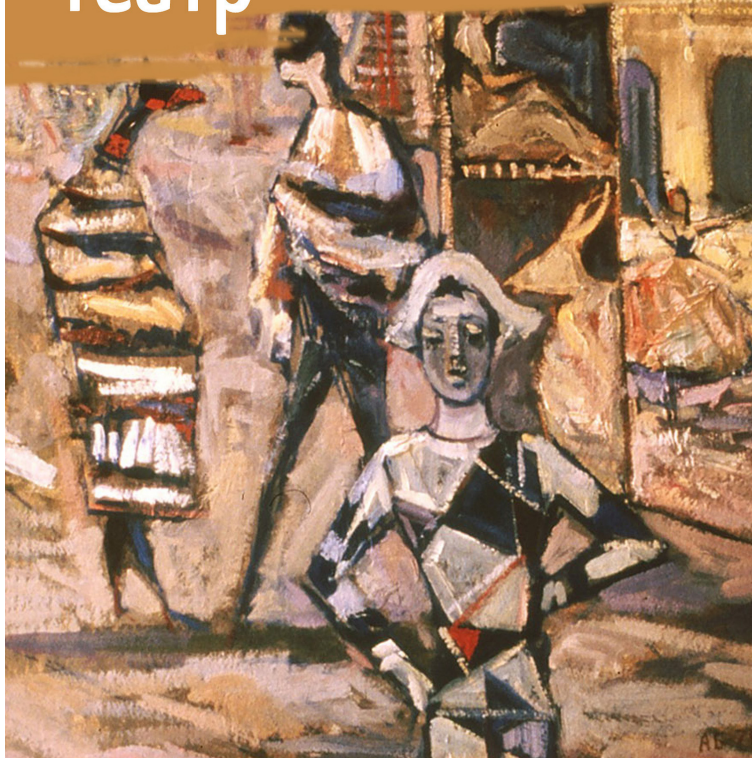


Ирина Панченко
Ксения Гамарник

Влюблённые в театр



Ксения Леонидовна Гамарник Ирина Григорьевна Панченко Влюблённые в театр

*Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=41870291
Влюблённые в театр: 2019*

Аннотация

Книга «Влюбленный в театр» посвящена любителям творчества – актерам, режиссерам и декораторам, кукольникам и клоунам, оперным певцам и артистам балета. В книгу вошли статьи о работах Марка Шагала, Бориса Анисфельда и Бориса Аронсона в Американском театре, а также монографии украинских театральных художников Абрама Балазовского и Владислава Клеха; в неё также включены обзоры постановок, созданных в России, Украине и США. Авторы – писатель-критик, профессор русской литературы Ирина Панченко, театральный критик и сценограф Ксения Гамарник. Авторы – команда состоящая из матери и дочери, влюбившихся в магию театра.

Содержание

I. Портрет режиссёра	7
Ксения Гамарник. «Мир меня ловил...»[1]	7
Ирина Панченко. «Меня до боли мучает...»	18
Биографическая справка	24
Ксения Гамарник. «Я люблю незаигранные пьесы»	25
Биографическая справка	32
Ксения Гамарник. Тот, кто слушает время	34
Биографическая справка	42
II. Судьбы артистические	44
Ксения Гамарник. Квартира-музей Амвросия Бучмы	44
Ирина Панченко. Обнажённость исповедальности	48
Ирина Панченко. Учитель музыки	58
Ирина Панченко. Спеть то, что не допето	66
Ксения Гамарник. Неподражаемая дива	74
III. Актёры и роли	84
Ирина Панченко. «Тайна присутствует в моих спектаклях»	84
Ксения Гамарник. Четыре роли Бориса Романова	95
Было у отца три сына...	99

**Ирина Панченко,
Ксения Гамарник
Влюблённые в театр**

Copyright © 2019 by Irina Panchenko

Copyright © 2019 by Ksenia Gamarnik

Дизайн, макет © Ксения Гамарник

Design © by Ksenia Gamarnik

* * *



Филадельфия 2019

I. Портрет режиссёра

Ксения Гамарник. «Мир меня ловил...»¹

Какие изящные, красивые и одновременно страшные узоры плетёт судьба. Как необычно, в каких причудливых формах она осуществляет заветные стремления человека.

Фрагменты, предлагаемые вашему вниманию, это не столько интервью или рецензия на отдельный спектакль, сколько попытка рассказать про необыкновенную судьбу человека, бесконечно преданного театру.

Василий Васильевич Сечин приехал в Киев из Мюнхена и осуществил здесь в творческом объединении «Сузирья» постановку по повести Гоголя «Записки сумасшедшего» (перевод М. Рыльского). Какой мучительный и долгий путь довелось пройти Сечину до этого спектакля...

Василий Сечин родился в Мелитополе в 1926 году. Закончил восемь классов украинской школы, когда началась Отечественная война. Пятнадцатилетний Василий с сестрой и

¹ «Мир меня ловил» – перевод с украинского языка надписи, которую украинский писатель, философ и просветитель Г. Сковорода велел высечь на своей могиле: «Світ ловив мене, та не спіймав» – «Мир ловил меня, но не поймал».

родителями оказался на оккупированной территории. Чтобы спастись от регистрации на бирже труда, на которую молодёжь обязана была являться с шестнадцати лет, а оттуда юношей и девушек вывозили на работу в Германию, отец увёз семью в село. Но и в селе немцы нашли брата и сестру и отправили их в концентрационный лагерь. Василия – рыть окопы, сестру – уборщицей.

Забрали подростков прозрачной золотой осенью, в лёгкой одежде и обуви. Но даже самая длинная осень когда-нибудь заканчивается. Наступили холода.

Какой-то парень предложил Василию, который немного знал немецкий язык, поговорить с комендантом лагеря. Обещал, если его отпустят на один день, принести тёплую одежду. Немцы – практичные люди. Комендант согласился, но с условием: если парень не вернётся, Василия расстреляют. Парень не вернулся...

Иногда страх пронизывает человека, пропитывает каждую клетку его тела. Страх может затуманить разум. Тогда человек мечтает об одном – забиться куда-нибудь, спрятаться от всего мира. Закрывать голову руками и не видеть, не знать, не слышать...

На следующий день к Василию привели сестру – попрощаться. Она плакала. Смерть подошла к Василию совсем близко. Немецкий офицер вынул пистолет из кобуры. Василия поставили лицом к стене, приказали закрыть глаза. Дру-

гой офицер, развлекаясь, на цыпочках подкрался к Василию и громко хлопнул в ладони возле его уха.

Довольные своей шуткой, немцы долго хохотали. А потом пообещали назавтра Василия расстрелять непременно, если парень снова не вернётся.

