер не мешал этому невероятному солдатскому монологу — только прислушивался к нему, только передавал его другим, будто на хранение.

Казалось, огромный зал спортивного дворца не расположен к оттенкам человеческой психики, к нюансам интонаций. Но это только казалось. Зал все понял и уловил. А в исполнении Марка Бернеса самое замечательное еще со времен «Темной ночи» заключалось в богатстве и неожиданности интонационных оттенков, на бумаге не передаваемых. Можно ли передать, к примеру, ту смесь горечи, гордости, иронии, гнева, которая сделала безукоризненно точной интонацию простой финальной строки: «И на груди его светилась медаль за город Будапешт...»?

Последней песней Бернеса были «Журавли». Рассказывают, что примерно за год до смерти он нашел в «Новом мире» стихотворение Расула Гамзатова. «Марк работал над ним полгода». Не странно ли — Бернес работал над стихами Гамзатова? С переводчиком Наумом Гребневым актер трудился над своей последней песней, понимая, что она — последняя.

Мне кажется порою, что солдаты,
С кровавых не пришедшие полей,
Не в землю нашу полегли когда-то,
А превратились в белых журавлей...

Он уже не вставал с постели, когда по телефону ему сообщили, что можно сделать запись «Журавлей». Он взял с собой двенадцатилетнего сына и поехал на студию. Запись сделали без репетиций, без дублей. Он записывал свою последнюю песню буквально между жизнью и смертью. Когда пел, по лицу текли слезы, но интонация сохраняла ту спокойную отрешенность, с какой человек иногда смотрит в небо:

...Настанет день, и с журавлиной стаей
Я поплыву в такой же синей мгле,
Из-под небес по-птичьи окликаю
Всех вас, кого оставил на земле...

Искусство кино, 1995, № 5

ТРИ ЕВРЕЯ И МЫ

Совсем недавно Григория Кановича в Литве называли как своего — Кановичюс и согласно общегосударственным правилам — советским писателем. Он же всегда писал только по-русски. И только на тему, которую и в Литве, и в России не без смущения принято было называть «еврейской». О том, что означала данная тема в реальной истории Литвы и России, сам Канович знал не по литературе. С ужасами гетто он познакомился в том счастливом возрасте, когда другие дети отдыхали в Артеке.

А когда в Прибалтике (как и на Украине, в Грузии, в Молдавии и так далее) родился социальный термин «русскоязычное население», писатель Григорий Канович уехал в Израиль. Не знаю, говорил ли он когда-нибудь на идише, учит ли сейчас иврит на своей исторической родине. В программке спектакля «Улыбнись нам, Господи» указано: перевод с русского, перевод на литовский. В основе спектакля — материал двух романов Кановича, из которого литовский режиссер Римас Туминас сочинил свой сценический сюжет.

Итак, литовский Малый драматический театр, литовский режиссер, литовские актеры (ни одного еврея), литовский композитор Фаустас Латенас, еврейская тема, перевод с русского.

Про всю эту национально-языковую свистопляску как про следствие исторических судеб по меньшей мере трех наций и народов сегодня не скажешь ничего более умного, чем: улыбнись нам, Господи. Улыбнись же! Взгляни не так сурово на своих детей, заблудившихся, виновных и невиновных. Улыбнись тем, которые, дожив до седых волос, не понимают, где их родина, любят чужую землю и уже совсем не знают, какому языку учить детей, чтобы им жилось лучше. Если они верят в тебя, Господи, они молятся тебе как Отцу. Но ведь иногда в великом сомнении потихоньку

могут и спросить, как спросил старый Авнер Розенталь: «А может быть, он — отчим?». Улыбнись нам, Господи, иначе можно совсем запутаться в этой жизни и умереть, так и не поняв ее смысла. Улыбнись нам...

Это спектакль про евреев. Авнер Розенталь, Эфраим бен Якуб Дудак, Шмуле Сендер — так зовут главных героев, трех стариков, обитателей еврейского местечка на литовской земле. Старому Эфраиму, бывшему каменотесу, сообщили, что его сын стрелял в губернатора. Губернатор, слава богу, жив, пуля только поцарапала руку и, кажется, ногу, но сыну, возможно, грозит смертный приговор. И старый Эфраим отправляется в путь, чтобы в большом городе Вильнюсе узнать хоть что-нибудь о судьбе своего мальчика. Как и следовало ожидать, соседи сочувствуют, советуют, стайкой бегают вокруг телеги, испуганно шепчутся об адвокатах и неразумных своих детях, ушедших в большую и страшную жизнь.

Жизнь и быт еврейского местечка воссозданы в спектакле набором примет, отобранных и укрупненных, как на фреске, но еще и с помощью совсем забытого в нашем театре искусства массовых сцен. По пластике эти сцены (их немного) напоминают запечатленный на фотографиях вахтанговский «Гадибук», при том что экспрессия смягчена лирикой и юмором. Режиссер Римас Туминас не лепит, не строит массовки, но что-то такое внушает актерам, что, кажется, подталкивает одного человека к другому, — потребность общения и совместимости. Глазу профессионала видно, как проживают каждый момент спектакля не только три главных исполнителя — Сигитас Рачкис, Витаутас Григолис, Гедиминас Гирдвайнис, но все участники массовых сцен. Изнутри прожиты, то есть оправданы все повороты, движения тел, жесты. Таков закон режиссуры Римаса Туминаса. И мы в полном праве говорить об этом как о крупном художественном явлении. Лишь нынешняя неинформированность позволяла москвичам думать, что в Литве есть режиссер Эймунтас Някрошюс и больше никого особо значительного нет. Есть, оказывается. Есть еще и Римас Туминас, совсем другой, слава богу. Тут

взвешивать меру таланта не имеет смысла. Никто не скажет точно, что важнее и интереснее сегодня — усложненная, ребусная стилистика Някрошюса, возбуждающая интеллектуалов толками о подсознательном, или предельно ясный режиссерский почерк Туминаса, разобрать который может и ребенок, и старик, забывший дома очки. Одни почитают Някрошюса как отечественного гения, другие рады, что не надо притворяться особыми эрудитами и можно плакать и смеяться на спектакле Туминаса. Так или иначе очевидно, что в Литве есть режиссер, с силой потянувший в свою сторону ту пружину, другой конец которой нервно, но крепко держит рука Някрошюса. Образовалось, как теперь говорят, мощное энергетическое поле — на зависть иным бывшим республикам.

Это спектакль о евреях? Да, он поставлен с таким знанием особенностей еврейского характера, психики, национальных ритмов, мелодики, юмора, что удивляешься не столько этому знанию, сколько тому, как легко знание переходит в художественную прелесть и сценическое открытие. Создается впечатление, что еврейский быт сам по себе и театрален, и музыкален, и поэтичен, и, если можно так сказать, в высокой степени философичен. Но ведь известно, что тот же местечковый быт и убог, и уныл, и, разумеется, никакой поэзии нет в репликах, которыми многозначительно обмениваются в дороге старики: «Пора помочиться». (Пауза.) «Ты слишком часто мочишься». Но тут же, из рядом звучащей реплики неожиданно возникает музыкальный звук, инструмент или человеческий голос, и этот одинокий звук, перерастает в бессловесный хор, в хорал, сугубо национальная мелодия разрастается, а ее определенность размывается силой общемирового классического симфонизма.

Одно то, что в таком мощном музыкальном сопровождении раскрываются характеры трех старых евреев, — уже открытие, уже своего рода философия и, можно сказать, свое решение национального вопроса (как в другом искусстве было у Шагала).

Не выходят из головы строчки Игоря Губермана: «Суть вещей сквозь призму быта // Светит нищим и поэтам. // Все живущие — се-

миты. // Но не все признались в этом». Этими стихами мы тайно увлекались, когда Губерман жил в России. А сейчас со сцены звучит смешной диалог о том же самом (о главном в спектакле).

Авнера Розенталя томит бессонница, и он допекает спутников философскими разговорами: «Знаешь, что я сделал бы, если бы был царем? Я сделал бы так, чтобы все люди стали евреями...». Авнер Розенталь — не поэт. Он бывший лавочник, а теперь нищий, попрошайка. Но какая-то суть вещей безусловно светит этому нищему и через игру актера Гирдвайниса находит свою парадоксальную, отточенную форму. Авнер — придира, болтун, ворчун, спорщик, бунтарь. Гирдвайнис играет трагикомический бунт нищего, которому перед смертью открылась суть вещей. Это светит старику как истина, но и пугает тоже. Истина, что, когда в селе «слишком много лавочников», кто-то из них становится нищим («Каплер, Гринблат, Поляков... Поляков? Да, Поляков тоже...»). Так устроен мир. Печально осознавать, что всякое человеческое единение относительно и, когда подходит время еды и двое с ритуальной торжественностью поглощают куриные ножки, голодного Розенталя никто не замечает, будто его и нет вовсе. И эта нелепая, внезапно возникающая разъединенность (физиологическая, равно как и социальная) говорит о национальном характере так же, как переход сольного звука в хор.

Авнер умирает. Сцена смерти — кульминация спектакля, но не берусь ее пересказывать. Развитие этой трагической кульминации — ритуал поминок. Уже нет на свете склочника, бунтаря, задиры, а оставшиеся в живых раскрывают его мешок и передают из рук в руки содержимое — предметы, составлявшие человеческую жизнь: ржавую кофемолку, чайную ложку, безмен с гирьками, огарок свечи... Где-то там, за пределами сцены, бывший камелотес Эфраим сложит из дорожных камней памятник своему приятелю, а пока что куда-то в космос, на тот свет ушлепают и чайная ложечка, и кофемолка, и огарок свечи...

Куда же они ехали, эти трое? Отец — что-то узнать о сыне, приговоренном к смерти, а двое других ехали, чтобы было движение, чтобы быть рядом, а в общем, «куда бы мы ни ехали, мы всегда едем к нашим детям. И все равно никогда к ним не приедем». И это тоже одна из вечных истин.

Никакой натуральной телеги на сцене нет. Когда Эфраим принимает решение ехать, соседи и приятели все вместе мгновенно сооружают нечто огромное и нелепое из старых шкафов, скамеек, стульев, столов. Весь свой убогий скарб отдают, чтобы один человек что-то узнал о своем сыне. Но точно так играют в путешествие и дети. В спектакль входят, можно сказать, веселая условность и детская вера. Актерами ничего не упущено — как покачиваются, когда едут молча и каждый думает о своем, как совсем по-другому покачиваются при молитве, в каких позах ложатся спать (Шагал!), как возчик Шмуле держит в руках вожжи, как нигде не находит удобного места Авнер, которому суждено умереть — и только тогда прекратится его суетливое передвижение. Все продумано, замечено, найдено и выполнено с замечательной свежестью и выразительностью. А затем к троице присоединяется еще и четвертый, некто Хлойне-Генех. Его играет Витаутас Шапранаускас. Зачем присоединяется, откуда возник? — не важно. Важно, что трио легко становится квартетом (а потом и квинтетом), потому что всякое соло, всякая единственность на указанной дороге становится множественностью, хором, движением массы. Фантастический тип, им созданный, разговаривающий с немислимым еврейским акцентом, весь — из анекдота, весь — пародия, но не с эстрадных подмостков, а из жизни, которая плохо оформлена и лишь ищет своего оформления, сама себя по пути пародируя.

В языке идиш есть слово «кунэлэмл». Означает — недотепа, точнее — недоделанный. Если такое можно сыграть в высшей степени законченно, Шапранаускас блистательно это делает. Фигура недоделанного еврея становится крайне важной в таком путешествии.

Это, разумеется, не исход, но ход, путь, дорога. Путь человека, познающего себя, других, Бога. Безнадежность — и вновь надежда. Проснувшись, Авнер Розенталь произносит: «Не надо говорить: уже утро. Лучше сказать: еще утро. В слове «еще» есть надежда».

Короче, в Литве вышел прекрасный спектакль. Он уже напoлучал всяческих призов и премий. И в радости по этому поводу, надо полагать, все едины — литовцы, русские и евреи, которых в Литве почти не осталось. Кто знает, может, и создать такой спектакль стало возможным, когда Литва сделалась независимой, Россия оказалась за границей, а евреи живут на своей исторической родине. Нет, это спектакль не про евреев. Он про меня, про вас, про всех, кто осмелился любить чужую землю как свою, а «своим» чувствует себя чаще во сне, не наяву.

Московский наблюдатель, 1995, № 7/8

ОЧЕНЬ РАЗНЫЙ МДТ

Заметки о московских гастролях Малого драматического

Театральная Москва в последние годы знала про МДТ не много, больше по слухам. Слухи доходили не столько из Петербурга, сколько из-за рубежа. Сенсационным известиям о том, что «МДТ — лучший театр России», а «Лев Додин — первый режиссер в мире», можно было только порадоваться, но само собой возникали и вопросы. Кому из газетчиков так уж известна вся театральная Россия? Какие режиссерские имена составляют ряд, в котором Додин поставлен первым?

Сегодняшняя репутация МДТ сложилась там, где нас нет. Оттого и вопросы. Петербургские болельщики что-то опровергали, нервничали и, конечно, ревновали — их недавний любимец, казалось, явно предпочел зарубежную публику, шум парижских премьер и жизнь в дорогих отелях.

И вот наконец гастроль в Москве. Нечто туманное обрело черты реальности, а иногда и открытий. Первым радостным открытием для Москвы стала собственная московская публика. Она была замечательна. Этой умной, чуткой — интеллигентной! — публики оказалось много. Именно она каждый вечер переполняла театр. Мы вспомнили самих себя в лучшие театральные времена. Мы увидели в зале чистые, умные лица молодых и при желании могли услышать их суждения — не болтовню о частной жизни звезд, но суждения о спектаклях в целом, о Чехове и Достоевском, о мастерстве Додина и особенностях игры его актеров. Как хорошо было получить все это взамен слухов и сплетен. Жаль, что сегодня нормальные встречи театра со зрителями подменены пресс-конференциями и презентациями, — Додин и его актеры услышали бы многое, чего им не сказали журналисты и критики ни у нас, ни за рубежом.

Ходили слухи, что «Братья и сестры» устарели и играютя по старой памяти. Какая чепуха. Для зрителей, о которых было сказано выше, абрамовский спектакль стал открытием. Ничего подобного в Москве увидеть нельзя. Открывала себя история, многие реалии которой новому поколению, как выяснилось, неизвестны и непонятны. Значит ли это, что и неинтересны? Совсем нет — интерес к искусству имеет, видимо, свойства надежного проводника и возбудителя многих других интересов. В частности — к отечественной истории. Не к известным ее событиям, а к психологии людей, которую театр воссоздает и исследует как главную реальность.

Что же в таком случае считать устаревшим — привязанность Додина и его актеров к реализму? Знание деревни, которое было и богатством, и постоянной болью Федора Абрамова? Слова «реализм», «психологическая правда» не в моде, но ведь дело не в словах и тем более не в поветриях моды.

Спектакль «Братья и сестры» вызывает мысль, что заслуга лучших мастеров «деревенской прозы» еще не оценена по-настоящему. Каждый из них открывал свою деревню, но вместе с тем массовую российскую жизнь и ту ее трагедию, которой предстояло стать историей и одновременно источником многих других трагедий, дошедших до наших дней. Убогий, рабский, но еще сохранявший силу родственных связей уклад колхозной деревни канул в Лету, оставив без ответа вопрос: в чем же преимущества другой, тоже массовой, жизни, пришедшей на смену? Этот тревожный вопрос стал подспудным и как бы добавочным смыслом спектакля. Массовые похоронки, бабье одиночество, привычное послушание райкомам, председателям, уполномоченным — общая беда народа. Беда и участь, которую самые хорошие люди принимали как данность. Сегодня это с трудом укладывается в сознании тех, кто подобного опыта не знал. Но (надо продолжить мысль, которую, кстати сказать, я услышала от молодых) можно ли поручиться, что и сегодня массы людей как данность не принимают новое социальное уродство, а завтра не примут еще худшего?

Сказанное — итог спектакля, поставленного без фальшивой ноты. Боль, которую слышишь в словах «немытая Россия», живет и в спектакле, при том что в нем нет надрыва и немало юмора.

Говорят, что актеры постарели. Да, чуть припухли милые лица женщин, погрузнели иные актеры-мужчины. Но это ровным счетом ничего не значило — спектакль в Москве игрался так, будто совсем недавно поставлен в Петербурге. Если это признак творческой дисциплины — да здравствует такая дисциплина.

А то, что изменилось в «Братьях и сестрах», — к лучшему. Когда полусмышленные ученики Льва Додина и Аркадия Кацмана привозили с Севера песни, частушки и местный говор, это выглядело все же актерской имитацией. Сегодняшние актеры, мастера и умницы, нашли более основательные крепления между народным говором и укладом народной жизни — нащупали то, чем внутренний мир человека вместе с его речью формируется от рождения. Может быть, в этом новом качестве игры меньше азарта, но зато больше глубины. А из глубины — новая жалость к людям, лишенная слезливости. Так что же в таком случае устарело в спектакле?

Лев Додин — не лирик. С людьми, о которых писал Абрамов, он не связан родственно, генетически. И я не думаю, что давняя поездка на Север дала спектаклю то, что держит его и не дает разрушиться в шумихе зарубежных гастролей и славы. Можно ли как-то определить то, что держит? Мой ответ прост, но другого не нахожу: любовь. Федор Абрамов тоже не был лириком. Но он любил тех, в кругу которых вырос, и твердо знал, что Россия не кончается Москвой и Петербургом.

Мне кажется, что был момент, когда театр (при своем рождении, что немаловажно) поверил в это чужое знание, разделил и присвоил авторское чувство настолько, что оно стало его художественной верой и на годы определило его эстетические привязанности. В эстетике МДТ нет особого изыска, как нет его в простоволосой бабе, на которой чаще всего держится дом.

Не случайно талантливая Татьяна Шестакова стала первой актрисой МДТ. Ее натура (женская, или, если хотите, бабья), ее рабочая хватка и творческая воля, ее душевная, чуть хмельная истоность — из вещества, которое, подобно цементу, «схватило» стилистику целого ряда спектаклей.

Через Шестакову режиссер многое узнал и угадал. Со временем стали очевидны границы такого рода угадывания — всему есть предел. «Вишневый сад» с Шестаковой в роли Раневской — попытка шагнуть за пределы возможного. На этот раз Татьяна Шестакова ничего не подсказала режиссеру, а Додин не нашел в чеховском материале ничего художественно интересного для актрисы. «Вишневый сад» в МДТ пристроился к ряду спектаклей последних лет, где духовное и физическое опрожнение (огрубление) героини стало главной приметой.

Дело тут не в чисто актерской неудаче. Возможно, перед нами следствие многих социальных перемен, в силу которых один человеческий тип исчезает, а совсем другой нарождается, находя для себя питательные соки в новом составе почвы. Чехову, несомненно, важна была Раневская как человеческий тип и тип женщины. Он будто знал (или предвидел), что этот тип уходит и исчезает. И само это историческое исчезновение было столь для него значимо, что определило ни много ни мало структуру пьесы. Если не угадать тайны Раневской — не разгадать поэзии «Вишневого сада» в целом.

Впрочем, по поводу этой постановки МДТ существуют и совсем другие мнения. Характерна их пестрота. Кому-то кажется, что «Вишневый сад» наконец-то поставлен без всяких иллюзий, дело-во, то есть современно. Нет денег — вот и вся проблема. При чем тут «поэзия»? Другие, напротив, в любых разговорах персонажей готовы видеть тот поиск смысла жизни, который (тут ссылаются на авторитет Эйнштейна) делает человека человеком. Такой тонкий знаток чеховского театра, как И.Соловьева, считает, что «Вишневый сад» поставлен сухо, потому что Додин «учитывает

усталость пьесы: ее материя кажется потерявшей эластичность от того, сколько раз ее встряхивали, переиначивали, выкручивали». И именно потому режиссер переносит новизну трактовки с центра на периферию, на частности. Если Соловьева права (а к ее мнению лично я всегда прислушиваюсь), непонятно одно: зачем такую пьесу ставить? Пусть себе отдохнет. Но, с другой стороны, чем материя «Вишневого сада» так уж отличается, скажем, от материи «Гамлета», которого встряхивали еще чаще?

Думаю, устала не пьеса. Это красивая фраза, не более. Устают, что вполне естественно, живые люди — режиссеры, актеры. И критики, разумеется. И тогда в суждениях о достаточно простых вещах возникает вялая путаница. Ее и распутывать неинтересно. Критиков подпитывает только художественная энергия спектакля, устаем — от невнятицы. Не случайно та же И.Соловьева, а в Петербурге Б.Тулинцев так точно и ясно откликнулись на «Бесов».

Известно, что русская классика — кладезь богатств. Мандельштам когда-то добавил, что это еще и пороховой погреб. История страны повернулась так, что о взрывчатости «Бесов» заговорили сразу все, в том числе и режиссеры. Но поставил (и по-своему открыл) «Бесов» только Лев Додин.

Долгий восьмичасовой спектакль захватывает не сразу. Статистика начальных мизансцен озадачила — похоже на радиотеатр. Скучновато. Но как только монологом Хромоножки свой зачин дает Татьяна Шестакова, в воздухе возникает тот звук (в старину говорили — тон), которым, как в оркестре, начинается большая музыка спектакля. Она уже не прерывается, лишь сменяется иногда полной тишиной, но и тогда нечто продолжает звучать в нас, зрителях. Достоевский — мастер эффектов и подробностей, царапающих сознание. Они чрезвычайно выгодны для театра. Додин не ищет этой выгоды. Ни про одного актера в «Бесах» не скажешь, что он блеснул острой характерностью. Спектакль вообще не блесит — он странно, необычно светится, при том что сумрачен. Но

о его свете чуть — позже. Почти незаметно, что Хромоножка хро-
мает. Внешний изъян (типичная для Достоевского деталь-царапи-
на) не важен. Важнее речь, слово. Не к партеру, а куда-то в прост-
ранство обращенная, полуразумная, полубредовая мечта о
непременном красавце князе; тоскливый плач о ребеночке (то ли
был этот ребеночек, то ли пригрезился); доходящая до кликуше-
ства вера в чью-то святость и в собственную причастность к этой
святости. Все это — в причудливых, цветистых интонационных
вариациях, в словотворчестве, которому автор в литературной ре-
чи дал только первотолчок. Шестакова играет с удивительной си-
лой естества. Так воет волчица в лесу, и этого воя человеку не ос-
тановить, так играет в воде диковинная рыба, поднимая со дна
всяческую муть. Самозабвенный речитатив — но и рассказ-экспо-
зиция, нескончаемая жалоба — но и мечта, полуюродство — но и
почти молитва. Что-то вечно женское, в России обреченное на
страдание и (по Достоевскому) на непременно жуткую гибель.

Вдруг понимаешь, что Достоевский, помимо прочего, написал
еще и очень мужской роман. Он о том моменте (жизни, исто-
рии?), который не смягчен ничьей жалостью, слезами, страдани-
ем, — о том жутком моменте, когда Россию, как бабу, стали сво-
дить с ума, насиловать и топить в крови. А она, глядя в лицо
насильникам, как это ни дико, все мечтает, грезит, во что-то ве-
рит... Бесы в романе — мужского рода. Бесовское — от дикого са-
моутверждения и ополоумевшей жизни. Женщины-страдалицы,
матери, невесты, изнасилованные матрешки — как знак греха, как
жертвы на обочине. Биологическое самоутверждение само по се-
бе вне политики (не о политике и спектакль), но оно неминуемо
обретает организационные формы — «пятерки», собрания, резо-
люции, приговоры... Одна из лучших сцен спектакля — сходка
«наших». Недомашнее чаепитие, прокуренное сборище держится
некой дисциплиной конспирации, но еще и инстинктом стаднос-
ти. Режиссер не настаивает на злободневных ассоциациях, но от
них и не уйти. В нашей памяти многие собрания как примета эпо-

хи, то и дело сбивающей людей в партийное стадо, в котором и быть тошно, и выйти боязно.

Великолепно сыгранная Сергеем Бехтеревым роль Петра Верховенского тут многое решила. Актер не прибегает к волевым интонациям — воля провокатора буквально впитывается в других. Этот Петруша Верховенский бесцветен, как вошь, которую не сразу разглядишь. Но эпидемия уже началась, и всякая попытка убежать от заразы напрасна. Важно, однако, и то, что такие попытки возникают, — в стадо сбились обыкновенные люди, у которых нет особого желания стать убийцами. Верховенский действует мелкими укусами, бесовская интуиция ему подсказывает: если придать убийству значение общественного долга — все будет дозволено. Пожарчики вспыхнут, кровь прольется по всей земле. Так оно и происходит, хотя началось с греха, которым томится один Николай Ставрогин.

В дурном сообществе спектакль дает рассмотреть каждого, и каждый любопытен, включая немногих женщин, ставших «боевыми подругами». Но можно смотреть и следить только за Верховенским — он тут и поводырь для слепых, и жутковатое зеркало всего происходящего.

Можно смотреть, но не менее интересно — слушать. Главный секрет спектакля «Бесы» тот, что найдена и разработана сценическая интонация прозы, для сцены не предназначенной. Эта интонация варьируется, образуя уникальную словесную, звуковую, голосовую партитуру спектакля, в котором хор выталкивает то одного, то другого солиста. Лев Додин открыл в «Бесах» то, что было закрыто и о чем никто не догадывался.

А то, что на восемь часов театр превратил зрителей в слушателей, можно назвать без преувеличения актом просветительским. Для этого, кроме таланта, нужно было мужество. Ведь всеобщее сегодняшнее устремление толпы — к зрелищам и зрелищности. Слух современного человека притушен, многие слова потеряли смысл, понятия обесценены. У людей включены какие-то иные

механизмы восприятия. «Бесы» поставлены всему этому наперекор. Наперекор всему, что привычно и массово. И свет, которым светится театр во время этого спектакля, возникает, когда люди в зале, отбросив привычное, жадно слушают то, что звучит со сцены.

Слушают не только исповедь Ставрогина. В словоизвержении самых витиеватых речей каждый вылавливает нечто, напрямую не соотносимое с логикой сюжета, но, как бывает у Достоевского, той же логике придающее формы изощренные, причудливо ветвистые, как колючий кустарник.

Высшей точки внимание зала достигает в предфинальной сцене прихода Верховенского к Кирилову. Режиссер смело перенес этот момент прямо в зал, предоставив Сергею Бехтереву и Сергею Курышеву сыграть его в тесном проходе между первыми рядами.

Два актера ведут диалог, а зрители задних рядов неслышно прирастают, чтобы не пропустить самого тихого слова. Интонации, паузы, актерские жесты отобраны с какой-то операционной точностью. Верховенский ждет необходимого для «дела» предсмертного письма. А симпатичный Кириллов, ради своего индивидуального «дела» уже принявший решение о самоубийстве, вдруг — наперекор собственным и чужим теориям — бунтует против смерти. Он хочет жить! По существу, Верховенский убил этого человека. То, как цинично и холодно он это проделывает, даже вспомнить страшно.

Это вообще мучительно — наблюдать, что из мрака русской жизни выступает идея какого-то «общего дела», подчиняет себе интеллект и волю многих, вербует сторонников, подбирает необходимый атрибут — острые ножи, скользкие веревки. Разгулявшись, злая сила играет с человеческими страстями, попирает все живое, а после себя оставляет только трупы — обугленные, растоптанные, может, уже и не годные для опознания. По счастью, эти ужасы на сцене не показаны. Но к финалу мы узнаем, что Хромоножка и ее брат зарезаны, Кириллов нажал-таки на курок, а Лиза затоптана толпой. Последнее из этого ряда наглядное знание: стоя в луче света, Николай Ставрогин так вздергивает голо-

вой, так откидывает ее назад, что нет сомнений и в его страшном конце. В длинном спектакле многое кратко и краткости найдено точное место.

Если позволено и критику иногда прибегать к краткости, я воспользуюсь этим правом. Такие спектакли, как «Гаудеамус» и «Клаустрофобия», не вызвали у меня желания долго о них думать. При том что наглядна прекрасная техническая выучка молодых актеров, и следует поклониться сверхдобросовестному труду тех педагогов, которые натренировали своих учеников почти как хороших циркачей.

Но что-то случилось с Додиным. Он прочитал повесть «Стройбат», ознакомился с современной литературой, в его фантазии родился некий образ. Но потом этот образ был заложен будто в компьютер. Фигурки на экране двигаются с фантастической ловкостью от нажатия режиссерского пальца. Сказать, что эти фигурки чем-то одухотворены, было бы неправдой. В экранном (сценическом) пространстве они двигаются с идеальным ощущением его границ и собственных функций. Додин вдруг выступает как программист. Он придумывает программу — актеры ее выполняют. Заложена в такой компьютер, допустим, образ солдатского нужника, и именно он возникает, когда десять солдат по очереди в снегу проваливаются в те ямы, что кружками, надо понимать, очерчены на полу сцены. В «Гаудеамусе» «само собой» возникает этот монотонно-зловонный образ, шокирующий чистюль вроде меня. Убедителен ли этот образ? Да, конечно. Солдатская жизнь груба. Армия убивает в людях все индивидуальное. И все индивидуальные приметы персонажей сведены к границе почти полного исчезновения. Если в каком-то одном солдатике проснулось что-то человечески любопытное, нет возможности запомнить его лицо. Обезличивание — закон армии. Мысль эту трудно не понять. Но спектакль, как ни странно, тоже в этом отношении законопослушен. Стараясь разоблачить кошмар советской казармы, режиссер не взрывает этой казарменности изнутри, остается в ее пределах.

О бритоголовых наших парнях мы теперь, попутно событиям в Чечне, знаем и думаем больше, чем в годы, когда «Стройбат» был написан, а «Гаудеамус» поставлен. Шок от впервые распахнутой двери — в ад, казарму, нужник — прошел. Он сменился иной степенью знания. «Гаудеамус», мне кажется, был рассчитан именно на шок, чувство острое, но кратковременное. И срок этого чувства сам собой истек. Некоторые увидели новизну в «Клаустрофобии». Возможно, она там есть — в той мере, в какой новизну мировосприятия содержат в себе ученические этюды, когда студентам дается право выбирать какой угодно современный материал по собственному вкусу. Ученики Додина его выбрали, всячески проявив ту раскрепощенность, которая сегодня молодыми культивируется. И уже в руках опытного постановщика возникло зрелище, в котором ритмически и музыкально объединено нечто, претендующее, очевидно, на образ нынешнего времени.

Но, по-моему, «Гаудеамус» и «Клаустрофобия» больше похожи, чем различны. А похожи (и в этой мере любопытны) как механические заводные игрушки. Можно обсуждать изобретательность их создателя, техническое мастерство исполнителей. Вспомним убогие игрушки и заводные машинки нашего детства и восхитимся тем, как неутомимо оснащают своих детей американцы самыми разнообразными игрушечными машинками, говорящими роботами и т.п. Лев Додин работает в «Клаустрофобии» не хуже, чем в Америке. Но только от этого какая-то смута остается на душе. Пустота. Вроде бы эффектные, громкие («Гаудеамус» играется на сплошном крике). Но если в «Бесах» удивляло и радовало внимание зрителей к слову, а многие актерские интонации помнятся до сих пор — человеческая речь будто и не звучит в «Клаустрофобии». Правда, иногда звучит матерщина, и уши любителей ее, разумеется, и вылавливают, очевидно, как признак желанной раскрепощенности. Но тут у каждого свой вкус. Мне, например, существенный урок преподавал один известный писатель, в свое время прошедший через советские лагеря. Он сказал, что только

там, в тюрьме и лагере, понял: есть способ определенной речью убить в человеке его достоинство. И есть своя закономерность в том, что намертво срослась речь уголовников и язык следователей и сторожей, которые в один ряд ставили уголовных и политических. Нет, я отказываюсь видеть свободу и красоту в материцине, увольте.

Вообще последние спектакли Льва Додина поднимают множество проблем: и театральных, и социальных. В решении одних — я всей душой с режиссером и с театром. Но мое мнение принадлежит исключительно моему личному опыту и вкусу. Такой сильный театр, как МДТ, живет по своим законам, и они меньше всего зависят от мнения критиков.

Под финал признаюсь в том, что встревожило. В том порядке, в каком игрались гастрольные спектакли, можно было об этом и не задумываться. Задумываюсь сейчас, почему именно после «Клаустрофобии» был поставлен вот такой «Вишневым сад». Как будто пустота образовалась там, где в МДТ ей никак не следовало бы возникнуть. И еще прошу простить, что не назвала многих хороших актеров додинской труппы. Но их столь часто называли московские рецензенты, что, надеюсь, особой обиды на меня не будет. «Давайте про Додина!», «Поговорим еще о Додине» — это на полгода стало просьбой студентов московского театрального института. «Я хочу объяснить свое отношение к «Клаустрофобии», — это спектакль из моих нервов, из моих ритмов, из моих мыслей...» И мы, разумеется, обсуждаем эти нервы и мысли. Они принадлежат будущему режиссеру. Отодвигаем намеченную тему занятия и обсуждаем. Навстречу спектаклям МДТ, как уже говорилось, был жадно устремлен художественный и человеческий опыт нового поколения — тут есть о чем думать и что обсуждать.

Невское время, 1996, 13 января

ОТКУДА СВЕТ?

В иных наших театрах считается нормой, если режиссер с грехом пополам ставит один спектакль в год. Вялость режиссерской мысли у маститых, инфантильность молодых, отсутствие новизны идей при изобилии глобальных «проектов», диковатая смесь маниловщины и хмельного ноздревского размаха — такова общая картина. Скучно. Мертвых душ становится все больше.

Но бывают исключения.

За один год Сергей Женовач выпустил в театре на Малой Бронной не один, а три спектакля. Трилогия по роману Достоевского «Идиот» не была «проектом», но сразу стала реальностью — в гигантский труд было вовлечено множество людей, некоторые из которых совсем забыли, что такое работа и творчество. В течение года большая группа актеров, и многоопытных, и совсем зеленых, проходила нелегкую школу. Ремесленные навыки здесь негодились, а качественно новый опыт возникал не сразу. Даже репетировали, говорят, необычно: все три спектакля сразу, почти одновременно — сегодня сцену из «Бесстыжей», завтра из второй части, потом возвращаемся к началу, а могли заглянуть и в финал...

Всеми способами режиссер Сергей Женовач уводил актеров от ремесла. Он вовлек их в совсем иное освоение русской классической литературы, и, надо полагать, нет среди участников работы актера, который (даже играя самую скромную роль) сказал бы, что год для него был пустым. Роман Достоевского не был зажат и стиснут привычными канонами одной пьесы. Он продолжал дышать, исподволь меняя свою структуру при переходе на подмостки, где его персонажи должны были стать «ролями», бытовые реплики приобретали энергию сценического диалога, а повествование как бы само собой приостанавливалось или обрывалось в финале картин или актов. Сергей Женовач осмелился на

целых три вечера протянуть рассказанную автором историю о том, как странный русский князь, ничего не зная о России, явился в эту диковинную страну и стал участником (и даже виновником) таких встреч и событий, которых не выдержал его рассудок. Князь Мышкин жаждал понять и открыть для себя Россию — такого открытия не выдержал его светлый ум.

Чтобы воспроизвести эту историю на сцене, согласовав в ней постепенность с неизбежностью, режиссер выбрал свой ключ. Он не вполне совпадает с тем, которым пользовался создатель романа. Достоевский на все и всех — будь то чахоточный Ипполит, полубезумный генерал Иволгин или роковой треугольник (Мышкин — Настасья Филипповна — Рогожин) — смотрит будто через увеличительное стекло, фантастически преобразующее известные масштабы и реальные формы. Режиссер согласно собственному, отнюдь не буйному и не болезненному темпераменту по здравом размышлении уклонился от многого, что в романе пылает пожаром страстей, болит надсадной болью, увлекает ирреальностью. Иногда именно это называют «достоевщиной», но без достоевщины, кажется, нет и Достоевского, поэта болезненных преувеличений, душевных надрывов и постоянного бунта.

Но оказалось возможным взглянуть на события и персонажей «Идиота» несколько иначе, примерно так, как смотрел на все окружающее князь Мышкин. Я не знаю, насколько добр и мягок режиссер Женовач как человек, но не об этом речь. Довольно твердо он провел через трилогию свое режиссерское решение — рассмотреть каждого из действующих лиц глазами Мышкина. Это совершенно особый, внимательный и благорасположенный взгляд, под которым многое невероятное становится вполне вероятным, несоборное находит приятную сообразованность с чем-то, ранее не заметным, и т.д. Это взгляд понимающий, а значит, и прощающий. Думаю, по этой причине в сценической трилогии гораздо меньше «исступленности», чем в романе, а в некоторых малоприятных характерах неожиданно открылась их более приятная и да-

же симпатичная изнанка, хотя как раз изнанку принято считать скрываемой, нехорошей, оборотной стороной того, что наглядно и парадно. Взгляд князя Мышкина утишает и усмиряет — его мирность (смиренность, смирение) неожиданно вносит мир туда, где все воспалено и взбудоражено. В двух первых спектаклях («Бесстыжая» и «Рыцарь бедный») именно эта общая тональность разочаровала иных знатоков романа: а где же «страсти по Достоевскому»? Где полубезумная мятежная героиня, где горящий взгляд Рогожина? Где фантастические скандалы, взрывы, разрывы, побег и предчувствия? Нет, — все как-то негромко, под музыку, не без иронии, но скорее ласковой, нежели недоброй. И нет особой вражды между людьми, и как-то несильно бьет плеткой Настасья Филипповна своего обидчика, и в сумасбродной Аглае не бушует полуженщина-полуребенок, а просто балованное генеральское дитя ищет своих развлечений. И нет цинизма ни в Тоцком, ни в Фердыщенко, а немых «нигилистов», кажется, ничего не стоит укротить, надо только их помыть, попить с ними чаю, и они забудут, что собирались кого-то уничтожить или по меньшей мере оклеветать, вымазать грязью. Даже генерал Епанчин (которого играет Г.Мартынюк) будто и не собирался цинично перекупить Настасью Филипповну у Тоцкого, разумеется, втайне от своей жены-генеральши, которую сильно побаивается. Вообще нет цинизма в этом человеческом сообществе — того цинизма, о котором многое знал и который без устали исследовал Достоевский. Сергей Женовач или не знает, или предпочитает не знать, или, как Мышкин, во всех людях видит прежде всего хорошее, порокам придавая значение понятных слабостей. И не случайно самый порочный тип, растлитель и циник, главный виновник всех бед Настасьи Филипповны Афанасий Иванович Тоцкий бесследно и быстро исчезает из общей картины, в исполнении Г.Сайфулина не оставив никакого заметного следа. И вовсе не грубым и неотесанным является Рогожин (С.Качанов), как бы изначально признав свое место в чужих роскошных гостиных и вообще в верхних слоях обще-

ства. (Заметим в скобках, что именно эти слои явились в трилогии главным объектом внимания театра — отсюда и декоративная пышность той установки, которую придумал художник Ю.Гальперин, и красота женских костюмов, количество бархата, шелка и со знанием дела сшитых смокингов. Это — стиль трилогии — ритм светского общения, ежедневный, хоть и будничней, но парад, манеры и т.п. Словом — свет. Название «Русский свет», надо полагать, не отсюда, но и отсюда тоже. В светское общество князь Мышкин и стремится (ведь он князь, хоть и «последний в роде», что тоже важно), стремится, чтобы проверить свою идею о мессианской роли древнего русского дворянства, непременно разглядеть вблизи «наших первых людей, старших, исконных», и тут его как своего рода фанатика идеи не могут разочаровать никакие выжившие из ума старички или сумасбродные генеральши, он и в них видит «материал для будущего, для надежд». Эти сословные речи С.Тарамаев произносит с абсолютной искренностью, но в момент, когда уже потерял реальные ориентиры и почти не видит тех, к кому обращает свои проповеди.

В сценографической установке Ю.Гальперина равно важны как декоративная пышность, так и некоторая нелепость несовместимых друг с другом арок, дверей, лепнины, архитектурных диагоналей, в которых запутаться и заблудиться так же легко, как в петербургских дворовых тупиках и пугающе однообразных окраинных улицах Северной столицы. Но то, что того же Мышкина, не говоря о Рогожине и Настасье Филипповне, в пышные гостинные занесло с улицы, волей случая, что они в этих красивых лабиринтах никогда не найдут своего места, своего дома, каким-то образом читается в подтексте их поведения, в неприкрепленности их мизансцен, в постоянном ознобе их физического самочувствия. Этот «озноб» характерен для Достоевского, на сцене он не акцентируется, но живет, исподволь и постепенно накапливая ощущение тревоги.

Роман Достоевского прочитан режиссером-художником, не склонным к бунту, протесту и душевному хаосу. Но взгляд Мыш-

кина лишь до поры до времени может утишить и примирить то, что в обществе и в человеческих натурах непримиримо. До самого конца последнего спектакля Женовач сохранит взгляд на своих героев не как на взрослых, а скорее как на заблудших и брошенных детей, ждущих помощи и умного воспитания. Но сама неизменность такого миропонимания (и в Мышкине, и в Женоваче) — залог трагедии. Дай Бог здоровья и успеха режиссеру, но судьбой князя все же управляет Достоевский, художник беспощадный, жутковатый, и от жути финала «Идиота» никуда не скрыться. Трех главных персонажей к этому финалу вело какой-то силой, вне-рассудочной, внереальной, и, может, оттого здоровым актерским натурам поистине тяжела развернутая во времени встреча с тем, что как бы вне реальности и сильнее человека, хотя в действии производится теми же человеческими руками.

Глядя, как мило и добро улыбается Мышкин, как тактичен негромкий Рогожин, как пышет здоровьем и физической прелестью Настасья Филипповна, не хочется думать, что наступит момент (вернее, продлится целая ночь), когда после удара ножом под левую грудь так, что на два вершка нож в грудь войдет, всего с пол-ложки столовой на рубашку вытечет, и все кончится в жизни троих человек. Хотя убийца еще пойдет искать князя на улицах, а этот князь в невыразимой тоске, высматривая фигуру Рогожина, будет бродить по улицам, пока не услышит над самым ухом: «Лев Николаевич, ступай, брат, за мной, надоть». Все эти наизусть знаемые мучительные страницы романа на сцене будут свернуты в небольшой свиток, уложены в две-три мизансцены, будто ненароком заставляющие вспомнить первый разговор в вагоне. А потом два взрослых человека, как два сиротливых брата-подростка, обезумевших от собственных диких поступков, улягутся на небольшой матрасик в центре подмостков и даже не заметят, что рядом с ними, недвижно глядя куда-то в пространство, сидит женщина в белом платье — она и с ними навсегда, и уже совсем не с ними...

Это первый, трагический, очень короткий финал спектакля, подводящий итоги многим тайным страстям, страданиям, позору и вопросам, на которые нельзя найти ответ. И уже не забыть глаза Мышкина, когда руками он оглаживает лицо и голову несчастного Парфена Рогожина. Он утешает и ласкает убийцу как брата, хотя вряд ли в этот момент думает про ужасы каторги и даже про ту женщину, что зарезана грубым ножом, а была так прекрасна... Уже никто ни о чем не думает. Уже неосмысленны ласковые движения пальцев князя и совсем бессвязны речи Рогожина.

Так где же тут свет? Где, в чем просвет, если все блуждания по темным коридорам привели к короткому удару ножом и тьме, поглотившей живой ум?

Между тем чуть раньше режиссер не случайно развернул обстоятельнейшим образом сцену, к которой тоже по-своему подводились многие линии трилогии. «И все наши лгут», — можно сказать про тот вечер, когда самые главные идеи князя (и Достоевского) выслушивало целое собрание гостей, приглашенных как бы на негласные смотрины, то есть своего рода экзамен, устроенный князю как будущему жениху Аглаи. Театр и его режиссер не претендуют на особый эффект массовки (мастерство и азарт в построении массовых сцен — ушедшая в давние времена особенность русского театра), но сама речь Мышкина до крайней степени содержательна, можно сказать, программна, а болезненное состояние князя явно дошло до самой опасной черты. Все это вместе придает картине значение своеобразной кульминации, парадоксальной по своей сути и форме. С другой стороны, и сам Достоевский идет на этот поистине фантастический парадокс, вкладывая в уста князя дорогие для себя мысли и как эпилептик зная, что в секунды, предшествующие припадку, он, Достоевский, переживает ни с чем не сравнимые подъем духа, просветление ума и внутренний, из души вовне направленный ослепительный свет.

Задача почти невыполнимая для актера. Но Сергей Тарамаев, какжется, к этому моменту собирает все свои силы, душевные, физиче-

ские, актерские. И сверхотчетливо, как вдохновенное пророчество, как результат ясновидения, звучат речи Мышкина, при том что фразы перескакивают одна через другую. Об особой доброте русского человека, о высокой исторической роли русского дворянства, о страшной опасности атеизма, который, по мнению князя, вышел из католицизма, но «проповедует нуль» и к другим заблуждениям человечества прибавляет только ложь, обман, фанатизм, суеверие, то есть кровь, злодейство, бесстыдную игру на самых светлых, простодушных и пламенных чувствах народа. Между тем русский народ чист и светел и лишь из отчаяния, не дай бог, примет социализм и решит спасти человечество не Христом, а насилием, свободой через насилие, объединением через кровь и меч и т.д. и т.п.

Не имеет смысла в данном случае проследить, через какие тупики и лабиринты пробиралась к свету «русская идея» Достоевского и чего в ней больше — истинного пророчества, национальной узости, магии замечательных мыслей, хоть они тоже, как Мышкин, перескакивают одна через другую. Театр не трибуна для философских споров. На сцене все неминуемо проще и конкретнее. Сила актерской игры — в присвоении одним человеком сущности другого. Сергей Тарамеев сжился с существом князя и не боится ни пафоса его речей, ни объективной полукомедийности ситуации: собрание монстров и светских девиц — единственная аудитория оратора, который вот-вот забьется в падучей. Эта трагикомическая житейская ситуация играется в полную силу, и оттого вдруг очень ясно прочитывается главная мысль романа: идеал и само стремление к нему живет в обществе и на земле лишь как вечная мечта. Но без этой мечты об идеале нет жизни, он — ее часть, ее дух. Увы, сама материальная оболочка слишком хрупка, чтобы выдержать и удержать при себе этот дух. Речи князя становятся все лихорадочнее, руки беспомощно обнимают пространство и не могут за что-то в нем схватиться, а мысль стремится все выше, все светлее, и слезами доброты залито лицо, обращенное к людям... Но — тут следует припадок, уродливые гримасы

того же лица и конвульсии тела. Театр понял, что «Идиот» — может быть, самое личное из сочинений гениального писателя. Надо было в высшей степени бережно найти ту грань, где гений автора нагляден так же, как и патология, то есть трагическое выпадение из нормы. Нужно ли говорить, какие душевные и физические силы понадобились артисту Сергею Тарамаяеву для роли, которая игралась не в кино, по кадрам и кусочкам, но сыграна в живом театре и длится 9 часов три вечера подряд?

Режиссер Сергей Женовач вывел Театр на Малой Бронной из застоя. Трилогией по Достоевскому он предложил другую точку отсчета многому — уровню мастерства и его качеству. Художественному вкусу, такту в общении с литературой, вообще всему, что есть самосознание художника, коли его судьба и место пребывания — театр.

Насколько это понимают актеры, которым из вечера в вечер в других спектаклях надлежит вращаться как белкам в колесе, подчиняясь заведенному механическому ритму, не знаю. Все зависит от желания выпрыгнуть из круга этого бессмысленного вращения и от сознательного понимания, где свет, а где тьма, где искусство, а где скучное ремесло.

Если название «Русский свет» следует понимать как многозначительное указание на географию, на определенный «национальный» источник и характер света, мне это кажется указанием многозначительным, а по существу — бессмысленным. Но гораздо важнее кажется, что и в унылых сумерках, и в блистании огней современной рыночной рекламы сами спектакли Сергея Женовача светятся ровным, сильным и естественным светом искусства и серьезного труда, который всякому искусству предшествует. Свет от глубокой мысли, свет от художественности. Как не дать ему погаснуть — вот вопрос.

Литературная газета, 1996, 10 января

«АЙ ДА ПУШКИН...»

Вот уже полтора столетия за короткой пушкинской повестью тянется длинный шлейф толкований и исследований. Изучены возможные исторические источники, особенности стиля, языка, сюжетостроения. У «Пиковой дамы» всего много, нет одного — сценической истории. Оглянуться можно лишь на великую оперу Чайковского, но тогда придется признать, что вольности либретто весьма далеки от вольной пушкинской фантазии. То, что Лиза не утопилась, а благополучно вышла замуж, — в некотором роде сюрприз для тех, кто помнит оперу, но подзабыл Пушкина.

Новый спектакль Петра Фоменко полон таких сюрпризов — не в силу желания ошеломить публику, но по причине исключительного интереса к оригиналу. На этот раз судьба уберегла «Пиковую даму» от грубого вмешательства инсценировщика и от контакта с режиссером из тех, кто на костях классика энергично отработывает «язык режиссуры XXI века».

Бывают странные сближения, заметил Пушкин. Если не торопясь размотать клубок обстоятельств, приведших к нынешней постановке «Пиковой дамы», обнаружатся любопытные факты. Например: случилось так, что лет сорок назад в гости к студентам театрального училища пришел мастер художественного слова Дмитрий Журавлев и прочитал «Пиковую даму». И один из тогдашних студентов, Петр Фоменко, по собственному признанию, с тех пор заболел этой повестью. И правда, «Пиковой дамой» не увлекаются, а болеют, и такое ее воздействие испытал не один Фоменко. Еще факт: в 30-е годы Журавлева за «Пиковую даму» печатно обвинили в мистике, что по тем временам было крайне опасно. Столь грозное обвинение своему коллеге бросил не кто-нибудь, а великий артист Владимир Яхонтов. Почему? Трудно сказать. Может быть, тайная недоброжелательность. Или проще — в своем театре одного

актера за несколько лет до того сам Яхонтов потерпел фиаско с той же «Пиковой дамой» и крайне болезненно пережил это. Его, Яхонтова, тоже обвиняли — в индивидуализме, формализме. Остается добавить к сказанному, что Дмитрий Журавлев в молодости был вахтанговцем, Владимир Яхонтов два года учился в Вахтанговской студии, а Петр Фоменко сегодня — режиссер Вахтанговского театра. Не правда ли, бывают странные сближения?

Однако наступило совсем другое время. И вот уже некоторым зрителям в «Пиковой даме» не хватает мистики. Не мной замечено, что, когда окружающая реальность теряет устойчивость и не поддается прогнозам, люди пугаются и ищут опоры в иррациональном. Когда страшит жизнь (а она сегодня действительно страшна), человек жаждет объяснений непонятному и, благо мистика разрешена, бессознательно (и сознательно) требует именно ее.

Мистики в спектакле и вправду не много. Но и объяснить формы, которые в театре найдены Пушкинским тайнам, непросто. Я не берусь, например, точно определить, что означает такой персонаж, как «Тайная недоброжелательность», введенный в сценический сюжет и сыгранный Юлией Рутберг. Но попробуйте представить спектакль без этого персонажа — ничего не выйдет. «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность (из новейшей гадательной книги)» — этот первый эпиграф к повести читает, заглянув в книжечку, странное существо, бесполое и, кажется, бесплотное. Оно в черном трико и в коротком фраке. Глаза, рот, зубы, нос — все слишком велико для человеческого лица и тщедушного тельца. Кто это? Или — что это? К кому обращена эта Тайная недоброжелательность и почему огромные ее глаза то бесстрастны, то полны беспокойства и внимания? Она (или — оно?) возникает на сцене сразу, потом исчезает среди других, а затем становится спутником Германна — подхватывает его реплики и, не глядя ему в лицо, начинает свой диалог с ним. Германн рядом с собой никого не видит, но в какой-то момент, уже подхваченный собственной идеей, может и пройти несколько тангообразных па с Тайной недоброжелательностью, как с партнером в танце. А мо-

жет, это странное, тщедушное существо — его совесть? Ведь, когда он проник в дом Графини, парадная дверь захлопнулась перед носом его спутника. Персонаж Юлии Рутберг никому из действующих лиц не заметен. Так незаметно и непонятно, существует ли среди людей Совесть. Так невидим Рок. Так невидимо Время.

Стоя у кулисы и заглянув в книжечку, Рутберг произносит: «Человек безнравственный и без Бога в душе» (это эпиграф к IV главе повести). В эту минуту в центре сцены, увидев, что Графиня мертва, Германн поднимает с пола такую же книжечку и в ужасе переспрашивает: «Человек безнравственный и без Бога в душе?!». Вопрос к самому себе гораздо важнее, чем светская болтовня о профиле Наполеона и душе Мефистофеля. Но момент самопознания краток, сметен обстоятельствами — надо бежать прочь от мертвой старухи, надо объяснить с Лизой.

В исполнении Евгения Князева одним не хватает «демонизма», другим — «любownika». Актеру наверняка придется услышать самые разные мнения. Но никто не сможет сказать: «N играл лучше». Потому что Князев — первый Германн на драматической сцене, а у каждого из нас свой Германн, как и Онегин, Ленский, Годунов, и опять же, где опера, а где Пушкин, не разобрать.

«Игра занимает меня сильно, но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» — от этой первой фразы до форменного безумия Князев проходит путь огромной актерской сложности. В каком-то смысле его единственный «партнер» — идея, однажды осенившая бедную голову. Какой же он «любownik»? Чей он любownik? Собственной мысли и только.

Парадокс этой ситуации более всего выразителен в сцене, когда Германн умоляет Графиню открыть ему тайну трех карт. Кажется, вихрем подлинной страсти из глубины сцены выносит эту фантастическую пару прямо к зрителям, на высоту зеленого столика у самой рампы. «Если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги...» О, эта Графиня многое помнит! В первой части спектакля Людмила Максакова уже сыграла, что

старухе восемьдесят семь лет, и что эта вздорная бабка безостановочно тиранит весь дом и своих престарелых «девушек», похожих на серых мышей, и то, как старческий ум переходит в старческий же идиотизм, подобно тому как искренний смех каждый раз переходит в неостановимый старушечий кашель. Но в этой развернутой комедийной предыгре актриса сумела намекнуть на лукавую силу ума и нешуточность женской памяти.

Максакова играет без грима. В ее глазах живут одновременно возраст «московской Венеры» и зоркость старухи. В ее движениях скованность, но одновременно и своенравие, пленявшее лет шестьдесят назад. Сам Ришелье... Сам Сен-Жермен... Сам... — она помнит их всех и еще очень многих. Испугалась ли она теперь, вдруг увидев рядом с собой незнакомого мужчину? Да, конечно, но ведь в привычную свою бессонницу эта Графиня не погрузилась, а на наших глазах стремительно кинулась, оттолкнув челядь и неожиданно пройдя сквозь овальную раму зеркала, чтобы потом пробежать, пролететь по вращающемуся кругу с петербургскими мостиками и ступенями набережных. Не в теплом капоте, а в легком черном одеянии и изящном чепчике она пустилась в эту бессонницу, чтобы оказаться, естественно, в объятиях мужчины, — уже не старуха, не Графиня, а некий фантом, блылая искусительница, живущая только по ночам.

И если белые ночи Петербурга всегда рождали фантомов, питавших чужое воображение, — на сцене черной зимней ночью самое место среди них такой Графине. Автор дал ей появиться и молодой красавицей картежницей, обворожившей Сен-Жермена, а потом той старухой, о которой спустя сто лет Мейерхольд, работая над оперой, мог сказать убежденно, что она «и в гробу будет лежать стройной».

Живость Графини в спектакле, что называется, запредельна. Французский романс, пусть без конца и начала, звучит в ней постоянно, а на бал она может отправиться через весь зрительный зал, легко соскочив с подмостков и оставив позади Лизу и Томского.

«Это была шутка!» — отвечает она на мольбу Германна, вовсе не шамкая по-старушечьи, а сверкая улыбкой. От долгой дневной спячки она просыпается только в мужских руках и отогревается в чужом страстном дыхании. «Подумайте, вы стары; жить вам уже недолго...» Что говорит этот человек?! Ей только забавны такие речи, ведь чего только не болтают глупцы мужчины, когда их сводишь с ума, да и в словах ли дело в такие минуты?..

Эта сцена замечательна по режиссерской и актерской смелости. Интимность — и полное отчуждение. Вспышка сильнейших страстей — и наглядное отчуждение человека от собственной реальной сущности. Кто-то в зале содрогнется, кто-то будет шокирован. Шок в данном случае естествен — предельная выразительность найдена тому, что ни логике, ни разуму недоступно.

Но ведь нормальному рассудку недоступно и то, к чему в своих мечтаниях и в своей логике приходит Германн: «...пожалуй, сделаться ее любовником, — но на это потребуется время, — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, через два дня!». Значит, надо одно — торопиться!

И той же ночью ему приснился зеленый стол, кипы ассигнаций, а наутро неведомая сила повлекла его к знакомому дому, в одном из окон которого он увидел головку, склонившуюся над шитьем. «Свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь». Переведем дыхание. Влюбленный в Лизу Германн — это из оперы или, вернее, из нашего воображения. Человек, пораженный искушением (не философской идеей, как Раскольников, но сразу же идеей-планом), страстно полюбивший эту идею (собственную страсть полюбивший) — из спектакля. Евгений Князев именно это и играет. Очертания женского образа в сознании двоятся. Не милотой юной Лизы он упивался, а магией собственного воображения, перед которой что Лиза, что Графиня — все едино.

Между тем в роли Лизы актриса Марина Есипенко едва ли впервые окончательно освободилась от плена «борисовских» интонаций и в сложном интонационном и пластическом рисунке

спектакля нашла свою партию. Графиня требует: «Читай!». И бедная воспитанница, быстро усевшись на пол (перед этим было сказано: «Сиди!»), открывает книгу на случайной странице: «Горек чужой хлеб, говорит Данте... а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице...». Пока Графиня и ее «девушки» похрапывают, Лизу уже вынесло на первый план, к столику, и каждая строчка повести (той самой, что разыгрывается в спектакле, звучит для нее удивительным открытием. «И вот моя жизнь!» — теперь эту реплику можно произнести с тем же чувством, с каким ее записал Пушкин. Ай да Пушкин.

А поначалу актрисе предстояло рассказать (и показать), как однажды, сидя у окна за вышиванием, Лизавета Ивановна подняла голову и увидела на улице молодого офицера. И еще раз увидела, и еще раз, а «через неделю она ему улыбнулась». Марина Есипенко, держа спасительные пальцы в руках, сидит у окна, но через секунду оказывается уже за стеклом, по ходу дела с грациозной резвостью рассказывая то, о чем у Пушкина в другом сочинении сказано коротко: «Пришла пора, она влюбилась».

Игровую стихию пушкинской прозы Петр Фоменко нащупал безошибочно. Легко и ловко, как нитку через угольное ушко, он вытащил ее на свет, на сцену, и дал заново насладиться пушкинским гением, умом и лукавством. Оказалось, что в «Пиковой даме» сыграть можно решительно все, от первого эпитафия до краткого, как в документе, заключения — сыграть и ни в чем не «обдернуться» (это — авторское слово), если понять главный секрет предложенной игры. Он — в иронии. Мудрая пушкинская ирония в «Пиковой даме» — не охладившее душу чувство, но этому прямо противоположное. Это особая чуткость художника к игре самой жизни, где все неожиданно, многое смешно и странно, и нет никакого греха в улыбке.

«Молодой архиерей произнес надгробное слово...» — и уже эти слова артист в соответствующем облачении, с кадилом в руке читает нараспев, как часть проповеди. «В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупение праведницы», которой

долгие годы были умилительным приготовлением к христианской кончине...» — и это тоже в каноническом церковном распеве, с пониманием как серьезности момента, так и всей жизни «праведницы».

Германну померещилось, что покойная Графиня прищурилась ему левым глазом, — и герой наш грохнулся навзничь оземь. Кто-то подхватил тут же и Лизу в обмороке. Жутковато, правда? Но в поле зрения Пушкина (а за ним и режиссера) тут же, мгновенно попадает какой-то худощавый камергер, который шепнул стоящему возле него англичанину, что упавший в обморок офицер — побочный сын графини, «на что англичанин отвечал холодно: «Oh?». И это произнесенное Юрием Яковлевым «Oh?» (вернее, последняя фраза иронического пушкинского абзаца) завершает картину отпевания.

Всепроникающая отвага сценической иронии — таков стиль спектакля. Если кто-то хотел своими глазами увидеть, как из гроба прищуривается страшная покойница, ничего подобного не увидит. В театральных цехах не изготовляли гробов и катафалков. Людмила Максакова не тренировалась, чтобы зловеще прищуриваться. Сценограф Станислав Морозов свою изобретательность подчинил тому, чтобы на вахтанговские подмостки актеры являлись как на «сцену общества» (это слова Пушкина), а в размерах этой сцены мог развернуться головокружительный лаконизм пушкинского текста.

Петр Фоменко не «обдернулся» в своей рискованной игре. К его режиссерским взлетам в малом сценическом пространстве довольно легко привыкли, как к скромным домашним радостям. С «Пиковой дамой» все сложнее. И от тайной недоброжелательности никто не застрахован. Но я верю, что пройдет немного времени — и вслед автору повести режиссер Фоменко сможет сказать: «Моя Пиковая дама в большой моде...»

О МОЕМ ДРУТЕ

«Мы репетировали и играли с таким подъемом, с таким азартом, что в театре все чувствовали наше необычайное состояние. Мы творчески зажигали друг друга, увлекались собственными выдумками, помогали друг другу добиваться искренности. Вот тогда и родилось это прозвище — «Швидкаца» (по-грузински — «семь человек»). «Швидкаца» — это обозначение количества вокального состава и название песни о семи братьях. После «Испанского священника» я почувствовал, что могу заниматься режиссурой. Что-то в голове прояснилось, даже стало складываться в какую-то, страшно сказать, систему. Во всяком случае мне так казалось. И первый принцип этой системы: форма спектакля может быть создана только через полнокровное актерское искусство. Не правда ли, оригинально?..»

Вот как раз в те годы, когда Михаил Туманишвили открыл «первый принцип» своей системы, мы и познакомились. После спектакля по моей просьбе пришел в театр молодой человек, очень худой и красивый, с орденом Красной Звезды на военной гимнастерке. «А орден за что?» — «За форсирование Днепра». Потом я узнала, что Миша Туманишвили так и не научился плавать. Но Днепр тем не менее форсировал. И вообще война означала для него гораздо больше, чем могло показаться. Он попал на фронт мальчиком, навсегда запомнил имена своих лошадей — Трубадур и Коломбина, а потом сравнивал репетицию с тем, как учился ездить на лошади и как она (лошадь) по непонятной причине вдруг останавливалась, а он летел через ее голову и набивал шишки. Про лошадей он вспоминал часто; в комнате его висит огромная фотография лошадиной морды с умными, печальными глазами.

Мы познакомились почти сорок лет назад и с тех пор эта дружба была частью моей жизни. На нее не оказывала никакого влия-

ния политика. Эта политика не раз менялась за сорок лет, и мы о многом спорили в Мишином доме, кончая спор за полночь, с полным пониманием, что в политике соображаем плохо. Дом Миши Туманишвили подчинялся не политике, а тому, что было самым главным в хозяине, — Театру. Точно так же был устроен и мой дом в Москве. Наши дома будто отражали друг друга — нормальные семьи, где судьбы режиссеров определяют все, с утра до ночи.

Судьбу Михаила Туманишвили можно назвать счастливой. Он мечтал быть архитектором, прекрасно рисовал, но поступил на режиссерский факультет, потому что любовь к театру была заложена в детстве, когда в доме дяди, Дмитрия Туманишвили, специалиста по электроавтоматике, дети устраивали кукольный театр, взрослые этому подчинялись, и сумасшедшая стихия театрального сочинительства охватывала всех. Были в Тбилиси такие дома. Однажды Миша привел меня «к Туманишвили», где когда-то сам прошел свою главную школу. Надо было своими глазами увидеть этот удивительный семейный клан, где дети и взрослые что-то хотят сделать своими руками, — что-то вылепить, раскрасить, во что-то сыграть. Племянник Михаила Ивановича Гоги Левашов-Туманишвили стал кинорежиссером-документалистом. Он снял фильм о Мише, называется «Сквозное действие». В траурные дни его показали по грузинскому телевидению. Кинорежиссер понял что-то главное в Мише. Собственно, две темы в этом фильме — война и театр. Они переплетаются, их нельзя отделить, хотя первую тему можно сейчас воссоздать только монтажом давних кадров (где, разумеется, нет живого Миши, он был простым солдатом), старыми фотографиями и текстом его военных записок, который за кадром читает режиссер.

Миша воевал на Украине. Попал в плен. Бежал. Видел то, чего, по счастью, не видели его ученики-артисты. Он молчал о том, что видел. Однажды прислал мне свои записки, а потом письмо: «...все это так, для себя, писанное на ходу, безо всякого умысла на литературу, безо всякой надежды на то, что кто-то это будет чи-

тать, но даже сам я не был уверен, перечту ли я их когда-нибудь. Ведь я мог не дожить. А когда я все же дожил и когда понял, что все, мною пережитое, в общем-то никого, кроме меня, не интересует, я стал, чтобы не порвать окончательно с дорогими для меня событиями, переписывать их в одно целое. И рисовал, чтобы вспомнить, как это было. Почему переплет? Просто я иногда занимаюсь и переплетами. Записки — это только для меня, а к тебе они попали только потому, что я поверил в тебя, может быть, больше, чем в себя. Мне и сейчас не стыдно, что ты все это увидела, будто раздев меня. Но, по-моему, ты видела и нечто большее, чем это. И секунду не думай о какой-нибудь литературе — это только способ остаться со своими мыслями, со своим прошлым. Оно ведь было, было, хотя никто и не верит в него...»

В записках о войне — только правда и никакого «героизма». До последней возможности Миша удерживал связь с теми, кто был жив на Украине, а когда-то воевал вместе с ним. И на поминках напротив меня сидели два старых человека, два бывших фронтовика — Додик и Толя. 9 мая они, как всегда, пришли к Мише, «повспоминали». А 11 мая его не стало. Я смотрю на их лица — и не могу поверить, что мой друг был их ровесником. Два старых грузина...

То, что Миша рассказывал о войне, даже меня не слишком интересовало, гораздо важнее казались дела театральные и домашние. Он говорил о войне без всякого пафоса — ведь действительно смешно, что плавать не научился. Но теперь я уже не забуду, когда он в фильме держит в руке орден Красной Звезды и молчит. Молчит долго-долго.

В театре он, так же как Анатолий Эфрос, начал со спектакля о Фучике. Не на «Испанском священнике», а на том первом спектакле собралась и сплотилась Швидкаца — Гоги Гегечкори, Эроси Манджгаладзе, Рамаз Чхиквадзе, Бадри Кобахидзе, Саломе Канчели, Медея Чахава. И — Михаил Туманишвили. Имена, ныне всеми забытые (Фучик, Густа, папаша Пешек) тогда звучали для меня, на-

верное, так же, как для Миши. Это были самые первые знаки наших побед, наших волнений. И оттого при нашем знакомстве мы могли радостно улыбнуться друг другу. Кроме «Испанского священника», я помню «Повесть о любви» К.Буачидзе, «Такую любовь» П.Когоута, «Доктора философии» Б.Нушича. Миша хорошо написал об этом времени: «Театр, в который мы вступили, был высокопарно-романтическим, патетичным, от реальности крайне далеким. Он парил в облаках, а нам хотелось спуститься на землю, походить по ней и разобраться что к чему. Вот мы и пытались разобраться. Сегодня мы обеими ногами стоим на земле. Иногда даже вырастаем в нее по колено. Может быть, пора чуть-чуть приподняться. Кажется, опять наступает время перемен. Я его очень чувствую. А если уж сравнивать с полетом, то наше поведение было похоже на первый вылет птенцов, когда они бросаются в неизвестность, а потом долго сидят, уцепившись за ветку, приходя в себя от страха. Мы знаем только одно — в гнезде сидеть больше нельзя...».

Это самочувствие было общим у целого поколения тех, кого потом называли «шестидесятниками». Но в этом поколении были очень разные люди и в Грузии, и в России.

Миша Туманишвили в своей сущности очень похож на Анатолия Эфроса. Не знаю, как сложились бы их отношения, если бы они работали рядом. Но расстояние все превращало в идиллию. Не надо было что-то объяснять, тратить слова, — они думали похоже и понимали друг друга с полуслова. За этим в театре стояло еще одно, очень важное — оба были одержимы профессионализмом, оба увлекались Станиславским и «методом действенного анализа». Но и разница имела значение. Миша, когда у него что-то не получалось в театре, убегал в институт, к молодым. Он стал педагогом очень рано, и это не раз спасало его. У Эфроса педагогика растворялась в режиссуре, а учить неопытных ему было скучно. Он стремительно двигался, менялся — надо было двигаться вместе с ним. И потому проблема «учитель и ученики» решалась так по-разному у этих двух крупнейших режиссеров XX века.

Шли годы, распалась Швидкаца. Режиссер ушел из Театра Руставели. Его друзья-актеры очень изменились — и перестала что-то значить счастливая совместимость. Слова «коллектив единомышленников» тоже потеряли смысл. Книга «Режиссер уходит из театра» пронизана грустью. Миша Туманишвили по натуре вообще был меланхоликом, но тут по самому важному для него был нанесен очень жестокий удар. Многие не оправляются от подобных ударов. Лет десять дается для счастливого полета — и все. Жизнь между тем длится, и все зависит от того, как человек отнесется к этому движению, поймет или не поймет, что без перемен, без смены поколений нет театра.

В жизни Михаила Туманишвили трудно выделить моменты, когда он совершал что-то сам, выглядел бы «человеком поступка». Однако из лучшего в Грузии театра (имени Руставели) он ушел сам. Те шесть человек остались. Кто-то стал работать с другими режиссерами и сделался знаменитым. Имя Рамаза Чхиквадзе знают сейчас во всем мире. Но работать он стал с Робертом Стуруа, а Стуруа — ученик Миши.

Самый известный из семи — Эроси Манджгаладзе. Он тоже ушел. Куда? Туда, где оказался его режиссер, к молодым, в Театр киноактера. Поначалу этот театр называли «Мастерская» — это слово очень подходило к тому, как работал Михаил Туманишвили. Мастер — и подмастерья. Свободный поиск, постоянный тренаж, постоянное совершенствование, учеба, учеба, учеба. Школа.

Все это, уверяю вас, не просто красивые слова. Наблюдая театр годами, я вижу, что на этом острове — своя жизнь, над которой кто-то может посмеяться, но другие лишь завидуют. Перед каждым спектаклем — разминка. Это отход актера от всего, что окружает его в жизни, и полное погружение в атмосферу творчества. Можно не сомневаться, что в Москве, на гастролях, прежде чем сыграть «Амфитрион-38», группа актеров уединилась и... А что они делали, знает только Михаил Туманишвили. Вернее — знал.

Он был очень добрым. Каждого из своих актеров любил, знал про него все, следил за изменениями актерского характера так тщательно и ревниво, как следит хороший отец. Точно так же про этих ребят все знали его жена Лейла и дочь Лика.

Вообще этот театр похож на семью. Так его воспринимают в Тбилиси — как сообщество, крепко связанное изнутри. Про руководителя театра можно сказать словами, которыми он сказал про знаменитого садовника Михаила Мамулашвили: «В каждом кустике он видел личность, а не просто зелень. Каждое растение было для него феноменом, с каждым у него складывались свои взаимоотношения. Весь день он что-то подрезал, поправлял, поливал, прививал, рыхлил землю, пригревал, ласкал, ухаживал — и все для того, чтобы куст стал необыкновенным, чтобы он дал все, что может дать, на что способен». Именно так каждый день Михаил Туманишвили дотрагивался до своих актеров и что-то подрезал, прививал, ласкал, ухаживал. И они расцветали, каждый по-своему.

«Мне хотелось уйти от всего знакомого, погрузиться в ту самую глубинную область творчества, которую бывает некогда рассмотреть в театре, где надо выпускать спектакль за спектаклем. Мне хотелось заново обдумать и проверить метод действенного анализа, освободив его от той утилитарности, которая неизбежно подминает под себя любой метод. Мы заново изучали чувство ритма, пространства, природу общения...»

Его спасли ученики: Нутзар, Нана, Марина, Заза, Нинели, Дато, Манана... А он спас их. Спас, уберег от разрушительного действия всего, что в обычных театрах сразу падает на головы молодых и превращает их в ремесленников.

И потому, когда из-за изменившихся в Грузии условий жизни актеры стали уезжать («как раньше говорили, в эмиграцию», написал мне Миша, а «эмиграция» для Грузии явление неслыханное), это было для руководителя театра потерей детей. Сегодня кто-то в Париже, кто-то в Лос-Анджелесе.

Но театр выстоял. Не было света, тепла, хлеба. Но театр выстоял, и теперь будет стоять, даже оказавшись без руководителя. Ему присвоено имя Михаила Туманишвили. Так каким же он был художником? Что было главное в нем? Трудно сейчас писать об этом, слишком хорошо я его знала.

Он был очень нежным. Только однажды, когда прочитал «Дело Сухово-Кобылина, внятно сказал: «Не-на-ви-жу». И поставил спектакль о тех, кого и вправду ненавидел, — о хозяевах жизни, о чиновниках, которых ничем не затронешь и не пробьешь. О хамах, как он их называл. «Принцип хамства — все не подчиняющееся должно быть уничтожено. Философия элементарна: пока есть возможность, нужно брать, грабить». Но это был спектакль и о тех, кто совсем не знает, как дать взятку, как вынуть из кармана эти проклятые деньги. «В центре нашего внимания обыкновенные люди — скромные, стесняющиеся, не нахальные, ранимые, гордые, все сильно переживающие, боящиеся кого-то лишний раз побеспокоить...» Это — о себе.

Я видела спектакль «Дело». Его играли совсем молодые люди. Их учитель объяснял им, по существу, свой собственный опыт жизни. Он, Миша Туманишвили (это говорю уже я), был скромным, стесняющимся, ранимым, гордым, боявшимся лишний раз кого-то побеспокоить. Для замов он был смешным чудаком, верящим в высокие идеи. Он был таким в молодости и остался таким навсегда, по натуре, по естеству, которое не менялось.

Он никогда ни о чем никого не просил. И его дом остался, к удивлению «новых грузин», без единой новой вещи. Старый диван, старый буфет с гранеными стеклышками, старые стулья. Старое кресло, обитое Мишей, старенький письменный стол. «Чудак он был, — сказал мне на похоронах один театральный чиновник (раньше был режиссером). — Я ему говорю: Напиши мне бумажку! Напиши мне заявление, мы тебе сделаем другую квартиру!» — а он отвечает: «Зачем? Меня устраивает моя квартира». И действительно устраивала. А чиновник, конечно же,

выступал на похоронах, читал над могилой телеграммы. Не-на-ви-жу.

Еще он поставил «Наш городок» Уайлдера. Грустный спектакль о быстром-быстром течении времени. Жизнь состоит из самых обыкновенных слов, движений, чувств. И только один персонаж (у автора он назван Помощник режиссера) понимает, как мало времени отпущено человеку на все это. Вот ребенок, у него есть мама, по утрам он бежит в школу — так в тысячах семей, в больших и маленьких городах. Как бы ничего особенного. В спектакле действие было перенесено в Грузию, а человек, который единственный знал, что жизнь очень быстро кончается и той жизни, которая перед нами, больше нет, — этого человека играл замечательный актер Гоги Гегечкори (он тоже из Швидкацы). Маленький макет старинного грузинского храма стоял на сцене — будто жизнь, ушедшая куда-то, оставляет после себя только такие, вечные слезы на земле.

Спектакль «Наш городок» театр привез в Москву на фестиваль, который был устроен, когда умер Анатолий Эфрос. В финале вдруг вышли на сцену все актеры, вынесли хлеб, обмакнули его в вино и стали петь по-грузински поминальный канон. Соединились вместе жизнь и смерть.

Знак вечности, маленький храм из «Нашего городка» был поставлен на сцене, когда хоронили Мишу Туманишвили. Рядом стояло живое вишневое дерево и вся сцена была усыпана вишневыми лепестками, и пол около гроба — вишневыми ветками. Оказалось, что последним спектаклем, который репетировался в театре, был «Вишневый сад». Режиссер начинал его ставить лет десять назад и оформление тогда заказал художнику Дмитрию Крымову. Однако на Грузию надвигались события, которые резко разделили «русское» и «нерусское», и стало не до Чехова. Но прошлой осенью работа была начата заново, и Миша говорил, как мне рассказывали, что спектакль этот — о нем, о людях, которых уже нет. И еще говорил, что теперь его очень интересуют те, которые покупают чу-

жие имения и сады. От своей любви к Раневской Лопухину никому не скрыться, — как он будет жить?

На похоронах к гробу художника шли и шли люди. Они шли часа три, знакомые и незнакомые, взрослые и дети, плачущие и спокойные. Не было никакого «почетного караула», никаких траурных повязок. Шла Грузия, шел Тбилиси, шли артисты, шли зрители. Я не видела, что происходило на улице, но когда кончилась панихида, увидела и уже никогда этого не забуду.

Грянул гром. Гроб вынесли из театра, и огромная толпа зааплодировала. Говорят, у Миши сохранялась вырезка из газеты, заметка о похоронах Анны Маньяни. Точно так же прощались и с ним. И подумалось, что вовсе не исчезла грузинская нация (так казалось два года назад, когда зимой я приехала в Тбилиси), и что в театре есть что-то высокое и вечное. Хотя уходят люди, потому что не выдерживает сердце.

Впрочем, это мысли потом, после. А тогда мы с сыном шли в огромной толпе по Плехановской улице, а где-то впереди, над людьми, ученики несли своего учителя — к Дидубе, к Пантеону.

Он был нежным художником. Та нежность ко всему живому, что освещает полотна и вывески Пиромани, пронизывала его спектакли. Они всегда были устойчивы, как дерево с хорошими корнями, и эту прекрасную конструкцию создавал человек, наделенный даром архитектора и садовника. Его в последние годы никто не торопил, и он обдумывал свою конструкцию, как архитектор обдумывает дом, здание. Не наспех, не к «дате», но зная законы этого совершенно особого сочинительства.

Он был, конечно же, прежде всего — сочинитель, выдумщик, фангазер. И жил в мире своих сочинений, никого туда не пуская. Это было существование как бы не на земле. Но, чтобы оно свободно длилось, нужны были люди, в высшей степени понимающие характер сочинителя. Рядом с Мишей была его жена Лейла. Она вошла в чужой дом, когда ей было 47 лет, и взяла на себя все заботы, которые росли и росли, потому что росла дочь Лика, а у

нее свои дети, и нужно было менять квартиры, всех кормить, лечить и заботиться о большой семье. Лейла — врач и своей работы не бросила. Несколько раз она выводила Михаила Ивановича из комы. Его могло не стать гораздо раньше. Он не зря боялся летать самолетом, не пил, только терпел застоля, а когда застолий стало меньше, единственный в Грузии из-за этого не переживал.

Он был, если можно так сказать, нежный сочинитель. Лишь в юности имел, как и все, дело с политикой и что-то придумывал о колхозниках и рабочих. Но потом в своей книге «Режиссер уходит из театра» сам посмеялся над всей этой советской галиматьей. А там, где спектакль давал ему профессиональный урок, проанализировал это как профессионал.

Счастье театрального сочинительства он узнал со времен «Испанского священника». Не было такой планеты — Кордовы, она родилась в фантазии режиссера и была очень похожа на старый Тбилиси, где жизнь вынесена на улицу и зрители в зале знают всех этих влюбленных, поющих, дерущихся. Родной город проступил через режиссерскую фантазию, принятые в театре штампы не мешали этому. Зрители превращались в детей, радостно принимающих условия театральной игры.

А режиссер между тем остался ребенком навсегда. Странно звучит, но это так. Когда москвичи смотрят «Амфитрион-38», с их лиц не сходит улыбка. Человек улыбается, понимая, что в театральной игре бог Меркурий при Юпитере может быть девушкой, которая так легко (а что богу не легко?) находит свое место между Юпитером и очаровательной Алкменой, людьми в зале и богом, которому послушен гром и прочие напасти.

Замечательное качество Михаила Туманишвили — юмор. Тонкий, прелестный юмор уравнивает людей и богов, условное и вполне реальное. Все актеры наделены этим свойством, без юмора актеров в театре нет. Реальная женщина Алкмена бесконечно любит своего мужа Амфитриона, но в силу бога (Юпитера) верит и под его любовным напором находит сто тысяч приспособлений,

чтобы не пустить могущественного и влюбленного Юпитера в свою постель. Вот-вот, кажется, победит Юпитер, но фантазия Алкмены безгранична, и новое препятствие опять останавливает бога. В их забавном поединке — суть спектакля. Зрители смеются, потому что режиссер повел их туда, где житейский опыт соединяется с учеными знаниями о мифах и всяческими странностями жизни.

Над «Амфитрионом-38» работали долго и упорно. Но в спектакле та легкость, которой Туманишвили добивался у своих учеников. Все его ученики — импровизаторы, мастера рисунка, закрепленного лишь в своей сущности, каждый раз возникающего заново, будто нечаянно, впервые. Это театральные чудеса, от которых в Москве отвыкли. Мы повторяем, что театр — чудо, но в это чудо сами не верим. Миша Туманишвили знал секрет чудесного и спасения для себя искал в том, что знал, — только в театре.

Между тем жизнь совсем не баловала его. Все, кто живет в Тбилиси, знают это. Не хочется вспоминать, какое количество разгромных статей он получил за «нарушение национальных традиций», за то, что был равнодушен к «героико-романтической линии» и тому подобное. Не имеет смысла называть их авторов. Идет время, и все встает на свои места — партийная демагогия ушла в прошлое, ценности нации признаны ценностями. На это потрачена ни много ни мало одна бесценная человеческая жизнь. И так как вся она прошла передо мной, я беру на себя смелость подводить ей итог.

Не покидает ощущение пустоты. Это странное чувство — пустота в Тбилиси, пустота в собственной жизни. Странное чувство — знать, что люди из толпы, заполняющие улицу, сейчас разойдутся по своим домам и займутся своими делами.

Только театр останется пустым. Этот удивительный театр, куда Миша ходил пешком каждый день много лет. Зимой и летом, в любую погоду шел по городу высокий худой человек, и никто не знал, о чем он думал. Он смотрел вокруг и замечал все, что в этом

городе меняется. Где-то стреляют, потому что опять война. И у человека сжимается сердце от боли. Появились беженцы, нищие. Нет света, нет тепла, а человек совсем не может без тепла, его фантазия скукоживается, и, придя в театр, он в комнате завлита ищет горячий чай. Надо зайти в кабинет Михаила Туманишвили, чтобы понять, насколько безразличен он был ко всему, что есть быт, в том числе быт театральный. Никакой показухи, никаких солидных кресел и мощных столов. Все так просто и ясно, что становится не по себе. Только одна афиша на стене — Эдинбургский фестиваль, «Сон в летнюю ночь» — говорит, что мы в театре. На этот фестиваль, как рассказывают, специально прилетел из Парижа Питер Брук, чтобы увидеть работу режиссера, с которым познакомился в Тбилиси.

Кабинет — это комната, в которой режиссер репетировал, а не заседал и не принимал гостей. А для репетиций ему ничего не было нужно, и даже столы и стулья только мешали. Сюда приходили актеры, чтобы стать другими людьми — Алкменой, Юпитером, Амфитрионом. В театре было холодно, но комната быстро согревалась от всеобщего движения и от того, что здесь жили в температуре творчества.

А к вечеру режиссер шел в театральный институт, опять по городу, с Плехановской улицы на проспект Руставели, чтобы в институте что-то объяснять совсем молодым. На проспекте Руставели он видел нищих — не оборванцев, а интеллигентных людей, которые сидели у стен, прикрыв лица шляпой, стыдясь, что просят милостыни. «Грузин не должен просить!» — гневно крикнула одна актриса мальчишке, который подбежал к нашей машине с протянутой рукой. Но это было только что, и было немножко театром. Слава Богу, что так. А вообще правда — грузин не должен ничего просить. И если его заставляют это делать — значит, что-то неправильно устроено в общей жизни.

В этой нашей общей жизни многое переменялось и меняется. Миша Туманишвили остался в той жизни, которую понимал и

любил. Он много писал мне об этом в письмах — о своей растерянности, об общем непонимании политических игр, о толпах, которые озверели и убивают друг друга. Тот, кто в театре занимался политикой, вызывал у него отвращение. Он видел, как его ученик-режиссер ставит публицистические спектакли, и понимал, что это ненадолго, что политическую пыль сдует первым ветром. Так оно и случилось, он был прав.

Меня удивляло, что он еще не смотрел новый спектакль «Робика» или «Теймури», ведь Роберт Стуруа и Теймур Чхеидзе — лучшие его ученики. Он любил их, но был и ревнив, и, вероятно, резок в обсуждении чужих работ. Я лишь догадываюсь об этом, зная, что ревность — свойство, которое он прятал. Он ревновал дочь к ее мужу. Робика к его всемирной славе. («У нас теперь все мыслят только глобально. Робик ставит в ФРГ, Теймури где-то еще, кто-то в Австрии, везде сногшибательный успех, а я старичок, хожу в институт каждый день...»)

Грузинские режиссеры и правда разъезжались. Такого раньше не было, но сейчас это так. Чхеидзе работает в Петербурге, в БДТ, Стуруа по месяцам не в Грузии. А Миша сидел в Тбилиси. Только один раз поставил спектакль в Москве — «Что тот солдат, что этот» Брехта в Ленкоме. Это было в счастливые для Ленкома годы, но создателю спектакля показалось, что и его методику не приняли, и Брехт не получился. Это было не так. И поняли, и приняли. Брехт, чуть смягченный в своем социальном категоризме, стал лукавым и что-то рассказал о режиссере, который, как и главный герой пьесы, не умел говорить «нет» и воевал только потому, что воевали все. «Это я — Гэли Гэй», — говорил Михаил Иванович, посмеиваясь.

Он вообще всегда смеялся над собой. Мне во всяком случае так казалось. Может, потому, что в его письмах серьезны только похвалы другим и равнодушие к почестям, а о себе — посмеиваясь, не всерьез. Всерьез — это объяснение, почему женился на Лейле. Но и тут назвал ее «старушкой» и высмеял брачную церемонию.

Его письма всегда делились на две половины: первая о собственной жизни, вторая называлась «сплетни». Серьезная интонация блуждала, переходила от одной половины в другую. Через «сплетни» можно было вычитать нечто, задевавшее его. И вообще всегда было видно, как окружавшее больно царапало и задевало его и как он заслонялся от этих прикосновений насмешкой над собственным «неумением» и нескладностью.

Но на самом деле он был складным, очень красивым, а «умел» в театре, как никто.

Теперь говорят: была в грузинском театре эпоха Марджанишвили, эпоха Ахметели. Потом пришла эпоха Туманишвили.

Да будет так: эпоха Туманишвили.

Экран и сцена, 1996, № 22

ТЕ ЖЕ РАЗГОВОРЫ, ТЕ ЖЕ ЛЮДИ...

Приходилось слышать, что спектакль этот — развенчание национальных мифов и потому спорен. Разговоры о национальной идее, которая, явившись, может якобы восстановить то, что разрушено, ведутся на разных уровнях, в разных областях, в политике и около искусства. Надо понимать, «национальные мифы» видятся подобием цемента, которым скрепляют фундамент. Таким образом, спектакль, поставленный режиссером Генриеттой Яновской, втянут в сферу серьезной идеологии и споров о перспективах развития страны.

Но что в случае с пьесой Островского следует считать «национальным мифом»? Наши школьные представления о том, как жили в старину, как губил молодых родительский авторитет, как самодурствовали богатые купцы, а народ погибал в невежестве? Или, наоборот, как основателем когда-то был этот народ — люди здоровы, трезвы, религиозны, купеческие жены ходили павами... Была в русских людях та сила и удаль, которая объединяла богатых и бедных в некий монолит, — со стороны им можно любоваться, но с коварной мыслью лучше не подходить, о чем знали враги и подступаться побаивались...

Вам не тошнотворен этот былинный склад речи? Лично мне он — поперек горла. Не знаю, чему учат в школах сейчас, но всякая попытка пересказать «Грозу» в традициях моего школьного (и студенческого) обучения могла только отвратить. Так что не было желания смотреть эту «Грозу» в театре. Но говорили — интересно, спорно, рассуждали, как уже было сказано, о развенчании национальных мифов.

Признаюсь: не могу понять, что означает «национальная мифология». Но глушь, которой удивлялся Островский, — «в середине России, в 60 верстах от Твери, могла существовать такая

глушь!» — знаю хорошо. Получается, однако, странная вещь: то, что удивляло русского писателя полтора века назад, сохранилось точно таким же и сегодня. Внешние приметы цивилизации (телевизионные антенны на избах и т.п.) не меняют нравов. Точно так же, как вчера и позавчера, сегодня эти нравы можно назвать жестокими, звериными.

Спектакль ТЮЗа замечателен тем, что в нем нет театрально-исторической условности, предоставляющей возможность спокойно созерцать происходящее на сцене как нечто удаленное во времени, от нас отстраненное. Совсем нет литературности той «Грозы», что когда-то проходили в школе. Есть живой и выразительный сценический рассказ о дикой жизни. Есть умение режиссера легким жестом (между тем — год работы!) снять со старой пьесы все приевшиеся штампы, промыть, прочистить все ее коллизии, помочь актерам создать характеры, не зависящие от традиционных представлений. Ясность режиссерского замысла не замутнена эффектными трюками; сценограф Сергей Бархин работает в унисон с режиссером. Бархин и Яновская вместе отворачиваются от театральной пышности и ярких красок. «Гроза» идет не на большой сцене, а на малой — вертикальное решение пространства есть принцип. С удивлением слушаешь, как разговаривают актеры. Не улавливаешь искусственности, литературности речи, нет ни декламации, ни нарочитого народного говора. Без исключения всеми исполнителями уловлен единый «тон». Поет ли девушка тоскливую и смешную песню, где в припеве на разные лады повторяется имя Шура, или Дикой в пространным монологе учит Кулигина жить — это общая для всех речь, где тоска имеет свою звуковую рифму в нравочении. Тон нынешней «Грозы» выдержан в нюансах, естественных для сегодняшнего слуха.

Про актрису, играющую Катерину, спрашивают: а как вам девочка? Действительно, это девочка. Девочка с косичками, в мужском пиджаке и ситцевой юбке. Актерское имя еще не известно, Катерина — первая роль Ю.Свежаковой на профессиональной

сцене после театрального института. Дело тут не в яркости актерского дебюта, но в чистоте и прозрачности игры, которую не тянет называть «игрой». На сцене не матрона, в которой пробудилась незаконная страсть, а еще не живший ребенок. Девочка, выданная замуж по закону взрослого мира, готовая любить и свекровь, и мужа, однако принеся с собой в этот мир память о вольной жизни и смутные мечты об идеальной любви. В доме Кабановой никто такого не знает.

Не имеет смысла сравнивать Ю.Свежакову и В.Верберг (она играет Варвару) с какими-либо великими предшественницами. Молодые актрисы этих предшественниц не видели и образцом перед собой никого не держат. Умудренному опытом театральному сознанию обязательно подай великий образец. А у Свежаковой такой проблемы нет. Она, как ребенок, спрашивает Варвару: «Отчего это люди не летают?» — и за ней, как за ребенком, хочется только повторить вопрос. И вправду — почему люди не летают? Вместе с Катериной удивляешься тому, чему нормальный взрослый человек сегодня совсем не удивляется. Давно изобретены самые разные летательные машины. Так ведь то машины! А почему сами люди не летают? Попробуйте ответить — тут же заскучаете, и у слушающего лицо станет тоже скучным. Бывает так, что серьезные ответы скучны и неинтересны. А на стыке вопроса и несуществующего ответа возникает поэзия...

На наши сцены вышло новое актерское поколение. Оно безразлично к устоям старого театра. Но, следуя природе, оно готово пропустить через себя чужие чувства, всей душой откликнуться им. Сейчас понятно: подтягивать молодых к тому, как понимали и играли «Грозу» когда-то, — занятие глупое. Оно приведет лишь к дурной условности, в данном случае — к опасной ничемной удаленности искусства от жизненной правды, лежащей в основе пьесы.

Кому-то эта правда кажется ушедшей в миф (не будем рассуждать, хороший или плохой). Увы, это не так. Стоит взглянуться в

лица наших российских современников (не только в провинции, но и в столице), присмотреться к тому, как опасливо запираются двери и культивируются заборы, как люди боятся гулять, как пьют, дерутся, сплетничают, наконец, прислушаться к тому, как они судят о Москве и о других странах где-нибудь в Кинешме или Костроме, и увидишь опять же Кабаниху, Феклушу, Тихона, Дикого... Их быт не суетен, это правда, но он страшноват.

И. Ясулович, играющий Кулигина, немолод. Можно поручиться: русский быт он знает не по книжкам. Одно дело — мифология, поэзия, другое — реальность заскоруждого уклада, гибельная для тех, кто отступает от массовой нормы. В Щелькове (место, верст 17 от Кинешмы, бывшее имение автора «Грозы») живет один такой Кулигин — фермер, выращивающий картошку. Услышав по радио, что где-то в Скандинавии объявлен конкурс на сельскохозяйственные новшества, он достал ученическую тетрадку, в стихах написал про свои изобретения и потихоньку по почте отправил тетрадку в Скандинавию. Он получил первую премию на этом конкурсе, а скандинавы приехали в Щельково, чтобы одарить его инструментами, и дивились русской смекалке. Но видели бы вы, с какой злобой рассуждают об этом соседи и как регулярно поджигает кто-то его ферму! Ясулович играет неугомонного самоучку, знающего не только то, что гроза — это электрические заряды, но и то, что за свою неугомонность он получит тычок в бок. Ясулович играет с той горечью, безотрадной и безостановочной, и энергией, которые «Грозе» необходимы. Юродивый? Конечно. Точно так же юродивой можно назвать Катерину. Когда Кулигин вынимает из воды ее мокрое худенькое тельце («Вот вам ваша Катерина. Делайте с ней что хотите!..»), перед нами два идеалиста, один из которых уже мертв. Это спектакль о судьбах идеалистов в российской глуши. Кулигин и Катерина не похожи, несравнимы и даже противоположны по всему, что составляет характер. Но они одинаково выпадают из общего ряда. Это — юродивые? Пусть так. Писать статьи о высотах русского идеализма, о великом рвении русских философов — де-

ло интеллектуалов. Удел идеалистов, живущих там, где нет университетов, — совсем иной. И именно в нем хранится реальный исторический опыт страны, где материализм схватывается с идеализмом буквально насмерть.