В финальной пантомиме спектакля «Записки сумасшедшего» зритель сумасшедшего дома неторопливо снимает широкий кожаный пояс, аккуратно сворачивает его и медленно прицеливается туго свёрнутым ремнём в испуганного Поприщина. «Закрой глаза!», – грозно командует больному зритель, бесшумно подкрадывается к титулярному советнику и громко бьёт в ладоши у него над ухом...

На следующий день началось наступление советских войск. В лагерной суматохе Василию удалось бежать. Несколько километров он полз по мёрзлой земле через линию фронта, не чувствуя, что ободрал колени до костей. Разыскал штаб советской армии... И тут смерть снова заинтересовалась Василием. Соответствующие органы быстро установили «истину»: Василий – немецкий шпион. Семнадцатилетнему юноше дали десять лет лагерей. Много лет спустя в книге Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ» Василий прочитал, какие это были лагеря...

Врагов народа везли на север в товарных вагонах. Для Василия это был страшный путь из немецкого концлагеря в со-

ветский. Василий был уверен, что не выживет. И тогда он сбежал с поезда, только чтобы проститься с родными. Добрался домой, и тут его свалила желтуха. На этот раз смертный приговор юноше вынесли врачи.

Мать решила спасти сына сама. Лечила народным средством. Но что это было за средство! Больному нужно было есть... живых вшей. Каким-то чудом Василий всё-таки выздоровел.

В декабре 1943 года он вернулся к учёбе в школе. Пошёл сразу в десятый класс. Он мечтал стать режиссёром, но государство уже позаботилось о нём. В школу пришла разнарядка – срочно отправить трёх лучших учеников на философский факультет Киевского университета. Объяснения Василия о том, что что он уже выбрал себе профессию, никто не слушал.

Режиссёр помещает своих героев в замкнутое пространство-клетку сумасшедшего дома. Стены палаты-камеры очерчивает фантастический фриз, составленный из репродукций картин настоящих душевнобольных. Вероятно, любой художник-экспрессионист хотел бы добиться подобной живописной выразительности. Среди этой галереи чудовищно искажённых лиц с расширенными зрачками существуют сумасшедший и зритель.

Поприщин Богдана Ступки – доверчивый, незащищённый человек. Он испуганно прячется под одеяло, услышав

страшные крики больных, старается быть как можно более незаметным, или наоборот, пытается отчаянно перепеть-перекричать страдальческие стоны других пациентов нелепой песенкой.

Необыкновенно серьёзно и старательно пробует Поприцин угадать, какого именно чиновника противная собака в своём письме называет «черепахой в мешке». А когда титулярный советник наконец понимает, что речь идёт о нём, на лице у него появляется выражение растерянности и горькой обиды на несправедливость.

Чувство Поприцина к Софи нежно и трепетно. Начинает звучать музыкальная тема барышни-красавицы и бедный сумасшедший замирает, вспоминая Софи. Он весь – немое обожание и молитвенное созерцание воображаемой возлюбленной, только губы оттопырены, как у сосредоточенного ребенка.

Но за стеной опять слышатся тяжкие крики больных, и Поприцин снова пытается найти спасение под тонким серым больничным одеялом.

Страх пронизывает всё существо Поприцина. Страх, кажется, вошёл в его плоть и кровь.

Страх мучал Василия Сечина. Он ждал, ждал, ждал, что за ним придут и снова арестуют. Можно ли выдавить из себя страх по капле, когда он пропитал всё тело?

Три года учился Василий на философском факультете Киевского университета. Одновременно занимался в театраль-

ной студии у Юрия Шумского, Полины Няtko и в Доме учёных, в студии Юрия Лаврова.

А ещё – сдавал кровь. Даже удостоверение получил – «Почётный донор Украины». Одиннадцать с половиной литров крови для сограждан... За сдачу крови полагались дополнительные продуктовые карточки.

Желание стать режиссёром было у Василия настолько сильным, что он с зачёткой студента поехал в Москву поступать в ГИТИС. Но и тут хитроумная судьба только посмеялась над ним. Без аттестата зрелости принять не можем... Ну разве в виде исключения... На театроведение! Правда, конкурс – тринадцать человек на место. Василий поступил. Закончил вуз в 1952 году. Только в Москве страх стал понемногу отступать.

После ГИТИСа были преподавание эстетики в Казанской консерватории, потом, неожиданно, заведование спортивным отделом в «Комсомольской правде», позднее работа в журнале «Театр» и защита кандидатской диссертации по проблемам национальных театров СССР.

– Василий Васильевич, вы в 1973 году попросили в ФРГ политического убежища. Вы решили это сделать уже там, за границей, или ещё на родине?

– Я решил это сделать ещё в Москве.

– Это была ваша первая поездка за рубеж?

– Нет, конечно. Я начал ездить за границу, когда работал в «Комсомольской правде».

– *А почему вы не остались за границей раньше?*

– Была жива моя мама... А потом я ходил по Москве и повторял: я изжил Москву, я изжил Москву, я изжил Москву... Хотел оборвать все связи. Мой друг, который знал, что я решил остаться за границей, советовал мне купить какие-нибудь золотые украшения на первое время. Но я боялся. Вдруг за мной следили? За день до отлёта самолёта мне позвонили: можете внести деньги за поездку в Германию. Я снял ровно столько, сколько нужно было заплатить, ничего не купил с собой. Не хотел вызывать подозрений... Я жил в Москве в кооперативной квартире, в доме высшей категории. Моими соседями были драматурги Шатров и Арбузов, другие известные люди. Внизу сидела лифтёрша. Она всегда сладким голосом спрашивала: «Василий Васильевич, куда это вы едете?». Наверное, работала на КГБ. Я её боялся. Теперь еду, куда хочу. В ФРГ я отказался работать на радио «Свобода». Считаю это своим мужественным поступком. Я хотел быть свободным и боялся, что снова всё потеряю. В Германии я был совсем один. Это очень важно после нашей коммунальной кухни. Германия стала моей родиной, я думал, что умру там...

Иногда судьба устраивает забавно-печальные парадоксы – в Германии Василия Сечина два месяца проверяли тамошние спецслужбы. Предполагали, что он – советский шпион... Затем разрешили позвонить Генриху Бёллю. Он прислал Сечину двести марок. За пятьдесят марок Василий купил билет

до Кельна, где жил писатель, а на все оставшиеся деньги – гитару. В Москве друзья любили слушать песни, которые Василий пел под гитару. Это были песни, родившиеся на волне «оттепели» 1960-х – песни Галича, Окуджавы, Высоцкого...

Генрих Бёлль помог Василию попасть в школу, где преподавали немецкий язык и даже платили стипендию. На первые же деньги Василий поехал на три дня в Венецию. Потом поехал туда уже на месяц. Теперь ездит в Италию каждый год. Путешествует по два-три месяца дважды в год. Объехал полмира...