Посмотрев эту «Грозу», невозможно повторить вслед Добролюбову слова о «луче света в темном царстве». Тому, что темно, спектакль дает свой свет. Самая невероятная фигура в этом смысле — Кабаниха. Не чужое самодурство, не безграничное властолюбие сгубили Катерину, но любовь Марфы Игнатьевны к своему дому и своим двум детям. Возможно, это чувство стало редким в обществе, но на сцене в нем — обаяние художественного образа. Э.Зиганшиной известны многие, явные и тайные, оттенки этого чувства. Ревность к Катерине — такой оттенок, может быть, главный. Хотела женить сына — и женила. Но то, как сын будет глядеть на жену, как будет с ней шутить, как тайком будет гладить ее по головке, — это для матери непереносимо. Ее холод к Катерине — от ревности. Девчачьи повадки невестки стремительны, но под ледяным взглядом свекрови всякая стремительность замедляется, замораживается. В семью Катю приняли, но своей она там не стала.

А сын Тихон вроде бы и к делу пристроен, и женат, но никакой «пристроенности» в нем нет. На Руси и этот тип известен — не хозяин и не муж, пьяница сынок, дела не знает, жены по-настоящему полюбить не может, в понятиях о грехе вконец запутался. И. Гордин так и играет. К жене тянется потихоньку от матери, в Москву рвется, чтобы там загулять. Единственный способ заглушить тоску известен: напиться! Другого способа у нас не изобрели.

Среди исполнителей «Грозы» нет актера, про которого можно сказать: этот играет плохо. Или — а этот назначен на роль неудачно. Для роли Дикого в В.Сальникове вроде бы и открывать было нечего. Но открыта особая мера тяжелого темперамента, открыта легкая готовность к юмору. И то, и другое — без штампов, с клоунским изяществом, но не напоказ, с острым слухом к партнеру и полным отдохновением в дуэте с Э.Зиганшиной.

Внутри Катерины — пустота, требующая заполнения. Появившийся в городе Калинове Борис — естественное заполнение этой пустоты. Любовь ли это? Не знаю. Пустота — это воронка, которая втягивает в себя все иноязычное, городу Калинову чуждое, ранее не виданное. Пусто и у Бориса в душе, богатый дядя, от которого не дождешься наследства, ничего заполнить не может. Столичному молодому парню все странно в Калинове, но то, что лицо одной молодой женщины во время молитвы в церкви будто светится, он заметил, и характерно, что Кудряш заметил то же самое, мгновенно узнал, о ком речь: «Так это молодая Кабанова, что ль?» Узнал и почтительно отступил с тропинки, куда велели ночью выйти Борису.

Вся эта ситуация естественна, она подготовлена укладом жизни, можно сказать, запрограммирована. Из нее нет выхода. Упитанный, гладенький Борис (М.Виторган), испугавшись внезапного возвращения Катеринино мужа, только повторяет: «Может быть, пройдет это у нее!» — и, кажется, особо страдать не будет, если «это» у Катерины пройдет.

Не проходит, однако. Следует сцена покаяния. Она сыграна пока еще не в полную силу, и главный объект зрительского внимания в этой сцене — лицо Э.Зиганшиной. Потрясение Марфы Игнатьевны огромно и по содержанию весьма непросто. Опозорен ее дом, от стыда уже не отмыться. Правота подозрительной свекрови восторжествовала, но ей от этого не легче, и торжества в поведении Кабанихи нет. Есть только потрясение — опять же тайное, потому что нельзя быть потрясенной на людях. Когда приносят мертвую Катерину, лаконично и страшно звучат слова Кабанихи к толпе: «Спасибо вам, люди добрые, за вашу услугу», — Кабаниха проборматывает это «люди добрые» почти механически, заботливо обтирает своим шейным платком Катерины ноги... Ей теперь хоронить невестку, успокаивать несчастного сына, искать убежавшую из дома дочь — и опять, опять думать о порядке. Хотя какой порядок в доме, откуда и родная дочь сбежала, вон идет с Кудряшом в подвенечном платье, материнского благословения, видно, не

попросила. Этот последний проход Варвары выдуман режиссером, в пьесе его нет. По мне так лучше, чтобы Варвара на сцене больше не появлялась — убежала, улетела и все. Тут, по-моему, предполагается многоточие, а не демонстративная точка.

Сидя в зале ТЮЗа и глядя на его Малую сцену, на то, как по оловянному желобу течет настоящая вода, можно, разумеется, найти свое развлечение в том, что по этой маленькой «Волге» плывут бумажные кораблики с горящими свечками, что перешагивают через желоб люди, панически боящиеся воды сверху, в виде грозового ливня. Можно посмеяться остроумию Сергея Бархина, повесившего на тонкую березу крашенные яйца. Можно ждать, но так и не дожидаясь сумасшедшей барыни — ее слова о губительности красоты произносят дурашливые местные парни, для смеха надев парики, треугольные шляпы и бутафорские песьи головы. В этой игровой стихии проглядывает пугающая физиономия страны, которую с рождения вроде бы и хорошо знаешь, но до конца понять так и не можешь. Что в этой стране, в городе Калинове изменят гибель Катерины, побег Варвары, речи Кулигина? Ничего.

Культура, 1997, 22 марта

ТРАГЕДИЯ УСПОКАИВАЕТ

Жан Ануй написал «Антигону» в 1943 году, когда в Европе устанавливался «новый порядок». В 1997 году в петербургском БДТ эту пьесу смотрят люди совершенно другого времени. И, разумеется, другой страны. Ни «нового», ни «старого» порядка в этой стране нет, к характерам нынешних правителей люди присматриваются без всякого доверия. Но кто-то всегда стоит у кормила. «Ведь нужно, чтобы кто-то стоял у кормила! Судно дало течь по всем швам. Оно до отказа нагружено преступлениями, глупостью, нуждой... Корабль потерял управление. Команда думает лишь о том, как разграбить трюмы, а офицеры уже строят для одних себя небольшой удобный плот, они нагрузили на него все запасы пресной воды, чтобы унести ноги подобра-поздорову... Эти скоты так и подохнут все вместе, потому что каждый думает только о собственной шкуре...» В монологе Креона столь явна прямая связь с сегодняшним днем России, что зрительный зал замирает. Олег Басилашвили ничего особенного не делает, чтобы на такую связь указать. Театр давно ушел от так называемых аллюзий. Но Басилашвили эту связь чувствует, как всякий здравомыслящий человек. Может, чуть больше и лучше: в качестве народного депутата повращавшись в правящих кругах, известный артист приобрел, надо полагать, запас невеселых знаний. Но сейчас, в роли Креона, Олег Басилашвили — художник, которого его учитель Товстоногов научил пропускать через создание искусства свой жизненный опыт. В зависимости от этого опыта, пережитого и осмысленного, роль, как известно, приобретает глубину и объем.

Режиссер Темура Чхеидзе очень верно выбрал исполнителя для роли Креона, а Олег Басилашвили сыграл эту роль в лучших традициях БДТ — полнокровно, умно, с полным пониманием разнообразия человеческих отношений, которые отпущены человеку обстоятельствами жизни и театра.

У Креона есть жена, которая целыми днями что-то вяжет, безмолвно прислушиваясь к событиям во дворце. Креон всегда приводит жену с собой, иногда поглядывает на нее, кормит с ложечки, уводит. Жену политика-функционера показывают другим как необходимую живую фигуру: у правителя Фив должна быть жена, у жены должны быть свои домашние, как у всех, заботы, и народ должен это видеть. Сегодня подробности домашней жизни правителей все видят по телевизору и знают, как зовут правительственных жен, какими благотворительными делами те занимаются, в каких больницах поправляют здоровье и каких детей около себя выращивают. Если наступит момент, когда эта жена перережет себе горло или найдет какой-то другой способ уйти из жизни, об этом станет известно спустя годы, когда о самом правителе уже забудут. А пока все хорошо — Эвридика вяжет фуфайки для бедных, Креон проводит заседания совета. Корабль трещит по всем швам, но внешний порядок отлажен.

Этот порядок взрывается поступком Антигоны. Племяннице Креона вздумалось похоронить тело брата — растерзанный труп лежит на пустыре, отдан приказ его не трогать, но Антигона на рассвете покинула дом, детской лопаткой расковыряла землю и присыпала труп землей. Нарушен государственный приказ, Антигону надо казнить. Правда, девочка не знает, что ее братья — большие подонки, а кто из них Полиник, кто — Этеокл, сам Креон не различит после безобразной драки, которую они затеяли. Но одного велено похоронить с почестями, а другого бросить шакалам — все это ради хитрой политической игры. И все это Антигоне только предстоит узнать.

Греческий миф в руках Жана Ануя перерабатывается и оживает. Спектакль БДТ указывает на связь его с тем, что происходило в истории не раз и дошло до наших дней. Речь идет о неповиновении государственному указу, о мотивах этого неповиновения и наказании за него.

...Так спектакли теперь не ставят. Не разворачивают во всем пространстве сцены античной архитектуры, не начинают в тиши-

не, не уповают на внимание зала к большим монологам. В окружении загадочных поставангардных пестрых и шумных новинок спектакль БДТ выглядит как немолодой интеллигент, попавший на тусовку. Он погружен в собственные мысли и совсем не озабочен, что одет не по моде и движется не в ритме рока. Нужно ли добавлять, что все это лично мне по душе? Бедствуя (денег нет), БДТ работает, как ему положено, — несуетно, спокойно. И — до отказа полон зал на премьере. На программке вверху строчка: «Светлой памяти Учителя, выдающегося режиссера Михаила Ивановича Туманишвили, посвящается. Т. Чхеидзе». Тему Чхеидзе — ученик Туманишвили; Михаил Туманишвили — ученик Товстоногова; Чхеидзе ставит «Антигону» на подмостках театра, которым руководил Товстоногов. Такова связь театральных времен. Репетировалась «Антигона» те два месяца, что прошли со дня смерти Туманишвили.

Есть тут и еще одна, внутренняя связь. В 60-е годы на Малой сцене Театра Руставели Михаил Туманишвили поставил ту же пьесу, и это был замечательный спектакль, смело уходящий от принятых на большой сцене традиций монументализма. Свою принадлежность строгому стилю современной трагедии в нем демонстрировали Серго Закариадзе, Зина Кверенчхиладзе, Гурам Сагарадзе и другие прекрасные грузинские актеры. С тех пор и Грузию, и Россию не раз сотрясали политические игры и бойни; эта лихорадка отзывалась в судьбах художников, разбрасывала их по городам и странам, сокращала жизни. Сменяли друг друга Креоны и принимались за свою грязную работу, не думая о таких тонкостях, как культура или жизнь простого человека, — задуривали этому человеку голову, одурманивали его демагогией или попросту стреляли в него. Как говорит у Ануя Креон: «Хватаешь любую доску, чтобы поскорее заделать пробойнику, в которую так и хлещет вода, выкрикиваешь приказание и стреляешь прямо в толпу, в первого, кто сунется вперед. В толпу! У нее нет имени. Может быть, это тот, кто улыбнулся тебе накануне и дал прикурить... Не осталось больше ничего, кроме корабля, у которого есть имя...

Понимаешь ли ты это?». Что тут непонятного? Все ясно. Так было и так всегда будет. Потихоньку у каждого накапливаются свой опыт в этой истории, понимание своего в ней места и возможности сделать выбор. Где твоё место — среди тех, в кого завтра пальнет какой-нибудь Креон, или рядом с девочкой, однажды сказавшей Креону «нет»? Или ты среди стражников, не озабоченных никакой идеей, а только тем, чтобы выжить и хоть чуть-чуть продвинуться по служебной лестнице, не дать сковырнуть себя рядом стоящему? Все остальное, кроме этой лестницы, — чепуха. Три стражника, на пустыре сторожащие труп, а потом, приволакивающие Антигону во дворец, — немаловажные персонажи пьесы, может, даже и самые важные, потому что в жизни их великое множество, они и есть масса, толпа.

В Тбилиси в мае прошлого года на похоронах Михаила Туманишвили я увидела немолодую женщину в черном с тоненькой свечкой в руке. Это была Зина Кверенчхиладзе, звездный час которой — Антигона. В той же толпе шел сутулый, пополневший Гургам Сагарадзе. Жизнь этих актеров прошла вместе с Туманишвили, это известно...

Но вернемся к спектаклю БДТ. Он поставлен неторопливо и обстоятельно, как в лучшие товстоноговские времена. Играют Олег Басилашвили и Зинаида Шарко (у нее роль Кормилицы), и знакомый дух живого академизма, то есть театральной культуры, проступает в отчетливой подаче текста, в уверенно спокойном сценическом поведении, где все продумано, логически выстроено и потому не может быть никем с ходу опровергнуто.

Спектакль начинает хор (объединены две роли — Пролога и Хора). Человек в хорошо сшитом белом современном костюме выходит на авансцену и, выждав паузу, обращается к залу: «Ну что ж, начнем... Эти персонажи (тут он поочередно указывает на актеров, которые вышли одновременно с ним и расположились в разных концах сцены) сейчас сыграют перед вами трагедию об Антигоне. Антигона, маленькая худышка, которая сидит вон

там...». Андрей Толубеев ведет спектакль, представляя автора и от театра, в общем, сочувствуя и Креону, и Антигоне. Он — свидетель игры, которую сочинила история и в которой нет правых и виноватых. Этой игре дано имя: трагедия.

«Трагедия успокаивает...» — эти слова Толубеев повторяет не раз, с некоторой даже полуулыбкой, потому что сам — вне игры, лишь ее свидетель. Иногда он подталкивает кого-то к действию, иногда поясняет зрителям происходящее. Роль чрезвычайно трудную, требующую интеллигентности, актерского опыта, естественности и ума, Толубеев так и играет, естественно и умно, удерживая внимание зала столько, сколько нужно. Он не «хозяйничает» на сцене, но, как хороший конферансье в концерте, распоряжается тем, что уже отрепетировано и слажено. Отрепетировано не только театром, но историей и человеческим опытом, который каждому велит поступать соответственно и никуда не дает отклониться. Толубееву надлежит держать в руках огромный зал БДТ, и он умело держит его — знает расположение актерских талантов, распределение сил в трагедии и многие непредвиденные мелочи, в которые ему позволено вмешаться. «Не снимайте, вы мешаете», — обращается он к фотографу в первом ряду. Эта импровизация, это живое ощущение грани между сценой и залом нужны спектаклю. Фотограф перестает шелкать. Внимание зала удваивается.

Лишь один раз спокойное лицо Толубеева резко меняется. О нем не помнишь к концу спектакля, но он тут, стоит спиной к залу. Когда Креон, отправив на казнь Антигону, узнав о самоубийстве жены и о смерти сына, вдруг вспоминает о делах и покидает сцену («Пять часов... Что у нас сегодня в пять? Ну что ж, если назначен совет, пойдем на совет...»), в эту секунду Толубеев медленно воздевает руки и медленно поворачивает к публике лицо, искаженное нечеловечески страшной гримасой, — открытый рот и ужасом полны глаза. Он долго молчит.

Вдруг вспомнилось, как однажды были потрясены сотрудники Центрального телевидения, когда их самый главный начальник, у

которого погибли дочь и маленький внук, явился на работу и перед тем, как приступить к делам, стал рассказывать, какие высокие чины были на похоронах. Как говорится, нет слов. Работа, за которую взялся Креон, так уродует естество, что никакой норме уже нет места. Нет слов. Только эта страшная гримаса. Кажется лишним последующий текст о том, какая грустная тишина воцарилась в Фивах. По существу, спектакль окончен на этой гримасе.

Трагедия успокаивает (сказано в пьесе), потому что никакой надежды, даже самой паршивенькой, не оставляет. Государственная власть столкнулась с одним человеком, маленьким, хрупким, и уничтожила его. Эта власть будет существовать всегда, а вот будут ли на ее пути возникать антигоны — большой вопрос. Сценическая ситуация завершена и по-своему разрешена. Разумеется, люди погибли. Если говорить всерьез, тут не о литературно-театральных жанрах речь, а о трагедии как сущности жизни. Спасибо Толубееву, он дал это понять. Театр сделал свое главное движение — переступил линию рампы, заставил думать о происходящем вне его стен. Признаться, это «вне стен театра» занимает меня сейчас больше, чем происходящее внутри. И потому такая благодарность, когда театр заставляет думать не только о самом себе, но о том, от чего все зависит каждый день и каждую минуту. В «Антигоне» Ануй дал понять степень этой зависимости. Он вместил это в форму трагедии, но от трагического как бы отчасти и отстранил.

Мы вслед ему отстраняемся еще дальше. Мы — не только я, но и сам театр, поставивший «Антигону». Здесь разница между спектаклем Туманишвили и спектаклем Чхеидзе. Ту давнюю «Антигону» поставил великий режиссер на пике своей художественной зрелости. Он открывал форму современной трагедии, и содержание пьесы становилось поистине открытием. Его актеры играли как гимнасты-виртуозы под куполом цирка: один неосторожный шаг — и гибель. Спасение (и вдохновение!) в идеальной сосредоточенности и мастерстве. Сегодняшний спектакль поставлен подставшим учеником, живущим на два дома (один в Питере,

другой в Тбилиси), и сыгран многоопытными актерами, знающими приметы всех жанров. В Тбилиси играли где-то под куполом, без страховки, как на натянутом высоко канате. В Петербурге играют хорошо, но... на земле. Земля дает устойчивость, нет опасности разбиться. Современный театр ношу трагедии с себя сбросил. И не порывается поднять ее сызнава. Не найдешь трагического актера, не назовешь трагической актрисы. Такое впечатление, что множественными щупальцами мы (и актеры тоже, ибо они, как известно, зеркало) ощупываем жизнь, отыскивая способы выжить. На концентрацию сил, необходимую трагедии, мало что осталось.

А молодые... что молодые? Молодой актер Игорь Лифанов отлично играет стражника, того, который торопится первым сообщить Креону о поступке Антигоны; под взглядом Креона испуганно, но очень охотно он рассказывает о том, что увидел на пустыре, а потом готов записать под диктовку Антигоны прощальное письмо Гемону, чтобы получить за это золотой перстень. Стражник живет вполне понятными заботами и охотно объясняет осужденной на смерть Антигоне, какое существует различие между стражником и сержантом-кадровиком и кто кому должен отдавать честь. Игорь Лифанов прекрасно играет эту вульгарную психологию, неистребимую, вечную, знакомую во всех деталях, — не случаен такой живой отклик актеру со стороны зала.

А Антигона? Мне было бы легче писать, если бы в памяти не всплывал с такой силой грузинский спектакль. Высшая степень духовной сосредоточенности рождала уникальную пластику Зины Кверенчхиладзе. По тому, как она босиком, держа в руках сандалии, входила, было понятно многое — озноб ранним утром, на рассвете, когда она тайком покинула дом; упрямые движения детской лопаткой; горе, в котором тайно живет; полное ее одиночество. Темперамент тоже играл свою роль. В грузинской женщине он таится до поры до времени, но потом мощными толчками дает себя знать. Тогда стулья, стоявшие в строгом ряду, мгновенно оказываются разбросаны, а взмыленный, взъерошенный Креон, сняв пид-

жак и усевшись на опрокинутый стул, чуть ли не в драке должен будет последний раз доказывать племяннице, как глупо та себя ведет. Она, съжившись, будет слушать, хотя многое из сказанного знает наперед. Слова Креона заставляют ее содрогаться. От того, как он положил руку ей на колено, сказав, что она должна поплотнеть, чтобы родить его сыну наследника, у нее буквально судорога. Она не знала, что реальная правда так отвратительна, но не из пустого упрямства опять и опять повторяет, что похоронить тело брата — ее долг и никаких других долгов она не знает и знать не хочет. К тому, что ее убьют, она готова. Но какую богатую и прекрасную жизнь она оставляет! Эта жизнь, непрожитая, полная прелести, любви, ласки, каких-то тайн, вставала за плечами Антигоны, переливалась многими красками и манила к себе. В ней, невидимой, было свое пленительное движение спектакля. Антигона оставалась самой собой, и каждый ее диалог — с Гемоном, с сестрой, с Креоном — был прощанием, она навсегда покидала их всех, живых.

Молодая актриса Мария Лаврова тоже остается самой собой в роли Антигоны. Что к этому добавить? В монологе Толубеева есть мысль, что в драме куда легче, чем в трагедии. «В драме, — говорит Хор, — с предателями, с закоренелыми злодеями, с преследуемой невинностью умирать, конечно же, ужасно, но смерть похожа на несчастный случай, и все же можно его избежать, потому что кто-то может подоспеть и спасти, и потому о смерти никто по-настоящему не думает. Все чувства умерены, вполне можно выжить и жить дальше». Я понимаю, что эта речь о жанрах весьма спорна и условна, и все же добавить могу лишь то, что Лаврова играет не трагедию, а драму, о которой, посмеиваясь, говорит Толубеев. Она искренна и чиста, в ней нет пошлости. Но она не стоит у последней черты, потому что даже не знает, где эта черта и какой в ней смысл. Эта Антигона не с пустыря на рассвете тайно пришла, а из-за кулис. Ей легче и проще всего с Кормилицей — ведь и вправду жалко собаку Милку, с которой некому будет разгова-

ривать. Руки этой девушки ищут карманчиков на современном свитере, им там удобно, им туда хочется. Между тем роли нужна своя пластика, свободная и сильная, нужен широкий жест... Наконец, нужен голос. Актеры сегодня разговаривают так, словно техническая аппаратура еще усилит их голоса или на дублировании они еще отберут, обдумав, интонации. Я говорю не о силе звука, Марию Лаврову и всех других и видно, и слышно. Речь о наполнении звука, о наполнении монологов и диалогов трагическим звучанием.

Актерский инструмент Олега Басилашвили налажен давно. Для него весь вопрос в том, схватит ли он существо роли и полно отдаст ли ей себя. Уже было сказано: схватил и отдал. А раз так, можно играть греческого царя в домашней вязаной кофте. Этот прагматик в вязаной кофте вынужден открыть Антигоне, то есть молодому, несведущему поколению, всю правду о государственном правлении. И делает это только потому, что, узнав все, девушка умрет, исчезнет. Правда о жизни останется при Креоне. «Что у нас в пять часов?» — под тяжестью решений, которые предстоит принять в пять часов, Креон уходит со сцены. И его по-человечески жаль. Антигона, кажется, должна вызвать какие-то другие чувства. Их можно перечислить, но я не буду этого делать. Ведь тут касаешься самой деликатной материи театра — актерского миропонимания. Спектакль только что вышел, ему долго жить. Если укрупнится роль у Марии Лавровой — значит, есть на что уповать, значит, еще только что-то начинается у молодой актрисы. Тогда все мои претензии к ней — ворчание критика, который где-то, когда-то что-то видел, забыть этого не может, а теперь толком не понимает, как по этой страшной жизни, столь просто, органично вписываясь в нее, разгуливают молодые.

МОЕ — О ЕФРЕМОВЕ

О семидесятилетия Олега Ефремова будут писать много и многие. Я позволю себе личную интонацию, потому что знаю Ефремова (страшно сказать!) с 1954 года. В том году Анатолий Эфрос поставил в Центральном детском театре пьесу Виктора Розова «В добрый час!», а Олег Ефремов сыграл одного из героев — Алексея, который приезжает из Сибири к богатым родственникам. Неожиданно все складывается так, что сынок этих родственников в финале покидает столицу и вместо того, чтобы учиться в московском вузе, вместе с Алексеем уезжает в Сибирь. К пьесе Эфрос поначалу отнесся довольно скептически — написал мне в родильный дом записку, что, мол, Розов принес новую пьесу («Чтиво для молодежи» — так это было названо режиссером) и ему, Эфросу, предложено самостоятельно ее поставить. Спектакль, однако, имел огромный успех. «Чтиво для молодежи» перевернуло многие тогдашние представления о театре, о литературе для театра, об актерской игре. В Москве переместились зрительские интересы, изменились оценки, померкли достижения солидных театров.

В центре этого премьерного события находился актер Олег Ефремов. За серьезного режиссера его еще не считали. Хотя именно тогда он поставил в ЦДТ пьесу В.Коростылева и М.Львовского «Димка-невидимка» и полуводевильным стилем разрушил многое из педагогически-дидактических штампов детского театра. Алексея в розовском спектакле он играл деликатно и точно. Содержание роли было немудреным, но Ефремов будто шел по лабиринту, великолепно зная все ходы и переходы. Шел, не пропуская ни одного поворота: туда — сюда, туда — сюда. На репетициях он познавал цену действенному разбору роли — особого рода искусство, которым владеют далеко не все ученики Станиславского. Со свойственной ему хозяйственной приглядкой Ефремов учуял его в мхатовской

школе. Он стал мастером действенного анализа пьесы и роли, даже педантом в нем — при всей неровности и импульсивности натуры.

Можно рассказать, каким взбудораженным приходил Эфрос после репетиций с Ефремовым. Театральные режиссеры, работавшие с этим актером (таких немного, чаще всего он сам себе режиссер), знают, какое это мучение и одновременно прекрасная школа — иметь перед собой не послушное актерское тесто, а самостоятельный творческий организм, в котором все свое, от миропонимания до методики репетиций. Такого не заворожить разговорами вокруг да около, ему подавай существо — и не будет покоя ни Ефремову, ни окружающим. Взбудораженность Эфроса, о которой я говорю, — это уже не только мои личные воспоминания, это история театра, важный знак определенного времени и примета по меньшей мере двух творческих судеб. Дело в том, что в те годы происходило сверхзащитное познание своей профессии целой группой молодых режиссеров. Олег Ефремов — ученик Школы-студии МХАТа, преданный ее ученик. Анатолий Эфрос обо всем, что связано со Станиславским, узнал из книг, от М.О. Кнебель, от А.Д. Попова. Он очень любил старый МХАТ, но на новый смотрел отчужденно, со стороны. О том, что такое этюдный способ работы, Ефремов и Эфрос узнали почти одновременно, а поняли каждый по-своему, что вполне закономерно. Потому репетиции розовской пьесы и превратились в арену бесконечных споров, поисков, конфликтов и открытий.

Удивительно, однако, что Ефремов в «Добром часе» играл с волшебной легкостью. Будто бы не было никаких споров. На радио сохранилась запись спектакля, но она почти не передает того легкого дыхания, которое и составляло обаяние его актерской игры. Записывали в радиостудии через много лет — и лишь изредка в интонациях Ефремова, Людмилы Чернышевой, Маргариты Курприяновой улавливаешь то, что рождается только в живом театре, только на живом спектакле, только в определенное время. Никакой фиксации это не подлежит. Я смотрела «В добрый час!» не ме-

нее ста раз и знала спектакль наизусть. Самым большим наслаждением было, сидя в ложе, переводить взгляд со зрителей на Олега Ефремова и обратно на зрителей. Как умнели, как светлели лица людей в зале! Никакого скепсиса, никаких критических блокнотов — абсолютная магия искусства, под власть которой люди готовы попадать и десять раз, и двадцать, а ведь зал, можно представить, был чрезвычайно пестрым. И рабочих пареньков вроде того, которого играл Ефремов, зрители видели во множестве и на других сценах, и на экранах.

Мало кто знал тогда, что Олег Ефремов начинает свое театральное дело. В квартире Виталия Яковлевича Виленкина (мы жили с ним в одном доме) днями и ночами велись об этом новом общем деле разговоры. Участвовали в них Ефремов, Эфрос, Львов-Анохин, молодые актеры, ученики Ефремова: Кваша, Табаков, Лиля Толмачева... В 1956 году был открыт театр-студия «Современник», Историческая заслуга принадлежит Ефремову, хотя рядом с ним было немало других талантливых молодых людей. Я не люблю слова «лидер», но тут оно годится. В давнем «Современнике» — том, что был еще театром-студией, Ефремов был именно лидером, вспомним это, когда юбилей его будет отмечаться совсем в другом театре.

Однажды, зайдя по какому-то делу в театр-студию (тогда на площади Маяковского), я услышала от одного из самых талантливых актеров «Современника» слова: «Фюрер спит». Разумеется, это был юмор, жаргон, принятый между «своими». Надо было знать атмосферу этого необычного театра, где репетируют днем и ночью, вне принятых расписаний, чтобы понять, почему в середине дня где-то за ширмочкой в своем кабинете может уснуть Ефремов и почему его называют именно «фюрером». Но когда спустя годы Ефремов покинул созданный им театр и согласился возглавить МХАТ, мне вспомнились те слова. Когда Олега Ефремова позвали на какой-то юбилей «Современника» и к нему в тот вечер никто не подошел, мне опять вспомнился тот юмор, та фра-

за. «Свои» не всегда бывают добрыми. У них всегда счет к руководителю дела. Но это в истории театра ничего не меняет. И исторической заслугой Ефремова является создание нового молодого театра, который, повторяю, изменил многие наши эстетические представления. Олег Ефремов — человек общительный. И по себе знаю, и от других слышала: когда к нему зайдешь, уйти трудно. Он держит собеседника обаянием, юмором, даже просто молчанием. Но полувековой театральный опыт — не пустяк. И мне кажется, что этот человек сегодня бесконечно одинок. Считается, что он не только умен, но и хитер, лукав. У многих на памяти какие-то его просчеты и проступки. (А у кого их нет?) Но меня не покидает ощущение, что Ефремов простодушен. Во всяком случае простодушнее и прямее многих иных деятелей театра. И намного простодушнее окружения, вне которого жизнь руководителя невозможна.

Когда-то я написала про него, что он напоминает того Иванушку, которого он еще в ЦДТ замечательно сыграл в спектакле «Конек-Горбунук». Говорили, что Ефремов обиделся. А зря. Потому что речь шла о художественном создании и, возможно, о чем-то существенном в личности Ефремова. Иванушка-дурачок в расхожем представлении — некое «общее место», собрание неприменных черт — от рубахи, вышитой и подпоясанной, до поклонов царю, от прически «в скобку» до лаптей. Ефремов между тем играл совсем особого Иванушку. Будто и вправду жил когда-то на свете самый первый Иванушка, с которого все и началось. Актер играл реальное начало народного мифа, хотя о таких вещах вряд ли задумывался. Заглядываю в свою давнюю статью: «...У того первого Иванушки что-то свое, чего другие не повторяли и повторить не могли. Вот такие длинные руки, например, — как обнимет за шею Конька-Горбунка, так чуть не целиком его обхватит. Вот такой простодушный длинный нос, и большие губы, и худые плечи, и трогательная обстоятельность повадки, и жест, который описать трудно, — руки протянуты вперед, ладо-

ни друг к другу, а жест этот выражает и удивление, и хозяйское отношение ко всякого рода чудесам и небылицам. Ефремов приговаривал, притоптывая: «Ай, ду-ду, ай, ду-ду», — сколько уже лет прошло, а это «ай, ду-ду» не забывается...»

В давнюю статью можно было и не заглядывать. Еще больше лет прошло, а все равно такое не забывается. Иванушку — характер, индивидуальность — сыграть почти невозможно. Но уж если такой на сцену вышел, его и заменить трудно, хоть спектакль снимай. Если индивидуальность актера состоит из многих граней, существенной гранью актера Ефремова, безусловно, является Иванушка-дурачок. Он и потом часто проглядывал, уже в других ролях, в другом театре. В «Современнике», в «Назначении» А. Володина, к примеру, в роли Лямина, лучшим, на мой взгляд, театральном создании Ефремова. Когда трудно понять, отчего везет человеку — от ума или от немудренности, где хитрость, а где простота, — назовем все это «Иванушка». Если же говорить всерьез, в случае с Иванушкой произошло редкостное совпадение актера с определенным народным типом, русским, коренным. Если нужно точное определение этой грани ефремовского актерского таланта — пожалуйста: народность. Народность в данном случае имеет отношение не к приемам и краскам, к которым актер профессионально тяготеет, но к возможности выразить себя через роли, имеющие в основе своей народное (хочется сказать — мужицкое) начало. Корни Ефремова-актера — в массовом, непарадном укладе народной жизни. Следует заметить, что такого рода народность не имеет отношения к русофильству. Ефремову знакомы эти внезапные повороты характеров. Самой первой своей ролью (помещика Камышева в чеховском рассказе «На чужбине»), сыгранной еще в Школе-студии МХАТа, он показал, каким отвратительным бывает русский тип, когда он срывает злобу на человеке другой национальности: «А вот от вашей французской горчицы не будет этого, хоть всю банку съешь!». Этот Камышев философствовал на тему, что все французское — дрянь, а русским, разумеется, «ходу

не дают». Утвердить превосходство своей нации за счет того, что можно унижить достоинство другой, и все это — от рюмки водки, от бесправности собеседника, и все дорастает до таких масштабов, что становится уже философией, явлением государственного порядка.

Возможен длинный список ролей Ефремова в разных театрах, от ЦДТ до МХАТа, не говоря о кино. Впрочем, почему — не говоря? Везде, и на экране, и на сцене, всюду (по Станиславскому): прошлое — настоящее — будущее. А сколько часов или минут Ефремов на сцене или экране находится — не важно. Всяду биография, иногда очень краткая, всюду те мельчайшие подробности, которые вмещаются (так бывает) в считанные минуты и секунды. И всегда можно почувствовать, где корни. Возможны сравнения с прошлым. Первым на память приходит Москвин. Та же отчужденность от «костюмности», то же ощущение перспективы роли независимо от ее размеров. То же ощущение тайны искусства, глубоко национального.

Маленький пример — о Ефремове. В фильме «Звонят, откройте дверь!» он пребывает на экране одну-две минуты, не больше. Слов в этой роли, если не ошибаюсь, вообще нет. Открыл дверь девочке, которая ищет «первых пионеров», посмотрел недоуменно, услышал вопрос, сделал какой-то жест, и дверь захлопнулась. Но за углом на лестнице стоял сын этого человека. Отец сына не заметил. Предыстория зрителю известна: отец запил, оставил семью, живет один. И когда на минуту открывается дверь, вся эта драматическая история — как луч света, направленный не в лицо даже, а в душу человека. В небритом лице, на мгновение мелькнувшем в дверях, — и одиночество, и безволие, и бесповоротная оторванность от того мира, который за дверьми остался. Любую свою роль Ефремов складывает как триптих: настоящее — прошлое — будущее. Пусть роль самая скромная, но каждый жест, каждый взгляд отобран, кажется, из сотен других, при том что выполнен с импровизационной легкостью. Так он сы-

грал Лямина в «Назначении», так — дядю Ухова в «Старшей сестре», так заставил забыть, что Винченцо ди Преторе в пьесе Эдуардо Де Филиппо — итальянец. Не сразу обрел свободу в этой роли, однажды столкнулся на репетиции с самим автором, пережил то, что пережил весь «Современник», когда ему запретили репетировать во МХАТе, и т.д. и т.п. А потом вышел к собственной свободе в этой роли, в полную силу сыграв ее в скромном зале Литературного музея. И уже было, в общем, все равно — итальянца Ефремов играет или не итальянца. Он играл вора и протест против всех несправедливостей жизни. Помещение было маленьким, Ефремов буквально наступал на ноги зрителям — но это был высокого класса театр. Сраженный выстрелом, он падал, падал страшно, а потом лежал на железной кровати, тоже вынесенной прямо к публике, бледный и остроносый, — Ефремов умел отдаваться роли чисто физически до конца. Натуральная правда этого театра иногда доходила почти до натурализма — но не переходила опасную грань.

В фильме «Живые и мертвые» он играл танкиста. Танкист только что из боя. Зрелище драматичное и противоестественное — обуглившийся человек на фоне беспечной, солнечной листвы, один в своем танке, в то время как вокруг отступает армия. Удивительно, но в измученном, ожесточенном человеке — внутренний порядок. И — улыбка. «На моей фамилии вся Россия держится. Фамилия у меня Иванов». Ефремов не мастер патетических слов и эти фразы произносит очень просто. Но — с такой неожиданной улыбкой, перед которой отступают кровь и весь кошмар происходящего.

Я не берусь сейчас обсуждать свойство материала, в котором играл Ефремов. Никогда не обсуждала с Ефремовым эту тему. Но мне со стороны было понятно, что вовсе не бытовая, но натуральная правда есть природа актера. В этом смысле спектакль «Назначение» в «Современнике» означал очень многое, хотя критиками, мне кажется, был недооценен. Трудно назвать жанр, в котором играл Ефремов. Комедия, конечно, но с существенным, отнюдь

не комедийным планом, но с тем странным смещением, что впопугу фантастике. Может быть, это была фантастическая трагикомедия? А игра Ефремова иногда напоминала водевиль по своей легкости. А потом, почти без перехода — драматическая нота. В самый разгар семейного скандала человек теряет сознание — Ефремов играл этот момент и смешно, и страшно. Он бледнел, лицо его заострялось, тело становилось ватным. Но, очнувшись, он говорил совсем неожиданное: «Я отдохнул» — и зал отвечал ему смехом. В то же время Лямин был, пожалуй, первым поэтическим созданием Ефремова-актера. С актером Ефремовым тогда случилось примерно то же, что и с Ляминам, который однажды, очнувшись, открыл в себе и в окружающих что-то новое. Он (Лямин) рванулся ночью гулять по городу. Ему сказали: «Ночью ничего не видно», — а он со знакомой ефремовской убежденностью ответил нечто удивительное: «Ночью все видно, только в ночном свете...» На спектаклях тогдашнего «Современника» казалось, что все его актеры — мастера «прозы жизни», и уже это по тем временам было подвигом. Ефремов первый среди других обнаружил значительность ПОЭЗИИ и в жизни, и в искусстве. Это был серьезный экзамен всему актерскому хозяйству театра. Ефремов был лишь один из многих, но он был, повторяю, ПЕРВЫМ. Произошло некое открытие мира и его ценностей. И Ефремов тогда открылся художником более трепетным, нервным и чутким, чем казалось многим. Он с видимым удовольствием принялся за изучение новых ходов и красок. В том, как он играл, впрочем, не было видно следов изучения, напротив — легкость, импровизационность, как в лучших его созданиях. «Он наивен!» — возникало в голове, когда мы смотрели на этого Лямина. Но тут же и стыд являлся, потому что наивным Лямин был с точки зрения обывателя и циника. Главным в том Ляmine было повышенное чувство ответственности. Увидел безобразие — и сказал. Все молчат, а он сказал. Получил повышение по службе — и уже измучился от ответственности за людей... Специально пишу сейчас о том перио-

де жизни Олега Ефремова, который помнят не многие зрители. На семинарах в институте рассказываю как сказку «Вот когда «Современник» был еще театральной студией, а не театром, куда вы теперь ходите...» и т.п.

Многое изменилось с тех пор. Из тех, с кем Ефремов как актер начинал, с кем блистательно партнерствовал, нет в живых Евстигнеева, Смоктуновского, Борисова... Ушли из МХАТа Калягин и Вертинская. Идет другая жизнь, и в ней вперед вырвались другие люди. Весьма скептически посматривают молодые на Бориса Годунова, которого играет Ефремов. И что-то весьма осторожно следует молодым про этого Годунова и про Ефремова объяснять. Между Самозванцем, когда-то сыгранным в ЦДТ, и Борисом, играемом во МХАТе, — сорок лет непростой актерской и режиссерской жизни; смена театров; прощание с друзьями; новое узнавание Пушкина; потеря физических сил...

И все же, и все же... Люди театра знают, что Олег Ефремов как актер и руководитель МХАТа сегодня простодушнее многих. Они знают это, какие бы слова ни говорили на юбилее. Можно представить, что говорить будут вообще слова невероятные и раскланиваться будут не только деятели театра, но и государственные чиновники — так, как раскланиваются лишь при самых парадных встречах на самом высоком уровне. А на следующий день Ефремов опять останется одиноким человеком. Друзей мало.

Еще случай вспомнился. В какой-то момент Анатолию Эфросу стало очень трудно на Малой Бронной. Это выражалось всегда только в одном — в нежелании репетировать. Режиссер лежал и смотрел в стенку. Я вышла из дома и, побродив по улицам, дошла до МХАТа, где в своем кабинете тоже смотрел в стенку Олег Ефремов. Долго рассказывать было не надо. «Конечно, конечно, давай, чего тут рассуждать, пусть ставит тут, во МХАТе, что угодно! «Тартюф»? Пусть будет «Тартюф»!.. Смотреть в стенку для нас — последнее дело... А ведь он еще и не пьет! Никакой разрядки нет...» и т.д.

Я взяла с Олега слово — он не скажет, что я у него была. Пусть

позвонит дня через два, два дня я как-нибудь возьму на себя. Дома дверь мне открыл сияющий Анатолий Васильевич: «Только что звонил Олег, представляешь? Предлагает поставить «Тартюфа»... Я же к этому «Тартюфу» давно готов, но разве моих расшевелишь?!». Так на мхатовской сцене появился «Тартюф». Речь идет (надеюсь, это понятно) не о великодушии руководителя МХАТа, а о товариществе, которое скрепляло две очень разные судьбы. Потом опять спорили, ругались — но и любили, уважали друг друга. Ни в коем случае я не соизмеряю эти две фигуры — Эфроса и Ефремова. В творчестве они не часто встречались, а об их историческом масштабе у меня свое суждение, и не сегодня мне его высказывать.

К Олегу Ефремову я отношусь нежно, любовно. Ему очень трудно сейчас. Трезвее (!) многих он видит, что происходит с нынешним МХАТом. Какие у него по этому поводу мысли и существуют ли силы что-либо изменить — не знаю. Знаю лишь, что по поводу собственного юбилея он просил писать как можно меньше, наград не давать, премий тоже. Но ведь я пишу не ему, а в газету «ДА», для других...

Дом Актера, 1997, октябрь—ноябрь

СЕГОДНЯШНИЙ УЛЬЯНОВ

О Михаиле Ульянове я пишу в его юбилейные дни. Ульянову исполнилось семьдесят лет. На юбилее, как это положено, все будут перечислять его достижения, давние роли, будут подносить букеты цветов в целлофане и тактично говорить о здоровье — желать, конечно же, сил, многих лет жизни и так далее и тому подобное.

Ролей, достижений и правда у Ульянова очень много. Их перечень мог бы занять то место, которое отведено для этой статьи. Но я позволю себе перечнем не заниматься.

Случилось так, что мне год пришлось провести в Вахтанговском театре и наблюдать Ульянова вблизи, сегодняшним. Это было время, когда он готовился оставить пост руководителя СТД. Мне очень хотелось помочь ему в его, Вахтанговском, театре.

В памяти любящих его зрителей он остался героем — исполнителем роли Сергея в «Иркутской истории» Арбузова, Виктора в «Варшавской мелодии» Зорина, а еще множества вождей и полководцев всех времен и народов. Но в театре я увидела совсем не героического Ульянова. Передо мной был человек достаточно растерянный и грустный. Все знали (уже много лет знали!), что человек этот — добрейший, искренний, честнейший. Его жена, Алла Парфаньяк, узнав, что я иду работать в этот театр, по телефону сказала: «Ведь он только на вид — герой. Первым всегда кланяется, буквально всем, первым всегда хватает телефонную трубку! Ведь так нельзя, в театре так нельзя!». Видимо, в глазах Аллы Парфаньяк я была волевым, бесстрашным человеком.

Однако образ героя для Ульянова-актера — не маска. Это его природа, его органика. И в 70 лет она видна, та редкостная мужская стать, которой могут позавидовать многие молодые. С мужским полом у нас в театре, как известно, плоховато — Михаил Ульянов представляет (и всегда представлял), несомненно,

от этого пола. Он — настоящий мужчина, или, можно сказать, — мужик в самом хорошем смысле слова. И сколько бы ни говорилось о его учителях, сколько он сам их с благодарностью ни вспоминал, сделал он себя сам. Родился в далеком сибирском городе, а стал ведущим столичным актером. Он актер талантливейший — это дано ему от природы, и свой актерский путь он проходит достойнейшим образом.

Он наделен драгоценной актерской чертой — верой в талантливого режиссера. Когда-то верил Рубену Симонову и много играл в его спектаклях. И спектакли, и пьесы были очень разные, но Ульянов верил в этого режиссера и талантливо в этих спектаклях играл. Когда Рубена Симонова не стало, Ульянов заметался. Готов был сам что-то поставить. Это было ошибкой. «Степан Разин» В.Шукшина ничего не принес театру, хотя участники спектакля и могут вспоминать с удовольствием, как они там играли. Типичная актерская ошибка — браться за режиссуру. В расцвете актерских сил, когда можно сыграть что-то значительное, человек отвлекается не на свое дело. И вот он уже и не актер, но и далеко-далеко не режиссер. До какой-то степени его успокаивают великие имена — Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Попов тоже ведь вышли из актеров.

К счастью, Ульянов понял собственную ошибку. Он говорил мне: «Одну свою оплошность я не повторю никогда. Я не режиссер и режиссурой заниматься никогда не буду». Далеко не все актеры так умны.

Но было обстоятельство, которое актеру Ульянову помешало еще сильнее. Он начал играть во времена «советского социалистического реализма». Теперь времена совсем другие. И Ульянов прекрасно это видит и чувствует. Нужно от собственной актерской памяти, от собственных актерских достижений отказываться. Возможно ли это вообще? А ведь в «Председателе» Ульянов играл замечательно! И тут ничего не возразишь. Ничто — кроме идеи самого фильма — не поставишь под сомнение. Сегодня идет серьезнейший пересмотр идейных (и эстетических) позиций. Та-

кой процесс далеко не всем людям искусства под силу — кто-то демонстративно сжигает партбилет, кто-то запрятал его подальше, кто-то собственную беспартийность горделиво выставляет вперед, как орден или почетное звание. Можно почувствовать, как у Михаила Ульянова болят все косточки от такой общественной ломки. Тут можно сломаться окончательно, навсегда. Не мне судить о степени «сломанности» такого таланта, как Ульянов. Он искренне, вполне искренне бросился в режиссуру, но вовремя опомнился. Он охотно и весело играл в «Стряпухе» А.Софронова, хотя сейчас несколько смущенно говорит об этом. Сегодня ему свойственна замечательная трезвость взгляда на жизнь — на зрителя, на режиссуру, на все, что его окружает.

Сегодня он ясно видит: самое больное место Вахтанговского театра — режиссура. Далеко не за каждым режиссером пойдет огромная вахтанговская труппа, состоящая из людей молодых и старых, талантливых и не очень, но изнутри сплоченных давним и общим пребыванием на одних подмостках. А от забот художественного руководителя Ульянову никуда не уклониться. Художественным руководителем его выбрали, конечно, но он с этим выбором согласился. Никого из своих ровесников и партнеров он никогда из театра не выгонит, не сократит. Нынешние вахтанговцы в этом смысле надежно законсервированы. Чей талант в такой ситуации страдает? Думаю, актерский талант Михаила Ульянова. Его не назовешь модным словом «невостребованный», но он востребованным оказывается не там, где нужно. Сегодня он очень редко скрепляет труппу родного Вахтанговского театра.

Но бывают исключения. К примеру, Шмага, сыгранный им в спектакле Петра Фоменко «Без вины виноватые». Ульянов не сразу вошел в этот спектакль, и сейчас, кажется, не часто этого Шмагу играет. Но то, что Фоменко — его режиссер, что вообще этот режиссер — счастливый случай для Вахтанговского театра, — это факт, который не понять невозможно. И когда в веселом, праздничном хороводе чуть притомившихся «птичек певчих» появил-

ся слегка потертый, старый умный дрозд — Шмага, это осветило спектакль новым светом. Это был совсем не тот забулдыга, которым принято изображать Шмагу. Он пьет, конечно же, но главное в нем, неожиданное и новое — достоинство, своеобразно преломленное в профессии. Тогда подумалось, что Ульянов-актер не зря просидел столько лет руководителем СТД. Он узнал жизнь не только столичных актеров, но всего актерского братства, от Керчи до Вологды. И в Шмагу вложил этот опыт, горький, нелегкий, в котором главное, повторяю, — чувство собственного достоинства. И еще — неизбежных и горьких потерь.

На банкете после спектакля «Наполеон Первый» к Михаилу Ульянову запанибрата обратился известный пьяница с Малой Бронной: «А вы, Михаил Александрович, что это вы все — водичку и водичку? В родной актерской компании — не пить?! Может, вы и рюмку не знаете как держать?!». Надо было видеть, как на этого выпивоху посмотрел Михаил Ульянов. Уж он-то в давние времена прекрасно знал, как держать рюмку. И его замечательный Шмага это великолепно знает. Но когда есть некая художественная дистанция между образом и актером, между теми пьяницами, которых художник играет, и им самим, художником, познавшим цену жизни, — в этом вся прелесть игры, весь ее смысл. Потому в Шмаге и можно было рассказать нечто большее, чем по традиции принято было рассказывать. Ульяновский Шмага, бесправный и бездомный, говорит о своей профессии гордо, спокойно, а о ее бедах — как о бедах общих. Свойственный Ульянову природный демократизм проступил в этой роли и возвысил ее. А ведь совсем скромная роль. Не героическая. И для руководителя театра неожиданная.

Ульянов всегда готов поверить талантливому режиссеру и идти за ним без всяких капризов. Ведь Петр Фоменко и нервный, и капризный, и здоровьем не отличается, и совсем не прост в общении. Но он — режиссерский талант и своими спектаклями в Вахтанговском театре дорожит, иначе и быть не может. А Ульянов-актер всегда дорожит тем, что представляется важным талантливому режиссе-

ру, и доверчиво идет за ним. Так сегодня у него с Фоменко.

Так когда-то было у него с Анатолием Эфросом. Эфрос ставил на телевидении «Острова в океане» Хемингуэя и на роль Хадсона позвал Ульянова. В общей работе они до тех пор не встречались. И вовсе не потому, что про Эфроса Ульянов что-то хорошее мог слышать, и не потому, что, вероятно, мог видеть его спектакли, а потому, что всем своим существом, всей своей актерской психофизикой поверил этому режиссеру, он смог замечательно выполнить просьбу Эфроса. А тот просил на первый взгляд нечто странное: «Михаил Александрович, в этой роли ничего не надо «играть». Бога ради, ничего в Хадсоне не играйте, ни-че-го!». Ульянов поверил в это и ничего не «играл», хотя всегда было ясно, что именно «играть» он умеет, любит и что вообще он прежде всего прекрасный характерный актер. (Знатоки искусства всегда ценили в нем именно эту особенность, а не «героизм».) Одно то, как играл Чарноту в фильме «Бег», забыть невозможно.

Но Эфрос полюбил в нем именно хемингуэевскую мужскую статью. Отсюда и просьба: «Ничего не играйте». Ульянов удивился, но, странное дело, в том «безыгровом пространстве», которое по своим законам выстраивал на телевидении Эфрос, актер почувствовал себя на редкость удобно. Так было нужно фильму в целом — Ульянов дорожит этой целостной гармонией фильма или спектакля. Потом он смело пошел за Эфросом в чужой театр, на Малую Бронную, и сыграл там Наполеона Первого в пьесе Брукнера. Он зауважал там новую для себя партнершу, Ольгу Яковлеву, назвал ее «кружевницей» и доверчиво старался не отстать от нее в плетении «психологических кружев». Если не ошибаюсь, он хотел бы сыграть Наполеона еще и с Аллой Парфаньяк — где-нибудь потихоньку, на стороне, вне всякого ансамбля. Забота о своей семье — тоже черта Ульянова. Все они — жена, дочь, внучка — члены семейного клана, где глава — Михаил Ульянов, и все заботы об этом клане, хочешь не хочешь, ложатся на него. Два года назад я предлагала ему сыграть главного героя романа Георгия Владимова «Генерал и его армия».

Работа трудная, но ведь и опыт подобных ролей у него есть — каких только генералов он не играл! Если пришла пора с генеральскими ролями попрощаться, не лучше ли сделать это через роман Георгия Владимова? Это было бы мудро, это был бы поступок. Александр Червинский прилетел для этого из Америки, готов был сделать инсценировку. Владимов, живущий ныне в Мюнхене, все отдавал театру в руки. Но — не получилось. Театр был озадачен повествовательностью романной ткани, директор заговорил о невысказанных затратах — короче, идея эта не была реализована. Я по-прежнему досаую, что прекрасную роль Ульянов не сыграл.

Сейчас нашла запись нашего разговора втроем: Ульянов, я, Червинский. Говорит Ульянов: «Чудесные две роли — денщик и генерал. Но если денщик весь написан, с генералом хуже. Самое трудное и самое интересное — решать его, генерала. Очень много публицистики в романе. Не уверен, что это сегодня будет трогать зрителя. Надо окончательно уйти от соцреалистического подхода к ролям генералов. Решать его надо так, как это делалось в русской классической литературе. Это живой человек, который зависит от сложнейших военных обстоятельств и от семьи».

Ну как не пожалеть, что эту роль Ульянов не сыграл?! Серьезный вопрос: кто из режиссеров мог тот спектакль поставить? Мы обсуждали кандидатуру Михаила Туманишвили. Он воевал, был в плену, прекрасно знает, помнит многие ситуации войны. Но как раз в эти дни Миша Туманишвили умер, и Ульянов в один день оформил мне от СТД командировку на похороны. Эстонец Эльмо Нюганен? Этого юного бесстрашного эстонца, я уверена, в Вахтанговский театр стоило пригласить, но от проблем Отечественной войны Эльмо был бесконечно далек. Не буду перечислять другие имена — нужного режиссера не нашлось.

У меня нет сведений о совершенно новых актерских ролях Ульянова на вахтанговской сцене, вот я и жалею о не сыгранных, не созданных. Осталось признаться, что Вахтанговский театр, в который я пришла работать, предстал передо мной совсем не таким, каким

его можно вообразить, читая о Вахтангове или о первой вахтанговской гениально выбранной и поставленной «Принцессе Турандот». Учитель Вахтангов умел извлекать из своих совсем молоденьких учеников их художественную личность (это слова П.А. Маркова). Она была еще в самом зародыше у таких актеров, как Мансурова, Орочко, Завадский, Шукин, а он, Вахтангов, ее извлек на свет божий. И — умер. Великий секрет был потерян. И хотя сегодня в театре и вокруг него споры о Вахтангове много, разобраться в них нелегко.

Когда Петр Фоменко сделал решительный шаг и увел вахтанговцев с их парадной сцены в иное театральное помещение, этот жест был, вероятно, поистине вахтанговским. Фоменко понял, что всякий «парад» нужно с вахтанговцев сдирать, как уже надоевший штамп. Пора извлечь из актеров совсем особое, неумирающее качество театральной праздничности — оно сегодня камерное, интимное, проявит себя в камерном пении, в поэтической атмосфере, если открыть ее в заигранной пьесе Островского. Спектакль всех обрадовал, наполучал всяческих премий и так далее. А он, Ульянов, замечательно играет Шмагу, верит Петру Фоменко и, как и все, радуется успеху своего театра.

Но таких успехов в Вахтанговском театре сегодня не много. А отвечать за все это — Ульянову, он худрук. Между тем пора бы всем нам понять, что он прежде всего актер. Замечательный, многоопытный актер, талант которого драгоценен. Тут ровным счетом ничего не означает возраст. Актер-умница всегда знает, надо полагать, свои силы и точно должен их расходовать, не отвлекаясь на обязанности руководителя, случайные заработки и так далее. Мне скажут: так не бывает. Жизнь слишком сложна, чтобы думать об идеальном. Я и сама это понимаю. Но, любя Михаила Александровича Ульянова и от души желая ему успехов, об идеале не думать невозможно.

БЛАГОРОДСТВО

В дни, когда отмечается 75-летие Театра имени Маяковского, а 2 января 1998 года будет отмечаться 80-летие Андрея Гончарова, прошу прощения, что не перечисляю спектаклей Гончарова, который Театром имени Маяковского сегодня руководит. Не пишу о приметах его режиссерского почерка, об особенностях его режиссуры и так далее. Одно то, что он столько лет держит в руках большой столичный театр, говорит о многом. И замены этому режиссеру нет. Кто на таком посту мог бы заменить Гончарова? Задумаемся. И никакого другого имени произнести не сможем.

Андрея Александровича Гончарова уважают его ученики. Их много. Они теперь разбросаны по разным городам и даже странам. Что дал им Гончаров, чему научил? Прежде всего он не научил их рвачеству и цинизму. Не научил делячеству, потому что и сам не деляга и не циник. Ученики Гончарова энергичны, профессиональны, крепки в своем деле, но каждый освоил режиссерское дело благодаря таланту. Этот режиссерский талант молодого человека в свое время был Гончаровым замечен, а потом им же не изуродован, не искажен, не извращен. Андрей Александрович Гончаров, отнюдь не сентиментальный человек, умеет поддерживать учеников, предоставляя свободу тем, кто талантлив. Он не видит в учениках конкурентов себе. Ну какой конкурент Гончарову, к примеру, Эймунтас Някрошюс? У Някрошюса свое место не в русском, а в литовском и в мировом театре, свой почерк, свое отношение к литературе. У него своя биография в театре. И этой биографией ученика учитель по праву может гордиться. Някрошюс привозил в Москву «Дядю Ваню», «Нос», «Три сестры», «Маленькие трагедии». Обратите внимание — все русская литература. Спектакли очень разные, а было время, когда нечто «антирусское» кто-то в них усматривал. Слишком напряженные отношения складывались между Литвой и Рос-

сией — это влияло на восприятие спектаклей зрителями и критиками. А если от этого отвлечься, все проще — спектакли были плохие и хорошие. Но всегда они становились театральным событием и вокруг них шли яростные споры. Меня, к примеру, никто не убедит, что в этих спектаклях было нечто «антирусское». И наступило время, когда о Някрошюсе одинаково спорят и в Вильнюсе, и в Москве. Может быть, из учеников Гончарова этот — самый талантливый. Но вообще ученики очень разные, талантливые по-разному, и сближает их создателей одно — работоспособность.

Считается, что режиссура — не самая женская профессия. Но рядом с Гончаровым работает его ученица Татьяна Ахрамкова. Спектакли ее в Театре имени Маяковского выходят один за другим, и не в пример иным своим коллегам ни в какую другую сторону Ахрамкова не смотрит, денег на стороне не зарабатывает. Мне неизвестно, какие профессиональные отношения связывают ученицу с ее учителем, бывают ли у них творческие конфликты, вмешивается ли Гончаров в работу Ахрамковой и так далее. Так или иначе, во многом на ее спектаклях строится сегодня реальный репертуар театра. Когда-то Мария Осиповна Кнебель говорила мне про Гончарова: «Он странный человек, я его до конца не понимаю. То деспотичен, то нежен, то коварен, то простодушен... Вы знаете, он почему-то не любит сидеть в президиумах! Я сама видела, он на одном собрании залез под стол». Действительно, Андрей Александрович не любил тогда сидеть в президиумах. И мне это запомнилось — потому что понравилось. Хотя и я не могу похвастаться, что сейчас до конца понимаю эту художественную личность. Важнее, однако, что Гончарова, если смотреть со стороны, прекрасно понимают его актеры. Ласков он с ними или деспотичен — не знаю. Но Гундарева, Немоляева, Лазарев, Виторган, Филлипов, Балтер знают, что Театр имени Маяковского — это их дом, а во главе стоит Гончаров, и это их театральная судьба. Важнее и то, как относятся к Гончарову драматурги. К примеру, Юлиу Эдлис. С давних пор он несет именно Гончарову свои пьесы, потому что свой первый столичный театральный успех испытал именно у

Гончарова — еще в том Театре на Малой Бронной, куда Гончаров перешел вместе с Театром со Спартаковской. Пьеса — «Волнолом» (в театре она получила название «Девятый вал»). Сейчас Эдлис пишет больше прозу, и это типично для драматурга, которому за пятьдесят. Эдлис самолюбив, обидчив, щепетилен, общаться с ним нелегко. Но вряд ли он может назвать в Театре имени Маяковского человека, который бы его обижал или унижал. Ни работники литературной части театра — Тамара Браславская и Виктор Дубровский, ни директор Михаил Петрович Зайцев, ни актеры, — ни на кого не может быть обиды. И тут дело не в том, что первым своим успехом Эдлис обязан Гончарову. Это культура театра в целом, культура театра, которым руководит Гончаров. Может быть, слишком долго читают тут пьесы, но назовите мне сейчас театр, где пьесы читают быстро — и (а драматург всегда этого ждет) тут же похвалят и примут к постановке. Такой театр — редкость.

Уважение вызывает и биография Гончарова. Шутка ли, — прямо из театрального института добровольно ушел на фронт, отвоевал Отечественную войну, вернулся в театр. О своем фронтовом прошлом Гончаров вспоминает не слишком часто и не слишком охотно — давно это было, от сегодняшней молодежи совсем далеко, а в режиссуре выдает разве что возраст. И все же какой циник может отнестись к войне как к шутке — в любом поколении, независимо от возраста? В первых спектаклях Гончарова в Театре имени Маяковского военная тема не могла быть бутафорской. Тема войны вошла в жизнь художника как страшная беда. Он узнал войну на собственном опыте. А раз так, бутафория была бы кощунством. Сегодня, глядя на Гончарова, на то, как он ходит, смотрит, сидит, говорит с учениками, трудно поверить, что это — фронтовик, солдат. Но мало ли такого в жизни, во что трудно поверить.

И еще беру на себя смелость сказать о совсем личном, моем собственном. Однажды позвонил мне Гончаров и спросил, знаю ли я о таком фонде — называется «Русский театр»? Нет, я ничего не знала. «Примите их представителя, пожалуйста. Я слышал, вы никак не можете из-

дать книги Эфроса». Разумеется, я приняла представителя. И книги Эфроса были наконец изданы. Между тем Гончаров примерно в то же время принял в театр актрису «со стороны» — Ольгу Яковлеву. Это была актриса Эфроса, совсем не Гончарова. И еще Гончаров принял решение восстановить на своей сцене спектакль Эфроса «Наполеон Первый» с Яковлевой в главной роли. Но с кем будет репетировать капризная актриса, кто будет режиссером, кто будет после Ульянова играть Наполеона? И вход в театр на месяцы работы был открыт ученице Анатолия Васильевича Татьяне Казаковой. (Сейчас она, говорят, очень успешно работает в Санкт-Петербурге.) А Наполеона сыграл Михаил Филиппов. Очень хорошо сыграл. Не хуже Михаила Ульянова. Я знаю, что немалая роль в этой истории принадлежит директору Театра имени Маяковского Михаилу Петровичу Зайцеву. Он раньше был директором Театра на Малой Бронной и очень любил Эфроса. Но согласитесь, что восстановление «Наполеона» — поступок прежде всего Гончарова. Ведь он руководитель театра, он в ответе за все. И еще вот за это он в ответе: «Театр имени Маяковского и Центральный дом актера имеют честь пригласить всех, чтущих память Анатолия Васильевича Эфроса, на вечер, посвященный ему, «Десять лет спустя...». В вечере примут участие Ольга Яковлева, Антонина Дмитриева, Елена Коренева, Николай Волков, Валерий Золотухин, Станислав Любшин, Сергей Юрский и другие. Вечер состоится 16 января 1998 года в помещении Театра имени Маяковского». Текст на пригласительном билете такой: «Так получилось, что именно в Театре имени Маяковского, где Анатолий Эфрос никогда не работал, нашли приют и возможность продолжения творческой жизни два его самых любимых актера — Ольга Яковлева и Николай Волков. А там, где Эфрос работал, все идет своим чередом... Не правда ли, странно складывается жизнь?». Надеюсь, читатели «Экрана и сцены» теперь поймут, почему я могу назвать статью про Андрея Гончарова одним словом: благородство.

О ВЫСОЦКОМ

Обратились ко мне из «Независимой газеты» с просьбой написать о Высоцком. Повод — помнят, что первая моя статья о нем была действительно первой. Вообще первой публикацией, которая вышла в свет. Я про это забыла, по правде говоря.

Произошло это в 1968 году. Статья вышла в журнале «Эстрада и цирк». А мой сын напомнил: «Как, ты забыла, что Высоцкий звонил тебе из Парижа и благодарил?!». Все было и вправду так. Звонил из Парижа и благодарил.

Вообще с годами память о Высоцком, иногда кажется, уходит. И кто-то не без усилий ее удерживает.

А вообще разве означает что-либо возраст в том, что есть память о Высоцком? В 1980 году, когда он умер, кого только не пришлось увидеть на этих похоронах! Люди всех возрастов, женщины и мужчины, актеры, писатели, художники, режиссеры, рабочие и безработные... Москва (это был год Олимпиады) все сделала, чтобы не было приезжих. Могут сказать: так ведь это было в 80-м году — до перестройки! А сейчас — свобода, говорить можно все — сейчас Высоцкий «не звучит», разве не ясно?

Нет, мне не ясно. Вернее, мне ясно, что отношение к Высоцкому всегда было очень разным, и тут нечему удивляться. На вечерах его памяти, которые проводились на Таганке, можно было увидеть таких поклонников актера, что к ним и подойти было страшновато. Они освистывали Елену Камбурову, Булату Окуджаву, даже Пугачеву (!) только потому, что эти люди — не Высоцкий, не его голос, а их буквально пьянил именно голос и только голос одного человека. Понимали ли они, о чем его песни, — не знаю. Знали ли хоть как-нибудь, хоть с какой-либо стороны, что означает поэт — Высоцкий, — мне неизвестно. Эта темная стихия всегда существовала вокруг Высоцкого, и из умных людей одних это от-

талкивало, другие, напротив, управляли той же силой, ухитрились ею спекулировать, ее использовать.

Он жил в то время, которое принято называть «эпохой застоя». Любители терминов пользуются этим термином охотно, но и бездумно: вчера был застой, смирение с беззаконием, молчание, сегодня — гласность и т.п. Но именно в «годы застоя и безгласности» звучал голос Высоцкого, актера и поэта, и миллионы людей не просто слушали этот голос, но думали при том и всей душой и всем умом ему откликались. Одно бесспорно и не требует развернутых доводов — феномен творчества Высоцкого и массового отклика ему отразил в себе то, что застою сопротивлялось и вопреки всяческим запретам хранило в себе свои нормы нравственного поведения.

Его художественная интуиция опиралась на незримые, не сразу улавливаемые (иногда, кажется, совсем ушедшие) живые тенденции народной жизни.

«Бард», «менестрель», «актер-певец» — такие определения давались и даются. И правда, прижизненных публикаций у Высоцкого почти не было, книг — подавно. Но та «вольность суждений площади», о которой говорил Пушкин, нашла в его песнях замечательное выражение. (Кстати, среди нынешних пушкинистов редко кто знал Пушкина лучше, чем Высоцкий).

Однажды три больших поэта — Александр Межиров, Борис Слуцкий, Давид Самойлов — пришли послушать стихи Высоцкого. Владимир Семенович пришел без гитары. В руках только большая пачка текстов. Потом на вопрос, не возникло ли у них сомнений, поэт ли перед ними, Самойлов мне ответил: «Ни малейших».

То, что Высоцкий — это поэт, долго требовало доказательств. «Я хочу быть понят моей страной, а не буду понят...» — писал другой поэт XX века и признавал, что можно пройти по этой стране «стороной, как проходит косой дождь». У Высоцкого не было оснований думать, что его не понимают, — тут был не «косой дождь», а ливень, очищающие потоки, под которые люди радостно подставляли лица. У Высоцкого всегда был свой высокий расчет — на массовое понимание.

Я подчеркиваю слово «высокий», потому что только кажется, что некоторыми песнями Высоцкий убажал публику. Нет! Он ее в определенном смысле воспитывал, приучал к правде, к тому, что эту правду можно и нужно говорить. Но главное — нужно правдиво думать. И — поступать. Вопреки всем сложным обстоятельствам времени, Высоцкий был абсолютно правдив в своем творчестве. Первая и главная особенность этого поэтического творчества — кратчайшее расстояние между правдой факта, реальностью — и поэзией, которая факты всегда так или иначе преобразует.

Иногда казалось, что он творит, не задумываясь, — просто рассказывает о том, что кругом делается. Услышал забавный разговор двоих у телевизора — и запомнил. Увидел, как люди в очереди стоят и переговариваются — и пересказал. Быстро и естественно он рифмовал то, что в жизни отнюдь не рифмуется и не согласуется. Это и была определенная ступень в том, что поэзия обрабатывает реальность. Тексты песен Высоцкого нередко предстают в ошеломляющей неприглядности, почти буквальная необработанности. Но — почти! Удивительным образом сами эти тексты (и Высоцкий в них, и все его персонажи — «Волки», «Мани», «Середи») выказывают свой поэтический, артистический нор.

Высоцкий тщательно искал слово, у которого особый облик. Плотью этого слова всегда был живой звук, интонация. Не всегда песенный звук, но всегда разговорный, живущий в общении человека с миром. Автор шел не от литературной, песенной речи, не от каких-либо принятых ее канонов и законов стихосложения, но от того душевного порыва, который ищет непременно выхода в живую речь. Там он живет по своим душевно-психологическим законам — то длительным, бесконечным монологом, то предельным лаконизмом краткой реплики, чему-то подводящей итог.

По черновикам рукописей и количеству отобранных строк видно, как хлестала в Высоцком энергия стихотворчества. Окончательный вариант поэтической речи искался одновременно чутким слухом поэта и слухом актера-психолога, которому доступны

все тончайшие изгибы человеческой души. Была своя закономерность в том, как, в какой форме поэзия Высоцкого вступила в жизнь народа. Она миновала средства массовой информации. Благодаря магнитофонным лентам песни Высоцкого стали известны всем. Голос был — яростной силы. Никакой благостности и в намеке не было. Речь то явно принадлежала автору, то круто меняла свой характер, выражала совершенно другую судьбу. Голос особый — редкий по музыкальному диапазону (на две октавы!), он песню обрабатывал, как наждак, то крупнозернистый, то мельчайший, которым пользуются может быть, ювелиры...

Но был, повторю, еще и высокий смысл поведения Высоцкого — поэта и актера — на эстрадных подмостках. Высоцкий демонстрировал (не подходит ему это слово, но все же оставляю его) своеобразную работу художника над сознанием аудитории. Проникнуть, как он говорил, не только в уши, но и в души, — что-то сдвинуть в чужом сознании, оживить его — в этом заключался главный смысл всего, что делал Высоцкий.

Когда-то Станиславский отстаивал приоритет переживания — в противовес представлению и ремеслу. К сожалению, сегодня мы не можем похвастаться расцветом той школы, которую исповедовал Станиславский. Но про Высоцкого (и актера, и поэта) можно сказать, что он был все переживающей личностью. Он был художником, впускающим в себя всю боль, все тревоги своего времени, чтобы потом что-то из себя исторгнуть. Оттого в театре он одержимо рвался только к одной роли — к Гамлету. Оттого в 1971 году такой Гамлет и был им создан — трагический хаос вопросов, обращенных человеком к своему времени, к устройству мира, к самому себе. «Гамлет» — сказал Борис Пастернак, — не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения», драма личности, понявшей в полной мере, «что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть»; «...драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения». Гамлет был создан Высоцким по законам трагедии — то есть по законам искусства

ва, требующим полной отдачи. Можно разобраться и в совершенно противоположном даре Высоцкого — актера (и поэта). У русского скоморошества надежд на воскрешение, казалось, не было. (Пошлые подделки на улицах Москвы не в счет). Поэзия Высоцкого дает возможность присмотреться к истоку, к первооснове скоморошеского мировоззрения. Не внешнее формотворчество тут интересно, а независимость самоощущения творца, определенное его положение в толпе, безошибочно угаданное. Скоморох на Руси произносил слово, выражающее униженный коллективный разум многих. Художественное ерничанье — одно из слагаемых высокой поэзии в России, одна из примет национального артистизма, который требует публичности, ибо в ней, в публичности, общая разрядка и для автора исполнения, и для толпы. Тут — некая важнейшая разгадка всего, что испытано нами, когда мы слушали «смешные» песни Высоцкого. Никогда мы так не смеялись на песенных концертах... Но о смехе Высоцкого следовало бы написать отдельное исследование — это богатейшая тема.

Иногда он «полушуткой» называл нечто очень серьезное. Например, назвал так песню «В сон мне желтые огни...» — одну из самых трагических... Любители песенных стилизаций блаженно улыбаются лихому переплясу строф, строк, мелодии. Сам перечень примет трагического состояния души поэта закамуфлирован расхожей цыганщиной — это почти смешно. Между тем слова и строфы соединяются в причудливый, достаточно строгий порядок, минуют житейскую логику, чувства выражают несомненно трагические.

Поэзия Высоцкого не разводит в стороны смех и драматизм быта — одно это делает ее глубоко сегодняшней, современной.

Нужны ли еще доказательства того, что для множества людей, живущих сегодня, сейчас, фигура Высоцкого не нуждается в защите? Он — нынешний наш поэт, актер, художник.

Независимая газета, 1998, 24 января

ЖДУ ВЕЧЕРА, КОГДА МЫ С ТОБОЙ ДОМА

ЧЕЛОВЕК «вырастает из детства», особенно художник...

Но Толя не «вырос из детства». Он это детство куда-то устранил, спрятал и жил там по-своему. Хотя о своих родителях всегда заботился, жалел их и от меня и от сына тоже ждал к ним такого же отношения.

Дом? Дом он тоже менее всего понимал как «дом родительский». Лишь однажды (это было в Харькове, когда в Ленкоме отмечали его сорокалетие на гастролях, я на это сорокалетие к нему приехала) мы пошли с ним гулять по городу, и около какого-то переулочка возле главной улицы — главная улица, кажется, называется Сумская — около туберкулезной больницы, где в больничном дворе в качалках и каталках лежали дети, больные костным туберкулезом, Толя вдруг сказал: «Вот где-то тут я родился, и дети войны были тут...» — стал около больничного двора всматриваться в какой-то дом, протянул к нему руку и вдруг расплакался. И какая-то совсем посторонняя женщина его успокаивала. А на меня просто напал столбняк.

Он родился в Харькове 3 июля 1925 года.

Его родители не имели никакого отношения к театру. Оба работали на авиационном заводе. Мама — техническим переводчиком (с гимназии помнила иностранные языки), папа — плановиком-конструктором.

Он, между прочим, изобрел первый советский миномет — у него была прекрасная в техническом отношении голова. И сам Тухачевский прямо на полигоне, где проходили испытания, бросил ординарцу приказ: «Представить к награде», — а от своего имени подарил ему золотые часы с именной надписью. Но Тухачевского скоро арестовали, и Толин отец так испугался, что часы тут же уничтожил, никто эти часы никогда не видел, и куда он их дел, никто не знал.

И лишь перед смертью, в больнице, в бреду, мы услышали от него что-то о наградах, о золотых часах, подаренных Тухачевским. Толя называл своих родителей «попугайчики-неразлучники». Когда умерли, Толя написал, что наши «попугайчики-неразлучники растаяли, как облако», наверное, хотел вставить этот кусочек в одну из своих книг. Образ этот — «растаяли, как облако» — остался в одной из его заготовок к книжкам...

Умерли они по времени с разницей в один год. Очень недолго нам удалось скрывать от деда смерть бабушки. Он вернулся из Жуковского, где была ведомственная авиационная больница, домой, в Москву. И тут пришлось ему все сказать. Сказали мы ему прямо у вешалки, где он снимал куртку. Тяжело опираясь на палку, он вошел в опустевшую большую комнату нашей квартиры, постоял у дверей, подошел к диванчику. Первое, что мы услышали: «Никакой перспективы...». Он лег на диванчик и закрыл глаза.

Так можно ли найти в Толином детстве что-либо, указывающее на театр как на призвание? Не знаю. Толина семья, живя в Харькове, не ходила в театр и знаменитых харьковских гастролеров и харьковских театров не видела.

Толя играл в школьном драмкружке Павлика Морозова. И даже сам этот спектакль ставил. Он вспоминал этого Павлика Морозова только вместе с родителями. Всегда смеялся при этом. Но смех его звучал отдельно от смеха его мамы и папы.

А моя мама была комиссаром Железного полка, коммунистом с «дооктябрьским стажем». Про отца я всегда в анкетах писала «партийный работник» — он работал в ЧК при Дзержинском, а потом заведовал всякими «секретными отделами». Отец ушел из нашего дома как раз в тот год, когда у нас появился Толя. Мама тогда сказала категорически: «Чтобы никакого Анатолия у нас больше не было!». (Она очень переживала уход отца, а того звали Анатолием.) И Толя ответил: «Да

Октябрь 1954 года.

Милая Кутенька!

Получил наконец твое письмо. Ты пишешь, что злилась на спектакль Товстоногова. И ругаешь себя за это. Правильно. Не злись ни за что!!! И еще ты пишешь, что я не говорю тебе, что я тебя люблю. Разве? Я тебя очень люблю, и дом наш замечательный. И рыба твоя заливная тоже была прекрасна. Я тебя очень, очень люблю и скучаю. Даже хотел тут же позвонить, но это очень трудно. Пиши. Привет всем нашим. Твой Толя !.//.//.

Мы всегда ходили, держась за руку. Иногда держали руки в пальто друг у друга, когда было холодно. И вот однажды в ГУМе я оторвалась на минуту от Толи, что-то высматривала на прилавке и тут же почувствовала, что у меня в кармане совсем чужая рука — это был воришка-карманник. В кармане у меня был всего лишь один рубль. Учитывая, что Толины родители давали на целый день именно рубль — на еду и на транспорт (20 копеек было на троллейбус от Кутузовского проспекта до меня, на улице Станиславского), рубль являлся важной для нас суммой. А бедного воришку мы потом в милиции как-то выгородили.

Мы вместе, мы рядом, мы живы — это для Толи было самым главным. Следует простить всех обидчиков. Таков был его закон, и он его никогда не нарушал.

В Театре на Таганке Толе было дано прожить три года. Годы эти до сих пор окружены сплетнями, слухами и самыми разными толкованиями.

Я расскажу о том, что было на моих глазах. Конечно, я буду субъективна, для меня все определяется лишь одним — любовью к Толе. У иных, возможно, совсем иная точка зрения.

Начну не с Таганки, а с Бронной, где Толя прожил семнадцать лет. В свое время это была замечательная, единая в своей художественной вере компания. Уникальное содружество людей. Режиссер и его актеры — вместе. И вчера, и сегодня, и завтра. Такая

компания всегда будет крайней редкостью в театре. «Мне интересно, в каком платье будут сегодня женщины и в каком настроении мужчины... Я хожу на репетиции с удовольствием... — писал он в одной из своих книг. — Театр сильно отличается от любого учреждения. Ни одно учреждение не похоже так на одну большую семью. Это удивительный дом. Нигде люди не общаются друг с другом так, как в театре. Это большое и странное семейство. Все необыкновенно распахнуто. Каждый знает про каждого все... В актерской компании всегда весело. Нет ничего лучше, чем работа в театре, где ощущаешь себя бойцом среди других бойцов».

Компанию свою Толя собирал долго. Актеры, ее составлявшие, были из Центрального детского театра. Потом — Ленком и, наконец, Малая Бронная.

Кто изменился первым? Лев Дуров.

Когда-то, еще в ЦДТ, он играл в Толином спектакле «В добрый час!» Афанасия, паренька из Сибири. Потом было еще множество ролей — в Центральном детском, в Ленкоме, на Бронной. Капитан Снегирев в «Брате Алеше», Сганарель в «Мольере», Яго в «Отелло» и т.д. Толя когда-то писал, что Дуров — его лучший помощник.

И вдруг, не получив роли Наполеона, Дуров вообще отказался участвовать в Толиных постановках... До сих пор он был творчески уступчив, предан и внимателен. Эту свою преданность он так выказывал и подчеркивал, что невольно рождалось недоверие: да так ли это?

Мария Осиповна Кнебель часто (я помню это) говорила Толе: «Бога ради, Толя, осторожнее с Левого Дуровым! Я понимаю, что вы с ним дружите, он вам нужен. Но он из тех актеров, которые странно изменчивы, я очень хорошо знаю этот тип людей...».

Не получив очередной роли, Дуров стал Толиным противником. Объявил собственную режиссерскую программу — «русскую, национальную» — и, чтобы ее осуществить, взял пьесу Михаила Ворфоломеева «Занавески»... Парадокс ситуации был в том, что, запутавшись в дебрях собственной режиссуры, Лева за

помощью бежал к тому же Толе. Толя что-то Лева объяснял, показывал, разбирая с ним эти «Занавески»...

Дело происходило у нас дома, на Сретенке. Мне все было слышно из моей комнаты, что рядом с Толиным кабинетом. Толя говорил Дурову: «Левка, ты совсем не режиссер, меня не обманешь! Давай лучше подумаем, какую роль тебе на Бронной нужно подобрать...»

После этого разговора мы все втроем шли ужинать, пили чай. Лева казался прежним — что-то смешное всегда изображал. Внешне представлялось, что все в театре на Бронной идет, как шло раньше...

Но еще были Валя Смирнитский и Витя Лакирев, Тоня Дмитриева и Коля Волков, Леня Каневский и Леонид Броневои.

Все они стали другими.

«Верные ученики» повзрослели, постарели, каждый накопил свой багаж недовольства учителем. Толина «компания» была уже не та. Актеры ревновали, недовольно реагировали на приглашение других — со стороны, а Толя пытался оживить Театр, приглашал Любшина, Даля, Ульянова, Кореневу, Гафта. Но после спектакля «Наполеон Первый», где Ульянов играл главную роль, и играл замечательно, произошло неожиданное — на скромный банкет в буфете театра никто из «своих», кроме Оли Яковлевой, не пришел...

Июнь 1972 года, Минск

Моя Киска!

Хочется мне с тобой поболтать и поплакаться. Вот уже 15 дней гастроль, и незаметно они свое дело делают. Казалось, все хорошо. И ритм работы взял хороший, и отдыхал, но какая-то тоска незаметно просачивается, и ужасное опустошение. Нет человека, с которым хотелось бы говорить, нет человека, на которого была бы большая творческая надежда. Нет такого, которым бы увлекался на репетициях и с которым бы ждал встречи. Все известны, и всех потолок я знаю... Из окна моего

видно, как в номере у Сайфулина сейчас собралось человек восемь — сидят, пьют, смеются, но мне туда совершенно не хочется. Спектакли идут хорошо, но я совершенно не знаю, кому мы играем, какое-то безразличие. Вообще приучил я себя к какому-то безрадостному честному вкалыванию, и только. Люди тут умудряются ездить купаться и очень хвалят пляж, но, как ни странно, и это меня не прельщает. Вот и заплакался я тебе, моя милая. Целую. Толя ./././.

В этой обстановке в театре был назначен новый директор, Илья Коган. Странный (и старый) достался театру директор. Этот директор совсем не любил искусство, только свою власть над людьми он любил, больше ничего.

Однажды на гастролях, по-моему, в Германии Коган стал что-то указывать Толе, выправляя вверенную ему политическую линию, а он ему сказал: «Неужели вы, Илья Аронович, не понимаете, что я вам не подвластен? Нигде не подвластен, ни в Москве, ни за рубежом? Вот я сейчас возьму микрофон и объявлю это всему театру». И объявил...

В той обстановке, которая сложилась в театре, Когану было легче всего придраться к Дунаеву — главному режиссеру Бронной. Не буду идеализировать Дунаева, но всем известно, что отношения у них с Толей были мирные, спокойные. С Дунаевым Илья Коган расправился быстро и жестоко. Дунаев был уволен и через год умер. Когда решался вопрос о новом главном режиссере, встал вопрос Толиной партийности. Его вызвали в горком партии. Было ясно: если Толя вступит в партию, возможно, где-то на самом верху и не будут возражать и сделают его главным режиссером.

Дома я увидела его глаза, полные тоски — безысходной, горькой. Ничего я ему в эти минуты не могла посоветовать. Мы молча лежали с ним на диванчике в его кабинете.

Слова, сказанные им в горьком, он мне передал так: «Не моя вина, что люди в нашей стране относятся к вступлению в партию

как к шагу карьерному. В Москве есть несколько человек, которых я уважаю. Они посмотрят на мой поступок так же. Нет, в партию я не вступлю».

Надо было понимать, что очередной жертвой в театре на Малой Бронной должен стать Толя. Толя не колебался вместе с партией и вообще не заботился о ее судьбе. И на равных с Коганом тут не оказался.

Когда Толе предложили перейти в Театр на Таганке и он молчаливо думал об этом, мне независимо от него было очень тревожно. И я позвонила трем своим друзьям — Сереже Юрскому (он был уже в Москве), Адольфу Шапиро в Ригу и Мише Туманишвили — в Тбилиси. Мои друзья реагировали на мой вопрос «Идти ли?» очень по-разному. Сережа Юрский, который многих актеров Таганки знал, ответил так: «Не знаю, что тебе сказать. По-моему, они какие-то сумасшедшие. Они, кажется, не понимают, какого масштаба к ним идет режиссер».

Адольф Шапиро сказал: «Надо подумать, я тебе перезвоню». И исчез на два года. Через два года приехал в Москву и уже увидел «На дне». Сказал коротко: «Он победил» — и опять уехал.

Что же касается Миши Туманишвили, дело было так. В Тбилиси кто-то распустил слух, что актеры Таганки устроили забастовку — легли на пол и отказались работать.

Миша вместе с Лейлой и Ликой просто через двое суток приехал в Москву, хотя мы с Толей их и не ждали. Никакой лежачей забастовки на Таганке не было, об этом нечего и говорить. Миша убедился в этом и успокоился. После смерти Толи на фестивале, ему посвященном, Мишин театр сыграл «Наш городок» Торнтон Уайлдера. А потом по грузинской традиции разломали хлеб, выпили вина и запели поминальную песню...

Условием своего перехода на Таганку Толя поставил сохранение любимовского репертуара. И начал свое хождение по инстанциям. Это было нелегким делом. Но бороться, как оказалось, нужно было не только с начальством, но и с актерами. Их надо было

заставлять делать то, что они, по Толиному убеждению, должны были хотеть делать сами.

И Толя все же восстановил «Десять дней» и «Дом на набережной». К «Десяти дням» он относился весьма скептически, а «Дом на набережной» всегда был его любимым спектаклем. Про «Мастера и Маргариту» он говорил актерам Таганки: «Если хотите, восстанавливайте, я не против восстановления, но мне спектакль не нравится». Актеры сами, разумеется, восстанавливать не стали, они ждали возвращения Любимова... Они ждали Любимова, как ждут хозяина. Я не в обиду хорошим актерам Таганки это говорю, а просто пытаюсь понять их психологию. «Мы — проститутки», — когда-то говорил мне замечательный актер Ростислав Плятт.

Свой первый спектакль на Таганке — при Любимове — Толя поставил в 1975 году. Это был «Вишневый сад». Он выделял там трех исполнителей: Высоцкого, который играл Лопахина, Демидову — Раневскую и Золотухина — Петю Трофимова. Эти три человека и спасли спектакль, когда на него накинудся Любимов.

Однажды мы ездили вчетвером за грибами — я, Толя, Любимов и Целиковская. Ехали на двух машинах куда-то под Можайск. Люся прекрасно знала все грибные места под Москвой. Любимов грибы не собирал. Он только ходил по лесу и кричал: «Иосиф Адольфович! Иосиф Адольфович!» — «Ты что кричишь?» — спросила я, вылезая из-под елки. Собирали мы рыжики, шел дождь, и все промокли. «А я так зову свою жену, у нее характер двух фюреров, я и скрестил Сталина и Гитлера...» И продолжал на весь лес кричать, довольный своей выдумкой: «Иосиф Адольфович, где ты?!».

Толя поставил на Таганке «На дне», «Мизантропа», «Прекрасное воскресенье для пикника» Теннесси Уильямса, «Полтора квадратных метра» (вместе с Сергеем Арцибашевым), «У войны не женское лицо» Светланы Алексиевич. Будучи уже очень больным, он работал в этом театре как всегда — с огромной творческой энер-

гией, невзирая ни на какие трудности. И, несмотря на то что на репетициях под пиджаком носил приборчик для измерения работы сердца, сам лишь работал, работал, работал.

1985 год

Моя Кисонька!

Вероятно, моя жизнь во многом состоит из того, что я жду вечера, когда мы с тобой бываем дома и просто так сидим друг против друга. В конце концов — все мука, и репетиции тоже, и только вот это сидение друг против друга вечером — для меня не мука. Когда же этого нет, то я перестаю понимать для чего все.

Репетиции проходят прилично, хотя я по-прежнему ни в чем не уверен. И с ужасом воображаю себе момент выпуска спектакля, когда опять начнутся пересуды. Отсутствие какой-то необходимой безответственности меня мучает. В очень редкие минуты чувствую себя свободным от комплексов.

Старички держатся. Хотя, конечно, на них смотреть больно...

После репетиции я прихожу растерянный и усталый, потом сплю как убитый, а вечер — если дома, то мучительное одиночество.

А когда есть куда пойти (т.е., собственно говоря, только в театр), то некая видимость дела как бы скрадывает вечер.

Все это в общем очень глупо, и надо как-то менять жизнь, но боюсь, что поздно. Я чувствую, что у каждого актера есть тысячи отвлечений, и он наутро приходит без фанатической мысли о вчерашнем дне. Я же не научился отвлекаться, и поэтому бывает довольно тошно.

Приятно разговаривать с Димкой. Он как-то подбирает слова, которые на меня действуют. В общении с ним я как-то спокойнее. Ходили с ним на выставку театральных художников. Это был мой, кажется, единственный выход из дома, не считая репетиций.

Вчера репетировали «На дне», а за кулисами работал телевизор, и там была твоя передача о «На дне». В суть передачи я не успевал вслушиваться, так как лишь пробежал мимо телевизора. А кто-то сидел и смотрел. Золотухин, смеиваясь, сказал, что дал бы тебе роль Луки. Видимо, он хотел этим сказать, что ты там что-то хитро плела. А может быть, вовсе и не это. Мне не хотелось вдумываться...

Сейчас уже ночь. Я переставил часы на час назад. В Москве сильный дождь. Когда я думаю о том, что ты на юге, — мне приятно, хотя без тебя очень скучно. Целую тебя. Толя. !//.//.

...Когда актеры Театра на Таганке принесли ему письмо, направленное в какие-то высшие инстанции, с просьбой о возвращении их учителя на родину, Толя тут же подписал его. Потом долго думал и сделал маленькую приписку: «Если Юрий Петрович сам этого хочет». Понимая, что не все так просто, как кажется любимовским ученикам, Толя безусловно присоединился к их просьбе. Для него все зависело от реальных планов Любимова. «...Если мы будем держать человеческий контакт, то кое-что сделаем, — писал он в своих заметках. — Моя система отношений с актерами — не на кнуте, а на человеческом контакте. Самое плохое, когда начинают гулять нервы. Надо всеми силами создавать покой. Творческие муки — это пустяки. Можно провалиться, но если есть человеческие контакты, то в следующем спектакле можно исправить провал».

Однажды мы проезжали с ним мимо Театра на Малой Бронной. У Никитских Ворот я спросила его: «Где ты чувствуешь свой дом?». Он кивнул в сторону Бронной: «Конечно, тут...».

«...Говорят, что счастье скучно, — думал я, лежа с открытыми глазами, — потому что скучные люди нередко бывают счастливы, а люди интересные и умные умудряются отправлять жизнь себе и всем вокруг», — недаром цитатой из своего любимого Хемингуэя он закончил свою книгу «Профессия — режиссер».

«...Мне бы хотелось... мне бы хотелось... чтобы рисовал, как Леонардо, и был живописцем не хуже Питера Брейгеля; или пользовался непререкаемой властью над всяким злом и умел безошибочно распутывать его в самом начале и пресекать легко и просто чем-нибудь вроде нажатия кнопки... Хорошо бы ко всему тому быть всегда здоровым и жить вечно, не разрушаясь ни телом, ни душой... Хорошо бы... хорошо бы...»

Общая газета, 1999, 15–21 апреля

М. Туровская

НАТАША

Книжки — режиссера Анатолия Эфроса и критика Натальи Крымовой, — в одинаковом формате стоящие рядом, могут вызвать ассоциации некоего символического единства. Стройность композиции, однако ж, столь же верна, сколь и приблизительна. Являя собою редкий случай семейного и профессионального содружества, Наташа и Толя оставались личностями: сильными, сложными, разными. Вместе, но и каждый сам по себе. Каждый сам по себе, но и спаянными. Жизнь их не была идиллией вроде Филемона и Бавкиды, но я не буду вдаваться по нынешней моде в ее перипетии. Просто вспомню о Наташе, которую знала не менее полувека, с которой дружила — компанией, семьями, вдвоем: мы могли встречаться и не встречаться, расходиться и сходиться, но никогда не теряли друг друга из виду.

В незапамятно далекое время ранних 60-х у нас с Наташей был свой заветный день недели, когда мы вдвоем ходили в ресторан (рестораны были доступны, а бывший «Астория» отличался хорошей русской кухней). Эти свидания посвящались вовсе не театру и искусству, о которых говорили и спорили тогда все и всегда, а упоительному женскому трепу. Помню среди прочего фантазии на тему небольшого ателье — я любила рисовать наряды, а Наташа могла любую картинку превратить не только в выкройку, но в реальность — она была мастерица на все руки. Я упоминаю этот вовсе не актуальный тогда, скорее шуточный «бизнес-проект» по разным поводам. Во-первых, потому, что, кроме владения пером, Наташа действительно умела все: печь пироги, вязать, шить, украшать дом — и все весело, ловко, можно сказать, талантливо. В этом смысле «строгая Наташа» меньше всего была похожа на ученую даму или на модную критикессу.