Давнишняя мечта о режиссуре начала сбываться неожиданно. Летом Василий Васильевич преподавал на курсах русского языка. Студенты предложили устроить какой-нибудь спектакль. Сыграли «Цыган» Пушкина. А затем последовало приглашение из Мюнстерского университета ставить там со студентами спектакли на русском языке. Выбирали русскую классику. Сечин поставил в университете Гоголя и Чехова.

Потом отправился в Мюнхен, в театральный институт, предложил бесплатно вести дискуссионный клуб в споре с системой Станиславского. Снова студенты играли в пьесах русской классической драматургии.

Затем Василия Сечина пригласили поставить спектакль в профессиональном театре в Хельброне под Штутгартом. После успеха постановки посыпались приглашения из других немецких театров, а также из театров Швейцарии, Югосла-

ВИИ.

Титулярный советник, который находился на одной из низших ступеней Табели о рангах, пал ещё ниже. Из безумного петербургского мира он попал в сумасшедший дом. Но помутившийся разум вознёс маленького чиновника на вершину власти. Поприщин решил, что именно он – наследник испанского престола. И если в повести Гоголя Поприщин сам готовится себе королевскую мантию, изрезав новый вицмундир, то в безысходном мире сумасшедшего дома, в котором живёт чиновник на сцене, королевская мантия совершает своё трагическое превращение в смиренную рубашку. Это блестящая находка режиссёра. Ведь, наверное, для любого монарха мантия становится и знаком абсолютной власти, и, одновременно, смиренной рубахой...

– Василий Васильевич, вы задумывались над своей жизнью?

– В сущности, я – счастливый человек. Я самореализовался. В Челябинске я поставил пьесу Ионеско «Какой грандиозный бардак». Это первая пьеса, поставленная мной здесь. Сложный спектакль, больше сорока ролей. Каждый актёр исполняет несколько персонажей. Всего занято восемнадцать актёров. Сейчас меня пригласили в Черновцы. Это один из моих любимых городов. Я знал его уютным, нарядным... Заключил договор на постановку пьесы Жана Жене «Служан-

ки».

– Вы побывали в Мелитополе? Наверное, у вас там остались родные? Какие чувства вы испытали?

– Да, конечно, я ездил в Мелитополь. Там – могилы родных. Там живёт моя сестра. Но мы с ней совсем разные люди. А чувства... Я столько всего пережил, что всё воспринимаю достаточно спокойно. Однако сильное чувство я пережил в московском аэропорту. У меня был билет на конец августа 1991 года. Только что закончился путч. Это был мой первый приезд в Москву с 1973 года. И вот, проходя мимо советского таможенника, я вдруг на миг ощутил острое чувство страха...

Василий Васильевич Сечин – очень собранный, уверенный в себе, по-западному деловой человек, умеющий ценить своё время. Вместе с тем, открытый, откровенный, бескомпромиссный по отношению к самому себе, и легкоранимый. Мне было необыкновенно интересно общаться с ним. Я с благодарностью вспоминаю наши встречи.

Тесно переплелись судьбы зрителя сумасшедшего дома и больного чиновника. Издевается ли зритель над бедным сумасшедшим, в совершенстве изучив его записки и виртуозно разыгрывая разных персонажей безумных фантазий Поприщина, или это в больном воображении титулярного советника зритель превращается то в собачку, то в лакея, то в начальника отделения департамента? В

сущности, это не важно.

Смотритель в исполнении Остапа Ступки, сына Богдана Ступки, с весёлым, нахальным и, одновременно, презрительным взглядом, изошрённо развлекается в этом доме скорби. Ему доставляет огромное удовольствие возможность пугать больного чиновника, обряженного в полосатую больнично-концлагерную пижаму.

В финальной пантомиме примирения палача и жертвы смотритель снимает своей белый халат и тоже оказывается в полосатом арестантском наряде.

Это только иллюзия, что один из героев – в неволе, а другой – на свободе. Оба они существуют в одном мире. И уйти из него можно только в небытие. Звучит молитва, связующая всех страждущих, сырых и убогих с Богом и вечностью.

Гамарник Ксения. Мир меня ловил... (на укр. яз.).

Український театр – 1992 – № 4 – С. 12–14.

Ирина Панченко. «Меня до боли мучает...»

«Из всех человеческих игрушек театр в своём целом, в своём механизме, в интимной стороне своего существования есть самая соблазнительная, самая дорогая и, конечно же, самая жестокая игрушка».

А. Кугель

Режиссёр для зрителей – человек-невидимка. Его не видят на сцене. Его личность, его труд растворены в театральном действе. Однако, чем интереснее его спектакли, тем больше нам хочется узнать о нём, приблизиться к сцене его внутреннего мира, проникнуть за кулисы его режиссёрских замыслов и мыслей.

Борис Наумович Голубицкий, главный режиссёр Орловского драматического театра, на своих коллег не похож.

Если многие режиссёры, боясь попасть под власть чужой творческой индивидуальности, стараются не смотреть у театральных коллег те пьесы, которые ставят сами, Голубицкий любит смотреть подобные постановки. Он внутренне независим от влияния иной интерпретации. Он не теряет вкуса к сравнению.

Если многие режиссёры стремятся завоевать публику за счёт инсценировок, ставших в последние годы не только

сверхактуальными, но и модными («Дети Арбата», «Дача Сталина»), на афишах Орловского театра стоят имена Лескова, Тургенева, Писарева, Чехова, Бунина... Из возрождённых (точнее, вновь дозволенных) – Эрдман, из современных – Шукшин.

Если многие режиссёры нередко испытывают постоянную усталость (пусть и творчески плодотворную) и на старте, и на финише запущенного к постановке спектакля, Голубицкий говорит:

– Нет, я не устал. Мне интересно работать. Я могу констатировать – это не хвастовство, это осознание, – что я правильно выбрал профессию.

Если главные режиссёры областных театров жалуются на то, что вынуждены всё время решать задачи, ничего общего с творчеством не имеющие, главный режиссёр Орловского театра не стесняется признаться, что хозяйственно-административные заботы ему не мешают: *«Наоборот, скорее помогают. В театре всё так переплетено».*

Если иные режиссёры остаются приверженцами какой-либо одной художественной театральной системы, Голубицкий и здесь не похож на других:

– Любимая эстетика? Мне кажется, что у меня нет предпочтения какой-либо одной. Сегодня художник свободен в выборе, в сочетании и дополнении друг другом разных эстетик. В зависимости от задач, я прибегаю к приёмам не только реалистического театра, но и балагана, лубка, пантомимы,

цирка, мюзикла, гротеска, кукольного театра.

...После окончания Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии Борис Наумович, за исключением двух лет в Казахстане, семнадцать лет работал очередным режиссёром («*актёром не хотелось быть никогда*»). Все годы работы наблюдал в театрах случайность репертуара, случайность приглашённых режиссёров, отсутствие единой творческой линии. Какие-то шараханья из одной крайности в другую.

– Станиславский говорил, что режиссёром становятся в тридцать семь лет. Я по себе ощутил, как справедливо это суждение. *Начал работать режиссёром в двадцать два года и весь период до тридцати семи лет был временем ученичества.*

Орёл помог Голубицкому, высоко ценящему культуру. Если Курск издревле был городом, где селились купцы, мастеровые, то орловская земля была по преимуществу местом «дворянских гнёзд». Борис Наумович в Орле сквозь патину времени ощутил культурную традицию, наследником которой хотел стать. Круг интеллигенции, преданной искусству (хотя после сталинско-лубянского чисток он не мог быть велик), образует в городе духовную среду, необходимую для творчества.

– На Западе, – размышляет режиссёр, который бывал в служебных командировках за рубежом, – театры резко разде-

ляются на театры откровенно развлекательные и театры морализаторски поучительные. Эти последние даже скучноваты, но отторжения публики от них не происходит. У них есть свой зритель. *У нас театр – совесть эпохи, мерило духовности, а лашатай мысли. Такова традиция, завещанная нам прошлым России. У них много актёрской техники, у нас – души.*

– Меня притягивает классика как кристаллизация общечеловеческого опыта, – продолжает режиссёр, – Классические произведения вырастают из истории и, перерастая её, прикасаются к границе вечного. Кладовая классики очень богата. В ней хранятся все те ценности, которые необходимы нам сегодня: любовь, нежность, благородство, изящество, порядочность. *Когда ищешь большие и вечные смыслы, то находишь их всегда в классике.*

Голубицкий умеет рассказать актёрам о своём замысле. Умеет на репетиции показать, *как* надо сыграть. («Без показа нет режиссёра. Эфрос всё показывал»). Актёры это качество режиссёра ценят больше всего. Для многих из них святым является режиссёр, который заранее точно знает, каким у него должен быть спектакль, у которого продумана до мелочей каждая мизансцена. Борис Наумович откровенно не хочет быть режиссёром такого типа:

– Нас учили в институте, что надо приходить к актёру с готовым замыслом («Вы должны быть готовы ответить на любой вопрос»). Я с годами понял, что совсем не всегда нужно

поступать именно таким образом. Заранее продуманная до деталей концепция превращает спектакль в излишне рациональное зрелище. Он выглядит откровенно сделанным. *Чтобы спектакль рождался живым, надо оставлять место импровизации, додумыванию в процессе работы над спектаклем.*

Почерк Голубицкого отмечен несомненным профессионализмом, за которым, как известно, стоит выучка, высокое мастерство, но при этом режиссёр слушается и голоса интуиции.

Так до прихода Голубицкого в Орловский театр артист В. Фролов играл героев серьёзных и положительных. Именно режиссёрская интуиция помогла Борису Наумовичу увидеть в нём талант комического и фарсового актёра. И тот сумел замечательно выступить в своём новом амплуа в роли Гулячкина в «Мандате» Эрдмана.

Додумывая драму Н. Эрдмана, Борис Наумович ввёл в «Мандат» небольшой оркестр. Музыканты не просто исполняют музыку: подыгрывая действию, они сами становятся его участниками.

– В «Мандате» наш оркестр наполовину состоит из музыкантов, которые взяли в руки инструменты впервые. Да, *в театре без чудес не бывает.* Это – одно из чудес.

Музыка вообще нам очень помогает. В опере-фарсе «Хлопотун» А. Писарева наши актёры поют. Когда я им впервые предложил спеть, они запротестовали: «У нас нет слуха!». Я

настоял: «Давайте попробуем, ребята». Они сначала робко запели, а потом им самим понравилось. *Для меня хороший актёр тот, кто умеет услышать, понять режиссёра.*

Голубицкий сокрушается, считает несправедливым, что при существующей у нас оплате актёрского труда, артиста должен привязывать к театру, главным образом, альтруизм и жертвенное служение искусству.

В спектаклях Бориса Наумовича – и строгих, и раскованных по форме – соблюдено чувство меры, присутствует ансамблевость. Комические и фарсовые положения актёры играют так, чтобы не исчезло у зрителей эстетическое чувство восприятия театрального действия. А ведь известно, что несоблюдение знаменитого, едва уловимого толстовского «чуть-чуть» ощущается во многих театральных постановках сплошь и рядом. Как же Голубицкому удаётся создать свой стиль, будто персонажи его спектаклей ожили и сошли со старинных пожелтевших фотографий из тяжёлого альбома в бархатном переплёте?

– Это трудно. Всё время «держу» актёров изо всех сил. Они, видимо, ощущают мой волевой напор.

Бориса Наумовича отличают в театральном мире. Спектакли его театра не раз занимали на многих фестивалях первые места. Недавно Голубицкий вернулся из поездки в США, где был в составе делегации театральных деятелей. Доволен ли он сегодняшней судьбой?

– При сдаче каждого спектакля в театре меня до боли му-

чает чувство, что всё можно было сделать совсем по-другому...

Биографическая справка

Борис Наумович Голубицкий (род. в 1944 г.) – театральный режиссер, заслуженный деятель искусств России (1995), дважды Лауреат Тургеневской премии. Выпускник Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (1968). Работал режиссером в академических театрах Куйбышева, Ростова-на-Дону, Липецка, в московских театрах: имени Гоголя, на Малой Бронной, в Ленком. С 1987 г. художественный руководитель Орловского государственного академического театра имени Тургенева. Поставил более ста спектаклей в разных городах России и зарубежья, в основном по произведениям классической драматургии.

Панченко Ирина. «Меня до боли мучает...». Портрет режиссёра.

Пензенская правда – 1989 – 2 июня.

Ксения Гамарник. «Я люблю незаигранные пьесы»

Посещение театра уже давно потеряло былую исключительность и торжественность. И всё-таки приходят ещё на премьеры спектаклей почитатели Мельпомены в вечерних нарядах... И рядовые поклонники театра, у которых нет одежд от кутюрье и возможности достать билеты, спрашивают лишний билетик, хотя далеко не на всякий спектакль... И театр живёт, и чудо происходит – актёры перевоплощаются в героев, любят и умирают на глазах у зрителей. А значит, у театра есть будущее. Однако «жестокие игры» не всегда происходят только на театральных подмостках. Закулисные игры и интриги не менее захватывающи, чем перипетии иной пьесы, только осведомлён о них лишь узкий круг посвящённых.