Ей ничего не стоило посреди какого-нибудь кухонного диспута о премьерере воодушевиться и из подручных продуктов между делом соорудить что-нибудь вкусное, придав «выбросам» (всплескам, выплескам) критического темперамента уют домашних посиделок. Она умела одеться и обставиться на скромные тогдашние деньги, не прибегая к помощи дизайнеров и ателье. Наташа не была тем, что называется «красивая женщина»; «чертовски мила» она тоже не была. Зато она в высшей степени обладала чувством стиля самой себя. Она умела вписать свое неправильное лицо и чуть тяжеловесную фигуру в ту прибалтийскую — а теперь можно сказать скандинавскую — ауру «натуральности», которая была для нас первой осязаемой заграницей. Тяжелые свитеры крупной вязки, объемные кофты, длинные юбки, серые, песочные, коричневые, зеленоватые тона; удобные бескаблучные туфли, гладкая прическа и почти демонстративное отсутствие макияжа — такими (если отвлечься от преходящей моды) можно представить себе женщин Ибсена. И по силе характера, по глубине и страстности натуры, не склонной выплескиваться наружу вспышками темперамента, вполне русская Наташа тоже им не уступала. Зато когда что-то ее поражало или увлекало, глаза становились марсиански огромными, как бы вбирающими мир в себя — и тогда этот «русалочий» взгляд делал ее неотразимой. У Наташи была не только страстная — в приятии и неприятии, — но с годами все более властная натура. Это относилось не только к окружающим, но и к самой себе. Она умела собой владеть и в трудных ситуациях. Но это жесткое самообладание не мешало ей быть в высшей степени наделенной даром восхищения и дружбы.

У Наташи были закадычные подруги, без которых нельзя представить ее жизнь. Жаль, что никто не «инсценировал» историю ее однокурсницы, красавицы Иры Вашко, которую власти обеих стран насильно разлучили с ее чешским мужем (Толя мог бы поставить это не хуже, чем «Бедного Марата».) Все перипе-

тии этого многолетнего «сериала» происходили в эфросовском доме: здесь принимались решения, иногда авантюрные, добывались дефицитные деньги или авиабилеты. Здесь праздновался вовсе не предсказуемый happy end — личный, но и исторический («перестройка», воссоединившая семью). Во второй семье Ирины, в Литве, на литовских озерах, проходили отпуска — может быть, самые безоблачные, счастливые дни Наташи и Толи (все это я не раз слышала от Наташи, иногда от Иры, бывшей моей одноклассницы).

Что бы ни происходило вовне, Наташин и Толин дом был их крепостью, выстоявшей все непогоды. Я помню разные их квартиры. Сначала тесные комнатки на Курском, где они жили вместе с Наташиной мамой — решительной Зинаидой Чалой, бывшим комиссаром Железного полка (надо думать, кое-что от ее характера перепало и Наташе); зато тихие Толины родители, приходившие на дни рождения, меньше всего были похожи на «комиссаров в пыльных шлемах» и вообще на родителей режиссера. Потом была квартира на улице Горького, вернее, на углу Брестской, удобно обустроенная Наташей по своему образу и подобию. Она не только была мастером на все руки, в том числе и по дому, но обладала даром домовитости, уютным даром «сверчка на печи». Популярной «Икеи» с ее «массовым производством» при индивидуализированном дизайне еще не было, так что низкие тахты, дмотканые покрывала, тяжелая, как бы каменная прибалтийская керамика, натуральное дерево — весь этот вполне индивидуальный в ту пору стиль был делом рук самой Наташи, выражением ее личности. В праздники накрывался большой стол, но по будням посиживали, как везде в Москве, на кухне, несмотря на неуютный каменный пол. Это был в полном смысле семейный дом или, как говорили в старину, очаг.

Долгожданная просторная квартира на Сретенке, монументально отремонтированная, стать «домом» не успела и счастья не принесла...

В самом деле трудно себе представить, как под одной крышей могли состояться две творческие биографии столь мало совместимых профессий. Толя назвал свою книгу «Репетиция — любовь моя», а мог бы назвать «жизнь моя». Когда он не репетировал, то впадал в депрессию, ложился лицом к стене. Каково это было, знала одна Наташа. Он любил эпатировать критиков, говоря, что не читал какого-нибудь «Годунова», которого ставил. Шутка, конечно, но «читателем» в доме была Наташа. Я думаю, их взаимное соучастие было больше, чем можно было заметить, когда Эфрос ставил пьесу «Вольные мастера», «открытую» Наташей, или она писала о Плисецкой, снятой Эфросом в телепостановке по Тургеневу. Помню, к примеру, маленькую пластиночку с мелодией из польского «Магазина на площади», привезенную Наташей, — она вошла потом в спектакль «Три сестры». При способности дать друг другу пространство для реализации, я думаю, их творческая связь была более глубинной, более корневой, чем кажется.

...Последнее наше беззаботное свидание вдвоем случилось на даче в Красновидове. Лето кончалось, и под балконом у меня осыпался куст черной смородины, который обычно обирал мой внук. Наташа загорелась испечь пирог, подходящих припасов у меня не было, и мы, собравши ягоды, отправились через дорогу к ней, где тоже было негусто. Но Наташа, как всегда, извлекла то да се на скорую руку, и через час в доме вкусно пахло пирогом, к чаю было еще не остывшее летнее варенье, и мы болтали, как будто не прошли все эти годы, десятилетия, социальные эпохи и рубежи времен. Ей понравилась лавка у меня на кухне — но сидеть все же жестко, надо бы подстилку — и на следующее утро она действительно притащила стеганую сшитую из лоскутов попонку, благо нашлись разноцветные ситцевые обрезки. Она до сих пор живет на лавке. Теперь злобой дня, ясное дело, были внуки. Наташа обожала своего Мишку, придумывала для него массу интересных совместных дел — даже как бабушка она была талантлива и полна «творческих замыслов». Она рассказала, как у сына Димы уг-

нали новую, еще без номеров, машину, но когда американская приятельница спросила, не было ли ребенка в машине, она сразу успокоилась: черт с ней, в конце концов... Мы вдоволь пошутили и посмеялись над этой и прочими не менее «забавными» ситуациями нашего существования. Одним словом, оттянулись, как нынче выражаются. В конце концов всякий возраст имеет свои «пригорки и ручейки». Если бы меня спросили, изменилась ли Наташа, я бы сказала — очень мало. Слово «старость» даже не пришло бы мне в голову.

Дальше — тишина...

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абдулов Александр Гаврилович (р. 1953) — актер III: 95
- Абрамов Федор Александрович (1920-1983) — писатель II: 104-109; III: 250, 251
- Авдюшко Виктор Антонович (1925-1975) — актер I: 330
- Авшаров Юрий Михайлович (р. 1937) — актер, режиссер, педагог III: 218
- Адомайтис Регимантас (р. 1937) — литовский актер I: 21
- Айтматов Чингиз Торекулович (р. 1928) — киргизский писатель II: 67, 81-91, 98
- Акимов Николай Павлович (1901-1968) — режиссер, художник I: 345, 440
- Алексидзе Димитрий Александрович (1910-1984) — грузинский режиссер I: 34, 36, 38, 39, 108
- Алексиевич Светлана Александровна (р. 1948) — белорусская писательница III: 339
- Алешин Самуил Иосифович (р. 1913) — драматург II: 346
- Алперс Борис Владимирович (1894-1974) — театровед, историк театра II: 357
- Анджапаридзе Вера (Верико) Ивлиановна (1900-1987) — грузинская актриса I: 21, 40-42, 130, 131
- Андреев Борис Федорович (1915-1982) — киноактер III: 223, 225, 228, 233
- Андровская Ольга Николаевна (1898-1975) — актриса I: 250; III: 174
- Андроников (Андроникашвили) Ираклий Луарсабович (1908-1990) — писатель, литературовед, мастер устного рассказа I: 23; II: 169, 178, 285-305
- Аникст Александр Абрамович (1910-1988) — литературовед, историк театра, театральный критик I: 361; III: 333

- Ансон Элмар (р. 1927) — латышский драматург I: 150
- Антокольский Павел Григорьевич (1896-1978) — поэт II: 159
- Ануй Жан (1910-1987) — французский драматург I: 26, 241, 243, 246, 247, 249; III: 296-304
- Арбузов Алексей Николаевич (1908-1986) — драматург I: 23, 114, 116, 155, 293, 302, 313-316, 493; II: 260-284, 369, 395, 397-399, 414, 420; III: 315
- Арендт Николай Федорович (1785-1859) — врач-хирург. Врач А.С. Пушкина II: 296
- Аронов Александр Борисович (1921-1970) — режиссер, писатель I: 79
- Артем Александр Родионович (1842-1914) — актер II: 378
- Артемьева Людмила Викторовна (р. 1963) — актриса III: 91
- Арцибашев Сергей Николаевич (р. 1951) — режиссер, актер, педагог III: 339
- Асеев Николай Николаевич (1889-1963) — поэт II: 162, 199
- Астангов Михаил Федорович (1900-1965) — актер II: 350, 379
- Афиногенов Александр Николаевич (1904-1941) — драматург II: 364
- Ахметели Александр (Сандро) Васильевич (1866-1937) — грузинский режиссер I: 34, 102, 105-109, 113, 114; III: 288
- Ахрамкова Татьяна Витольдовна (р.1959) — режиссер III: 323
-
- Бабанова Мария Ивановна (1900-1983) — актриса II: 335-337, 379, 380
- Бабель Исаак Эммануилович (1894-1941) — писатель II: 199, 202, 322; III: 230-232
- Бабкаускас Бронюс (1921-1975) — литовский актер I: 421; II: 131-134, 139-141
- Бабочкин Борис Андреевич (1904-1975) — актер, режиссер II: 146
- Багдонас Владас (р. 1949) — литовский актер III: 126

- Багрицкий Всеволод Эдуардович (1922-1942) — поэт I: 447, 509;
II: 240
- Багрицкий Эдуард Георгиевич (1895-1934) — поэт II: 199
- Балтер Алла Давидовна (1939-2000) — актриса III: 323
- Бальзак Оноре де (1799-1850) — французский писатель II: 176
- Банионис Донатас (р. 1924) — литовский актер I: 400, 410, 417-421; II: 130-134, 136-138, 141-144
- Бараташвили Николоз Мелитонович (1817-1845) — грузинский поэт II: 323
- Барков Иван Семенович (ок. 1732-1768) — поэт II: 255
- Барро Жан-Луи (1910-1994) — французский актер и режиссер I: 404-406, 408; II: 349
- Барсова Валерия Владимировна (1892-1967) — оперная певица II: 290
- Барт Ролан (1915-1980) — французский литературовед I: 18
- Бартон Джон (р. 1928) — английский режиссер I: 163
- Бархин Сергей Михайлович (р. 1938) — художник театра III: 290
- Барц Пауль (р. 1943) — немецкий драматург III: 157
- Басилашвили Олег Валерианович (р. 1934) — актер III: 296, 299, 304
- Баталов Алексей Владимирович (р. 1928) — актер I: 328, 330
- Баталов Николай Петрович (1899-1937) — актер III: 174
- Баталов Сергей Феликсович (р. 1957) — актер III: 142
- Бах Иоганн Себастьян (1685-1750) — немецкий композитор III: 157-160
- Бахтин Михаил Михайлович (1895-1975) — литературовед I: 232
- Бачелис Татьяна Израилевна (1918-1999) — театральный критик, историк театра и кино III: 333
- Белинский Виссарион Григорьевич (1811-1848) — критик I: 19, 136-139, 144, 152, 153, 243; III: 17
- Белов Василий Иванович (р. 1932) — писатель II: 104
- Белявский Виктор Викторович (1921-1955) — режиссер II: 376
- Белякович Валерий Романович (р. 1950) — режиссер, актер III: 109,

- Белянкин Юрий Николаевич (1938-1993) — режиссер II: 187
- Берггольц Ольга Федоровна (1910-1975) — поэт I: 452; II: 159, 166
- Берек Каталин (р. 1930) — венгерская актриса II: 41, 42
- Берковский Наум Яковлевич (1901-1972) — театровед, литературовед II: 16, 126, 150, 174, 217; III: 199
- Бернес Марк Наумович (1911-1969) — киноактер, эстрадный певец I: 25; III: 222-242
- Бернс Роберт (1759-1796) — шотландский поэт II: 354
- Берс Татьяна см. Кузминская Т.А.
- Берсенев Иван Николаевич (1889-1951) — актер, режиссер II: 425
- Бетховен Людвиг ван (1770-1827) — немецкий композитор II: 110
- Бехтерев Сергей Станиславович (р. 1958) — актер III: 255, 256
- Бешшени Ференц (1919-2004) — венгерский актер II: 35
- Бибиков Александр Ильич (1729-1774) — государственный деятель I: 235
- Блантер Матвей Исаакович (1903-1990) — композитор III: 240
- Бледис Вацис (р. 1920) — литовский режиссер I: 410, 421; II: 131-134, 139, 141
- Блинников Сергей Капитонович (1901-1969) — актер III: 234
- Блок Александр Александрович (1880-1921) — поэт I: 232; II: 188, 189, 226, 259, 314, 319, 399; III: 183
- Боголюбов Николай Иванович (1899-1980) — актер III: 234
- Болдуман Михаил Пантелеймонович (1898-1983) — актер I: 76
- Бомарше Пьер Огюстен Карон де (1732-1799) — французский драматург I: 88, 91, 250-257
- Борисов Олег Иванович (1929-1994) — актер III: 156, 313
- Борисова Юлия Константиновна (р. 1925) — актриса III: 168-171, 174, 194
- Боровский Давид Львович (р. 1934) — художник театра II: 104, 147
- Борхерт Вольфганг (1921-1947) — немецкий писатель, драматург I: 396, 416, 417, 419, 420
- Бочкарев Василий Иванович (р. 1942) — актер II: 336

- Бояджиев Григорий Нерсесович (1909-1974) — театральный критик, историк театра, педагог I: 438; III: 333
- Браславская Тамара Иосифовна (р. 1925) — театровед III: 324
- Брежнев Леонид Ильич (1906-1982) — государственный деятель III: 85
- Брейгель Питер (родился между 1525 и 1530-1569) — нидерландский художник I: 311; III: 341
- Брехт Бертольт (1898-1956) — немецкий драматург, теоретик театра, театральный деятель I: 176, 177, 199, 200, 219, 316, 353, 355-358, 360, 361, 423-425, 427-430, 432-435, 437, 450, 487, 508; II: 41, 235, 244, 255, 257, 403; III: 184, 185
- Броневой Леонид Сергеевич (р. 1928) — актер III: 200-202, 336
- Брук Питер (р. 1925) — английский режиссер I: 162, 163, 164, 180; III: 80, 286
- Буачидзе Кита (Никита) Михайлович (1914-2000) — грузинский драматург I: 112
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891-1940) — писатель I: 19, 411; II: 199, 316; 319, 322, 325-328, 354, 359, 363, 364, 365; III: 112
- Булгакова Елена Сергеевна (1893-1970) — жена М.А.Булгакова II: 326, 327
- Бунин Иван Алексеевич (1870-1953) — писатель I: 272, 514; II: 293, 354
- Бурешова Мария (1907-1972) — чешская актриса I: 206
- Бурков Георгий Иванович (1933-1990) — актер II: 340
- Бучма Амвросий Максимилианович (1891-1957) — украинский актер, режиссер, педагог I: 495
-
- Вабалас Раймондас-Пятрас (р. 1937) — литовский кинорежиссер, сценарист II: 144
- Валиханов Чокан Чингисович (1835-1865) — казахский ученый, просветитель II: 317

- Валуев Петр Александрович (1815-1890) — государственный деятель, граф II: 172
- Вампилов Александр Валентинович (1937-1972) — драматург II: 69
- Ван Гог Винсент (1853-1890) — голландский художник III: 60, 145
- Ван Дейк Антонис (1599-1641) — фламандский художник I: 175
- Варламов Константин Александрович (1848-1915) — актер I: 475
- Василевский Андрей Витальевич (р. 1955) — литературный критик
- Васильев Анатолий Александрович (р. 1942) — режиссер, педагог I: 26; II: 335, 336, 392; III: 38, 45
- Васильев Юрий Васильевич (1925-1990) — художник театра I: 231
- Васильева Вера Кузьминична (р. 1925) — актриса I: 251, 252, 255, 256
- Васильева Екатерина Сергеевна (р. 1945) — актриса II: 340
- Вахтангов Евгений Багратионович (1883-1922) — режиссер, актер, театральный деятель I: 40, 116, 426, 433, 435, 439, 444, 451, 455; II: 235, 359, 383; III: 134, 135, 156, 174, 316, 321
- Вашко Ирина см. Юкова И.К.
- Вашова Мария (1911-1984) — чешская актриса I: 205
- Вдовина Наталья Геннадиевна (р. 1969) — актриса III: 197
- Вележева Лидия Леонидовна (р. 1966) — актриса III: 169
- Верберг Виктория Арнольдовна (р. 1963) — актриса III: 290, 291
- Вербицкий Анатолий Всеволодович (1926-1977) — актер I: 78
- Вересаев Викентий Викентьевич (1867-1945) — писатель I: 240; II: 293
- Вертинская Анастасия Александровна (р. 1944) — актриса III: 313
- Вертинский Александр Николаевич (1889-1957) — артист эстрады, поэт и композитор III: 238
- Вертов Дзига (1896-1954) — режиссер, сценарист, теоретик кино II: 322
- Видениек Альфред (1908-2002) — латышский актер I: 151, 152
- Вийдинг Юхаан (1948-1995) — эстонский актер II: 431
- Виктюк Роман Григорьевич (р. 1936) — режиссер III: 106, 107, 109

- Вилар Жан (1912-1971) — французский режиссер, актер, театральный деятель I: 404, 406, 408, 412; II: 349
- Виленкин Виталий Яковлевич (1911-1997) — искусствовед, педагог, историк театра I: 496, 497; III: 307
- Виру Вальдеко (р. 1925) — эстонский музыкант I: 303, 304
- Виткус Казис (1921-1995) — литовский актер I: 421; II: 131, 132, 134
- Виторган Максим Эммануилович (р. 1975) — актер III: 294
- Виторган Эммануил Гедионович (р. 1939) — актер III: 43, 323
- Вицин Георгий Михайлович (1918-2001) — актер II: 58
- Вишневская Наталья Александровна (1915-1971) — дочь А.Л.Вишневого, актриса II: 156, 177
- Вишневский Александр Леонидович (1861-1943) — актер II: 118, 157, 158
- Владимирский Сергей Иванович (1902-1966) — режиссер II: 157, 158, 167, 170
- Владимов Георгий Николаевич (1931-2003) — писатель III: 319, 320
- Волков Леонид Андреевич (1893-1976) — режиссер, актер, педагог I: 64
- Волков Николай Николаевич (1934-2004) — актер III: 325, 336
- Володин Александр Моисеевич (1919-2001) — писатель I: 95, 289, 333, 334, 339, 342, 487, 493-495, 497; II: 81, 364, 384; III: 20, 105, 309
- Волынцев Юрий Витальевич (1932-1999) — актер III: 174
- Волчек Галина Борисовна (р. 1933) — актриса, режиссер II: 91; III: 35
- Вольф Конрад (1925-1982) — немецкий кинорежиссер II: 143
- Ворфоломеев Михаил Алексеевич (1947-2001) — писатель, драматург III: 335
- Врубель Михаил Александрович (1856-1910) — художник II: 390
- Вуолийоки Хелла (1886-1954) — финский драматург I: 355
- Высоцкий Владимир Семенович (1938-1980) — актер, поэт, автор и исполнитель песен I: 25, 219, 222-224, 234, 449, 453; II: 233-259, 420; III: 63, 64, 79, 156, 219, 237-239, 326-330, 339
- Вяземский Петр Андреевич (1792-1878) — поэт, литературный критик II: 297

- Габрилович Евгений Иосифович (1899-1993) — писатель, кино-сценарист II: 317; III: 224
- Гавел Вацлав (р. 1936) — чешский драматург, государственный деятель III: 152
- Гаврилюк Ольга Васильевна (р. 1948) — актриса III: 169
- Гаевский Вадим Моисеевич (р. 1928) — балетный и театральный критик, историк театра II: 251
- Гайдай Леонид Иович (1923-1993) — кинорежиссер, сценарист II: 54
- Галкин Борис Сергеевич (р. 1947) — актер, режиссер I: 255
- Гальперин Юрий Григорьевич (р. 1955) — художник театра III: 143, 263
- Гамзатов Расул Гамзатович (1923-2004) — аварский поэт III: 241
- Гаркалин Валерий Борисович (р. 1954) — актер III: 219-221
- Гаррель Софья Николаевна (1904-1991) — актриса II: 148
- Гартунг Мария Александровна (1832-1919) — старшая дочь А.С.Пушкина II: 171
- Гатаев Валерий Закирович (р. 1938) — актер III: 101, 110
- Гауптман Герхарт (1862-1946) — немецкий писатель, драматург I: 143, 153, 411; II: 350
- Гафт Валентин Иосифович (р. 1935) — актер I: 252, 255; III: 336
- Гвоздицкий Виктор Васильевич (р. 1952) — актер III: 115
- Гегечкори Георгий (Гоги) Владимирович (1923-2004) — грузинский актер I: 34, 104; III: 277, 282
- Гельман Александр Исаакович (р. 1933) — драматург II: 364; III: 32, 33, 100
- Гендель Георг Фридрих (1685-1759) — немецкий композитор III: 157-160
- Георгиевская Анастасия Павловна (1914-1990) — актриса II: 340
- Германова Мария Николаевна (1884-1940) — актриса II: 378, 430
- Герцен Александр Иванович (1812-1870) — писатель, публицист I: 255, 484; II: 346
- Гете Иоганн Вольфганг (1749-1832) — немецкий поэт I: 442

- Гинкас Кама Миронович (р. 1941) — режиссер I: 25; II: 350; III: 114-124
- Гирдвайнис Гедиминас (р. 1944) — литовский актер III: 244, 246
- Главачова Яна (р. 1938) — чешская актриса I: 205
- Гладков Александр Константинович (1912-1976) — писатель I: 315
- Глазунов Александр Константинович (1865-1936) — композитор, дирижер II: 289
- Глуз Михаил Семенович (р. 1951) — композитор, театральный деятель III: 91
- Глинка Михаил Иванович (1804-1857) — композитор II: 304
- Гнедич Николай Иванович (1784-1833) — поэт, переводчик II: 199
- Гоголь Николай Васильевич (1809-1852) — писатель I: 62-66, 354, 476; II: 173, 179, 187, 203, 208, 297, 309, 310, 354; III: 94, 125-132, 136, 161, 164, 165
- Годзиашвили Василий Давидович (1905-1976) — грузинский актер I: 44, 45
- Головин Александр Яковлевич (1863-1930) — художник I: 250, 253; III: 174
- Гончаров Андрей Александрович (1918-2001) — режиссер III: 55, 322-325
- Гончаров Иван Александрович (1812-1891) — писатель II: 90
- Гордин Игорь Геннадьевич (р. 1965) — актер III: 293
- Горелов Владимир Константинович (1926-1992) — актер III: 115
- Горин Григорий Израилевич (1940-2004) — писатель, драматург III: 89, 90
- Горобец Юрий Васильевич (р. 1932) — актер III: 111
- Горький Максим (1868-1936) — писатель I: 91, 204, 206-209, 212, 214-215, 284, 316, 448, 468; II: 166, 174, 289, 303, 309, 387, 403, 405, 406, 409, 412
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776-1822) — немецкий писатель I: 476
- Грабарь Игорь Эммануилович (1871-1960) — живописец и искусствовед II: 371

- Грачев Анатолий Дмитриевич (1937-2005) — актер II: 336
- Гребнев Наум Исаевич (1921-1988) — поэт, переводчик III: 241
- Греков (Селескериди) Максим Иванович (1922-1965) — актер I: 509
- Грибоедов Александр Сергеевич (1795-1829) — поэт, драматург, дипломат I: 145, 456, 457, 461, 468, 469, 471, 472, 481; II: 167-169, 309, 315, 316, 318, 319, 323
- Грибоедова Нина Александровна (рожд. Чавчавадзе; 1812-1857) — жена А.С.Грибоедова II: 318
- Грибунин Владимир Федорович (1873-1933) — актер II: 378
- Григолис Витаутас (р. 1951) — литовский актер III: 244
- Григорьев Аполлон Александрович (1822-1864) — литературный критик, поэт III: 171
- Гриффит Хью (1912-1980) — английский актер I: 165, 166
- Гриценко Николай Олимпиевич (1912-1979) — актер II: 80
- Гротт Маркус — финский актер III: 115, 116, 120, 121, 123
- Грушинский Рудольф (1920-1994) — чешский актер I: 205
- Губенко Николай Николаевич (р. 1941) — актер, режиссер I: 237, 238; II: 239
- Губерман Игорь Миронович (р. 1936) — поэт-сатирик III: 245, 246
- Гудзенко Семен Петрович (1922-1953) — поэт I: 447, 452; II: 240
- Гундарева Наталья Георгиевна (1948-2005) — актриса III: 323
-
- Даль Владимир Иванович (1801-1872) — писатель, лексикограф III: 100, 140
- Даль Олег Иванович (1941-1981) — актер III: 156, 336
- Данзас Константин Карлович (1801-1870) — лицейский товарищ А.С.Пушкина II: 296, 304
- Данилова Мария Борисовна (р. 1962) — художник по костюму III: 198
- Данин Даниил Семенович (1914-1999) — писатель II: 159

- Дановская Зоря Николаевна (1930-1957) — писательница, драматург I: 22, 258, 267-292
- Данте Алигьери (1265-1321) — итальянский поэт III: 178
- Дантес Геккерн Жорж-Карл (1812-1895) — поручик Кавалергардского полка II: 296
- Данченко Сергей Владимирович (1937-2001) — режиссер III: 108, 109
- Дарваш Иван (р. 1925) — венгерский актер II: 29-31
- Дворжецкий Евгений Вацлавович (1960-1999) — актер III: 146
- Дебюсси Клод Ашиль (1862-1918) — французский композитор I: 311
- Декстер Джон (1925-1990) — английский режиссер I: 180
- Демидова Алла Сергеевна (р. 1936) — актриса I: 453; II: 105, 106, 239, 420; III: 339
- Демьянова Маргарита Викторовна (р. 1947) — художник театра III: 157
- Державин Гаврила Романович (1743-1816) — поэт II: 174, 257
- Де Сика Витторио (1901-1974) — итальянский киноактер, кинорежиссер II: 37
- Де Филиппо Эдуардо (1900-1984) — итальянский драматург, актер, режиссер I: 335; II: 37; III: 311
- Джанашиа Марина Ивановна (р. 1949) — грузинская актриса I: 244
- Дзисько Ольга Михайловна (р. 1937) — актриса II: 336
- Дикий Алексей Денисович (1889-1955) — режиссер I: 493; II: 146; III: 234
- Дмитриева Антонина Ивановна (1922-1999) — актриса II: 325, 336
- Добржанская Любовь Ивановна (1908-1980) — актриса I: 119, 121, 125; II: 102
- Добролюбов Николай Александрович (1836-1861) — литературный критик, публицист III: 293
- Добронравов Борис Георгиевич (1896-1949) — актер I: 76; II: 115
- Добужинский Мстислав Валерианович (1875-1957) — художник III: 189
- Додин Лев Абрамович (р. 1944) — режиссер I: 26; II: 338-340; III: 249-259

- Долгачев Вячеслав Васильевич (р. 1950) — режиссер III: 157
- Долейшова Богумила (р. 1949) — чешская актриса I: 193
- Доронин Виталий Дмитриевич (1909-1976) — актер I: 155
- Доронина Татьяна Васильевна (р. 1933) — актриса I: 26, 145-147, 464; III: 105-107, 109, 111-113
- Дорошина Нина Михайловна (р. 1934) — актриса III: 35
- Досталова Леопольда (1879-1972) — чешская актриса I: 193
- Достоевская Анна Григорьевна (1846-1918) — жена Ф.М.Достоевского III: 107
- Достоевский Федор Михайлович (1821-1881) — писатель I: 67, 214, 215; II: 127, 189, 196, 198, 219, 309, 354, 395, 403, 405-408; III: 55, 56, 106, 114-124, 249, 253, 254, 256, 260-267
- Дотрис Рой (р. 1923) — английский актер I: 168
- Друцэ Ион Пантелеевич (р. 1928) — молдавский писатель, драматург I: 118-123; II: 67, 91-102
- Дубровский Виктор Яковлевич (1929-2003) — театровед III: 324
- Дударев Алексей Ануфриевич (р. 1950) — драматург III: 109
- Дузе Элеонора (1858-1924) — итальянская актриса I: 42
- Дунаев Александр Леонидович (1920-1985) — режиссер III: 337
- Дуров Лев Константинович (р. 1931) — актер, режиссер III: 335
- Дуровы — семья клоунов-дрессировщиков II: 50
- Дюллен Шарль (1885-1949) — французский режиссер, актер, педагог I: 404-408, 410, 411
- Дюрко Ласло (р.1930) — венгерский писатель, драматург II: 40, 45
-
- Евстигнеев Евгений Александрович (1926-1992) — актер I: 155, 323, 451; II: 82; III: 35, 156, 313
- Егоров Владимир Евгеньевич (1878-1960) — художник театра и кино III: 104
- Егоров Юрий Павлович (1920-1982) — режиссер I: 81
- Екатерина II (1729-1796) — российская императрица I: 226, 236, 237

- Елинек Рудольф (р.1935) — чешский актер I: 193
- Елисеева Валентина Филипповна (?-1984) — писательница, драматург III: 55
- Ельцин Борис Николаевич (р. 1931) — первый Президент России III: 207, 215
- Енгибаров Леонид Георгиевич (1935-1972) — клоун-мим II: 50
- Ермилов Владимир Владимирович (1904-1965) — литературовед I: 209
- Ермолинский Сергей Александрович (1900-1984) — драматург I: 315-328
- Ермолова Мария Николаевна (1853-1928) — актриса I: 51, 455; II: 289
- Ерникова Клара (р. 1945) — чешская актриса I: 205
- Есенин Сергей Александрович (1895-1925) — поэт I: 61, 220, 228-232, 237-240, 479, 480, 487; II: 156, 199, 200, 212, 244-246, 255, 354; III: 179, 180
- Есипенко Марина Николаевна (р. 1965) — актриса III: 169, 272
- Ефремов Олег Николаевич (1927-2000) — актер, режиссер, театральный деятель I: 25, 94, 260, 318-344, 451, 452, 493-496; II: 82, 147, 349, 392, 416; III: 27, 30-37, 100, 103, 105, 106, 156-159, 192, 193, 305-314
-
- Жалакявичюс Витаутас (р. 1930) — литовский режиссер, драматург II: 135, 144
- Жванецкий Михаил Михайлович (р. 1934) — писатель-сатирик II: 353
- Жданов Георгий Семенович (1905-1998) — американский актер, режиссер, педагог, сподвижник М.А. Чехова III: 188-193
- Женовач Сергей Васильевич (р. 1957) — режиссер, педагог I: 26; III: 140-147, 162, 164, 260-267
- Жукова Татьяна Ивановна (р. 1939) — актриса II: 105

- Жуковский Василий Андреевич (1783-1852) — поэт II: 17, 296
Журавлев Дмитрий Николаевич (1900-1991) — мастер художественного слова I: 23; II: 173, 228-232; III: 268, 269
- Заболоцкий Николай Алексеевич (1903-1958) — поэт II: 299
Завадский Юрий Александрович (1894-1977) — режиссер, актер, педагог II: 170; III: 321
Зайце Анда (р. 1941) — актриса II: 405
Зайцев Вячеслав Михайлович (р. 1938) — художник-модельер I: 251, 253; III: 174
Зайцев Михаил Петрович (р. 1921) — театральный администратор III: 324, 325
Закариадзе Сергей (Серго) Александрович (1909-1971) — грузинский актер I: 21, 244-248; II: 331; III: 298
Закушняк Александр Яковлевич (1879-1930) — мастер художественного слова I: 220
Захайский Иржи (р. 1939) — чешский актер I: 193
Захаров Марк Анатольевич (р. 1933) — режиссер, педагог, театральный деятель I: 25; III: 87-98, 199-215
Захарова Александра Марковна (р. 1962) — актриса III: 51, 91, 212, 214
Захарова Бронислава Ивановна (р. 1941) — актриса II: 340
Збарский Феликс Борисович (р. 1931) — художник театра, график I: 336
Збруев Александр Викторович (р. 1938) — актер III: 50
Зиганшина Эра Горафовна (р. 1944) — актриса III: 293, 294
Зиллер-Чехова Ксения Карловна (1897-1970) — жена М.А.Чехова III: 188
Зингерман Борис Исаакович (1927-2000) — театровед, историк театра I: 20, 502
Золотухин Валерий Сергеевич (р. 1941) — актер I: 453; II: 239; III: 325, 339, 341

Зорин Леонид Генрихович (р. 1924) — драматург III: 315
Зощенко Михаил Михайлович (1895-1958) — писатель I: 61, 62,
487; II: 187, 199, 354

Ибрагимбеков Рустам (р. 1939) — азербайджанский писатель,
драматург II: 67-80, 89, 98

Ибсен Генрик (1828-1906) — норвежский драматург I: 355, 396,
399, 411; II: 351, 417, 427, 433

Иванов Всеволод Вячеславович (1895-1963) — писатель, драма-
тург I: 91; II: 363

Иглоди Иштван (р. 1944) — венгерский актер, режиссер II: 33,
34, 36, 39

Игнатова Марина Октябрьевна (р. 1956) — актриса III: 204

Ильина Марина Павловна (р. 1964) — актриса III: 220

Ильинский Игорь Владимирович (1901-1987) — актер I: 48-71,
500, 501; II: 116, 120, 292; III: 195

Ильф Илья Арнольдович (1897-1937) и Петров Евгений Петрович
(1903-1942) — писатели, соавторы I: 492; II: 199

Иобба Габи (1947-1983) — венгерская актриса II: 42-45

Иоселиани Елена (Лили) Константиновна (р. 1923) — грузинский
режиссер I: 102

Ипполитов-Иванов Михаил Михайлович (1859-1935) — компози-
тор, дирижер II: 289

Ирд Каарел (1909-1986) — эстонский режиссер, актер I: 259, 293-
317

Каверин Вениамин Александрович (1902-1989) — писатель II: 299

Казакевич Эммануил Генрихович (1913-1962) — писатель I: 448, 452

Казакова Татьяна Сергеевна (р. 1951) — режиссер III: 325

- Казимир Карой (1928-1998) — венгерский режиссер II: 23
- Кайду Эпп (1915-1976) — эстонский режиссер, актриса I: 294, 297, 299, 300, 302, 306
- Кайранская Людмила Львовна (1908-1990) — мастер художественного слова II: 172
- Каллаи Ференц (р. 1925) — венгерский актер II: 32, 38
- Кальво Арвет (1910-1983) — эстонский театральный деятель I: 303, 309
- Калягин Александр Александрович (р.1942) — актер, режиссер, театральный деятель III: 156, 313
- Камбурова Елена Антоновна (р. 1941) — эстрадная певица III: 326
- Каменькович Евгений Борисович (р. 1954) — режиссер III: 162
- Кампус Эвальд (р. 1927) — эстонский литератор I: 293, 294, 314
- Каневский Леонид Семенович (р. 1939) — актер III: 336
- Канович Григорий (р. 1929) — писатель. Пишет на литовском и русском языках. Живет в Израиле III: 243
- Канчели Саломэ (1921-1985) — грузинская актриса III: 277
- Карамзин Николай Михайлович (1766-1826) — писатель, историк II: 296
- Карамзины — семья Н.М.Карамзина II: 295
- Карандаш (Михаил Николаевич Румянцев; 1901-1983) — артист цирка, клоун I: 70; II: 48
- Каратыгин Василий Андреевич (1802-1853) — актер I: 138
- Карбышев Дмитрий Михайлович (1880-1945) — генерал III: 129
- Карев Александр Михайлович (1899-1975) — режиссер, актер I: 75
- Карка Гедиминас (1922-1991) — литовский актер I: 421; II: 131, 132
- Карм Каарел (1906-1979) — эстонский актер I: 366, 370
- Карсанидзе Владимир Давидович (1910-1968) — грузинский драматург I: 103
- Касрадзе Нино (р. 1970) — грузинская актриса III: 185
- Катаев Валентин Петрович (1897-1986) — писатель I: 23, 272, 447; II: 190-213, 363
- Кацман Аркадий Иосифович (1921-1990) — режиссер, педагог III: 251

- Качалов Василий Иванович (1875-1948) — актер I: 42, 147, 205, 496; II: 115, 146, 287, 289, 339, 378, 430; III: 19
- Качанов Сергей Григорьевич (р. 1954) — актер III: 144, 145
- Кваша Игорь Владимирович (р. 1933) — актер I: 322, 451; II: 82, 88; III: 35, 307
- Кверенциладзе Зинаида Васильевна (р. 1932) — грузинская актриса I: 244, 247; III: 298, 299, 302
- Кедров Михаил Николаевич (1893-1972) — режиссер, актер, педагог I: 85, 89
- Кемр Йозеф (1922-1995) — чешский актер I: 205
- Кефалиди Игорь Леонидович (р. 1941) — композитор III: 216
- Киачели Лео (1884-1963) — грузинский писатель I: 109
- Кикоин Исаак Константинович (1908-1984) — физик, академик II: 375
- Кирххоф Карина (р. 1958) — немецкая актриса III: 73
- Кирюшина Галина Александровна (1934-1994) — актриса II: 125
- Китаев Март Фролович (р. 1925) — художник театра II: 399, 401, 402, 408, 412, 418, 422
- Клдиашвили Давид Самсонович (1862-1931) — грузинский писатель II: 330, 333
- Клейст Генрих фон (1777-1811) — немецкий писатель II: 427, 433, 435
- Клем Иржи (р. 1944) — чешский актер I: 193
- Клинтс Анта (1893-1970) — латышская актриса I: 152
- Кнебель Иосиф Николаевич (1854-1926) — издатель II: 371, 372
- Кнебель Мария Осиповна (Иосифовна) (1898-1985) — актриса, режиссер, педагог I: 23, 354, 389; II: 146, 355-385, 415; III: 55, 306, 323, 333, 335
- Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868-1959) — актриса I: 51, 205; II: 146, 158, 378; III: 154, 155, 214
- Князев Евгений Владимирович (р. 1955) — актер, педагог III: 173, 270, 272
- Кобахидзе Бадри Петрович (1926-1988) — грузинский актер III: 277
- Ковшов Николай Дмитриевич (1907-1995) — актер, режиссер I: 75

- Коган Илья Аронович (р. 1921) — театральный администратор
III: 337
- Коган Павел Давыдович (1918-1942) — поэт I: 447, 452; II: 240
- Когоут Павел (р. 1928) — чешский драматург I: 100, 105, 111,
114, 115
- Козаков Михаил Михайлович (р. 1934) — актер, режиссер III: 50
- Козин Вадим Алексеевич (1903-1994) — эстрадный певец III: 238
- Коковкин Сергей Борисович (р. 1938) — актер, драматург II: 349
- Кольцов Алексей Васильевич (1809-1842) — поэт II: 209
- Комиссаржевская Вера Федоровна (1864-1910) — актриса III: 212
- Комиссаржевский Федор Федорович (1882-1954) — режиссер, педагог I: 50
- Комолова Валентина Александровна (р. 1948) — художник по костюму III: 53, 208, 210
- Коонен Алиса Георгиевна (1889-1974) — актриса III: 103, 179-183,
212
- Копо Жак (1879-1949) — французский режиссер, актер, театральный деятель I: 404
- Коренева Елена Алексеевна (р. 1953) — актриса III: 325, 336
- Корнель Пьер (1606-1684) — французский драматург III: 140
- Корниенко Нелли Ивановна (р. 1938) — актриса I: 255
- Коростылев Вадим Николаевич (1923-1997) — поэт, драматург
III: 305
- Кортни Том (р. 1937) — английский актер I: 182, 183
- Коршунов Виктор Иванович (р. 1929) — актер, педагог II: 118
- Космаускас Стянас (1918-1985) — литовский актер I: 421
- Косовненко Олег Юрьевич (1963-1993) — актер III: 115, 117
- Кохут Магда (р. 1928) — венгерская актриса II: 35
- Кочергин Эдуард Степанович (р. 1937) — художник театра II: 339
- Крамской Иван Николаевич (1837-1887) — художник II: 171; III: 135
- Красков Юрий Валентинович (р. 1961) — актер III: 169
- Крейча Отмар (р. 1921) — чешский режиссер, актер I: 21, 25,
26, 193, 198-202; III: 75-86, 152, 153

- Крейча-младший Отомар (р.1947) — чешский актер, переводчик
III: 154
- Кричевский Абрам Григорьевич (1912-1982) — кинооператор
III: 230, 231
- Кроммелинк Фернан (1887/88-1970) — бельгийский драматург
III: 194-198
- Крон Александр Александрович (1909-1983) — драматург I: 91
- Кронек Людвиг (1837-1891) — немецкий актер, режиссер III: 155,
156
- Кронин Арчибалд Джозеф (1896-1981) — английский писатель
I: 75-77
- Кропоткин Петр Алексеевич, князь (1842-1921) — теоретик анар-
хизма II: 220
- Крымов Дмитрий Анатольевич (р. 1954) — художник I: 28; III: 282,
326, 340
- Кторов Анатолий Петрович (1898-1980) — актер I: 148, 149
- Кубанкова Вера (р. 1924) — чешская актриса I: 193
- Кубелик Ян (1880-1940) — чешский скрипач, композитор II: 289
- Кубилис Янис (р. 1923) — латышский актер I: 152
- Кузминская Татьяна Андреевна (рожд. Берс; 1846-1925) — млад-
шая сестра жены Л.Н.Толстого С.А.Толстой II: 172
- Кузминский Александр Михайлович (1843-1917) — муж Т.А.Куз-
минской, судебный деятель II: 172
- Кузнецова Ирина Сергеевна (р. 1940) — актриса I: 449, 452, 453;
II: 239
- Кукрыниксы (псевдоним по первым слогам фамилий) — графи-
ки, карикатуристы, живописцы: Куприянов Михаил Василье-
вич (1903-1991). Крылов Порфирий Никитич (1902-1990). Со-
колов Николай Александрович (1903-2000) II: 289
- Кулиджанов Лев Александрович (1924-2002) — кинорежиссер
II: 59, 60
- Кулиш Савва Яковлевич (1936-2001) — кинорежиссер II: 142,
144

Кульчицкий Михаил Валентинович (1919-1943) — поэт I: 446, 447; II: 240
Купле Дина (р. 1930) — латышская актриса I: 149, 150, 154; II: 423
Куприн Александр Иванович (1870-1938) — писатель I: 240
Куприянова Маргарита Григорьевна (1924-2005) — актриса III: 306
Курбас Лесь (Александр Степанович; 1887-1942) — украинский режиссер, актер, театральный деятель II: 393
Курышев Сергей Владимирович (р. 1963) — актер II: 256
Кучухидзе Медея Шалвовна (р. 1937) — грузинский режиссер II: 333
Кушиташвили Василий Павлович (1894-1962) — грузинский режиссер I: 43
Кылар Эрих (р. 1924) — эстонский дирижер I: 303, 304
Кюла Мари-Лийс (р. 1924) — эстонский художник театра I: 356, 374
Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797-1846) — поэт I: 468, 469, 471, 476

Лабииш Эжен (1815-1888) — французский драматург II: 30
Лаврова Мария Кирилловна (р. 1965) — актриса III: 303, 304
Лаврова Татьяна Евгеньевна (р. 1938) — актриса III: 30, 34, 35, 37
Лавровы (наст. фам. Селихины) — семья цирковых артистов II: 50
Лазарев Александр Сергеевич (р. 1938) — актер III: 336
Лакирев Виктор Николаевич (р. 1934) — актер III: 336
Лакс Эйно (1921-1998) — эстонский театральный деятель I: 375
Ламанова Надежда Петровна (1861-1941) — знаменитая московская портниха I: 250, 251, 253; III: 174
Лампе Ютта (р. 1943) — немецкая актриса III: 73, 154
Ларионова Людмила Семеновна (р. 1945) — актриса III: 115
Лассаль Фердинанд (1825-1864) — немецкий социалист II: 117
Латенас Альгирдас (р. 1952) — литовский актер, режиссер III: 56, 57
Латенас Фаустас (р. 1956) — литовский композитор III: 243
Лаур Хуго (1893-1977) — эстонский актер I: 356

- Лаутер Антс (1894-1973) — эстонский актер, режиссер, педагог
I: 362
- Лебанидзе Заира Варламовна (р. 1935) — грузинская актриса I: 132
- Левенталь Валерий Яковлевич (р. 1938) — художник театра I: 251,
253; II: 388, 389; III: 216
- Левитан Юрий Борисович (1914-1983) — диктор Всесоюзного радио II: 155, 178
- Леонардо да Винчи (1452-1519) — итальянский художник, скульптор, архитектор, ученый III: 178, 341
- Леонидов Леонид Миронович (1873-1941) — актер I: 147; II: 244
- Леонов Евгений Павлович (1926-1994) — актер I: 147; II: 244
- Леонов Леонид Максимович (1899-1994) — писатель II: 363-364
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814-1841) — поэт II: 154, 178, 209,
287, 288, 295, 296, 303, 304
- Лесков Николай Семенович (1831-1895) — писатель II: 176
- Ливанов Борис Николаевич (1904-1972) — актер, режиссер III: 101
- Лидер Даниил Даниилович (1917-2002) — художник театра III: 108
- Лиелдидж Улдис (р. 1933) — латышский актер I: 141
- Лилль Мари (р. 1945) — эстонская актриса II: 427
- Линдау Лизл (1907-1985) — эстонская актриса I: 374
- Литтлвуд Джоан (р. 1916) — английский режиссер, театральный деятель I: 175-177, 179, 180
- Лифанов Игорь Романович (р. 1965) — актер III: 302
- Лобанов Андрей Михайлович (1900-1959) — режиссер, педагог I: 94
- Лозинский Михаил Леонидович (1886-1955) — поэт, переводчик
II: 175; III: 52
- Лойтер Елизавета Эммануиловна (1906-1973) — пианистка II: 162
- Лопатин Николай Михайлович — знаток русской песни II: 257
- Лордкипанидзе Натэла Георгиевна (р. 1925) — театральный критик I: 114
- Лоу Фредерик (1904-1988) — американский композитор I: 361
- Лужков Юрий Михайлович (р. 1936) — мэр Москвы с 1992 года
III: 208, 215