Киевлянин Владимир Сергеевич Петров окончил Киевский театральный институт дважды – как актёр и как режиссёр. В Харьковском украинском театре им. Шевченко и Харьковском ТЮЗе ставил спектакли по пьесам Г. Квитки-Основьяненко («Шельменко-Денищик», «Сватанье на Гончаровке»), играл роль Голохвастова в комедии М. Старицкого «За двумя зайцами». Работал режиссёром Рижского театра русской драмы, был главным режиссёром Севастопольской русской драмы, где инсценировал (одним из первых

в стране) *«Собачьё сердце»* М. Булгакова.

В 1989 году Петрова пригласили на должность главного режиссёра Киевского театра русской драмы им. Леси Украинки. Он блестяще поставил там спектакли: *«Савва»* Л. Андреева (1990), *«Кандид»* по Вольтеру (1991), *«Метеор»* Ф. Дюрренматта (1992). Однако режиссёр вынужден был уйти из театра, но не из театральной жизни.

– Владимир Сергеевич, что побуждает вас поставить ту или иную пьесу?

– Наверное, это можно сравнить только с любовью. Любишь, и не можешь объяснить почему. Так и с пьесой – видишь её недостатки, проигрышные места, и всё же хочешь разгадать её сокровенный смысл, увидеть в ней актёров.

– Как рождается замысел вашего спектакля?

– Это очень длительный процесс. Во время чтения пьесы у меня возникают фантазии, интуитивное ощущение того, как всё должно происходить. Мне всегда очень сложно выбрать, сложно начать репетировать. Необходимо, чтобы совпало несколько составляющих: время, я, драматургия и актёр, с которым я собираюсь репетировать. Когда всё это совпадёт, я с радостью начинаю работать.

– Ваши работы в театре русской драмы имени Леси Украинки, спектакли *«Савва»*, *«Кандид»* и *«Метеор»* – это очень сложный и непохожий по характеру и стилю драматургический материал. Чем вы руководствовались, когда

ставили их?

– После чёрного мрачного «Саввы» мне захотелось праздника, а после «Кандида» – снова трагедии, но уже в фарсово-комедийном звучании. У меня существует внутренняя потребность не повторяться, испробовать новые жанры, новые способы выражения. Словом жить, чтобы не было скучно.

– Чем вам интересна драматургия Дюрренматта? Не кажется ли она вам излишне рационально-сконструированной?

– Дюрренматт – парадоксалист, а в парадоксе изначально заложена схема. Такой истории, как у Дюрренматта, не может произойти в жизни. Кто даст миллион долларов, чтобы убить свою любовь? Это гипербола, ситуация, заострённая до предела, но, в то же время, она высвечивает подлинную сущность явлений реальной жизни. Для меня важна настоящая драматургия. Пьесы, воплощающие твою душевную боль, которые не несут никаких конъюнктурных начал и не обслуживают амбиции актёров.

В театре же имени Леси Украинки иные взаимоотношения режиссёра и труппы. Здесь роли должны быть розданы лишь определённым актёрам. Но тогда творческий путь режиссёра выхолащивается, не приносит удачи, и, в конечном счёте, порицается теми же актёрами.

– Почему вы для постановки выбрали именно «Метеор», малоизвестную у нас пьесу Дюрренматта?

– Я вообще люблю незаигранные пьесы. И мне показалось, что в этой пьесе есть размышления о жизни, созвучные нынешнему моему положению и нынешнему состоянию общества.

Есть такое понятие «фрустрация». Это психологический термин, который означает разочарование из-за неосуществлённости планов, синдром утраты смысла. Утрата смысла как явление, утрата смысла как трагедия. Подобная потеря, пережитая всеми нами вследствие распада страны, отражена в этой пьесе.

– *Какова концепция вашего спектакля?*

– Человек не может жить без понимания смысла. Смысл жизни героя в «Метеоре» – его смерть. И парадокс заключается в том, что, обретя этот смысл, Швиттер никак не может умереть. Можно столько грехов наделать в этой жизни, что тебя даже земля не примет... Сам Швиттер – тот метеор, который губит всё на своём пути. Все люди, соприкоснувшиеся с ним, терпят жизненный крах и гибнут.

– *Однако у вас Швиттер получился довольно обаятельным...*

– Я сознательно стремился к этому. Дюрренматт – жёсткий человек, безжалостный к Швиттеру. Его герой холодный, слишком мёртвый. Мне нужен был катарсис, очищение в финале. Мне хотелось вдохнуть человечность в отношения, дофантазированные мной за Дюрренматта. Наверное, строгий критик мог бы мне возразить, что сюжет более от-

клонился в сторону мелодрамы. Вероятно, я действительно «ославянил» пьесу. Это наш менталитет, мы не можем без катарсиса, не можем не очеловечить всё...

– *Как вы работаете с художником?*

– Мне всегда интересно, что могут предложить люди, с которыми я работаю, которых эмоционально чувствую. Ничего не навязываю художнику, жду его вариантов эскизов, и чем они неожиданнее, тем лучше. Быть рыбой в собственном соку – одно дело, а быть фаршированной рыбой – совсем другой коленкор.

– *Любите ли вы актёров, с которыми работаете?*

– Да, конечно. Выше артиста ничего нет. Можно сколько угодно вертеть сценическим кругом, мигать светом, придумать тьму метафорических мизансцен, но, если нет хорошего артиста, получится муляж, искусственный торт.

– *Какими методами вы осуществляете свой режиссёрский диктат?*

– Методами убеждения, доказательства. Диктата никакого нет, есть правота в споре.

– *А как вы относитесь к малоодарённым актёрам?*

– Наша профессия очень субъективна. Отсутствуют критерии. В балетном искусстве, в оперном они есть – нужно тридцать два раза крутить фуэте или брать си бемоль в третьей октаве. А в драматическом театре критерии «Мне нравится» или «Мне не нравится». Актёр никогда не будет жить с ощущением, что он неталантлив. Он найдёт очень много

оправданий своей не востребованности: плох режиссёр, плоха публика. Человеку талантливому нетрудно будет найти себя в другой области, а малоталантливый обладает цепкостью лишайника... мха... омелы... его очень трудно отодрать. Почему, например, киевский театр украинской драмы богаче талантами? Потому что для украинского актёра вершина – театр имени Франко, а для актёров русских театров – театры Петербурга и Москвы. Так уехали многие... А в театре имени Леси Украинки оставшийся осадок слоится, выталкивая наверх более талантливых.

– Вы тоже вынуждены были уйти из этого театра...

– Это закономерная ситуация. Нельзя сердиться на артистов, они большие дети, а ведь я покушался на их жизнь, на их самолюбие. Они работают не ради денег, а ради успеха, и, если я его не даю – они обижаются. У меня был конфликт не с артистами, а с дирекцией театра. Начавшееся брожение получило административную поддержку. Мне и сейчас больно вспоминать об этом. Больше не хочется работать в этом театре, хотя меня и приглашают.

У меня горькое ощущение ненужности Украине. Звонят из театров Москвы, Петербурга, Омска, Новосибирска... И ни одного звонка из театров Украины. Я привязываюсь к тому месту, где чувствую свою необходимость, ощущаю смысл жизни. Сейчас я потерял ощущение Родины. Мне кажется, что Киев стал чужим городом. Молчит телефон, друзья отошли.

– *Что же дальше?*

– Закончил постановку в киевском театре «Браво». Теперь еду в Россию. У меня там четыре контракта.

– *Хотели бы вы иметь свой театр – театр единомышленников?*

– Есть удачные примеры гастролирующих режиссёров, но мне, конечно, хотелось бы иметь свой театр. Есть опыт, есть актёры, которые хотели бы со мной работать. Имея свой театр, можно создать ансамбль. Спектакль на выезде – почти всегда подённая работа, а в своём театре есть возможность вырастить свой сад.

– *А театр «Браво»?*

– «Браво» – это не мой театр. Это способ выжить. Первый спектакль «Убийственный и неповторимый», который я там поставил, соответствовал моим желаниям, а вторая постановка – результат моих хороших отношений с артистами. Я понимаю, что это проигрышная ситуация – не на пользу моему авторитету.

– *Как вы относитесь к славе?*

– Театральное искусство очень жестоко. Оно живёт только в том времени, когда живёт режиссёр. Думаю, что, если бы спектакли Курбаса или Мейерхольда были бы записаны на плёнку, они сейчас не воздействовали бы так, как в своё время. Если показать записи лучших спектаклей Любимова неискущённому зрителю, он спросит: «Ну и что?». Растаскивается самобытность, эстетика, новизна... Заснять спек-

такль на плёнку – значит, обречь его на демифологизацию. После спектакля остаётся только легенда, и слава Богу.

– *Пишете ли вы сами для театра?*

– У меня есть пьесы, стихи, песни, рассказы. Я рисовал, и довольно неплохо.

– *Почему вы не изменяете профессии режиссёра в наше трудное время?*

– Конечно, можно было бы уйти в бизнес. Но очень много лет отдано режиссуре. Я к этому долго шёл: техническое образование, два гуманитарных вуза. Я владею композицией, рисую. Чувствую музыку – получил музыкальное образование, знаю законы драмы. Иными словами, я владею многими компонентами своей профессии. Режиссура – единственное, кажется, что у меня получается. Возможно, это связано с внутренним эпикурейством, хочется получать удовольствие от того, что ты живёшь. Режиссура – это единственное, что я люблю делать.

Биографическая справка

Петров Владимир Сергеевич (род. в 1946 г.) – театральный режиссёр, актёр, заслуженный деятель искусств России. Окончил Киевский институт театрального искусства: актерский факультет (1972) и режиссёрский факультет (1979). Лауреат премии «Золотая Маска» (1997). Работал актёром и режиссёром в Харьковском драматическом театре и Риж-

ском театре русской драмы. Ставил спектакли в московских театрах: в МХТ им. Чехова и в театре на Малой Бронной. Был главным режиссером Севастопольского драматического театра, Киевского театра русской драмы, Омского театра драмы. С 2010 г. стал художественным руководителем Воронежского театра драмы. Сыграл около тридцати ролей в театре и кино. Поставил более восьмидесяти спектаклей.

Гамарник К. «Я люблю незаигранные пьесы».
Либеральная газета – 1994 – 21-27 июля.

Ксения Гамарник. Тот, кто слушает время

*Что войны, что чума? Конец им виден скорый,
Их приговор почти произнесён.
Но как нам быть с тем ужасом, который
Был бегом времени когда-то наречён?*

Анна Ахматова

Помню, в школе мы постоянно составляли хронологические таблицы биографий выдающихся и не очень выдающихся писателей. Занятие это казалось мне достаточно скучным. Но сейчас я признаю, что иногда даже только биография может многое рассказать про художника. Как например, биография Сергея Маслобойщикова.

Он окончил киевскую художественную школу и художественный институт. График по специальности, оформлял спектакли режиссёра Виталия Малахова в киевском Театре на Подоле. А потом сам осуществил в этом театре постановку «Театрального романа» М. Булгакова.

На Высших режиссёрских курсах в Москве Сергею засчитали снятую уже на втором году обучения курсовую «Другой» как дипломную работу. Потом этот фильм побывал на Каннском фестивале и удостоился похвал в прессе.

Сейчас Маслобойщиков снимает фильм по новеллам Франца Кафки. Сценарий режиссёр написал сам. В фильме играют как профессиональные актёры, так и непрофессионалы. А ещё есть другие кино- и телефильмы, живопись и плакаты к спектаклям.

Вот такая достаточно нетривиальная биография.

Ещё хочу добавить, что в начале нашего разговора, когда супруга режиссёра актриса Алла Маслобойщикова принесла нам кофе в чудесных чашках, Сергей слегка взгрустнул и заметил:

– Мне фатально не везёт с интервью. Когда я разговариваю с журналистом, всё прекрасно. А когда интервью напечатано, я его перечитываю и чувствую, что мои слова звучат как-то элементарно...

Однако я всё-таки решила взять у Сергея интервью.

– *Как возник замысел фильма «Певица Жозефина и мышиный народ»?*

– Кафка мне всегда очень нравился. У меня на Высших режиссёрских курсах первая курсовая работа была по Кафке – фильм по маленькому рассказику. Откровенно говоря, я не собирался снова возвращаться к Кафке. Но у меня был достаточно долгий период, когда я находился на раздорожьи, не знал, что снимать. Пытался что-то написать, но как-то всё было неудачно. Чувство будущего фильма всё время жило во мне, но очень трудно было воплотить его в конкретные формы – что именно должно происходить, где, каким обра-

зом, какая драматургия там нужна... И сценарий «Жозефины...» возник у меня сам по себе, без всякого принуждения. Просто в один прекрасный день я понял, что сценарий вдруг сложился.

– *Как вы выбирали актёров для своего фильма?*

– Мне не очень нравится актёрское кино, особенно с плохими актёрами. В современном кино обмануть очень сложно. Сейчас зритель образованный, всегда хорошо видит, где человек фальшивит, где играет, и кто он на самом деле. Возможно, за некоторым исключением суперталантливых актёров, у которых психофизика настолько развита, что они научились что-то маскировать. Но, как правило, такие актёры в жизни – люди, которые в общем как будто бы не имеют своего лица или живут с несколькими лицами одновременно.