- Лужский Василий Васильевич (1869-1931) — актер I: 96, 193; II: 118, 122
- Лукавский Радован (р. 1919) — чешский актер I: 193
- Луков Леонид Давыдович (1909-1963) — кинорежиссер III: 224, 226, 238
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875-1933) — государственный деятель, литературный, и театральный критик, драматург I: 130, 131; II: 204, 287, 289
- Лутс Оскар (1886/87-1953) — эстонский писатель II: 415
- Львов-Анохин (Львов) Борис Александрович (1926-2000) — режиссер, театральный и балетный критик I: 119, 495; II: 100, 383, 392; III: 27, 307
- Львовский Михаил Григорьевич (1918-1994) — поэт, драматург I: 79, 80; III: 305
- Любимов Юрий Петрович (р. 1917) — актер, режиссер I: 223, 226-240, 263, 423-454; II: 104-109, 239, 244; III: 338, 339, 341
- Любшин Станислав Андреевич (р. 1933) — актер III: 156, 157, 325, 336
- Лядова Людмила Алексеевна (р. 1925) — композитор I: 217
-
- Ма Чжин Хун (р. 1968) — режиссер (живет в Колумбии) III: 165
- Мазина Джульетта (1921-2004) — итальянская киноактриса III: 176, 178
- Майзук Александр (1928-2000) — латышский актер II: 423
- Майор Тамаш (1910-1986) — венгерский актер, режиссер II: 23, 37, 38
- Макмиллан Гарольд (1894-1986) — английский государственный деятель I: 162
- Маковский и Ротман — клоунский дуэт: Маковский Геннадий Тихонович (р. 1937) и Ротман Генрих Аронович (р. 1940) II: 50
- Максакова Людмила Васильевна (р. 1940) — актриса III: 173, 270, 271, 274

- Мандельштам Осип Эмильевич (1891-1938) — поэт II: 188, 195, 199, 354; III: 115, 253
- Манджгаладзе Эроси Акакиевич (1925-1982) — грузинский актер I: 34, 104, 113; III: 277, 279
- Мансурова Цецилия Львовна (1897-1976) — актриса III: 174, 321
- Маньяни Анна (1908-1973) — итальянская киноактриса III: 283
- Марджанишвили (Марджанов) Константин (Котэ) Александрович (1872-1933) — грузинский режиссер I: 39, 40, 42, 43, 102, 105, 107, 110, 111, 113, 114, 116, 130, 131; III: 288
- Мареш Ярослав (р. 1921) — чешский актер I: 206
- Марков Павел Александрович (1897-1980) — критик, историк театра, педагог, режиссер I: 19, 23, 53, 393; II: 355-385; III: 321, 333
- Маркс Карл (1818-1883) — основоположник научного коммунизма I: 243; II: 117, 165
- Мартинек Зденек (1923-1999) — чешский актер I: 193
- Мартынюк Георгий Яковлевич (р. 1940) — актер III: 262
- Маршак Самуил Яковлевич (1887-1964) — поэт, переводчик I: 476, 488; II: 304
- Массалитинова Варвара Осиповна (1878-1945) — актриса II: 289
- Мастроянни Марчелло (1923-1996) — итальянский киноактер III: 176
- Масюлис Альгимантас (р. 1931) — литовский актер I: 421; II: 131-136
- Матисс Анри (1869-1954) — французский художник II: 208
- Махарадзе Константин Иванович (1926-2002) — грузинский актер I: 104
- Мацкин Александр Петрович (1906-1996) — театровед, историк театра II: 218-220, 226
- Маяковский Владимир Владимирович (1893-1930) — поэт, драматург I: 57-59, 61, 62, 177, 254, 438, 439, 453, 454, 492, 499, 503; II: 162, 165, 174, 178, 181, 187-189, 195, 199, 235, 242, 243, 255, 289, 290, 390; III: 63

- Межиров Александр Петрович (р. 1923) — поэт III: 327
- Мезей Ева (1929-1986) — венгерский режиссер II: 41
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874-1940) — режиссер, театральный деятель I: 51-54, 56, 57, 60, 83, 85, 113, 114, 199, 216, 251, 315, 435, 439, 443, 444; II: 116, 199, 202, 218, 226, 227, 289, 322, 383; III: 98, 99, 126, 156, 195, 196, 217, 218, 271, 316
- Менглет Георгий Павлович (1912-2001) — актер I: 255
- Месхишвили Георгий Владимирович (р. 1942) — художник театра III: 186
- Метерлинк Морис (1862-1949) — бельгийский драматург I: 28; III: 20
- Мизинова Лидия Стахиевна (Лика) (1870-1937) — друг семьи Чеховых III: 171
- Микеланджело Буонарроти (1475-1564) — итальянский художник, скульптор II: 281; III: 178
- Микенас Юозас (1901-1964) — литовский художник театра, скульптор I: 417
- Микивер Микк (р. 1937) — эстонский актер, режиссер II: 416, 420, 426, 428-431
- Миклашевская Августа Леонидовна (1891-1977) — актриса III: 179, 180
- Мильгинис Юозас (1907-1994) — литовский режиссер I: 262, 393-422; II: 131-133, 135, 138, 139, 143-145
- Миронов Андрей Александрович (1941-1987) — актер I: 255, 256; II: 310; III: 156, 217
- Мирошниченко Ирина Петровна (р. 1942) — актриса II: 149
- Михалков Сергей Владимирович (р. 1913) — писатель, поэт II: 312
- Михоэлс Соломон Михайлович (1890-1948) — актер, режиссер III: 87, 93
- Мольер (Жан Батист Поклен) (1622-1673) — французский драматург, актер I: 408; II: 262, 329; III: 78
- Мольнар Ференц (1878-1952) — венгерский драматург II: 29, 31
- Мольнар-Гал Петер (р. 1936) — венгерский театровед, режиссер II: 37

- Мопассан Ги де (1850-1893) — французский писатель I: 475, 488;
II: 176
- Моравкова Аглая (р. 1936) — чешская актриса I: 205
- Моргунов Евгений Александрович (1927-1999) — актер II: 58
- Морозов Станислав Федорович (р. 1938) — художник театра III: 198,
274
- Москвин Иван Михайлович (1874-1946) — актер I: 55, 71-74, 82,
147, 156, 192, 335, 451; II: 111-115, 122, 124, 125, 127, 339; III: 310
- Моцарт Вольфганг Амадей (1756-1791) — австрийский композитор
I: 213, 298; II: 17; III: 159
- Мочалов Павел Степанович (1800-1848) — актер I: 136-138, 147,
243; II: 218
- Мунцар Людек (р. 1933) — чешский актер I: 205
- Муромцева Вера Николаевна (1881-1961) — жена И.А.Бунина
II: 210
- Мухамеджанов Калтай (р. 1928) — казахский драматург II: 67,
81-91, 98
-
- Набоков Владимир Владимирович (1899-1977) — русско-амери-
канский писатель III: 166
- Назарова Наталья Ивановна (р. 1949) — актриса II: 340
- Некрасов Николай Алексеевич (1821-1878) — поэт II: 160, 209
- Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858-1943) — режис-
сер, драматург, педагог, один из основателей МХТ I: 51, 83, 85,
88, 93, 94, 412; II: 111, 113, 146, 218, 221-227, 268, 360-364,
367, 370, 371, 373, 383, 387; III: 81, 99, 101, 111, 215
- Немоляева Светлана Владимировна (р. 1937) — актриса III: 323
- Никитин Иван Саввич (1824-1861) — поэт II: 209
- Николай I (1796-1855) — российский император II: 296
- Никулин Юрий Владимирович (1921-1997) — клоун, артист цирка
и кино II: 46-66

- Никулина Татьяна Николаевна (р. 1929) — жена Ю.В.Никулина
II: 48
- Нифонтова Руфина Дмитриевна (1931-1994) — актриса II: 102
- Носачев Владимир Александрович (р. 1940) — актер III: 218
- Нусинов Илья Исаакович (1920-1970) — драматург, сценарист II: 395
- Нушич Бронислав (1864-1938) — сербский драматург I: 33, 111,
112
- Нюганен Эльмо (р. 1962) — эстонский режиссер III: 320
- Някрюшюс Эймунтас (р. 1952) — литовский режиссер III: 54-57,
60, 125-132, 244, 245, 322
-
- Оверайте Даля (р. 1952) — литовская актриса III: 56, 57
- Олби Эдвард (р. 1928) — американский драматург II: 416
- Окуджава Булат Шалвович (1924-1997) — поэт, прозаик II: 396;
III: 238, 326
- Олеша Юрий Карлович (1899-1960) — писатель II: 199, 202, 209,
363, 364, 379
- Оливье Лоренс (1907-1989) — английский актер, режиссер, теат-
ральный деятель I: 181
- Орленев Павел Николаевич (1869-1832) — актер II: 218-220
- Орлов Александр Владимирович (р. 1952) — художник театра II: 436
- Орлов Василий Александрович (1869-1974) — актер, режиссер,
педагог I: 76; II: 380
- Орочко Анна Алексеевна (1898-1965) — актриса III: 321
- Осборн Джон (1929-1994) — английский драматург I: 180
- Островский Александр Николаевич (1823-1886) — драматург I: 53,
64, 83; II: 117, 118, 171, 309, 319, 349; III: 104, 161, 165-175, 194,
289-295, 321
- Остужев Александр Алексеевич (1874-1953) — актер I: 169; II: 295
- Охлопков Николай Павлович (1900-1967) — актер, режиссер I: 39,
83, 85, 440, 442; II: 170

- Павлов Иван Петрович (1849-1936) — ученый-физиолог II: 293
- Панина Варвара Васильевна (1872-1911) — певица, исполнительница романсов III: 172
- Пансо Вольдемар (1920-1977) — эстонский режиссер I: 261, 296, 307, 345-392; II: 367, 368, 376, 392, 415, 416; III: 27
- Пантелеева Нина Васильевна (р. 1924) — эстрадная певица I: 217
- Панфилов Глеб Анатольевич (р. 1934) — кинорежиссер III: 47, 48
- Парфаньяк Алла Петровна (р. 1923) — актриса III: 315, 319
- Пастержикова Гана (р. 1944) — чешская актриса I: 193
- Пастернак Борис Леонидович (1890-1960) — поэт, прозаик II: 175, 199, 232, 251, 252, 344, 352, 435; III: 180, 329
- Пауэрс Мала (р. 1933) — американская актриса, педагог, литератор, пропагандист творческого метода М.А.Чехова III: 187
- Пашкова Лариса Алексеевна (1921-1987) — актриса II: 80
- Певцов Дмитрий Анатольевич (р. 1963) — актер III: 211
- Пейль Вольдемар (1907-1999) — эстонский художник театра I: 303
- Пельтцер Татьяна Ивановна (1904-1992) — актриса I: 255; III: 96
- Первенцев Аркадий Алексеевич (1905-1981) — писатель III: 233
- Перов Василий Григорьевич (1833/34-1882) — художник II: 408
- Перуджино Пьетро (между 1445 и 1452-1523) — итальянский художник I: 175
- Петерсон Петерис (1923-1998) — латышский режиссер I: 154
- Петипа Мариус Иванович (1818-1910) — балетмейстер, педагог III: 101
- Петр I Великий (1672-1725) — российский император II: 297
- Петрарка Франческо (1304-1374) — итальянский поэт II: 179; III: 178
- Петров Е. см. Ильф И. и Петров Е.
- Петронайтис Стасис (р. 1932) — литовский актер I: 414, 421
- Петрушевская Людмила Стефановна (р. 1938) — прозаик, драматург III: 364
- Пикассо Пабло (1881-1973) — французский художник III: 44
- Пиотровский Адриан Иванович (1898-1938) — литературовед, театровед, киновед II: 324

- Планшон Роже (р. 1931) — французский режиссер, актер, драматург I: 397
- Плеханов Георгий Валентинович (1856-1918) — деятель социал-демократического движения, пропагандист марксизма II: 220
- Плисецкая Майя Михайловна (р. 1925) — артистка балета I: 25; II: 386-391; III: 212
- Плотников Николай Сергеевич (1897-1979) — актер II: 80
- Плучек Валентин Николаевич (1909-2002) — режиссер I: 83, 85, 250-257; III: 216-221
- Плятт Ростислав Янович (1908-1989) — актер II: 346; III: 339
- Победоносцев Георгий (Юрий) Сергеевич (1910-1990) — режиссер I: 81
- Погодин Николай Федорович (1900-1962) — драматург I: 20, 67, 269, 270, 291, 495; II: 131, 271, 322, 379, 380
- Попов Алексей Дмитриевич (1892-1961) — режиссер, педагог, теоретик театра I: 23, 94, 124, 125, 128, 162, 190, 307, 347, 354, 388, 389, 494; II: 355-385; III: 40, 306, 316, 333
- Попов Андрей Алексеевич (1918-1983) — актер, педагог I: 191, 192; II: 149
- Попова Анна Александровна (1889-1972) — жена А.Д.Попова II: 376
- Попова Еликонида Ефимовна (1903-1964) — режиссер II: 156-161, 165, 167, 169, 170, 174, 178, 180-183
- Поповски Иван (р. 1969) — режиссер III: 162-164
- Портер Эрик (р. 1928) — английский актер I: 167
- Приеде Гунар (р. 1928) — латышский драматург I: 151, 154; II: 411-414
- Пристли Джон Бойнтон (1894-1984) — английский писатель, драматург I: 180
- Прудкин Марк Исаакович (1898-1994) — актер II: 148, 149; III: 24
- Пугачев Емельян Иванович (1740 или 1742–1775) — предводитель Крестьянской войны 1773-1775 гг. I: 226, 229, 236
- Пугачева Алла Борисовна (р. 1949) — эстрадная певица III: 107, 326
- Пудитис Улдис (1937-2000) — латышский актер II: 421, 434

Пушкин Александр Сергеевич (1799-1837) — поэт I: 34, 36-39, 43, 154, 219, 220, 226, 227, 229, 230, 235, 236, 257, 448, 459, 460, 468, 469, 471, 474, 476, 477, 479, 481-483, 485-488, 499; II: 17, 154, 156, 162, 164-166, 171-174, 176-178, 182, 183, 186, 188, 199, 200, 208, 209, 231, 232, 236, 251, 255, 287, 293, 295, 296, 303, 304, 309, 319, 328, 345, 354, 425; III: 63, 88, 114, 125, 157, 217, 268-274, 327

Пушкина Наталья Николаевна (рожд. Гончарова; 1812-1863) — жена А.С.Пушкина II: 186, 296

Пуцин Иван Иванович (1798-1859) — декабрист, лицейский товарищ А.С.Пушкина I: 469

Пырьев Иван Александрович (1901-1968) — кинорежиссер I: 490

Пярн Эндель (1914-1990) — эстонский актер I: 363

Пятс Рихо (1899-1977) — эстонский композитор, пианист, хоровой дирижер, музыковед I: 303, 304

Равель Морис Жозеф (1875-1937) — французский композитор I: 311

Равенских Борис Иванович (1914-1980) — режиссер I: 83, 500, 501, 503; II: 100, 115-117, 119

Радзинский Эдвард Станиславович (р. 1936) — писатель, драматург II: 395; III: 105, 106

Радзиня Элза (р. 1917) — латышская актриса I: 152

Радок Альфред (1914-1976) — чешский режиссер I: 205-212, 214-216; III: 153

Радченко Владимир Владимирович (1942-2004) — актер III: 218

Райзман Юлий Яковлевич (1903-1994) — кинорежиссер II: 323

Райкин Аркадий Исаакович (1911-1987) — артист эстрады I: 217, 318, 505

Райкин Константин Аркадьевич (р. 1950) — актер III: 194, 196

Райнис Янис (1865-1929) — латышский поэт, драматург I: 154; II: 409-411

Раневская Фаина Григорьевна (1896-1984) — актриса III: 24
Растрелли Бартоломео (Варфоломей Варфоломеевич; 1700-1771) —
архитектор II: 298
Расцветаев Вячеслав Николаевич (р. 1933) — актер III: 110
Рахманинов Сергей Васильевич (1873-1943) — композитор, пи-
анист, дирижер III: 57, 190
Рачкис Сигитас (р. 1951) — литовский актер III: 244
Редгрейв Ванесса (р. 1937) — английская актриса I: 186
Рецептер Владимир Эммануилович (р. 1935) — актер, писатель
I: 217, 222, 472
Рид Джон (1887-1920) — американский писатель I: 441, 442
Рис Милан (р. 1935) — чешский актер I: 193
Рихтер Святослав Теофилович (1915-1997) — пианист I: 241
Ричардсон Тони (1928-1991) — английский режиссер I: 183, 185,
187
Розанова Ирина Александровна (1913-1943) — актриса II: 45
Розов Виктор Сергеевич (1913-2004) — драматург I: 330, 337,
473, 492-495; II: 81, 368-370, 374, 395, 407, 411; III: 55, 66-71, 305
Роллан Ромен (1866-1944) — французский писатель I: 140, 141,
207, 215, 294-296, 298, 302
Романов Михаил Федорович (1896-1963) — актер, режиссер I: 493,
496; II: 425; III: 234
Росселлини Роберто (1906-1977) — итальянский кинорежиссер
III: 177
Ротман Г.А. см. Маковский и Ротман
Рубенс Питер Пауэл (1577-1640) — фламандский художник I: 175
Ружек Мартин (1918-1995) — чешский актер I: 206
Руммо Линда (р. 1921) — эстонская актриса I: 362-365, 371, 374,
381; II: 416, 417, 420
Рутберг Юлия Ильинична (р. 1965) — актриса III: 269, 270
Руткаи Ева (р. 1927) — венгерская актриса II: 29-31
Рухманов Виктор Ильич (р. 1930) — актер III: 218
Рыбников Николай Николаевич (1930-1999) — актер I: 330

- Рыжова Варвара Николаевна (1871-1963) — актриса II: 289
Рыков Алексей Иванович (1881-1938) — государственный деятель
III: 188
- Савицкая Маргарита Георгиевна (1868-1911) — актриса I: 193
Савченко Игорь Андреевич (1906-1950) — кинорежиссер III: 233,
235
- Сагарадзе Гурам Георгиевич (р. 1929) — грузинский актер I: 244;
III: 298, 299
- Садовский Пров Михайлович (1874-1947) — актер II: 67
Садур Нина Николаевна (р. 1950) — писательница, драматург
III: 140
- Саймон Нил (р. 1927) — американский драматург II: 34, 36
Сайфулин Геннадий Рашидович (р. 1942) — актер III: 262, 336
Сайц Мирослав (р. 1943) — чешский актер I: 205
Саканделидзе Карло (р. 1928) — грузинский актер III: 184
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826-1889) — писатель
II: 309, 312, 338-343
- Сальвини Томмазо (1829-1915) — итальянский актер I: 42; II: 19
Сальери Антонио (1750-1825) — итальянский композитор I: 298;
II: 17; III: 110
- Сальников Владимир Александрович (р. 1940) — актер III: 293
Самойлов Давид Самуилович (1920-1990) — поэт III: 327
Самойлов Евгений Валерианович (р. 1912) — актер II: 118
Саптак Владимир Семенович (1921-1961) — театровед, театраль-
ный критик I: 20, 265, 489-514; II: 216
- Сарду Викторьен (1831-1908) — французский драматург II: 30
Сауль Ян (1936-1966) — эстонский актер I: 308
Сахк Каарел (1915-1994) — эстонский театральный администра-
тор I: 308
Сац Илья Александрович (1875-1912) — композитор III: 104

- Свят-Нова (1712-1795) — армянский поэт II: 323
- Свежакова Юлия Юрьевна (р. 1971) — актриса III: 290, 291
- Светлов Михаил Аркадьевич (1903-1964) — поэт II: 396, 397
- Свобода Йозеф (1920-2002) — чешский художник театра I: 193, 205, 216
- Свободин Александр Петрович (1922-1999) — театральный критик, драматург, киносценарист I: 20, 21; II: 293
- Секей Габор (р. 1944) — венгерский режиссер II: 29
- Сельвинская Татьяна Ильинична (р. 1927) — художник театра III: 174, 175
- Сент-Экзюпери Антуан де (1900-1944) — французский писатель I: 455
- Сергачев Виктор Николаевич (р. 1934) — актер I: 94
- Сергеев Алексей Иванович (1915-1976) — артист цирка, клоун II: 51
- Серов Валентин Александрович (1865-1911) — художник II: 371
- Сигети Карой (1930-1986) — венгерский хореограф, режиссер II: 41
- Симонов Евгений Рубенович (1925-1994) — режиссер II: 67
- Симонов Константин Михайлович (1915-1979) — писатель, драматург, поэт I: 336; II: 81, 159; III: 224
- Симонов Николай Константинович (1901-1973) — актер I: 142-145, 147, 153; II: 16-21, 221, 350, 426
- Симонов Рубен Николаевич (1899-1968) — актер, режиссер, педагог III: 316
- Сирин Александр Вячеславович (р.1955) — актер III: 91
- Скотт Вальтер (1771-1832) — английский писатель I: 175
- Скофилд Пол (р. 1922) — английский актер I: 163
- Скриб Огюстен Эжен (1791-1861) — французский драматург II: 29, 30
- Скрябин Александр Николаевич (1871/72-1915) — композитор, пианист III: 102
- Славин Лев Исаевич (1896-1984) — писатель, драматург III: 224, 227
- Славина Зинаида Анатольевна (р. 1940) — актриса I: 449, 452-454; II: 105-108, 239

- Славкин Виктор Иосифович (р. 1935) — драматург II: 335; III: 38
- Слуцкий Борис Абрамович (1919-1986) — поэт III: 327
- Смелянский Анатолий Миронович (р. 1942) — театральный критик, историк театра, педагог II: 306-314
- Смирницкий Валентин Георгиевич (р. 1944) — актер III: 336
- Смоктуновский Иннокентий Михайлович (1925-1994) — актер
I: 25; II: 115, 116, 120-129, 147, 149-153, 336, 340, 341, 421;
III: 156, 157, 159, 313
- Смола Бенъямин (1885-1966) — чешский актер I: 193
- Сморигинас Костас (р. 1953) — литовский актер III: 56, 127
- Смуул Юхан (1922-1971) — эстонский писатель, драматург I: 295, 307, 310, 312, 366-367, 370
- Собинов Леонид Витальевич (1872-1934) — оперный певец II: 289
- Соболев Леонид Сергеевич (1898-1971) — писатель II: 159
- Соллертинский Иван Иванович (1902-1944) — музыковед, литературовед, театровед II: 287, 304
- Соловьева Инна Натановна (р. 1927) — театровед, историк театра и кино, критик, педагог I: 329; II: 122, 221-227; III: 252, 253, 333
- Сорока Осия Петрович (1927-2001) — филолог, переводчик III: 140
- Софокл (ок. 496-406 до н. э.) — древнегреческий драматург I: 34, 35, 39, 46, 241, 247, 353
- Софронов Анатолий Владимирович (1911-1990) — драматург III: 317
- Станиславский Константин Сергеевич (1863-1938) — актер, режиссер, теоретик сценического искусства, один из основателей МХТ I: 17, 19-21, 23, 28-31, 39, 40, 42, 85, 88, 91, 93, 94, 97, 106, 114, 131, 153, 195, 205, 207, 216, 250, 251, 253-255, 257, 331, 332, 344, 354, 357, 358, 392, 393, 407, 412, 439, 450, 455, 466, 475, 496;
II: 17, 19, 39, 45, 54, 82, 111, 113, 116, 118, 122, 132, 146, 148, 156, 174, 199, 204, 218, 220, 221, 223, 226, 227, 238, 289, 292, 305, 306, 331, 357, 358, 360, 361, 364, 367, 368, 370, 373, 378, 383, 387, 390, 393, 415, 416; III: 16, 20, 25, 30, 37, 73, 75, 87, 102-104, 110, 133, 135, 136, 138, 155, 156, 174, 212, 234, 305, 310, 316, 329

- Станицын Виктор Яковлевич (1897-1976) — актер, режиссер III: 104, 234
- Степанова Ангелина Иосифовна (1905-2000) — актриса I: 205; II: 148; III: 102
- Столпер Александр Борисович (1907-1979) — кинорежиссер II: 323
- Ступка Богдан Сильвестрович (р. 1941) — украинский актер III: 108
- Стуруа Роберт Робертович (р. 1938) — грузинский режиссер II: 331, 333; III: 184-186, 279, 287
- Суворин Алексей Сергеевич (1834-1912) — журналист, издатель II: 196
- Сулержицкий Леопольд Антонович (1872-1916) — режиссер, театральный деятель III: 102, 104, 135
- Сумбаташвили Иосиф Георгиевич (р. 1915) — театральный художник I: 44, 190
- Суриков Василий Иванович (1848-1916) — художник II: 247
- Суурорг Арно (1903-1960) — эстонский актер I: 356
- Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1817-1903) — драматург III: 281
- Сювалеп Кулно (1929-1996) — эстонский режиссер I: 303, 306
-
- Табаков Олег Павлович (р. 1935) — актер, режиссер, педагог I: 322, 451; II: 82; III: 101
- Таиров Александр Яковлевич (1885-1950) — режиссер II: 170; III: 180-183
- Тайнен Кеннет (1927-1980) — английский театральный критик I: 183
- Таланкин Игорь Васильевич (р.1927) — кинорежиссер II: 376
- Тамберг Хейно (р. 1930) — эстонский композитор, педагог I: 353
- Таммсааре Антон (1878-1940) — эстонский писатель I: 353, 355, 358, 360

- Тамулявичюте Даля (р. 1940) — литовский режиссер, педагог III: 54, 55, 60
- Тарамаев Сергей Иванович (р. 1958) — актер III: 263, 266
- Тархнишвили Тамара Арчилловна (р. 1912) — грузинская актриса I: 33
- Твардовский Александр Трифонович (1910-1971) — поэт II: 159
- Твен Марк (1835-1910) — американский писатель II: 176
- Тендряков Владимир Федорович (1923-1984) — писатель II: 81, 104
- Тенякова Наталья Максимовна (р. 1944) — актриса II: 349
- Терехова Маргарита Борисовна (р. 1942) — актриса II: 346
- Тимашев Александр Егорович (1818-1893) — государственный деятель II: 110
- Тимирязев Климентий Аркадьевич (1843-1920) — ученый-естествоиспытатель II: 293
- Товстоногов Георгий Александрович (1913-1989) — режиссер, педагог, теоретик театра I: 39, 95, 96, 102, 345, 457, 459, 464-466; II: 312, 313, 331, 344-348; III: 105, 296, 298, 299, 333
- Толмачева Лилия Михайловна (р. 1932) — актриса III: 307
- Толстой Алексей Константинович (1817-1875) — драматург, поэт I: 189; II: 110-129
- Толстой Алексей Николаевич (1882/83-1945) — писатель II: 304
- Толстой Лев Николаевич (1828-1910) — писатель I: 48, 49, 61, 63, 66, 68-70, 86, 87, 160, 240, 470, 492, 500, 501; II: 116, 154, 171, 172, 186, 220, 228-232, 289, 309, 386, 405, 416, 424-427, 433; III: 171
- Толубеев Андрей Юрьевич (р. 1945) — актер III: 300, 303
- Толубеев Юрий Владимирович (1906-1979) — актер II: 17
- Томашева Мария (р. 1929) — чешская актриса I: 193, 202; III: 78-80, 153
- Топорков Василий Осипович (1889-1970) — актер I: 76
- Торстенсен Андрей Владимирович (р. 1936) — телережиссер I: 25; III: 61-65
- Трифонов Юрий Валентинович (1925-1980) — писатель III: 36
- Тршиска Ян (р. 1936) — чешский актер I: 193; III: 80

- Тулинцев Борис Васильевич (р. 1943) — театровед, критик III: 253
- Туманишвили Михаил Иванович (1921-1996) — грузинский режиссер I: 26, 33, 99-117, 241; II: 329-334, 392; III: 275-288, 298, 299, 301, 320, 338
- Туминас Римас (р. 1952) — литовский режиссер III: 243-245
- Тур, братья — псевдоним, наст. имена Леонид Давыдович Тубельский (1905-1961) и Петр Львович Рыжей (1908-1978) — писатели I: 490
- Тургенев Иван Сергеевич (1818-1883) — писатель II: 309; III: 78
- Туровская Майя Иосифовна (р. 1924) — театровед, историк театра и кино, критик I: 17-27; III: 333, 343-347
- Тухачевский Михаил Николаевич (1893-1937) — маршал III: 331
- Тынянов Юрий Николаевич (1894-1943) — писатель, литературовед I: 468, 470, 472, 473; II: 186, 188, 300, 304, 324
- Тютчев Федор Иванович (1803-1873) — поэт I: 442
-
- Уайлдер Торнтон Найвен (1897-1975) — американский писатель III: 281, 338
- Уайльд Оскар (1854-1900) — английский писатель I: 404; II: 335, 336
- Уильямс Клиффорд (р. 1926) — английский режиссер, актер, драматург I: 163
- Уильямс Теннесси (1914-1983) — американский драматург III: 339
- Уланова Галина Сергеевна (1910-1998) — артистка балета, педагог I: 495; II: 289
- Ульянов Михаил Александрович (р. 1927) — актер, театральный деятель III: 315-321, 325, 336
- Уорнер Дэвид (р. 1941) — английский актер I: 171
- Упит Андрей (1877-1970) — латышский писатель I: 139
- Утесов Леонид Осипович (1895-1982) — артист эстрады, певец III: 238
- Уэскер Арнольд (р. 1932) — английский драматург I: 178-180

- Федин Константин Александрович (1892-1977) – писатель II: 299
Федорова Ирина (р. 1941) — актриса II: 437
Феллини Федерико (1920-1993) — итальянский кинорежиссер
III: 176-178
Ферналд Джон Бейли (1905-1985) — англо-американский режиссер и педагог I: 182
Фетисова Людмила Михайловна (1925-1962) — актриса I: 22, 124-129
Фигейредо Гильерми (1915-1997) — бразильский драматург I: 90
Филипп герцог Эдинбургский (р. 1921) — супруг английской королевы Елизаветы II I: 162
Филиппов Михаил Иванович (р. 1947) — актер III: 323, 325
Филозов Альберт Леонидович (р. 1937) — актер III: 44
Фицджеральд Элла (р. 1918) — афро-американская певица III: 44
Фолкнер Уильям (1897-1962) — американский писатель III: 161, 164
Фоменко Петр Наумович (р. 1932) — режиссер, педагог I: 25; III: 161-175, 194-198, 268-274, 317, 318, 321
Фрейберг Андрис (р. 1938) — латышский художник театра II: 410, 436
Фролов Геннадий Алексеевич (р. 1937) — актер II: 88
Фучик Юлиус (1903-1943) — чешский писатель I: 104, 105, 111, 114; III: 277
- Хейфец Леонид Ефимович (р. 1934) — режиссер I: 189, 190; II: 383, 392; III: 27
Хемингуэй Эрнест (1899-1961) — американский писатель I: 144, 336, 337, 488; II: 242; III: 319, 341
Хлебников Велемир (1885-1922) — поэт II: 174, 175, 199, 201
Хмелев Николай Павлович (1901-1945) — актер I: 152, 205, 325; II: 115, 127, 380
Хмелик Александр Григорьевич (1925-2001) — драматург, сценарист II: 384, 395

Хмельницкий Борис Алексеевич (р. 1940) — актер I: 233, 450;
II: 239
Холл Питер (р. 1930) — английский режиссер I: 163, 169, 173, 180
Холм Айэн (р. 1931) — английский актер I: 166, 169
Хорава Акакий Алексеевич (1895-1972) — грузинский актер I: 34,
35, 42, 108, 169

Царев Михаил Иванович (1903-1987) — актер, педагог, театраль-
ный деятель II: 311
Цветаева Марина Ивановна (1892-1941) — поэт I: 227; II: 254,
354; III: 161-163
Целиковская Людмила Васильевна (1919-1992) — актриса III: 339
Цибин Владимир Наумович (1928-1972) — актер I: 155, 156
Цявловский Мстислав Александрович (1883-1947) — литературо-
вед II: 293

Чавчавадзе Нина см. Грибоедова Н.А.

Чайковский Петр Ильич (1840-1893) — композитор I: 84; II: 162;
III: 179
Чалая Зинаида Акимовна (1899-1971) — мать Н.А.Крымовой
III: 332, 345
Чаплин Чарлз Спенсер (1889-1977) — американский актер, ре-
жиссер I: 324; II: 51; III: 190
Чахава Медея Васильевна (р. 1921) — грузинская актриса I: 104,
112; III: 277
Червинский Александр Михайлович (р. 1938) — драматург III: 320
Чернышева Людмила Сергеевна (1908-1963) — актриса III: 306
Чертков Владимир Григорьевич (1854-1936) — общественный де-
ятель, издатель II: 220

- Чехов Антон Павлович (1860-1904) — писатель I: 25, 26, 74, 82, 84, 91, 97, 151, 156, 181-183, 185, 186, 187, 193-205, 319, 320, 411, 487; II: 146-153, 160, 161, 173, 174, 196, 219, 220, 224, 225, 228, 229, 231, 239, 309, 354, 361, 362, 364, 365, 372, 374, 386-389, 391, 417-422, 433, 434; III: 21-24, 57-59, 63, 72-74, 78, 81, 84, 85, 105, 114, 148-156, 180, 183, 199-215, 249, 252, 282
- Чехов Михаил Александрович (1891-1955) — актер, режиссер, педагог I: 55; II: 218, 373; III: 93, 133-139, 187-193
- Чилтон Чарлз (р. 1917) — английский драматург I: 176
- Чурикова Инна Михайловна (р. 1943) — актриса III: 49, 50, 202-204, 209, 211
- Чурка Иштван (р. 1934) — венгерский драматург II: 36
- Чхеидзе Темур Нодарович (р. 1943) — режиссер I: 26; II: 331, 333; III: 287, 296-304
- Чхиквадзе Рамаз Григорьевич (р. 1928) — грузинский актер I: 34; III: 277, 279
-
- Шагал Марк Захарович (1887-1985) — художник III: 245, 247
- Шаляпин Федор Иванович (1873-1938) — оперный певец II: 289; III: 190
- Шанина Елена Юрьевна (р. 1952) — актриса III: 91
- Шапиро Адольф Яковлевич (р. 1939) — режиссер II: 392-438; III: 338
- Шапранаускас Витаутас (р. 1958) — литовский актер III: 247
- Шарко Зинаида Максимовна (р. 1929) — актриса III: 299
- Шатохин Николай (р. 1960) — актер III: 115
- Шатрин Александр Борисович (1919-1978) — режиссер II: 376, 383
- Шатров Михаил Филиппович (р. 1932) — драматург, общественный деятель II: 395
- Шварц Антон Исаакович (1896-1954) — мастер художественного слова II: 173

- Шверубович Вадим Васильевич (1901-1981) — педагог, театраль-
ный деятель II: 225; III: 19
- Шейбалова Иржина (1905-1981) — чешская актриса I: 206
- Шейндис Олег Аронович (р. 1949) — художник театра III: 53, 94,
199, 208, 210
- Шекспир Уильям (1564-1616) — английский драматург I: 25, 43,
44, 46, 137, 152, 159-176, 179-182, 187, 355, 376, 378-380, 383,
384, 411, 415, 466; II: 45, 117, 118, 175, 250-253, 262, 315, 328,
348, 395, 417, 424; III: 24, 26, 47, 48, 53, 78, 53, 78, 109, 112, 140-
147, 161, 216-221
- Шестакова Татьяна Борисовна (р. 1948) — актриса III: 251-254
- Шиллер Фридрих (1754-1805) — немецкий поэт, драматург II: 117,
118, 435
- Ширвиндт Раиса Самойловна (1898-1985) — зав. художественно-
репертуарной частью Московской филармонии II: 160, 161
- Шитова Вера Васильевна (1927-2002) — театральный и кинокри-
тик I: 329, 497, 499, 508
- Шишкин Иван Иванович (1832-1898) — художник III: 155
- Шкловский Виктор Борисович (1893-1984) — писатель, литерату-
ровед I: 23; II: 185-189, 299, 324
- Шолом-Алейхем (1859-1916) — еврейский писатель III: 87-98
- Шопен Фридерик (1810-1849) — польский композитор II: 30
- Шопенгауэр Артур (1788-1860) — немецкий философ II: 193
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906-1975) — композитор I: 311,
502; II: 164, 188, 189
- Шоу Джордж Бернард (1856-1950) — английский драматург
I: 147-149, 348-352, 360, 361, 365, 366, 372, 373
- Штайн Петер (р. 1937) — немецкий режиссер I: 26; III: 72-74,
154-156
- Штейнер Рудольф (1861-1925) — немецкий философ, мистик, ос-
нователь антропософии III: 187, 193
- Штидри Фриц (1883-1968) — австрийский дирижер II: 289
- Шуберт Франц (1797-1828) — австрийский композитор I: 241

Шуйдин Михаил Иванович (р. 1922) — артист цирка, клоун II: 48, 50, 53, 58, 59
Шуйок Мария (1908-1987) — венгерская актриса II: 25, 28, 29, 31
Шукшин Василий Макарович (1929-1974) — писатель, режиссер, актер II: 352, 353; III: 131, 134
Шульгайте-Каркене Эугения (р. 1923) — литовская актриса I: 399, 421; II: 131, 134
Шульженко Клавдия Ивановна (1906-1984) — эстрадная певица I: 217

Щеглов Марк Александрович (1925-1956) — литературовед I: 497
Щёголев Павел Елисеевич (1877-1931) — литературовед II: 293
Щедрин Родион Константинович (р. 1932) — композитор II: 388, 389
Щепкин Михаил Семенович (1788-1863) — актер I: 136, 137; II: 357
Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874-1952) — писательница, переводчик III: 179
Щербан Андрей (р. 1943) — румынский режиссер. С 1969 живет в США III: 149, 150
Щипачев Сергей Петрович (1898/99-1980) — поэт II: 159
Щукин Борис Васильевич (1894-1938) — актер III: 174, 321

Эвер Ита (р. 1931) — эстонская актриса II: 426
Эдлис Юлий Филиппович (р. 1929) — писатель, драматург III: 323, 324
Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898-1948) — кинорежиссер, художник, теоретик киноискусства I: 189, 443; II: 322
Эйнштейн Альберт (1879-1955) — ученый III: 252

- Эйхенбаум Борис Михайлович (1886-1959) — литературовед II: 172, 188, 300
- Элиасберг Карл Ильич (1907-1978) — дирижер II: 164
- Энгельс Фридрих (1820-1895) — основоположник научного коммунизма I: 378; II: 117, 165
- Эрдман Николай Робертович (1902-1970) — писатель II: 246
- Эренбург Илья Григорьевич (1891-1967) — писатель II: 159, 194
- Эркень Иштван (1912-1979) — венгерский драматург II: 24, 28
- Эскола Антс (1908-1989) — эстонский актер I: 366, 371, 373, 374, 383-385; II: 416, 420, 432, 433
- Эфрос Анатолий Васильевич (1925-1987) — режиссер, педагог I: 19, 20, 24; II: 392, 416; III: 27, 63, 77, 79, 80, 277, 282, 305-307, 313, 314, 319, 325, 331-342, 343-346
- Эфрос Исая Васильевич (1896-1986) — отец А.В.Эфроса III: 331, 332, 345
- Эфрос Лидия Соломоновна (1902-1985) — мать А.В.Эфроса III: 331, 332, 345
- Эфрос Николай Ефимович (1867-1925) — театральный критик, историк театра I: 197
- Эшкрофт Пегги (1907-1991) — английская актриса I: 185; II: 265
- Эшпай Андрей Яковлевич (р. 1925) — композитор III: 237
-
- Юкова Ирина Константиновна (р. 1925) — театровед III: 344
- Юксюла Аарне-Мати (р. 1937) — эстонский актер II: 430
- Юревич Ирина Александровна (р. 1955) — актриса III: 115, 122, 123
- Юренева Вера Леонидовна (1876-1962) — актриса II: 157, 159, 162, 171
- Юрский Сергей Юрьевич (р. 1935) — актер, режиссер I: 217-222, 264, 455-488; II: 344-354; III: 41, 156, 188, 189, 325, 338
- Юрьев Юрий Михайлович (1872-1948) — актер I: 54, 55

- Ягода Генрих Григорьевич (1891-1938) — государственный деятель
III: 188
- Яковлев Юрий Васильевич (р. 1928) — актер III: 172, 194, 274
- Яковлева Ольга Михайловна (р. 1941) — актриса III: 319, 325, 336
- Янковский Олег Иванович (р. 1944) — актер III: 52, 199, 202,
204, 205
- Яновская Генриетта Наумовна (р. 1940) — режиссер III: 289-295
- Янчо Миклош (р. 1921) — венгерский режиссер кино и театра
II: 39, 40
- Яншин Михаил Михайлович (1902-1976) — актер, режиссер I: 79;
II: 316; III: 102
- Ярвет Юри (1919-1995) — эстонский актер I: 370, 374, 377
- Ясулович Игорь Николаевич (р. 1941) — актер, педагог III: 292
- Ятковский Юрий Вячеславович (р. 1924) — режиссер I: 157
- Янушан Альфред (р.1919) — латышский режиссер, актер I: 154
- Яхонтов Владимир Николаевич (1899-1945) — актер, мастер художественного слова I: 220, 221, 443, 448, 449, 451, 476, 479,
481, 485; II: 154-184, 287, 289, 290, 294; III: 179, 180, 183, 218,
268, 269

БИБЛИОГРАФИЯ

Библиография построена по хронологическому принципу, содержит два основных раздела: «Издания работ Н.А.Крымовой» и «О Н.А.Крымовой».

В первом разделе выделены: «Книги»; «Статьи в книгах и сборниках»; «Статьи в периодической печати» — звездочками внутри года отделены записи об участии Н.А.Крымовой в «круглых столах», анкетах сезона, дискуссиях и т. д.; «Публикации, редактурa, составление, комментарии».

«Отклики» на конкретные публикации включены в тот же номер библиографической записи.

ИЗДАНИЯ РАБОТ Н.А.КРЫМОВОЙ

КНИГИ

1. О режиссерских принципах К.С.Станиславского (на основе спектаклей 1925-1930 гг.): Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. — М., 1971. — 23 с. — (Институт истории искусств).
2. Станиславский — режиссер. — М.: Искусство, 1971. — 144 с., 8 л. ил. (Репертуар художественной самодеятельности: Серия метод. лит. № 2).

Отклики

- Полякова Е. // Новый мир. — 1971. — № 8. — С. 281.
3. Имена: Рассказы о людях театра. — М.: Искусство, 1971. — 232 с., 5 л. портр.
Содерж.: О Зоре Дановской; А как там Каарел Ирл?; Играет Ефремов; Театр Вольдемара Пансо; Секреты Паневежиса; Три спектакля

Юрия Любимова; Юрский; Добрый человек с Пятницкой улицы:
[Владимир Саппак].

См. Кн. I.

Отклики

Строева М. «Девятое имя» // Неделя. — 1971. — 6-12 сент., № 37. — С. 12-13.

Крючков Ю. Книга о людях сцены // Труд. — 1971. — 19 сент. — С. 4.

Калмановский Е. // Звезда. — Л., 1972. — № 3. — С. 221-222.

Пляцковская Н. Рассказы о людях театра. // Нева. — Л., 1972. — № 5. — С. 192-193.

Сухаревич В. Имена и характеры // Комсом. правда. — 1972.—

Анастасьев А. // Новый мир. — 1972. — № 7. — С. 282. 10 июня. — С. 2.

4. Владимир Яхонтов. — М.: Искусство, 1978. — 318 с., 25 л. ил. — (Серия «Жизнь в искусстве»).

Гл. четырнадцатая — см. Кн. II.

Отклики

Поюровский Б. Легенда об актере // Правда. — 1978. — 15 августа — С. 6.

Евсеев Б. «Феномен Яхонтова» // Веч. Москва. — 1978. — 20 окт. — С. 3.

Голубенцев Н. Сила «прямой связи» // Лит. обозрение. — 1979. — № 4. — С. 70-71.

Голубенцев Н. Монография об артисте — новаторе // В мире книг. — 1979. — № 5. — С. 6-7.

Альтшуллер А. Театр Яхонтова // Нева. — Л., 1979. — № 7. — С. 206-207.

Строева М. Актер, играющий стихи // Театр. — 1980. — № 5. — С. 111-112.

5. Станиславский — режиссер. — 2-е изд., испр. — М: Искусство, 1984. — 144 с. — (Самодетельный театр. Репертуар и методика. 19-20).

6. Любите ли вы театр?: Очерки для старшего школьного возраста / Вступ. ст. О.Н.Ефремова; Науч. ред. А.П.Свободин. — М.: Дет. лит., 1987. — 208 с., 16 л. ил.

Фрагменты из книги — см. Кн. III.

Отклики

Зайонц М. // Детская лит. — 1987. — № 9. — С. 69-70.

Карапетян М. // Новый мир. — 1988. — № 11. — С. 267-268.

СТАТЬИ В КНИГАХ И СБОРНИКАХ

7. Ильинский // Труд актера: Сб. статей. Вып. III. — М., 1958. — С. 59-84.
См. Кн. I.
8. Яхонтов // Труд актера: Сб. статей. Вып. VII. — М., 1960. — С. 3-27.
9. По дороге к Станиславскому // Вопросы театра, 1965. — М., 1965. — С. 159-184.

О творческом наследии К.С.Станиславского и значении Станиславского — режиссера для современного театра. О спектаклях МХАТа «Бронепоезд 14-69» Вс.Иванова, «Горячее сердце» А.Н.Островского, «Женитьба Фигаро» П.Бомарше. О спектакле «Гамлет» У.Шекспира в постановке Н.Охлопкова.

Отклики

Золотницкий Д. Отчет о заботах театра // Театр. — 1966. — № 11.
С. 111-114.

Рецензия на сборник. В частности, о статье Н.Крымовой.

10. Сергей Юрский // Труд актера: Сб. статей. Вып. XIV. — М., 1966. — С. 56-79.
О работе в БДТ. В основном, о роли Чацкого («Горе от ума» в постановке Г.Товстоногова).
11. «Горячее сердце»; «Добрый человек из Сезуана» // Спектакли и годы: Статьи о спектаклях русского советского театра. — М., 1969. — С. 60-70, 490-498.

- О спектаклях «Горячее сердце» А.Н.Островского во МХАТе и «Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта в Театральном училище им. Б.В.Шукина и Театре на Таганке.
12. 30 ноября — 50 лет со дня рождения (1920) Вольдемара Хансовича Пансо, эстонского советского актера и режиссера // Театральный календарь на 1970 г. — Л., 1969. — С. 188-191.
 13. Театр Арбузова // Арбузов А. Драмн. — М., 1969 — С. 3-25.
 14. Два слова о «диалогах» Ю.Эдлisa // Эдлис Ю. «Где твой брат Авель?»: Диалоги. — М., 1971. — С. 51-56.
 15. Юрий Никулин // Труд актера: Сб. статей. Вып. XX. — М., 1972. — С. 59-76.
См. Кн. II.
 16. Вместо предисловия // Театр детства, отрочества и юности: Статьи о театре для детей. — М., 1972. — С. 5-10.
 17. Паневежис — театр и кино // Актер в кино: Сб. — М., 1976. — С. 211-226.
См. Кн. II.
 18. Тихие пьесы Гунара Приеде // Приеде Г. Портрет Лива в Старой Риге: Пьесы / Пер. с латыш. — М., 1978. — С. 494-517.
 19. Беспокойная мысль художника // Попов А.Д. Творческое наследие: В 3-х кн. Кн. 2: Избранные статьи; Доклады; Выступления. — М., 1980. — С. 5-28.
 20. Театр Арбузова // Арбузов А.Н. Избранное: В 2-х т. — М., 1981 — Т. 1. — С. 6-38. См. Кн. II.
 21. В чем секрет Андроникова // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. I. — М., 1981. — С. 139-164.
См. Кн. II.
 22. Об этой книге и ее авторе // Ермолинский С.А. Драматические сочинения. — М., 1982. — С. 3-24.
См. Кн. II (Под загл.: Интонация Ермолинского).
 23. Над передачей работали... // Телевидение и литература: Сб. статей. — М., 1983. — С. 140-171.
О работе на телевидении.

24. Адольф Шапиро // Портреты режиссеров. Вып. 4. — Л., 1986. — С. 99-133. См. Кн. II.
25. Хлопуша // Высоцкий на Таганке: [Сб. статей]. — М., 1988. — С. 39-45. В.Высоцкий в роли Хлопуши в спектакле «Пугачев» С.Есенина.
26. О поэзии Владимира Высоцкого // Высоцкий В. Избранное. — М., 1988. — С. 481-502.
27. В.Высоцкий: Сценарий телевизионной передачи // Телевидение вчера, сегодня, завтра, 89. — М., 1989. — С. 188-222.
28. Поэт, рожденный театром; В театре на Таганке; В роли Гамлета; «Он был поэтом»; «Он должен остаться, каким был...» // Вспоминая Владимира Высоцкого: [Сб.] — М., 1989. — С. 146-158, 360-365.
29. Театр А.П.Чехова: [Сценарий] // Версии: Телевизионные сценарии. — М., 1989. — С. 154-174.
30. «А соль в этом доме есть?» // О М.О.Кнебель: [Сб. статей] — М., 1997 [1998]. — С. 49-63.
Последняя статья Н.Крымовой о М.О.Кнебель.
31. [Интервью] // Перевозчиков В. Правда смертного часа. Посмертная судьба: [Книга о В.Высоцком]. — М., 2000. — С. 419-422.

СТАТЬИ В ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ

1953

32. «Три года спустя» [в соавторстве с В.Маляровой] // Правда. — 1953. — 23 янв. — С. 2.
О пьесе Н.Вирты и о ее постановке в Центральном театре Транспорта. Режиссер В.Гольдфельд.

1956

33. Н.Проваторов — Муса Джалиль // Театр. — 1956. — № 7. — С. 157-158.
В спектакле Казанского Большого драматического театра им. Качалова «Бессмертная песнь» Р.Ишмуратова.

34. «Вечно живые» // Театр. — 1956. — № 8. — С. 116.
О спектакле Московского театра им. М.Н. Ермоловой по пьесе
В.Розова. Режиссеры А.Лобанов и С.Гушанский.

1957

35. Гамлет — Козаков // Моск. комсомолец. — 1957. — 12 марта. — С. 3.
В спектакле Театра им. Вл.Маяковского.
36. Больше смелости // Лит. газ. — 1957. — 13 апр. — С. 3.
Пьеса С.Саидмурадова и М.Рабиева «Саодат» в Таджикском академи-
ческом театре драмы. Режиссер А.Бурханов.
37. Р.Губина — Соня Мармеладова // Театр. — 1957. — № 5. — С. 135-136.
В спектакле Московского театра им. М.Н. Ермоловой «Преступление
и наказание» по роману Ф.М.Достоевского.
38. Без ясной цели: «Игрок» в Театре им. А.С.Пушкина // Театр. — 1957. —
№ 7. — С. 145-147.
Инсценировка повести Ф.М.Достоевского. Режиссер Н.Петров.
39. От предлагаемых обстоятельств к картине эпохи // Театр. — 1957. —
№ 8. — С. 104-116.
Глава диссертации «О некоторых особенностях постановочного ис-
кусства К.С.Станиславского» на примере спектаклей: «Отелло», «Же-
нитьба Фигаро», «Горячее сердце», «Бронепоезд 14-69».
40. Три тома за шесть лет // Знамя. — 1957. — № 8. — С. 167.
Письмо в редакцию об издании Собрания сочинений К.С.Станислав-
ского.
41. Тбилиси // Театр. — 1957. — № 9. — С. 149-151.
О спектакле Тбилисского драматического театра им. К.Марджаниш-
вили «Ричард III». Режиссер В.Кушиташвили. Ричард III — В.Годзи-
ашвили.
42. Спектакль ясной мысли // Лит. газ. — 1957. — 19 нояб. — С. 2-3.
Пьеса Д.Зорина «Вечный источник» в Малом театре. Режиссер Б.Ба-
бочкин.

1958

43. О таланте понимать и верить // Дружба народов. — 1958. — № 1. — С. 247-248.
Рецензия на пьесу Г.Приеде «Пусть осень» (М., 1957).
44. В театрах Тбилиси // Дружба народов. — 1958. — № 3. — С. 178-187.
См. Кн. I.
45. Различимые голоса: Спектакли молодых грузинских режиссеров // Театр. — 1958. — № 3. — С. 102-112.
Обзор работ режиссеров Театра им. Ш.Руставели М.Туманишвили и Г.Патарая и режиссеров Театра им. К.Марджанишвили Г.Лордкипанидзе и Л.Иоселиани.
46. Боги и люди // Дружба народов. — 1958. — № 8. — С. 248-249.
Рецензия на пьесу Ю.Грушаса «Геркус Мантас» (Каунас, 1957).
47. На спектаклях прибалтийских театров // Театр. — 1958. — № 9. — С. 118-130.
Спектакли Таллинского театра им. В.Кингисеппа, Художественного театра им. Я.Райниса (Рига), Каунасского музыкально-драматического театра, Белорусского театра им. Я.Купалы и др., показанные на фестивале «Прибалтийская театральная весна».

1959

48. Что такое «Ванемуйне» // Театр. — 1959. — № 3. — С. 66-77.
Краткая история театра (основатель и первый драматург Л.Койдулла). Творческая характеристика театра.
49. Кого бояться «Глухари» // Театр. — 1959. — № 6. — С. 166-177.
Е.Евстигнеев в роли Глухаря в спектакле Театра-студии «Современник» «Два цвета» А.Зака и И.Кузнецова.
50. О Зоре Дановской // Новый мир. — 1959. — № 6. — С. 233-239.
Рецензия на пьесу «Вольные мастера» («Театр», 1958, № 11).

51. Декада грузинского искусства и литературы в Москве. Март 1958 : Сб. материалов. — [Тбилиси: Заря Востока, 1959].
В частности, о выступлениях Н.Крымовой в Союзе писателей СССР (о пьесе М.Мревлишвили «Лавина») и в ВТО (на обсуждении спектаклей Театра им. Марджанишвили).

1960

52. «Чайка» // Театр. — 1960. — № 2. — С. 78-79.
Спектакль театра «Ванемуйне» по пьесе А.П.Чехова.
Режиссер Э.Кайду.
53. «Кризис» бытовой режиссуры // Театр. — 1960. — № 3. — С. 63-75.
См. Кн. I.

Отклики

Прокофьев Вл. Искусство модное и искусство подлинное // Театр. — 1960. — № 8. — С. 53-71.

Полемика с Н.Крымовой. С. 57.

Залесский В. Вольно или невольно // Театр. жизнь. — 1961. — № 22, нояб. — С. 11-13.

Критика статей и выступлений ряда театральных критиков, в том числе Н.Крымовой.

Залесский В., Кузнецова И. Живое искусство актера // Театр. — 1961. — № 5. — С. 60-69. Полемика с Н.Крымовой. С. 62-63.

Прокофьев Вл. В спорах о Станиславском. — М.: Искусство, 1962. — С. 272

Полемика с Н.Крымовой, с. 86-88, 105-116.

Смелянский А. Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. — М.: Искусство, 1981. — С. 367

Об оценке спектакля МХАТа «Плоды просвещения» Л.Толстого (режиссер М.Кедров, 1951) в статье Н.Крымовой. С. 194.

54. [Реплика] // Театр. — 1960. — № 9. — С. 88-89.
Ответ на статью Вл.Прокофьева «Искусство модное и искусство подлинное».
55. Поиски в пути // Дружба народов. — 1960. — № 3. — С. 184-192.
О творчестве режиссера М.Туманишвили.
См. Кн. I.
56. «Весенние скрипки» // Театр. — 1960. — № 10. — С. 52.
О спектакле Тбилисского театра русской драмы им. А.С.Грибоедова по пьесе А.Штейна. Режиссер А.Випман.
57. Молодой англичанин играет Треплева // Театр. — 1960. — № 12.
С. 184-185.
Т.Кортни в пьесе А.П.Чехова «Чайка». Театр «Олд Вик» (Лондон).
Режиссер Дж.Ферналд.

1961

58. Смена героев: На спектаклях Театра имени Руставели // Театр. — 1961. — № 3. — С. 90-101.
О спектаклях главного режиссера театра Д.Алексидзе «Царь Эдип» Софокла, «Борис Годунов» А.С.Пушкина, «Гамлет» У.Шекспира, «Бахтриони» по поэме Важа Пшавелы; о спектакле М.Туманишвили «Тариэл Голуа» (инсц. романа Л.Киачели).
59. «Каса маре» // Лит. газ. — 1961. — 18 марта. — С. 3.
Спектакль Центрального театра Советской Армии по пьесе И.Друцэ.
Режиссер Б.Львов.
См. Кн. I.

1962

60. Для домашнего обихода // Театр. — 1962. — № 1. — С. 147-154.
О спектаклях «Проводы белых ночей» В.Пановой (Театр им. Вл.Маяковского); «Потерянный сын» А.Арбузова (Театр им. Евг.Вахтангова); «Последние соловьи» А.Софронова (Театр им. А.С. Пушкина).

61. Мельпомена в Сити // Театр. — 1962. — № 3. — С. 88.
Лондонский театр «Мермейд». Руководитель Б.Майлс.
62. О Людмиле Фетисовой // Театр. — 1962. — № 7. — С. 132-136.
Памяти актрисы Центрального театра Советской Армии.
См. Кн. I.
63. А как там Каарел Ирде? // Театр. — 1962. — № 8. — С. 106-114.
О театре «Ванемуйне»; о постановке драмы Р.Роллана «14 июля»;
о режиссерах К.Ирде и Э.Кайду.
64. Мария Кнебель // Работница. — 1962. — № 10. — С. 23-24.
О профессии режиссера. К 45-летию деятельности М.Кнебель.
65. «Синяя птица» // Театр. — 1962. — № 12. — С. 152-153. — [Номер посвящен столетию со дня рождения С.Станиславского].
См. Кн. I.

1963

66. В день рождения Марджанишвили // Театр. — 1963. — № 2. — С. 122.
О спектакле «Уриэль Акоста» К.Гуцкова. См. Кн. I.
67. Синяя птица Станиславского // Смена. — 1963. — № 2. — С. 20.
К 100-летию со дня рождения К.С. Станиславского.
68. В поисках искусства // Театр. — 1963. — № 10. — С. 49-59.
См. Кн. I.

1964

69. Олег Ефремов // Театр. — 1964. — № 1. — С. 57-62.
О творчестве актера и режиссера, руководителя театра «Современник». Подробно о роли Лямина в спектакле «Назначение» А.Володина.
70. «Четыре музыканта» // Театр. — 1964. — № 2. — С. 90-91.
О спектакле Рижского кукольного театра по мотивам сказки бр.Гримм «Бременские музыканты». Режиссер и художник А.Буров, композитор Р.Паулс.

71. Телевидение и первая книга о нем // Новый мир. — 1964. — № 2.
С. 257-260.
Рецензия на книгу Вл.Саппака «Телевидение и мы: Четыре беседы» (М., 1963).
72. Брехт на улице Вахтангова // Театр. — 1964. — № 3. — С. 42-50.
Учебный спектакль студентов 4 курса Театрального училища им. Б.В.Шукина «Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта в постановке Ю.Любимова.
73. Под парусом «Бригантины» // Комсом. правда — 1964. — 12 июня.
С. 4.
«Двадцать лет спустя» М.Светлова в Рижском ТЮЗе. Режиссер А.Шапиро.
74. 23 апреля, до и после // Театр. — 1964. — № 9. — С. 124-131; № 10. — С. 119-126.
О праздновании в Англии юбилея Шекспира.
См. Кн. I.

1965

75. В ряду «хороших и разных» // Театр. — 1965. — № 2. — С. 15-17.
Спектакль «Читала Бебре» Г.Приеде в Рижском ТЮЗе. Режиссер П.Хомский.
76. В свое плавание... // Театр. — 1965. — № 5. — С. 53-56.
Моноспектакль В.Харитоновна «На смерть поэтов» в Ленинградском театре драмы и комедии.
77. Театр Вольдемара Пансо // Театр. — 1965. — № 6. — С. 36-48.
Творческий портрет режиссера; о спектаклях «Адам и Ева» (первая часть пьесы Б.Шоу «Назад к Мафусаилу»), «Г-н Пунтила и его слуга Матти» Б.Брехта, «Йынь с острова Кихну» Ю.Смуула.
78. Достоинство театра // Известия. — 1965. — 6 авг. — С. 3. — (Моск. веч. вып.).
Гастроли в Москве Паневежисского театра. Спектакли «Макбет» У.Шекспира, «Гедда Габлер» Г.Ибсена, «Иванов» А.П.Чехова, «Женить-

- ба Белугина» А.Н.Островского, «Смерть коммивояжера» А.Миллера, «Поднятая целина» М.Шолохова. Режиссер Ю.Мильтинис.
79. Секреты Паневежиса // Театр. — 1965. — № 11. — С. 39-49.
О спектаклях Ю.Мильтиниса.

1966

80. С нашим Брехтом — в Загребе // Театр. — 1966. — № 1. — С. 142-150.
О Международном фестивале студенческих театров. Спектакль Студенческого театра МГУ «Карьера Артуро Уи» Б.Брехта в постановке М.Захарова.
81. Павших памяти священной // Театр. — 1966. — № 4. — С. 49-52.
«Павшие и живые» в Театре драмы и комедии на Таганке. Режиссер Ю.Любимов. Авторы композиции Д.Самойлов, Б.Грибанов и Ю.Любимов.
82. Сергей Юрский // Театр. — 1966. — № 6. — С. 72-89.
Творческий портрет актера и чтеца. Подробно: Чацкий («Горе от ума» в БДТ. Режиссер Г.Товстоногов) и Кюхля (телефильм).

Отклики

- Условимся об условиях // Журналист. — 1967. — № 2. — С. 36, 42-43.
Г.Товстоногов о статье Н.Крымовой, с. 36, 42.
Штейн А.Л. Классика всегда современна // Вопр. философии. — 1967. — № 7. — С. 80-90.
В частности, полемика со статьей Н.Крымовой.
83. Секреты традиций // Комсом. правда — 1966. — 23 июня. — С. 4.
«Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого в Центральном театре Советской Армии. Режиссер Л.Хейфец.
См. Кн. I.

Отклики

- Юрасова Г. Об истории и традиции // Театр. жизнь. — 1966. —

№ 18, сент. — С. 12-15.

Полемика со статьей Н.Крымовой.

84. Три точки на карте // Комсом. правда — 1966. — 29 июля. — С. 3.
«География» молодой театральной режиссуры: Рига (А.Шапиро),
Тбилиси (Р.Стура), Киров (Ю.Хмелецкий).
85. «Чинчрака» // Театр. — 1966. — № 8. — С. 14-15.
Спектакль Тбилисского театра им. Ш.Руставели по пьесе Г.Нахуц-
ришвили. Режиссер М.Туманишвили.

1967

86. Обыкновенный Эльсинор // Театр. — 1967. — № 1. — С. 23-30.
О спектакле «Гамлет» У.Шекспира в Таллинском Молодежном театре.
Режиссер В.Пансо. Гамлет — А.Эскола.
87. Русская классика в Праге // Театр. — 1967. — № 5. — С. 134-145.
О спектаклях: «Три сестры» А.П.Чехова в театре «За браноу» и «По-
следние» М.Горького в Театре им. Й.Тыла.
См. Кн. I

* * *

88. Классики — драматурги современные! // Театр. — 1967. — № 7. —
С. 44-52.
О конференции в ВТО, посвященной прочтению классики (9-10 ян-
варя). Выступление Н.Крымовой, с. 51.

1968

89. «Я путешествую и возвращаюсь...» // Сов. эстрада и цирк. — 1968. —
№ 1. — С. 6-8.
О выступлениях на эстраде С.Юрского, В.Рецептера и В.Высоцкого.
См. Кн. I.
90. «...с раскосыми и жадными очами» // Театр. — 1968. — № 4. — С. 17-23.

О спектакле «Пугачев» С.Есенина в Театре драмы и комедии на Таганке. Режиссер Ю.Любимов.

См. Кн. I.

91. О Карлсоне и о мальшах // Моск. комсомолец. — 1968. — 17 мая. — С. 4.
О спектакле «Малыш и Карлсон, который живет на крыше» в Московском театре Сатиры по сказке А.Линдгрен. Режиссер М.Микаэлян.

Отклики

Толченова Н. На эзоповом языке // Огонек. — 1968. — № 33, авг. — С. 27-29.
Критика позиции журнала «Театр» в освещении проблемы современного прочтения классики. В том числе — статей Н.Крымовой «Обыкновенный Эльсинор» и «...раскосыми и жадными очами».

1969

92. Прощание «Антигоны» // Театр. — 1969. — № 1. — С. 62-67.
О спектакле «Антигона» Ж.Ануя в Тбилисском театре им. Ш.Руставели. Режиссер М.Туманишвили.
См. Кн. I.
93. Поэзия и проза театра // Неделя. — 1969. — № 47, 17-23 нояб. — С. 11.
О спектакле «Таланты и поклонники» А.Н. Островского в Московском театре им. Вл.Маяковского. Режиссер М.Кнебель.

1970

94. «...иль перечти «Женитьбу Фигаро» // Театр. — 1970. — № 3. — С. 43-47.
О спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.Бомарше в Московском театре Сатиры. Режиссер В.Плучек.
См. Кн. I.

Отклики

Рудницкий К. Спектакли разных лет. — М.: Искусство, 1974. — С. 344
Полемика со статьей Н.Крымовой. С. 44-55.

95. А как там Каарел Ирди?: Статья вторая, написанная спустя восемь лет после первой, имевшей такое же название // Театр. — 1970. — № 7. С. 22-31.
Очерк о руководителе и режиссере театра «Ванемуйне» (Тарту).
96. Актер думает, ищет, находит // Сов. экран. — 1970. — № 13, июль. — С. 6-7, 19.
Творческий портрет актера ленинградского БДТ С.Юрского.
97. Л.Добржанская — Войницкая // Театр. — 1970. — № 8. — С. 119-121.
В спектакле «Дядя Ваня» А.П.Чехова в Центральном театре Советской Армии.

1971

98. Жизнь в песне // Комсом. правда. — 1971. — 3 февр. — С. 4.
О спектакле «Эдит Пиаф» В.Легентова в Театре им. Моссовета. Режиссер Б.Щедрин. Эдит Пиаф — Н.Дробышева.
99. Сложный ТЮЗ // Дружба народов. — 1971. — № 8. — С. 232-245.
Творческая жизнь Рижского ТЮЗа. Главный режиссер А.Шапиро.
100. Актеры из Паневежиса // Сов. экран. — 1971. — № 21, нояб. — С. 6-7.
О работе в театре и кино актеров Паневежисского театра К.Виткуса, М.Масюлиса, Е.Гулгайте, Д.Баниониса, В.Бледиса.

1972

101. На юбилейном вечере Н.К.Симонова // Театр. — 1972. — № 3. — С. 146-148.
См. Кн. II.
102. Поэзия жесткой правды // Комсом. правда. — 1972. — 6 апр. — С. 4.
О спектакле «Дядюшкин сон» по Ф.М.Достоевскому в Московском театре им. Вл.Маяковского. Режиссер М.Кнебель. Москалева — М.Бабанова, Зина — Н.Вилькина.
103. В стране прекрасных актеров // Театр. — 1972. — № 6. — С. 128-139.

1973

104. Характер режиссера // Комсом. правда — 1973. — 18 марта. — С. 2.
Творческий портрет литовских режиссеров Н.Огай, И.Бучене и Д.Тамулявичюте.
105. Восхождение к реальности // Дружба народов. — 1973. — № 10.
С. 220-237.
О спектаклях: «Женщина за зеленой дверью» Р.Ибрагимбекова (Московский театр им. Евг.Вахтангова), «Восхождение на Фудзияму» Ч.Айтматова и К.Мухамеджанова (Московский театр «Современник») и «Птицы нашей молодости» И.Друцэ (Малый театр и ЦТСА).
См. Кн. II.
106. Литература и «Голубой экран» // Молодой коммунист. — 1973.
№ 11. — С. 93-101.
Учебные телевизионные программы для школьников, в частности, «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина и «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского.

* * *

107. Пини О.А., Троицкий В.Ю. Конференции, посвященные 150-летию со дня рождения А.Н.Островского // Изв. Академии наук СССР. Сер. лит. и яз. — 1973. — Т. XXXII, вып. 5. — С. 466-470.
Краткое изложение выступления Н.Крымовой о постановках К.С. Станиславским пьес А.Н. Островского во МХАТе. С. 468.
108. Пини О. Памяти А.Н. Островского // Рус. лит. — Л., 1973. — № 3. — С. 247-252.
Резюме выступления Н.Крымовой на научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения А.Н.Островского. (Ленинград, март 1973). С. 251-252.

1974

109. О душе человека и его «стремительном техническом прогрессе» // Дружба народов. — 1974. — № 1. — С. 259-262.
О повести М.Ибрагимбекова «И не было лучше брата» («Новый мир», 1973, № 10).
110. Что пережито... // Комсом. правда — 1974. — 19 июня. — С. 4.
О спектакле Театра драмы и комедии на Таганке «Деревянные кони» по произведениям Ф.Абрамова. Режиссер Ю.Любимов.
См. Кн. II.

Отклики

- Костелянец Б. Драматическая активность // Театр. — 1979. — № 5. — С. 59-64, с. 61-62.
В частности, о статье Н.Крымовой, с. 61-62.
111. «Царь Федор Иоаннович» // Нева. — Л, 1974. — № 7. — С. 209-216.
Спектакль Малого театра по пьесе А.К.Толстого. Режиссер Б.Равенских. В роли царя Федора — И.Смоктуновский.
См. Кн. II.
112. В кино и «дома» ... // Сов. экран. — 1974. — № 14, июнь. — С. 6-7.
Актеры Театра драмы и комедии на Таганке А.Демидова, В.Золотухин, З.Славина.
113. Достоинство комедии // Комсом. правда. — 1974. — 19 сент. — С. 2.
О спектакле Паневежисского театра «Вольпоне» Б.Джонсона. Режиссер и исполнитель главной роли Ю.Мильтинис. Гастроли в Москве.
114. Опыт души, опыт поколения // Дружба народов. — 1974. — № 11.
С. 268-272.
О творчестве эстонских писательниц Л.Промет и Э.Бээкман.

1975

115. Сергей Юрский: ситуации и характеры // Лит. газ. — 1975. — 8 янв. — С. 8.

- Выступление в Зале им. П.И. Чайковского с программой «Ситуации и характеры».
116. Великий Качалов: К 100-летию со дня рождения // Комсомольская правда. 1975. — 11 февр. — С. 4.
117. Мир, который трудно открыть... // Сов. экран. — 1975. — № 10, май — С. 2.
О фильме «Мир Николая Симонова» (Ленфильм). Режиссер В.Шредель.
118. Об одной маленькой повести // «Дружба народов». — 1975. № 7. — С. 255-258.
О повести Ф.Искандера «Ремзик». («Юность», 1974, № 9).

1976

119. Только бы вернулся отец... // Дружба народов. — 1976. — № 2, — С. 266-269.
Рецензия на повесть Ч.Айтматова «Ранние журавли» («Новый мир», 1975, № 9).

1977

120. Андроников для многих // Нева. — Л., 1977. — № 1. — С. 201-209.
Об авторско-исполнительском творчестве И.Л. Андроникова на телевидении.
121. Человек в прошедшем времени // Лит. газ. — 1977. — 16 февр. — С. 8.
О спектакле МХАТа «Иванов» А.П. Чехова. Режиссер О.Ефремов.
См. Кн. II.
122. Как играть Шиллера? // Веч. Москва. — 1977. — 24 марта. — С. 3.
О спектакле Малого театра «Заговор Фиеско в Генуе». Режиссер Л.Хейфец.
123. Яхонтов читает Маяковского и Зощенко // Нева. — Л., 1977. — № 6. — С. 195-210.
Главы из книги «Владимир Яхонтов».

124. Движение // Правда. — 1977. — 29 сент. — С. 6.
О гастролях в Москве Художественного театра им. Я.Райниса (Рига).
«Бранд» Г.Ибсена и «Чайка» А.П.Чехова в постановке А.Линьня,
«Варвары» М.Горького в постановке А.Каца.

* * *

125. Драматургия 70-х: Штрихи к портрету: «Круглый стол» «ЛЮ» / Вел
А.Свободин // Лит. обозрение. — 1977. — № 5. — С. 61-69.
Среди участников дискуссии Н.Крымова.

1978

126. Тихие пьесы Гунара Приеде // Дружба народов. — 1978. — № 1. —
С. 238-248.
О творчестве латышского драматурга.
127. Движение // Сов. культура. — 1978. — 3 февр. — С. 5.
Творческий портрет М.О.Кнебель.
128. О первой книге драматурга // Дружба народов. 1978. — № 3. —
С. 279-281.
Рецензия на сборник пьес О.Сосина (М., 1977).
129. Прощание со Снегурочкой // Сов.культура — 1978. — 21 марта. —
С. 8.
О работе В.Яхонтова над спектаклем «Снегурочка» А.Н.Островского.
(Отрывок из книги «Владимир Яхонтов»).
130. Режиссеры, где вы, что вы?: О проблеме творческой смены в театре
[в соавторстве с М.Швыдким] // Комсом. правда. — 1978. — 23 мар-
та. — С. 4.
О состоянии молодой режиссуры.
131. Уметь помнить, уметь удивляться: О телефильме «Жили-были» //
Телевидение. Радиовещание. — 1978. — № 3. — С. 36-37. Фильм о
В.Шкловском. Режиссер Ю.Белянкин.
См. Кн. II.
132. Всегда с молодостью // Комсом. правда. — 1978. — 26 мая. — С. 2.

О драматурге А.Арбузове в связи с его 70-летием. В частности, о пьесе «Жестокие игры».

133. В чем секрет Андроникова // Телевидение. Радиовещание. — 1978. — № 8. — С. 18-21.

О работе на телевидении.

134. Уроки Художественного: Диалог с О.Ефремовым // Лит. газ. — 1978. — 30 авг. — С. 8.

О театральных традициях и современности.

1979

135. Не святой колодец // Дружба народов. — 1979. — № 9. — С. 232-242.

О повести В.Катаева «Алмазный мой венец».

См. Кн. II.

* * *

136. Свободин А. Драматургия 70-х годов // Свободин А. Диалоги о современном театре. — М., 1979. — С. 38-51.

Среди участников разговора — Н.Крымова.

1980

137. Слагаемые диалога...: Отвечают критики // Лит. обозрение. — 1980. — № 1. — С. 105-106.

См. Кн. II.

138. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. — 1980. — № 2. — С.245-265.

О проблемах современного театра — актерском и режиссерском искусстве; инсценировке литературных произведений.

139. Вместо легенды // Новый мир. — 1980. — № 7. — С. 252-256.

Рецензия на книги А.Мацкина «Орленев» (М., 1977) и И.Соловьевой «Немирович-Данченко» (М., 1980).

См. Кн. II.

140. Игорь Ильинский: Выдающийся мастер сцены, кинематографа, эстрады — лауреат Ленинской премии 1980 года // Сов. Союз. — 1980. — № 8. — С. 44-45.
141. Второе начало Вольдемара Пансо // Сов. Эстония. — Таллин, 1980. — 29 нояб.
О творчестве режиссера.

1981

142. Душа прозы // Лит. газ. — 1981. — 21 янв. — С. 8.
О творчестве Д.Н. Журавлева.
См. Кн. II.
143. О Высоцком // Аврора. — Л., 1981. — № 8. — С. 98-115.
См. Кн. II.

Отклики

Размышления, вопросы, споры // Аврора. — Л., 1982. — № 2. — С. 159-160.
Высказывания читателей.

144. Молодой герой на современной сцене: Беседа с Н.Борисовой // Телевидение. Радиовещание. — 1981. — № 11. — С. 45-46.
Об одноименной авторской телепередаче.

1982

145. Над передачей работали... // Лит. обозрение. — 1982. — № 5. — С. 94-102.
О работе на телевидении.
146. Индивидуальность критика и «театральный интерьер 70-х годов» // Вопр. лит. — 1982. — № 8. — С. 222-229.
Рецензия на книгу А.Смелянского. «Наши собеседники» (М., 1981).
См. Кн. II.

1983

147. Учитель и его ученики // Правда. — 1983. — 3 янв. — С. 3.
Тбилисский Молодежный театр киноактера. Главный режиссер
М.Туманишвили.
См. Кн. II.
148. Последняя роль Бабановой // Лит. газ. — 1983. — 20 апр. — С. 8.
В радиоспектакле «Портрет Дориана Грея».
См. Кн. II.
149. В мире классики // Правда. — 1983. — 7 авг. — С. 3.
О творчестве М.И. Прудкина в связи с выдвижением на соискание
Государственной премии СССР.
150. Из мхатовского дома // Театр. жизнь. — 1983. — № 17, сент. — С. 24-26.
О творчестве М.О.Кнебель в связи с ее 85-летием.

1984

151. Об «Этике» и этике // Театр. жизнь. — 1984. — № 5, март. — С. 10-11.
В рамках дискуссии «К.С.Станиславский и современный театр».
152. Головлевские проказники // Лит. газ. — 1984. — 4 июля. — С. 8.
О спектакле МХАТа «Господа Головлевы» М.Е.Салтыкова-Щедрина.
Режиссер Л.Додин.
См. Кн. II.
153. «Наша профессия — пламень страшный» // Аврора. — Л., 1984. —
№ 9. — С. 125-139.
То же // Аврора. — СПб, 1994. — № 2. — С. 41-54. — (Ред. летопись.
1989-1994).
О творчестве В.Высоцкого.

1985

154. Простота сложности // Правда. — 1985. — 17 марта. — С. 3.
Творческий портрет И.М.Смоктуновского и беседа с ним.

155. Лукавый автор Лев Толстой // Лит. газ. — 1985. — 27 марта. — С. 8.
О спектакле «Плоды просвещения» Л.Н.Толстого в Московском театре им. Вл.Маяковского. Режиссер П.Фоменко.
156. Мы вместе с ним посмеемся // Дружба народов. — 1985. — № 8. — С. 242-253.
О В.Высоцком — поэте, певце и актере.
157. Судьба одного актера // Театр. жизнь. — 1985. — № 19, окт. — С. 18-19.
Творческий портрет С.Юрского.
См. Кн. II.

1986

158. Мы все учились... // Современ. драматургия. — 1986. — № 2. — С. 236-249.
Воспоминания о своих учителях: П.А.Маркове, М.О.Кнебель, А.Д.Попове, Б.В.Алперсе.
См. Кн. II.
159. Когда нет слов // Лит. газ. — 1986. — 5 марта. — С. 8.
О балетах ГАБТа «Дама с собачкой», «Чайка» и «Анна Каренина». В главных партиях — М.Плисецкая.
См. Кн. II.
160. Свидание с Окуджавой // Дружба народов. — 1986. — № 5. — С. 260-264.
О книге Б.Окуджавы «Стихотворения» (М.: Сов. писатель, 1985).
161. Он был неповторим: Беседа с М.Ульяновым // Театр. жизнь. — 1986. — № 14, июль. — С. 11-12.
О творческом наследии В.Высоцкого.
162. О поэте // Аврора. — Л., 1986. — № 9. — С. 103-111.
О творчестве В.Высоцкого.
163. Диалог с Михаилом Чеховым // Театр. жизнь. — 1986. — № 23, дек. — С. 24-25.
Беседа с А.Соколянским в связи с выходом двухтомника «Литературного наследия» М.А.Чехова.

164. В поисках радости: [Круглый стол] // Театр. жизнь. — 1986. — № 19, окт. — С. 2-5.
Сравнение театральной ситуации 50-60-х и 80-х годов. Переключка театральных критиков двух поколений. Среди авторов Н.Крымова.
165. Квятковский О., Поминов А. «Мне есть что спеть...» // Труд. — 1986. — 14 мая. — С.4.
О начавшейся работе комиссии по литературному наследию В.С.Высоцкого при Союзе писателей СССР. Интервью с Н.Крымовой — ответственным секретарем комиссии.

1987

166. Вопросы, вызванные «Гамлетом» // Сов. культура. — 1987. — 20 янв. — С. 4.
Трагедия У.Шекспира на сцене Московского театра им. Ленинского комсомола. Режиссер Г.Панфилов.
См. Кн. III.
- Отклики*
- Кузнецов С. Позиция критика // Сов. культура. — 1987. — 19 февр. — С. 5. — (Мнение читателей).
- Панфилов Г. Ненависть или любовь? // Театр. — 1988. — № 7. — С. 46-53.
Об оценке спектакля критиками. В частности, о статье Н.А. Крымовой.
167. В конфликте с привычками // Культпросветработа. — 1987. — № 3. — С. 9-12.
Беседа с Е.Ольхович о подготовке молодежи к восприятию театра средствами телевизионных учебных программ и о своей работе на телевидении.
168. Не забыть бы...: К 90-летию со дня рождения П.А.Маркова // Театр. жизнь. — 1987. — № 5, март. — С. 24-25.
О книгах Маркова: «О театре» (в 4-х тт., 1974-1977), «Книга воспоминаний» (1983).

169. «Кабанчик» среди других // Сов. театр. — 1987. — № 4. — С. 32-35.
О драматургии В.Розова и его пьесе «Кабанчик».
170. Гнездо на ветру: (Портреты на фоне спектаклей) // Лит.газ. — 1987.
11 нояб. — С. 8.
О спектаклях Государственного театра Молодежи Литовской ССР.
См. Кн. III.

* * *

171. От сезона прошедшего — к сезону будущему: (Анкета «ЛГ») // Лит.газ. — 1987. — 16 сент. — С. 8.
Среди авторов — Н.Крымова.
172. Верико: судьба, жизнь: [Интервью] // Известия. — 1987. — 4 дек. — С. 7.
О предстоящей по ЦТ передаче «Эта долгая жизнь...», посвященной Верико Анджапаридзе.
173. Борисова Н. Напутствие Верико // Телевидение. Радиовещание. — 1987. — № 12. — С. 42-43.
Беседа с автором и ведущей телепередачи Н.Крымовой.

1988

174. Делать то, что делать должно // Культура и жизнь. — 1988. — № 1. — С. 36-37.
О телевизионном режиссере А.Торстенсене. См. Кн. III.
175. О прозе поэта // Нева. — Л., 1988. — № 1. — С. 67-68.
Вступительное слово к прозе В.Высоцкого «Роман о девочках».
176. Неужиблейные мысли // Моск. новости. — 1988. — № 3, 17 янв. — С. 16.
К 50-летию В.Высоцкого.
177. [Предварительные итоги литературного года] // Дружба народов. — 1988. — № 1. — С. 171-204.
Н.Крымова, с. 183-184.
178. Возращение к дому // Моск. комсомолец. — 1988. — 27 марта. — С. 2.
Беседа с И.Мамичевой о проблемах современного театра и театральной критики.

179. Несуетный человек // Театр. жизнь. — 1988. — № 16, авг. — С. 13-14.

О творчестве В.Розова.

См. Кн. III.

* * *

180. «Он был поэтом» // Огонек. — 1988. — № 4, янв. — С. 28.

Текст выступления на вечере в Центральном Доме Архитектора, посвященном В.Высоцкому (9 декабря 1981 г.).

181. Действующие лица и исполнители... Часть первая // Соврем. драматургия. — 1988. — № 4, июль-авг. — С. 197-205.

Стенограмма заседания расширенного Художественного совета Театра драмы и комедии на Таганке по обсуждению спектакля «Борис Годунов» А.С.Пушкина в постановке Ю.Любимова (7 декабря 1982 г.).
Выступление Н.Крымовой, с. 201-203.

1989

182. Милые мои сестры // Известия. — 1989. — 17 янв. — С. 5.

О спектакле «Три сестры» А.П.Чехова. Театр «Шаубюне» (Западный Берлин). Режиссер П.Штайн. Гастроли в Москве.

См. Кн. III.

183. «Я художник — это мое общественное лицо» // Театр. жизнь. — 1989. — № 2, янв. — С. 24-25.

Предисловие к публикации: Чехов М. «Жизнь и встречи». См. № 291.

184. Режиссер в меняющемся мире // Театр. жизнь. — 1989. — № 13, июль. — С. 7-9.

О творчестве чешского режиссера О.Крейчи.

См. Кн. III.

1990

185. На понятном всем языке // Огонек. — 1990. — № 15, апр. — С. 31-33.

О спектакле «Поминальная молитва» по Шолом-Алейхему (пьеса

- Г.Горина) в Московском театре им. Ленинского Комсомола. Режиссер М.Захаров.
См. Кн. III.
186. Камо грядеши?: Диалог с О.Ефремовым / Запись Г.Цитриняка // Лит.газ. — 1990. — 18 апр. — С. 8.
Беседа с главным режиссером МХАТа им. А.П. Чехова.
187. Театр культуры и отдыха имени М.Горького // Сов. культура. — 1990. — 26 мая. — С. 11.
Очерк о МХАТе им. М.Горького под руководством Т.Дорониной.
См. Кн. III.

* * *

188. Агишева Н. Чехов смотрит на нас // Экран и сцена. — 1990. — 21 июня, № 25. — С. 1, 8, 9, 10.
Н.Крымова — в числе участников «круглого стола», посвященного чеховским премьерам в театрах Москвы.
189. Как живешь театр?: Анкета «Правды» // Записал А.Филиппов // Правда. — 1990. — 26 авг. — С. 3.
Итоги прошедшего сезона в Москве. Среди авторов — Н.Крымова.

1991

190. До актера ли? // ДА: Дом Актера. — 1991. — № 1. — С. 4.
О роли театра в исторической ситуации начала 90-х.
192. Не все на продажу // Моск. наблюдатель. — 1991. — № 2. — С. 7-10.
О фильме «Чернов. Chernov». Автор сценария и режиссер С.Юрский.
193. Не доверяю людям, легко меняющим авторитеты // Союз. — 1991. — № 3, 15-22 янв. — С. 15.
Беседа с И.Горюновой о современном положении театра и роли критика.
194. Что сильнее политики? // Экран и сцена. — 1991. — 7 февр., № 6. — С. 15.
О режиссере М.Туманишвили в связи с 70-летием со дня рождения.
195. Реникса // Моск. наблюдатель. — 1991. — № 6-7. — С. 28-33.

- О спектаклях режиссеров Л.Трушкина, Ю.Калантарова и Ю.Погребничко по пьесам А.П. Чехова.
196. «Нашего времени случай-с» // Моск. наблюдатель. — 1991. — № 4. — С. 7-13.
О спектакле «Играем «Преступление» по Ф.М.Достоевскому в Московском ТЮЗе. Режиссер К.Гинкас.
См. Кн. III.
197. Невеселый разговор Натальи Крымовой и Марины Зайонц // Театр. жизнь. — 1991. — № 8, апр. — С. 12-13, 24.
Диалог театральных критиков о состоянии современного театра.
198. Дар // Сов. культура. — 1991. — 15 июня. — С. 11.
О режиссере С.Женоваче.
199. Один из немногих // Моск. наблюдатель. — 1991. — № 8-9. — С. 16-17.
О спектаклях С.Женовача «Иллюзия» П.Корнеля, «Панночка» Н.Садур, «Владимир III степени» по Н.В. Гоголю.
200. Встреча // Моск. наблюдатель. — 1991. — № 10. — С. 47-54.
О первой встрече К.С. Станиславского и М.Чехова в 1912 г.
201. Скучно, брат... // Культура. — 1991. — 19 окт., № 6. — С. 10.
О спектакле «Нос» по повести Н.В. Гоголя в Литовском Молодежном театре. Режиссер Э.Някрошюс.
См. Кн. III.
202. Гений среди людей: Уроки Михаила Чехова // Известия. — 1991. — 17 дек. — С. 3.
См. Кн. III.

* * *

203. Кузнецкий мост 9/10: Н.Крымова, Ю.Рыбаков, А.Свободин вспоминают журнал «Театр» 60-х годов. В разговоре принимает участие В.Семеновский // Моск. наблюдатель. — 1991. — № 1. — С. 1-7.
204. «Не бойся, ребята, нас больше!» [Из стенограммы VI Пленума правления СТД РСФСР] // Театр. — 1991. — № 10. — С. 2-24.
Выступление Н.Крымовой, с. 14-16.

205. О Михаиле Чехове // Экран. — 1992. — № 1. — С. 18-19.
К 100-летию со дня рождения.
206. Пети-жё по Достоевскому // Моск. наблюдатель. — 1992. — № 2. — С. 18-21.
О спектакле Московского театра им. М.Н. Ермоловой «Бесноватая» по роману Ф.М.Достоевского «Идиот». Режиссер В.Фокин.
207. Бесценный опыт заблуждений // Культура. — 1992. — 21 марта. — С. 2-3.
О режиссере А.Д.Попове в связи со 100-летием со дня рождения.
208. Дяденька Лир // Лит. газ. — 1992. — 29 апр. — С. 8.
О спектакле «Король Лир» У.Шекспира в Московском театре на Малой Бронной. Режиссер С.Женовач.
См. Кн. III.
209. Театра не было. Были спектакли [в соавторстве с А.Свободиныным] // Культура. — 1992. — 23 мая. — С. 8.
О творческом наследии А.В.Эфроса.
210. Отдельная комната в коммунальной квартире // Моск. наблюдатель. — 1992. — № 7-8. — С. 22-23.
О жанре художественного слова и актрисе А.Кузнецовой.
211. Прошедших дней очарование...: Студенты Петра Фоменко играют Островского // Моск. наблюдатель. — 1992. — № 7-8. — С. 11-13.
О спектакле «Волки и овцы» А.Н. Островского в исполнении студентов режиссерского курса РАТИ (ГИТИС) под руководством П.Фоменко. Режиссер Ма Чжин Хун.
212. Чехов на мировом рынке // Лит. газ. — 1992. — 18 нояб. — С. 8.
О трех постановках пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад», показанных на I Международном театральном фестивале им. А.П.Чехова в Москве.
См. Кн. III.
213. Да и Нет: Диалог с А.Свободиныным // Моск. наблюдатель. — 1992. — № 11-12. — С. 9-14.

О спектакле «Вишневый сад» А.П.Чехова (театр «Шаубюне», Берлин. Режиссер П.Штайн), показанном на I Международном театральном фестивале им. А.П.Чехова в Москве.

1993

214. Бах и Гендель в жизни не встречались. Их свела сцена МХАТа // Известия. — 1993. — 14 янв. — С. 7.
О спектакле «Возможная встреча» П.Барца. Режиссер В.Долгачев. См. Кн. III.
215. Добрые игры в недобром мире: Размышления после фестиваля «Все спектакли Мастерской Петра Фоменко» // Лит. газ. — 1993. — 31 марта. — С. 8.
См. Кн. III.
216. В своем кругу // Моск. наблюдатель. — 1993. — № 7. — С. 13-19.
То же // Театр. жизнь. — 1996. — № 7. — С. 3-5.
О спектакле «Без вины виноватые» А.Н.Островского в Московском театре им. Евг.Вахтангова. Режиссер П.Фоменко.
См. Кн. III.
217. Продолжение воспоминаний // Семь дней. — 1993. — № 8. — С. 15.
О работе над циклом радиопередач «Я помню», посвященном МХАТу и его актерам. В частности, о беседе с С.Пилявской.
218. Полета вольное упорство // Муз. жизнь. — 1993. — № 9-10, май. — С. 1-2.
К 50-летию сценической деятельности М.Плисецкой.
219. Легкая энергия гения: Московские уроки Георгия Жданова // Сегодня. — 1993. — 30 сент. — С. 12.
Об ученике М.Чехова и проведенных им в Москве уроках актерского мастерства.
220. Диалог с Плисецкой // Моск. наблюдатель. — 1993. — № 10. — С. 39-41.
Беседа о юбилейном вечере в ГАБТе 10 окт. 1993: об участии П.Кардена в создании балета «Безумная из Шайо».

221. Прекрасное безумие Майи Плисецкой // Известия. — 1993. — 14 окт. — С.7.
О творческом вечере М.Плисецкой в Большом театре.
222. Феллини не умирает // Независимая газ. — 1993. — 5 ноября. — С. 7.
Памяти Ф.Феллини.
См. Кн. III.
223. Анданте кантабиле // Моск. наблюдатель. — 1993. — № 11-12. — С. 34-35.
Последняя роль А.Коонен — Нина Заречная в спектакле Камерного театра «Чайка» А.П. Чехова (1944 г.).
См. Кн. III.

* * *

224. Группа писателей и ученых опять обращаются к Ельцину // Независимая газ. — 1993. — 10 нояб. — С.2.
Письмо президенту РФ от представителей московской интеллигенции (в том числе подпись Н.Крымовой) о положении грузин, пострадавших от геноцида в грузино-абхазской войне.
225. В ожидании Иванова // Сегодня. — 1993. — 22 июня. — С. 12.
Ответы театральных критиков на вопросы газеты о лучшем спектакле и наиболее перспективном молодом актере сезона 1992-1993 года в Москве. В частности, ответ Н.Крымовой.

1994

226. На пути к себе // Экран и сцена. — 1994. — 6-13 янв., № 1. — С. 2.
Размышления в связи с поездкой в Тбилиси. О культурных связях Грузии и России.
227. Добрый человек на проспекте Руставели // Экран и сцена. — 1994. — 13-20 янв., № 2. — С. 7.
О спектакле «Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта в Тбилисском театре им. Ш.Руставели. Режиссер Р.Стуруа.
См. Кн. III.