– *Именно поэтому вы приглашаете непрофессионалов?*

– Для меня основным является внутреннее содержание человека. Например, моя монтажница, когда мы с ней монтировали отснятый материал, увидела на экране образ, который создал известный учёный Вадим Скуратовский. А потом познакомилась лично с ним. И говорит мне: «Серёжа, вы знаете, оказывается, он в жизни точно такой, как вот у вас в фильме». Я ей возразил: «Нет, это он в фильме у меня такой, потому что он такой в жизни». Поэтому когда жизнь делаешь союзником в своём деле, тогда для тебя не существует сюрпризов. Или сюрпризы приятные. В русле твоих интересов.

– *Почему одну из главных ролей в фильме вы доверили*

именно Олегу Исаеву, актёру Театра Романа Виктюка?

– Исаев – актёр по своему онтологическому содержанию – человек с множеством лиц. Диапазон его превращений огромен. Именно такой актёр был мне нужен.

– Как вы относитесь к режиссёрским советам актёрам?

– Иногда я даю актёру даже фальшивые задания, которые для меня на самом деле означают что-то совсем другое. Потом, при монтаже, я вынимаю часть информации из сознания зрителя. Кино позволяет мне сделать отбор. Я могу отсечь лишнее. Вместе с тем такие эпизоды никогда не будут казаться «сымитированными», потому что обстоятельства, которые я создаю, тоже были реальными.

– Вам нравится работать на съёмочной площадке?

– Я знаю, что многие режиссёры этого не любят. А мне очень нравится эта работа, творчество, которое рождается из жизни, «заверченность» того, что может случиться в жизни. Меня упрекают в том, что я плёнку бесщёдно трачу. А это же очень важно в кино – ожидание События. У нас были видеокассеты, и поэтому мы имели возможность долго ждать. И у мальчика, который играет в нашем фильме, чудесные импровизации рождались. Конечно, я его всё время будто подталкивал, нацеливал к этому. К сожалению, лимит плёнки не позволял снять всё, что хотелось, и поэтому таких внезапных блестящих импровизаций, которые мальчик делал на пробах, в фильме нет. Только лишь что-то начинается, как вдруг он мигом импровизирует на репетиции, включают ка-

меру – а эта импровизация, это событие уже состоялось. В жизни это уже произошло. Мы пропустили это...

Вообще мне очень нравится наблюдать за людьми во время съёмок. Мне интересны разные проявления людей во всей сумятице и разнообразии жизни. И моё искусство заключается в том, чтобы в потоке жизни на экране была определённая тема. У меня всегда есть вектор, определённое направление, в котором всё должно двигаться в эстетическом плане. Я не сторонник отсутствия руководства – того, что нередко декларируется в современной режиссуре.

Однако у меня возникают некоторые сложности. Например, то, что было на сегодняшний день снято в пластике, было придумано, симпровизировано прямо во время съёмок. А когда рождается любая сцена, она как-то складывается. И достаточно часто бывает так, что складывается она немного иначе, чем ты себе представлял. И потом, в картине, этот эпизод займёт иное место, совсем не то, которое ему было предназначено по сценарию. Поэтому при монтаже ты практически начинаешь складывать новый фильм. Однако, как правило, это не далеко уходит от первоначального замысла.

Обидно только, что съёмки проходят в такой горячке, в условиях полного беспорядка. У меня такое чувство, что на сам творческий процесс тратится всего процентов пятнадцать моей энергии, даже меньше...

– Работы каких режиссёров кино и театра привлекают ваше внимание?

– Мне многое интересно, кроме имитации творчества. Любое настоящее творчество. Пусть это будет даже какой-то шальной авангард, любые живые формы меня интересуют.

– Как вы относитесь к проблеме национального?

– Национальность является, так сказать, атрибутом, данным каждому от рождения. Может быть, это самоощущение. И мне кажется, что вгонять себя в состояние национального экстаза достаточно неразумно. Ведь важно понять, что у каждого человека, каким бы «безродным космополитом» он себя не чувствовал, всегда есть корни, земля, с которыми он навеки связан.

– Почему в ваши театральные плакаты, как правило, входит космос?

– Я считаю, что в творчестве всегда должна быть тайна. А какое бы ни было творчество, если оно связано с тайной, связано также и с бесконечностью. Это не означает, что в творчестве всё должно быть непонятным, но для меня это всегда продвижение в каком-то неведомом тайном пространстве. Думаю, что человек всегда должен ощущать интерес к тайне своего существования. Если представить свою жизнь как путешествие, то хочется разгадать его пути. Когда ничего уже не интересно, то это смерть. Хотя и смерть интересна по-своему...

– А как вы относитесь к смерти?

– Я в детстве очень боялся смерти. Возможно, и сейчас боюсь, только далеко отогнал от себя мысль об этом. А,

возможно, смерть стала для меня атрибутом культурологии и потому приобрела какое-то другое содержание... Кстати, наш фильм опирается, в том числе, и на отношение к смерти. Мне кажется, что страх смерти очень продуктивен для сознания.

– *Сняты ли вам цветные сюжетные сны?*

– Не всегда. Но иногда бывают очень интересные сны.

– *Вы их запоминаете или записываете? А, может быть, сны входят в ваши фильмы?*

– Это не новое допущение. И Тарковский, и Бергман, и Феллини, и Куросава – все выдающиеся режиссёры всегда утверждали, что снимают именно свои сны. Кажется, на уровне разного рода гениев это уже стало аксиомой. А свои сны я не записываю. Наиболее необычные я просто не могу забыть. Я только не согласен с механическим перенесением сна в кино. Возможно, само творчество является процессом сновидения, галлюцинации. Будто бы ты вспоминаешь свой сон наяву...

– *Вас не преследует ощущение времени, которое уходит, уходит, уходит без возврата?*

– Чувство исчезающего, уплывающего времени преследует меня всю жизнь. Иногда оно становится более слабым, но никогда не оставляет меня совсем. И поэтому я пытаюсь максимально наполнить своё существование. Я когда-то размышлял на эту тему... Ну как же так? Вот ты живёшь, живёшь, у тебя есть возможность быть, скажем, Гамлетом, Мак-

бетом, кем-то ещё... В сущности, человеку дано ограниченное число предопределённых жизненных «ролей». Ощущение такое, что жизнь – бесконечна, а ты, всё время двигаясь в одном русле, проживаешь только её часть. Это и заставляет меня заниматься и кино, и театром, и живописью. Однако со временем я начал ценить и моменты будничной жизни.

– *Вы пытаетесь найти внутренний покой?*

– Да, и у меня это стало получаться после того, как я перестал бояться драматических ситуаций. Раньше, когда драматическая ситуация входила в мою жизнь, это была катастрофа. Сейчас я понял, что драматические ситуации являются основой нашей жизни, и страх исчез.

– *Иначе говоря, вы внутренне готовы к драме?*

– Именно так. А иногда бывает, что можно такую ситуацию обойти. Жизнь будто предлагает выбор. И у меня было несколько случаев, когда я сознательно выбирал вход в драматическую ситуацию, потому что для меня это было связано с моментом истинного духовного приобретения.