228. Как сделать фестиваль // Экран и сцена. — 1994. — 27 янв. — 3 февр., № 3. — С. 7.
О Международном театральном фестивале «Театр: Восток-Запад» в Ташкенте. Художественный руководитель М.Вайль.
229. Воспоминания Т.Петкевич // Моск. наблюдатель. — 1994. — № 1-2. — С. 64-66.
О книге Т.В. Петкевич «Жизнь — сапожок непарный» (СПб., 1993).
230. Дух города // Экран и сцена. — 1994. — 3-10 февр., № 4. — С. 6.
О российском театральном фестивале «На рубеже веков. Театр и драматургия» (Нижний Новгород).
231. Бабочки Михаила Булгакова // Экран и сцена. — 1994. — 10-17 февр., № 5. — С. 6.
О Доме-музее М.А.Булгакова в Киеве.
232. Дети «Галактики» // Веч. Москва. — 1994. — 17 марта — С. 4.
К 100-летию со дня рождения Б.В.Алперса.
233. Бандероль от А.П.Чехова // Известия. — 1994. — 30 марта. — С. 7.
О спектакле «Леший» А.П.Чехова в Московском театре на Малой Бронной. Режиссер С.Женовач.
234. «Способ тогда знали...» // Моск. наблюдатель. — 1994. — № 3-4. — С. 38-41.
О Г.С. Жданове, помощнике и сподвижнике М.А.Чехова.
См. Кн. III.
235. Парадоксы Фоменко // Известия. — 1994. — 28 апр. — С. 7.
О спектакле «Великолепный рогоносец» Ф.Кроммелинка в театре «Сатирикон».
См. Кн. III.
236. В неосвященном переходе. Захаров ставит Чехова // Моск. наблюдатель. — 1994. — № 11-12. — С. 21-28.
О спектакле «Чайка» А.П.Чехова в Театре Ленком.
См. Кн. III.
237. Под руку с Шекспиром // Экран и сцена. — 1994. — 1-8 дек., № 47. — С. 4-5.

О спектакле «Укрощение строптивой» в Московском театре Сатиры.
Режиссер В.Плучек.
См. Кн. III.

1995

238. Среди первых сюжетов: Ульянов играет Шмагу // Моск. наблюдатель. — 1995. — № 1-2. — С. 65-67.
В спектакле «Без вины виноватые» А.Н.Островского в Театре им. Евг.Вахтангова. Режиссер П.Фоменко.
239. «Куда ж теперь идти солдату?...» // Искусство кино. — 1995. — № 5. — С. 119-128.
Творческий портрет актера и певца М.Бернеса.
См. Кн. III.
240. Тоже нашего времени случай: О театре Михаила Бычкова. Воронеж // Моск. наблюдатель. — 1995. — Июнь. — С. 45-49.
О режиссере М.Бычкове и созданном им в Воронеже Камерном театре.
241. «Вся наша маленькая жизнь...» // Моск. наблюдатель. — 1995. — Июнь. — С. 53-56.
О спектакле «Буря» У.Шекспира в Казанском Молодежном театре.
Режиссер Б.Цейтлин.
242. «Мне очень грустно, а вам смешно» // Семь дней. — 1995. — 20-26 нояб. № 47. — С. 34.
Заметка о работе В.Высоцкого на радио.
243. Три еврея и мы // Моск. наблюдатель. — 1995. — № 7-8. — С. 50-51.
О спектакле «Улыбнись нам, Господи» по двум романам Г.Кановича в Вильнюсском Малом драматическом театре. Режиссер Р.Туминас.
См. Кн. III.
244. Как Раневская стала «бабуленькой» // Семь дней. — 1995. — 18-24 дек., № 51. — С. 26.
Ф.Раневская в радиоспектакле «Бабуленька» по мотивам повести Ф.М.Достоевского «Игрок».
245. Бесстыжая и бесстыдники // Лит. газ. — 1995. — 24 мая, № 21 — С. 8.

- О первом спектакле трилогии по роману «Идиот» — «Бесстыжая» — в Московском театре на Малой Бронной. Режиссер С.Женовач.
246. И все наши тут: «Роман в трех спектаклях» С.Женовача — продолжение // Лит. газ. — 1995. — 31 мая, № 22. — С. 8.
- О втором спектакле трилогии — «Рыцарь бедный».

* * *

247. Неопределенность судьбы // ДА: Дом Актера. — 1995. — № 1/2. — С. 2-4.
- Отрывки из стенограммы заседания Клуба критиков, состоявшегося в ЦДА и посвященного чеховским премьерам нового сезона. Среди участников Н.Крымова.

1996

248. Откуда свет? // Лит газ. — 1996. — 10 янв., № 1 — С. 8.
- О третьем спектакле трилогии по роману «Идиот» — «Русский свет». См. Кн. III.
249. Очень разный МДТ: Заметки о московских гастролях Малого драматического. Режиссер Л.Додин // Невское время. — СПб., 1996. — 13 янв.
- См. Кн. III.
250. «Ай да Пушкин...» // Экран и сцена. — 1996. — 4-11 апр., № 13 — С. 5.
- О спектакле «Пиковая дама» по повести А.С. Пушкина в Театре им. Евг.Вахтангова. Режиссер П.Фоменко.
- См. Кн. III.
251. О моем друге // Экран и сцена. — 1996. — 6-13 июня., № 22 — С. 14-16.
- Памяти М.Туманишвили.
- См. Кн. III.
252. Диспут о вере // Соврем. драматургия. — 1996. — № 4, окт. — дек. — С. 2.

Предисловие к пьесе И.Друцэ «Падение Рима».

253. Он всегда «ничего не знал» // ДА: Дом Актера. — 1996. — Окт. — С. 14-15.

Беседа с П.Рудневым о режиссере М.Туманишвили.

1997

254. Вся наша маленькая жизнь... // Независимая газ. — 1997. — 6 февр. — С. 7

О режиссере М.Туманишвили и его работе над спектаклями «Свиньи Бакулы» Д.Клдиашвили, «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира, «Вишневый сад» А.П.Чехова, «Наш городок» Т.Уайлдера, поставленных в Театре им. Ш.Руставели и в Театре киноактера (Тбилиси).

255. Наш учитель // Веч. Москва. — 1997. — 1 марта. — С. 4.

К 100-летию со дня рождения П.А.Маркова.

256. Если бы знать... // Лит. газ. — 1997. — 5 марта. — С. 8.

О спектакле МХАТа им. А.П.Чехова «Три сестры». Режиссер О.Ефремов.

257. Те же разговоры, те же люди... // Культура. — 1997. — 22 марта. — С. 12.

О спектакле «Гроза» А.Н.Островского в Московском ТЮЗе. Режиссер Г.Яновская.

См. Кн. III.

258. Трудотерапия в Вознесенском переулке // Экран и сцена. — 1997. — 24 апр. — 15 мая, № 16/17. — С. 7.

О спектакле «Вишневый сад» А.П.Чехова в Московском театре «ОКОЛО дома Станиславского». Режиссер Ю.Погребничко.

259. О свойствах страсти // Моск. наблюдатель. — 1997. — № 3-4. — С. 20-23.

О спектакле «Месяц в деревне» И.С.Тургенева в «Мастерской П.Фоменко». Режиссер С.Женовач.

260. Жили-были // Культура. — 1997. — 22 мая. — С. 12.

- О спектакле «Пять вечеров» А.Володина в Московском театре на Малой Бронной. Режиссер С.Женовач.
261. Трагедия успокаивает // Моск. наблюдатель. — 1997. — № 3-4. — С. 27-29.
О спектакле «Антигона» Ж.Ануя в БДТ им. Г.А.Товстоногова (С.-Петербург). Режиссер Т.Чхеидзе.
См. Кн. III.
262. Мое — о Ефреме // ДА: Дом Актера. — 1997. — Окт-нояб. — С. 3-5.
К 70-летию О.Н.Ефремова.
См. Кн. III.
263. Сегодняшний Ульянов // Экран и сцена. — 1997. — 20-27 нояб., № 47. — С. 10-11.
К 70-летию М.А.Ульянова.
См. Кн. III.
264. Это не ремесло // ДА: Дом Актера. — 1997/1998. — Дек.-январь. — С. 6.
О спектакле «Смуглая леди сонетов» Б.Шоу в театре «Et cetera». Режиссер Р.Козак. В роли Шекспира — А.Калягин.

* * *

265. Из интервью об Олеге Дале // Экран и сцена. — 1997. — Август-сентябрь, № 31. — С. 4, 8.
Беседа с выпускницей РАТИ Н.Васиной — автором дипломной работы о творчестве О.Даля.
266. Тоска по умной жизни: Нужны ли Москве новые государственные театры?: [Опрос] / И.Глущенко // Независимая газ. — 1997. — 18 нояб. — С. 4.
В частности, ответы Н.Крымовой.

1998

267. Как статья Някрошюсом // ДА: Дом Актера. — 1998. — Январь-февраль. — С. 15.
О спектакле «Гамлет» У.Шекспира, показанном в Москве на фестивале учеников А.А.Гончарова. Режиссер Э.Някрошюс.

268. Заповедник: А.Эфрос на съемках фильма «В четверг и больше никогда» // Киноведческие записки. — 1998. — № 39. — С. 371-377.
269. Благородство // Экран и сцена. — 1998. — Янв., № 1. — С. 16.
К 75-летию А.А.Гончарова.
См. Кн. III.
270. О Высоцком // Независимая газ. — 1998. — 24 янв. — С. 7.
В связи с 60-летием со дня рождения В.Высоцкого.
См. Кн. III.
271. Боже, как грустна наша Россия // Веч. клуб. — 1998. — 14-20 мая. — С. 4.
О спектакле «Чичиков» (по II-ому тому поэмы Н.В.Гоголя «Мертвые души»). Театр «Мастерская П.Фоменко».Режиссер П.Фоменко.
В роли Чичикова Ю.Степанов.
272. Как раз не об одиночестве // Соврем. драматургия. — 1998. — № 3, июль-сент. — С. 68.
Предисловие к пьесе П.Гладилина «Другой человек».

* * *

273. Конаев С. В вихре снега, в вихре вальса //Независимая газ. — 1998. — 11апр. — С. 7.
О спектакле «Маскарад» М.Ю.Лермонтова, показанном на 3-м Международном театральном фестивале им. А.П.Чехова Вильнюсским Малым театром. Режиссер Р.Туминас. В частности, приводится высказывание о спектакле Н.Крымовой.
274. И все-таки «Гамлет!» / Материал подгот. И.Глущенко // Независимая газ. — 1998. — 14 марта. — С. 13.
В частности, отзыв Н.Крымовой о спектакле режиссера Э.Някросюса «Гамлет» У.Шекспира (спектакль был показан на театральном фестивале «Лайф»).

1999

275. Жду вечера, когда мы с тобой дома // Общая газ. — 1999. —

15-21 апр. — С. 16.

См. Кн. III.

276. Три часа правды // *Общая газ.* — 1999. — 4-10 нояб. — С. 10.
Чулпан Хаматова в спектакле Московского театра «Современник»
«Три товарища» (по роману Э.-М. Ремарка). Режиссер Г.Волчек.

* * *

277. Мертвый сезон театру не угрожает: Опрос / Ю.Чупринина // *Общая газ.* — 1999. — 9-15 сент, — С. 10.

Высказывания критиков, в том числе Н.Крымовой, в преддверии
нового театрального сезона.

2000

* * *

278. Дайте, дайте мне Гамлета! / Подгот. С. Сидорина // *Общая газ.* —
2000. — 27 июля.-2 авг. — С.16.

Публикация сокращенной стенограммы заседания Художественного
совета Театра на Таганке от 22 окт. 1980 г., посвященного памяти
В.Высоцкого. В частности, выдержка из выступления Н.Крымовой.

2003

279. О Высоцком // *Независимая газ.* — 2003. — 24 янв. — С. 15.
Статья 1998 года (см. № 270).

2004

280. [Письма А.В.Эфросу, М.И.Туманишвили, Ю.С.Рыбакову, Н.Я.Бер-
ковскому] // *Театр. жизнь.* — 2004. — № 2, март-апр. — С. 3-4, 7-10,
15, 21, 24-28, 32, 39-40, 41-42, 45-46, 48.

Публикация писем разных лет в номере журнала, посвященном па-
мяти Н.Крымовой.

281. Попов А.Д. «Ромео и Джульетта»: Режиссерская экспликация; Записи разных лет/ Публ. Н. Крымовой. // Театр. — 1964. — № 4. — С. 132-136.
282. Кнебель М. Вся жизнь / Ред. Н.А. Крымова. — М.: Всерос. театр. об-во, 1967. — 583 с.
283. Кнебель М. Поэзия педагогики / Предисл. Г.Товстоногова; Ред. Н.А. Крымова. — М.: Всерос. театр. об-во, 1976. — 527 с.
284. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2-х т. / Сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; Общ. науч. ред. М.О. Кнебель; Ред. Н.А. Крымова. — М.: Искусство, 1986.
285. Высоцкий В. «Коля эта — только моя...»: Стихи / Предисл. Д.Самойлова; Публ. подгот. Н.Крымова // Дружба народов. — 1986. — № 10. — С. 33-41.
286. Эфрос А. О благородстве / Публ. Н.Крымовой // Огонек. — 1987. — № 34, авг. — С. 22-24.
Фрагменты бесед с участниками творческой лаборатории режиссеров при ВТО, которой в 1981-1982 годах руководил А.Эфрос.
287. Эфрос А. Из записных книжек; Письма к А.Эфросу: [Д.Шостакович, В.Шверубович, С.Гиацинтова, М.Прудкин, Ф.Феллини] / Публ. и предисл. Н.Крымовой // Театр. жизнь. — 1987. — № 18, сент.
Номер журнала посвящен памяти А.В. Эфроса.
288. Люди театра: А.Миронов. В поисках сути; А.Эфрос. Радость думать вместе; К.Курихара. Как вы там, без я? / Публ. Н.Крымовой // Неделя. —1987. — № 45. — С. 12.
289. Высоцкий В.С. Я, конечно, вернусь...: Стихи и песни Высоцкого; Воспоминания / Сост. Н. А. Крымова. — М.: Книга, 1988. — 463 с.: ил.
290. Высоцкий В.С. Избранное / Сост. и авт. послесл. Н. А. Крымова; Предисл. Б.Окуджавы. — М.: Сов. писатель, 1988. — 508 с.

291. Чехов М. Жизнь и встречи / Публ. и предисл. Н.Крымовой // Театр. жизнь. — 1989. — № 2, янв. — С. 26-29.

Отклики

Наталья Перли — Наталии Крымовой. 26 марта 1989. Москва // Театр. жизнь. — 1989. — № 14, июль. — С. 19.

Письмо дочери А.И. Рыкова, высказывающей сомнения в принадлежности опубликованного текста М.А. Чехову.

По следам наших выступлений: [Ответное письмо Н.Крымовой] // Театр. жизнь. — 1989. — № 15, авг. — С. 13.

292. Эфрос А. Как я учил других / Публ. и предисл. Н.Крымовой // Современ. драматургия. — 1989. — № 2, март-апр. — С. 234-247; № 3, май-июнь. — С. 232-247; № 4, июль-авг. — С. 199-203.

293. Кнебель М. Буйный Ливанов / Публ. и предисл. Н.Крымовой // Экран и сцена. — 1990. — 27 дек., № 52. — С. 14-15.
Глава, не вошедшая в книгу «Вся жизнь» (М., 1967).

294. Эфрос А. Актер прекрасный во всех отношениях / Публ. Н.Крымовой // Андрей Миронов: [Сб.] / Ред.-сост. Б.Поюровский. — М., 1991. — С. 72-79.

295. Эфрос А. Из американских заметок / Публ. Н.Крымовой // Экран и сцена. — 1992. — 28 мая-4 июня, № 21/22. — С. 1, 8, 9, 14.

296. Эфрос А. О Чехове и о нашей профессии / Вступл. Н.Крымовой // Моск. наблюдатель. — 1993. — № 11/12. — С. 4-9.
Беседа Н.Крымовой и А.Эфроса 1979 года о профессии режиссера, о работе с актером.

297. Михаил Чехов: Литературное наследие: В 2-х т. — 2-е изд., испр. и доп. / Сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; Общ. науч. ред. М.О. Кнебель; Ред. Н. А. Крымова. — М.: Искусство, 1995.

298. Эфрос А. Устно и письменно: О «Борисе Годунове»; О «Дон Жуане» и «Каменном госте»; Письма / Публ. Н.Крымовой // Моск. наблюдатель. — 1996. — № 3-4. — С. 49-55.

О Н.А.КРЫМОВОЙ

299. Калда Х. Вольдемар Пансо крупным планом // Сов.культура. — 1969. — 2 окт. — С. 3.
О телепередаче, подготовленной Н.Крымовой и таллинским телережиссером В.Аруоя.
300. Саввина И. Желанный праздник // Веч. Москва. — 1978. — 11 февр. — С. 3.
Об авторском цикле телепередач Н.Крымовой «Театр Пушкина».
301. Строева М. Сегодня по третьей программе... Об уроках искусства в учебных передачах телевидения // Комсом. правда. — 1978. — 1 апр. — С. 2.
В частности, о цикле «Театр Пушкина».
302. Кваснецкая М. Постигая мир театра // Правда. — 1978. — 25 авг. — С. 3.
В частности, о цикле учебной программы «Драматургия и театр»; о передаче «Театр Пушкина».
303. Борисова Н. Театр Чехова // Телевидение. Радиовещание. — 1979. — № 1. — С. 27.
О передаче из цикла «Любите ли вы театр?», посвященной А.П. Чехову. Автор и ведущая Н.Крымова.
304. Нодель Ф. «Просвещение с увлечением» // Детская лит. — 1979. — № 12. — С. 53-55.
О цикле передач ЦТ о театральном искусстве. Автор и ведущая Н.Крымова.
305. Премии «ЛГ» // Лит. газ. — 1979. — 1 янв. — С. 2.
Среди отмеченных премиями критик Н.Крымова — за активное участие в работе «ЛГ» в 1978 г.
306. Кнебель М. Архив Михаила Александровича Чехова // Театр. — 1981. — № 6. — С. 97-100.
О роли Н.Крымовой в подготовке к изданию архива М.Чехова. С. 99-100.

307. «К.С. Станиславский» // Сов. культура. — 1983. — 13 янв. — С. 8.
О предстоящей 17 января премьере телефильма, посвященного 120-летию со дня рождения К.С. Станиславского. Автор сценария Н.Крымова, режиссер С.Козачев.
308. Агишева Н. Души изменчивой приметы // Правда. — 1983. — 5 июля. — С. 6.
О фильме «Старые мастера», посвященном творчеству В.Анжапаридзе, А.Эсколы, И.Ильинского, С.Такаишвили, М.Прудкина, А.Степановой, Ф.Раневской. Автор сценария и ведущая Н.Крымова, режиссер М.Таврог.
309. Ольхович Е. Обаяние таланта // Веч. Москва. — 1983. — 10 авг. — С. 3.
О фильме «Старые мастера».
310. Коток Е. А голос так дивно звучал // Сов.культура. — 1984. — 23 янв. — С. 4.
О радиопередаче из цикла «Актеры на все времена», посвященной А.Г. Коонен. Автор и ведущая Н.Крымова.
311. Муштаев В. Дорога к человеческим высотам // Театр. жизнь. — 1984. — № 9, май. — С. 24-25.
О телецикле «Драматургия и театр», созданном Н.Крымовой.
312. Борисова Н. «Артисты на все времена» // Телевидение. Радиовещание. — 1984. — № 8. — С. 16-18.
О цикле передач Всесоюзного радио. Автор и ведущая Н.Крымова.
313. Саенко, М. Те, кто творят чудо // Сов. экран. — 1984. — № 21, нояб. — С. 14-15.
О фильме «Старые мастера».
314. Сабашникова Е. Условия союза: (Передачу ведут «люди со стороны») // Лит. обозрение. — 1985. — № 3. — С. 90-96.
О телепередаче «Театр Чехова».
315. Паперный З. Этим и интересен // Известия. — 1985. — 28 апр. — С. 3.
О телеспектакле «Театр Владимира Маяковского». Автор сценария и ведущая Н.Крымова, режиссер А.Торстенсен.

316. Егоров А. ТВ: писатель крупным планом // Лит.газ. — 1986. — 18 июня. — С. 14.
О передачах, посвященных драматургии А.С. Пушкина. Автор композиции Н.Крымова.
317. Ардаматский В. Разговоры с Раневской // Театр. — 1986. — № 11. — С. 182-191.
О телепередаче Н.Крымовой, посвященной Ф.Раневской и В.Анжипаридзе, с. 188-189.
318. ТВ 7x7: Телевизионная неделя на перекрестке мнений: Литература и искусство (12-18 янв. 1987) // Лит.газ. — 1987. — 21 янв. — С. 2.
В.Розов, И.Золотусский, Б.Окуджава о передаче Н.Крымовой «Театр А.С.Пушкина».
319. Данилова Т. Феномен Владимира Высоцкого // Веч. Москва. — 1987. — 29 мая. — С. 3.
О двухсерийной телепередаче, посвященной В.Высоцкому. Режиссер А.Торстенсен. Автор сценария и ведущая Н.Крымова.
320. Макаров А. Парень из нашего города // Сов. культура. — 1987. — 30 мая. — С. 5.
О двухсерийной телепередаче памяти В.Высоцкого.
321. Смелков Ю. Своей отвагой, своей мукой: И вновь Высоцкий на телеэкране // Моск. комсомолец. — 1987. — 31 мая. — С. 3.
322. Ерохин А. Высоцкий продолжается // Лит.Россия. — 1987. — 5 июня. — С. 16-17.
323. ТВ 7x7: Мнения писателей //Лит. газ. — 1987. — 1 июля. — С. 3.
Отзывы Арк.Арканова, С.Баруздина, Р.Киреева о передаче ЦТ «Давайте поговорим...», посвященной А.Райкину. Автор и ведущая Н.Крымова.
324. Альфред Шнитке: «Он не мог жить иначе...»: Беседа с композитором / Записала Т.Лебедева // Муз. жизнь. — 1988. — № 2, янв. — С. 2-3.
О В.Высоцком; о своем неоднозначном отношении к телефильму Н.Крымовой.

325. В. Высоцкому посвящается // Сов. культура. — 1991. — 13 июля. — С. 7.
О предстоящей 21 июля по ЦТ авторской программе Н.Крымовой «Владимир Высоцкий».
326. Михайлова Е. Возвращение на радио // Экран и сцена. — 1993. — 22 янв.-4 февр. № 3. — С. 2.
О первой радиопередаче Российского радио из цикла «Таланты и поклонники», посвященной Ф.Раневской. Автор Н.Крымова. Ведущие Н.Крымова и Д.Сальцев.
327. Заславский Г. В театральную критику! // Независимая газ. — 1993. — 30 июня. — С. 2.
Кратко о Н.Крымовой, получившей большинство голосов актеров и режиссеров Москвы в результате опроса, проведенного «НГ» в апреле 1993 г.
328. О театре говорят актеры / Записала И.Амитон // Театр. — 1993. — № 12. — С. 110-126.
Артист Театра Армии А.Васильев о статьях Н.Крымовой: «...вижу четко выраженную мысль, она неподкупна и буквально излучает интерес к тому делу, которым занимается», с.112.
329. Сергей Юрский избран президентом // Моск. комсомолец. — 1994. — 5 марта. — С. 4.
Информация: Юрский избран президентом Российской школы Михаила Чехова, учрежденной Домом актера и лабораторией «Техника актера», в нее вошли также О.Ефремов, Н.Крымова, А.Кайдановский.
330. Заслуженный деятель искусств РФ // Культура. — 1997. — 11 сент. — С. 4.
О присвоении звания Н.Крымовой.
331. Галахова О. Всегда первая // Независимая газ. — 2000. — 12 янв. — С. 7.
Творческий портрет театрального критика, писателя, архивиста, телеведущей Н.Крымовой, в связи с ее 70-летием.
332. Золотухин В. Секрет Высоцкого: Дневниковая повесть. — М.: Алгоритм, 2000. — С. 318; 16 л. ил. — (Легенды советского кино).
О Крымовой. С. 205-206, 225, 234.

333. Рыбаков Ю. Наша строгая Наташа // Театр. — 2000. — № 1, март — апр. — С. 111.
К 70-летию Н.А. Крымовой.
334. Крымова Наталья Анатольевна // Русский драматический театр: Энциклопедия. — М., 2001. — С. 223.
335. Крымов Д. Завоевание муз : Беседа / Записал С.Шаповал // Независимая газ. — 2002. — 6 дек. — С. 13-15.
Художник и режиссер Дмитрий Крымов о своих родителях.
336. Зотова Л.В. Дневник театрального чиновника: 1966-1970. — М., 2003. — 272 с.
О Крымовой см. указатель имен.

ПАМЯТИ Н.А. КРЫМОВОЙ

337. Должанский Р. Умерла Наталья Крымова // Коммерсантъ. — 2003. — 9 янв. — С. 14.
338. Наталья Анатольевна Крымова // Культура. — 2003. — № 1-2, 16-22 янв. — С. 2. — Подпись : СТД РФ.
Некролог.
339. «...Критик, зачем ты?» : Прощание / Материал подгот. Е.Дмитриевская и М. Хализева // Экран и сцена. — 2003. — № 2, янв. — С. 14-16.
Содерж: Михайлова А. Крымова в зале; Шах-Азизова Т. Судьба и личность; Бартошевич А. Больше, чем критик; Хейфец Л. Достоинство жизни; Мягкова И. Наташа; Должанский Р. «Крымочка»; Женовач С. Гамбургский счет.
340. Карась А. Эту тайну нам уже не разгадать // Рос. газ. — 2003. — 9 янв. — С.12.
Некролог.
341. Памяти Натальи Крымовой: А.Шапиро, С.Арцибашев, В.Гаевский, А.Смелянский, А.Соломонов, Н.Грибкова // Театр. — 2003. — № 1-2. — С. 94-102. — (Уроки критики).

342. Памяти Натальи Анатольевны Крымовой: О.Скорочкина, М.Дмитревская // Петербургский театр. журнал. — 2003. — № 31. — С. 148-149.
343. [Памяти Натальи Крымовой] / Сост. Ю.Маринова и В.Оренов; Худож. Д.Крымов; Вступ. ст. В.Оренова // Театр. жизнь. — 2004. — № 2, март-апр. — С. 1-48.
Авт.: С. Николаевич, И. Юкова, М. Розанова, Н. Казьмина, В. Кардин, Ю.Рыбаков, Л.Додин, О.Крейча, В.Максимова, А.Михайлова, А.Адоскин, Л.Толмачева, Е.Левинская, В.Балясный.
344. «Как же могла сложиться наша жизнь... Не карьера, не роли — Жизнь»: Беседа с Викторией Верберг и Валерием Ненашевым // Фридштейн Ю. Спектакль — любовь моя. — М., 2004. — С. 85-99.
В беседе с учениками А.В.Эфроса — о Крымовой. С. 98-99.
См. также с. 86 — авторское вступление к беседе.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН К БИБЛИОГРАФИИ

Абрамов Ф.А.

«Деревянные кони» 110

Аброскина И.И. 284, 297

Агишева Н.Д. 188, 308

Адоскин А.М. 343

Айтматов Ч.Т.

«Восхождение на Фудзияму» 105

«Ранние журавли» 119

Алексидзе Д.А. 58

Алперс Б.В. 158, 232

Альтшуллер А.Я. 4

Амитон И. А. 328

Анастасьев А.Н. 3

Анджапаридзе В.И. 172, 173, 308, 317

Андроников И.Л. 21, 126, 133

Ануй Ж.
 «Антигона» 92, 261
Арбузов А.Н. 13, 20, 132
 «Жестокие игры» 132
 «Потерянный сын» 60
АрдаMATский В.И. 317
Арканов А.М. 323
Аруоя В. 299
Арцибашев С.Н. 340
Бабанова М.И. 102, 148
Бабочкин Б.А. 42
Балясный В.И. 343
Банионис Д. 100
Бартошевич А.В. 339
Баруздин С.А. 323
Барц П.
 «Возможная встреча» 214
Белянкин Ю.Н. 131
Берковский Н.Я. 280
Бернес М.Н. 239
Бледис В. 100
Бомарше П.
 «Безумный день, или Женитьба Фигаро» 9, 39, 94
Борисова Н.В. 144, 173, 303, 312
БреХт Б.
 «Добрый человек из Сезуана» 11, 72, 227
 «Г-н Пунтила и его слуга Матти» 77
 «Карьера Артуро Уи» 80
Булгаков М.А. 231
Буров А.Г. 70
Бурханов А.Б. 36
Бучене И. 104
Бычков М.В. 240

Бээкман Э. 114
Важа Пшавела
 «Бахтриони» 58
Вайль М.Я. 228
Васильев А. 328
Васина Н.Б. 265
Верберг В.А. 344
Вилькина Н.М. 102
Випман А.Б. 56
Вирта Н.Е.
 «Три года спустя» 32
Виткус К. 100
Володин А.М.
 «Назначение» 69
 «Пять вечеров» 260
Волчек Г.Б. 276
Высоцкий В.С. 25, 26, 27, 28, 31, 89, 143, 153, 156, 161, 162, 165, 175,
 176, 180, 242, 270, 278, 279, 285, 289, 290, 319, 320, 321, 322, 324, 325
Гаевский В.М. 341
Галахова О.И. 331
Гиацинтова С.В. 287
Гинкас К.М. 196
Гладилин П.В.
 «Другой человек» 272
Глущенко И.В. 266, 274
Гоголь Н.В.
 «Владимир III степени» 199
 «Нос» 201
 «Чичиков» («Мертвые души» том 2-й) 271
Годзиашвили В.Д. 41
Голубенцев Н.А. 4
Гольдфельд В.А. 32
Гончаров А.А. 267, 269

Горин Г.И. 185
Горький А.М.
 «Варвары» 124
 «Последние» 87
Горюнова И.Э. 193
Грибанов Б.Т.
 «Павшие и живые» 81
Грибкова Н.С. 341
Грибоедов А.С.
 «Горе от ума» 10, 82
Гримм бр.
 «Бременские музыканты» 70
Грушас Ю.
 «Геркус Мантас» 46
Губина Р.С. 37
Гулгайте Е. 100
Гуцков К.
 «Уриэль Акоста» 66
Гушанский С.Х. 34
Даль О.И. 265
Данилова Т. 319
Дановская З.Н. 3
 «Вольные мастера» 50
Демидова А.С. 112
Джонсон Б.
 «Вольпоне» 113
Дмитревская М.Ю. 342
Дмитриевская Е.Р. 339
Добржанская Л.И. 97
Додин Л.А. 152, 249, 343
Долгачев В.В. 214
Должанский Р.П. 337, 339
Доронина Т.В. 187

- Достоевский Ф.М.
 «Дядюшкин сон» 102
 «Идиот» 206, 245, 246, 248
 «Игрок» 38, 244
 «Преступление и наказание» 37, 106, 196
- Дробышева Н.И. 98
- Друцэ И.П.
 «Каса маре» 59
 «Птицы нашей молодости» 105
 «Падение Рима» 252
- Евсеев Б.Е. 4
- Евстигнеев Е.А. 49
- Егоров А.И. 316
- Ельцин Б.Н. 224
- Ермолинский С.А. 22
- Ерохин А.А. 322
- Есенин С.А.
 «Пугачев» 25, 90
- Ефремов О.Н. 3, 6, 69, 121, 134, 186, 256, 262, 329
- Жданов Г.С. 219, 234
- Женовач С.В. 198, 199, 208, 233, 245, 246, 259, 260, 339
- Журавлев Д.Н. 142
- Зайонц М.Г. 6, 197
- Зак А.Г.
 «Два цвета» 49
- Залесский В.Ф. 53
- Заславский Г.А. 327
- Захаров М.А. 80, 185, 236
- Золотницкий Д.И. 9
- Золотусский И.П. 318
- Золотухин В.С. 112, 332
- Зорин Д.И.
 «Вечный источник» 42

Зотова Л.В. 336
Зощенко М.М. 123
Ибрагимбеков М. 109
Ибрагимбеков Р.
 «Женщина за зеленой дверью» 105
Ибсен Г.
 «Бранд» 124
 «Гедда Габлер» 78
Иванов Вс.В.
 «Бронепоезд 14-69» 9, 39
Иванова М.С. 284, 297
Ильинский И.В. 7, 140, 308
Иоселиани Е.К. 45
Ирд К. 3, 63, 95
Искандер Ф.
 «Ремзик» 118
Ишмуратов Р.Ф.
 «Бессмертная песнь» 33
Казьмина Н.Ю. 343
Кайдановский А.Л. 329
Кайду Э. 52, 63
Калантаров Ю.А. 195
Калда Х. 299
Калмановский Е.С. 3
Калягин А.А. 264
Канович Г. 243
Карапетян М.И. 6
Карась А. (Е.)Ю. 340
Карден П. 220
Кардин Э.В. 343
Катаев В.П.
 «Алмазный мой венец» 135
Кац А.Ф. 124

Качалов В.И. 116
Кваснецкая М.Г. 302
Квятковский О. 165
Кедров М.Н. 53
Киачели Л.
 «Тариэл Голуа» 58
Киреев Р.Т. 323
Кидиашвили Д.С.
 «Свиньи Бакуль» 254
Кнебель М.О. 30, 64, 93, 102, 127, 150, 158, 282, 283, 284, 293, 297, 306
Козак Р.Е. 264
Козаков М.М. 35
Козачев С. 307
Койдулла Л. 48
Конаев С.А. 273
Коонен А.Г. 223, 310
Корнель П.
 «Иллюзия» 199
Кортни Т. 57
Костелянец Б.О. 110
Коток Е.В. 310
Крейча О. 184, 343
Кроммелинк Ф.
 «Великолепный рогоносец» 235
Крымов Д.А. 335, 343
Крючков Ю.И. 3
Кузнецов И.К.
 «Два цвета» 49
Кузнецов С. 166
Кузнецова А.М. 210
Кузнецова И.С. 53
Курихара К. 288
Кушиташвили В.П. 41

Лебедева Т. 324
Левинская Е.И. 343
Легентов В.И.
 «Эдит Пиаф» 98
Лермонтов М.Ю
 «Маскарад» 273
Ливанов Б.Н. 293
Линдгрэн А.
 «Мальш и Карлсон, который живет на крыше» 91
Линьнь А. 124
Лобанов А.М. 34
Лордкипанидзе Г.Д. 45
Львов-Анохин (Львов) Б.А. 59
Любимов Ю.П. 3, 72, 81, 90, 110, 181
Ма Чжин Хун 211
Майлс Б. 61
Макаров А.М. 320
Максимова В.А. 343
Малярова В.В. 32
Мамичева И. 178
Марджанов К.А. 66
Марджанишвили (Марджанов) К.А.
Маринова Ю. 343
Марков П.А. 158, 168, 255
Масюлис А. 100
Мацкин А.П. 139
Маяковский В.В. 123, 315
Метерлинк М.
 «Синяя птица» 65
Микаэлян М.А. 91
Миллер А.
 «Смерть коммивояжера» 78
Мильтинис Ю. 78, 79, 113

- Миронов А.А. 288, 294, 339
Михайлова А.А. 343
Михайлова Е.А. 326
Мольер (Поклен Ж.Б.)
 «Дон Жуан» 298
Мревлишвили М.Н.
 «Лавина» 51
Мухамеджанов К.
 «Восхождение на Фудзияму» 105
Муштаев В.П. 311
Мягкова И.Г. 339
Нахуцришвили Г.Д.
 «Чинчрака» 85
Ненашев В.В. 344
Николаевич.С.И. 343
Никулин Ю.В. 15
Нодель Ф.А. 344
Някрошюс Э. 201, 267, 274
Огай Н. 104
Окуджава Б.Ш. 160, 318
Ольхович Е.М. 167, 309
Оренов В.Б. 343
Островский А.Н. 107, 108
 «Без вины виноватые» 216, 238
 «Волки и овцы» 211
 «Горячее сердце» 9, 11, 39
 «Гроза» 257
 «Женитьба Белугина» 78
 «Снегурочка» 129
 «Таланты и поклонники» 93
Охлопков Н.П. 9
Панова В.Ф.
 «Проводы белых ночей» 60

Пансо В. 3, 12, 77, 86, 141, 299
Панфилов Г.А. 166
Паперный З.С. 315
Патарая Г.В. 45
Паулс Р. 70
Перевозчиков В.К. 31
Перли Н.А. 291
Петкевич Т.В. 229
Петров Н.В. 38
Пилявская С.С. 217
Пини О.А. 107, 108
Плисецкая М.М. 159, 218, 220, 221
Плущек В.Н. 94, 237
Пляцковская Н.С. 3
Погребничко Ю.Н. 195, 258
Полякова Е.И. 2
Попов А.Д. 19, 158, 207, 281
Покуровский Б.М. 4, 294
Приеде Г. 18, 126
 «Пусть осень» 43
 «Читала Бебре» 75
Проваторов Н.С. 33
Прокофьев В.Н. 53, 54
Промет Л. 114
Прудкин М.И. 149, 287, 308
Пушкин А.С. 300, 301, 302, 316, 318
 «Борис Годунов» 181, 298
 «Каменный гость» 298
 «Моцарт и Сальери» 106
 «Пиковая дама» 250
Рабиев М.
 «Саодат» 36
Равенских Б.И. 111

Райкин А.И. 323
Раневская Ф.Г. 244, 308, 317, 326
Ремарк Э.-М.
 «Три товарища» 276
Реценгер В.Э. 89
Розанова М.В. 343
Розов В.С. 169, 179, 318
 «Вечно живые» 34
 «Кабанчик» 169
Роллан Р.
 «14 июля» 63
Руднев П.А. 253
Рудницкий К.Л. 94
Рыбаков Ю.С. 203, 280, 333, 343
Рыков А.И. 291
Сабашникова Е.С. 314
Саввина И.С. 300
Садур Н.Н.
 «Панночка» 199
Саенко М.И. 313
Саидмурадов С.С.
 «Саодат» 36
Салтыков-Щедрин М.Е.
 «Господа Головлевы» 152
Сальцев Д. 326
Самойлов Д.С. 285
 «Павшие и живые» 81
Саптак В.С. 3, 71
Светлов М.А.
 «Двадцать лет спустя» 73
Свободин А.П. 6, 125, 136, 203, 209, 213
Семеновский В.О. 203
Сидорина С.Л. 278

Симонов Н.К. 101
Скорочкина О.Е. 342
Славина З.А. 112
Смелков Ю.С. 321
Смелянский А.М. 53, 146, 341
Смоктуновский И.М. 111, 154
Смуул Ю.
 «Йынь с острова Кихну» 77
Соколянский А.Ю. 163
Соловьева И.Н. 139
Соломонов А.П. 341
Сосин О.Г. 128
Софокл
 «Царь Эдип» 58
Софронов А.В.
 «Последние соловьи» 60
Станиславский К.С. 1, 2, 5, 9, 39, 40, 53, 65, 67, 107, 151,
 200, 307
Степанов Ю. В. 271
Степанова А.И. 308
Строева М.Н. 3, 4, 301
Стуруа Р.Р. 84, 227
Сухаревич В.М. 3
Таврог М.Е. 308
Такаишвили С.Д. 308
Тамулявичюте Д. 104
Товстоногов Г.А. 10, 82, 283
Толмачева Л.М. 343
Толстой А.К.
 «Смерть Иоанна Грозного» 83
 «Царь Федор Иоаннович» 111
Толстой Л.Н.
 «Анна Каренина» (балет) 144

- «Плоды просвещения» 53, 155
Толченова Н.П. 91
Торстенсен А.В. 174, 315, 319
Троицкий В.Ю. 107
Трушкин Л.Г. 195
Туманишвили М.И. 45, 55, 58, 85, 92, 147, 194, 251, 253,
254, 280
Туминас Р. 243, 273
Тургенев И.С.
«Месяц в деревне» 259
Уайлдер Т.
«Наш городок» 254
Ульянов М.А. 161, 238, 263
Феллини Ф. 222, 287
Ферналд Дж. 57
Фетисова Л.М. 62
Филиппов А.А. 189
Фокин В.В. 206
Фоменко П.Н. 155, 211, 235, 238, 250, 271
Фридштейн Ю.Г. 344
Хализева М.В. 339
Хаматова Ч.Н. 276
Харитонов В.В. 76
Хейфец Л.Е. 83, 122, 339
Хмелецкий Ю.О. 84
Хомский П.О. 75
Цейтлин Б.И. 241
Чехов А.П. 29, 188, 195, 303, 314
«Вишневый сад» 212, 213, 254, 258
«Дама с собачкой» (балет) 159
«Дядя Ваня» 97
«Иванов» 78, 121
«Леший» 233

- «Три сестры» 87, 156, 182
«Чайка» 52, 57, 124, 223, 236
«Чайка» (балет) 159
Чехов М.А. 163, 183, 200, 202, 205, 219, 234, 284, 291, 297, 306
Чупринина Ю.С. 277
Чхеидзе Т.Н. 261
Шапиро А.Я. 24, 73, 84, 99, 341
Шаповал С. 335
Шах-Азизова Т.К. 339
Шверубович В.В. 287
Швядкой М.Е. 130
Шекспир У. 74
 «Буря» 241
 «Гамлет» 9, 35, 58, 86, 166, 267, 274
 «Король Лир» 208
 «Макбет» 78
 «Отелло» 39
 «Ричард III» 41
 «Ромео и Джульетта» 281
 «Сон в летнюю ночь» 254
 «Укрощение строптивой» 237
Шиллер Ф.
 «Заговор Фиеско в Генуе» 122
Шкловский В.Б. 131
Шнитке А.Г. 324
Шолом-Алейхем 185
Шолохов М.А.
 «Поднятая целина» 78
Шостакович Д.Д. 287
Шоу Дж.Б.
 «Назад к Мафусаилу» 77
 «Смуглая леди сонетов» 264
Штайн П. 182

Штейн А.Л.	82
Штейн А.П.	
«Весенние скрипки»	56
Шредель В.М.	117
Щедрин Б.Е.	98
Эдлис Ю.Ф.	14
Эскола А.	86, 308
Эфрос А.В.	209, 268, 280, 286, 287, 288, 292, 294, 295, 296, 298, 344
Юкова И.К.	343
Юрасова Г.А.	83
Юрский С.Ю.	3, 10, 82, 89, 96, 115, 157, 192, 329
Яновская Г.Н.	257
Яхонтов В.Н.	4, 8, 123, 129

Составитель Ф.М. Крымко



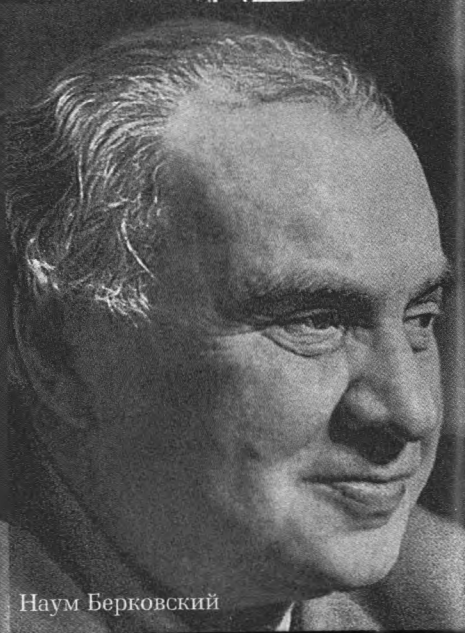
Вадим Шверубович



Виталий Виленкин



Борис Алшерс



Наум Берковский



Александр Аникст



Борис Зингерман



Инна Соловьёва



Майя Туровская



Михаил Туманишвили, Наталья Крымова,
Сесилия Такашвили, Эроси Манджгаладзе



Группа театра Ленком. 1997 год



Труппа театра «Мастерская П.Фоменко»



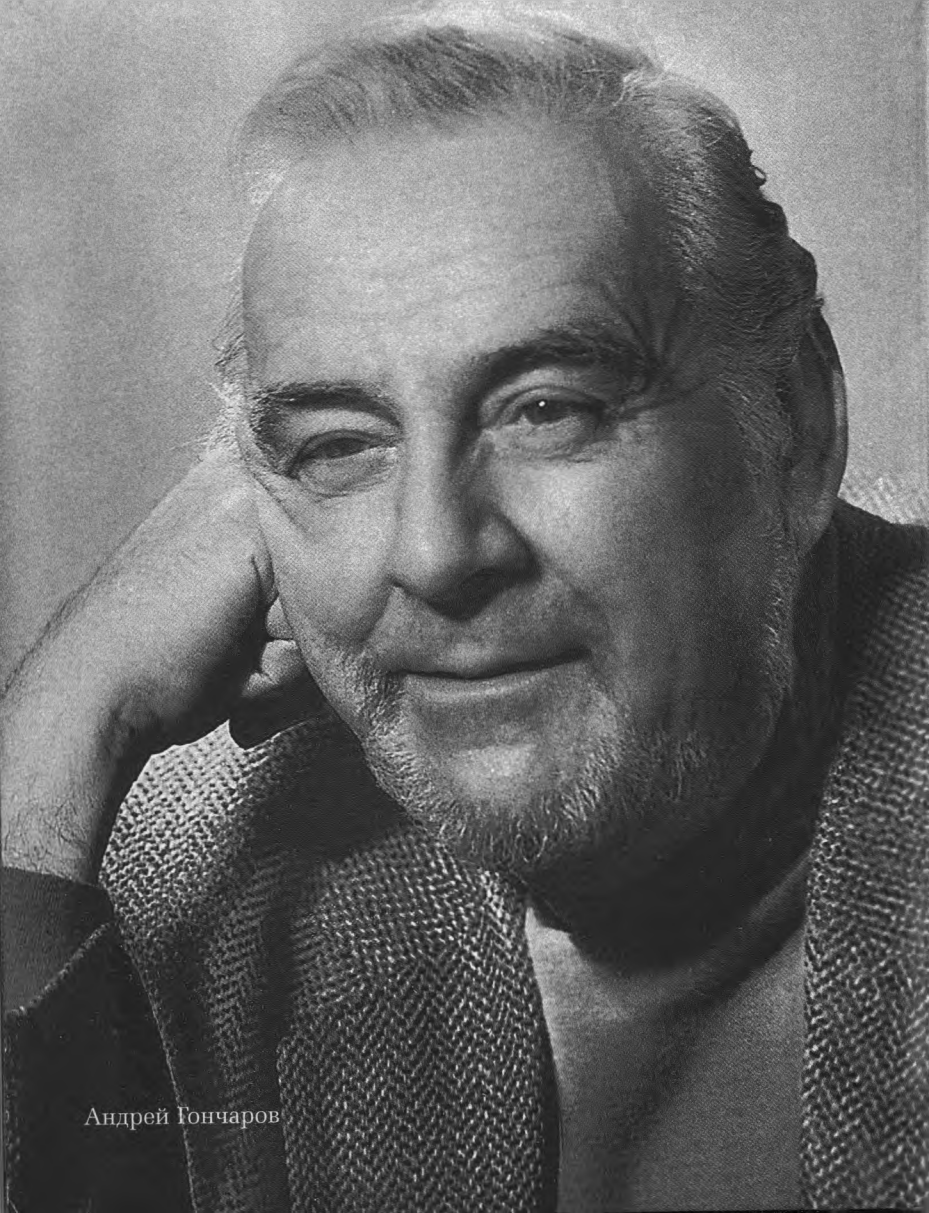
Сергей Женовач и его артисты. 1989 год



Татяна Шестакова, Лев Додин



Эймунтас Някрошюс



Андрей Гончаров



Михаил Ульянов



Олег Ефремов

Татам
Камован

Томе
Зарбо


и их
дате

с 9/10/1950
Звон

Владимир Высоцкий



Дмитрий Крымов, Наталья Крымова, Анатолий Эфрос



\$49.95
37.