– *Что вы собираетесь делать, когда закончите свой фильм «Певица Жозефина...»?*

– К сожалению, возможно, «к сожалению», мне хотелось бы заниматься всем. Хотелось бы заниматься театром, не оставлять графику. Обязательно хотел бы начать новый проект в кино. Давно мечтаю написать оригинальный сценарий, чтобы потом снять по нему фильм. Надеюсь кое-что сделать в этом направлении...

...Во время интервью Сергей говорил медленно, стараясь подобрать наиболее точные слова, отражающие его мысли. Но меня не оставляло чувство, что эти слова, эти рассуждения вслух – только небольшая вершина айсберга, созданного миром его настроений, чувствований, эмоций, замыслов, из которых рождаются фильмы, спектакли и картины режиссёра и художника Сергея Маслобойщикова.

Биографическая справка

Маслобойщиков Сергей Владимирович (род. в 1957 г.) – кинорежиссер, сценарист, театральный режиссёр, театральный художник, дизайнер театральных костюмов, график, живописец. Окончил факультет графики Киевского художественного института (1981), Высшие курсы сценаристов и режиссёров (1989). Лауреат премий в области изобразительного искусства, театра, кинематографии. Снял два игровых кинофильма, несколько короткометражных и документальных лент. Как режиссёр и художник-постановщик, поставил и оформил свыше тридцати спектаклей в театрах Киева: Национальном театре им. Франко, в театре русской драмы им. Леси Украинки, Молодёжном театре, Театре на Подоле, Молодом театре и др., а также в театрах Будапешта и Дебрецена: в Национальном театре, театре Мадьяр синхаз, театре Уй синхаз и др.

Гамарник К. Размышления одинокого наблюдателя (на укр. яз.).

На экранах України – 1993 – № 48 – 27 ноября.

II. Судьбы артистические

Ксения Гамарник. Квартира-музей Амвросия Бучмы

В этой просторной уютной киевской квартире на ул. Владимирской сосуществуют два мира: жилые и мемориальные комнаты. В одних собраны вещи, принадлежавшие великому украинскому актёру театра и кино, народному артисту СССР, лауреату двух Сталинских премий Амвросию Максимилиановичу Бучме (1891-1957), развешаны афиши и фотографии прежних лет, в других – живут его родственники.

Гениальный Амвросий Бучма, наделённый мощным актёрским темпераментом, начал играть в театре с четырнадцати лет. В 1920-1930-е годы был одним из ведущих актёров театра Леся Курбаса «Березиль». Им справедливо гордится киевский Национальный академический драматический театр им. Ивана Франко, в коллективе которого Бучма бесценно пребывал с 1936 года. Дарование Бучмы было удивительно органично, многогранно. Ему по плечу были и трагедийные, и героические роли. Сочное чувство юмора делало его непревзойдённым в комедиях.

На фотографиях, украшающих стены мемориальных ком-

нат, Бучма запечатлён в своей легендарной роли Миколы Задорожного в «Украденном счастье» И. Франко (1940) и во многих других ролях. Выразительны сцены из осуществлённых им постановок, таких, как «Наталка Полтавка» И. Котляревского (1942), кадры из кинофильмов «Ночной извозчик», «Непокорённые», в которых он снимался.

Актёрский талант Амвросия Бучмы был настолько велик, что его имя со временем обросло легендами и баснями, как это всегда бывает с неординарными личностями. Сегодня уже не различишь, где здесь правда, а где вымысел. Говорили, что в 1914 году, Бучма, не желая служить в австро-венгерской армии, симулировал сумасшествие. И ни один психиатр не смог его разоблачить. Ещё рассказывают, что уже в советское время Сталин, увидев Бучму в роли предателя, будто бы сказал: «Так правдиво сыграть невозможно. Его надо проверить». И Бучма долго колесил по стране, чтобы его не расстреляли как шпиона.

Пройдём же по комнатам, рассмотрим вещи, среди которых жил Амвросий Максимилианович. Предметы, молчаливо окружающие суетливое человеческое существование, живут и старятся вместе с людьми, становясь привычными, почти ручными. Переживая своих хозяев, вещи сиротеют, но хранят память о прежней жизни, об ушедших людях.

...В прихожей, у зеркала, лежит концертная бабочка актёра, коробочка лейхнеровской пудры и пушистая заячья лапка-пуховка. Лапка, между прочим, – охотничий трофей, ведь

актёр был заядлым охотником. Сохранился и его ящик для патронов со множеством отделений.

Раньше вещи делались основательно. Им была уготована долгая жизнь. Печатная машинка «Эрика» и электроламповый приёмник Бучмы работают до сих пор.

Как новенькие выглядят и шляпная картонка Валентины Ефимовны Бжеской – жены Амвросия Максимовича, тоже выдающейся украинской актрисы, и коробка для воротничков (они крахмалились отдельно от рубашек рисовым крахмалом).

На стуле висит образчик летней мужской моды тех лет – крепдешиновая пижама в полоску – в которой Амвросий Максимилианович любил выходить на балкон и наблюдать за оживлённой жизнью улицы. Здесь в те времена продавали пиво из бочки, «пирующие» узнавали любимого актёра, приглашали составить компанию...

Ёлочная игрушка, сделанная из электрической лампочки, напоминает об эвакуации в годы войны. Театр им. И. Франко работал тогда в Ташкенте. Именно там домочадцы актёра украсили такими игрушкам на Новый год чайную розу.

Кукла в одном башмачке и в чепчике – игрушка внучки Амвросия Максимилиановича Валечки. Рядом – фотография: сам актёр с внучкой и её куклой, обе барышни с косичками...

Сегодня Валентина Игоревна Заболотная – известный в Украине театральный критик, кандидат искусствоведения,

преподаватель Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. Карпенко-Карого – мечтает превратить легендарную квартиру в мемориальный музей своего деда.

Однако возникает парадоксальная ситуация: родственники готовы оставить квартиру, идею создания в ней музея поддержали комиссия по культуре и духовному возрождению Верховного Совета Украины, Союзы художников, кинематографистов, композиторов, театральных деятелей Украины, а решение до сих пор так и не принято...

Вещи переживают своих хозяев. Будильник, стоящий на стареньком телевизоре «Рембрандт», перестал отсчитывать секунды в то мгновение, когда замерло сердце великого актёра. Однако и онемевший, он, как и другие вещи, хранит воспоминания о гениальном артисте.

*Гамарник К. Не немые... (на рус. и укр. яз).
«Кур'ер муз» (Киев). 1992. № 1 (14).*

Ирина Панченко.

Обнажённость исповедальности

1990-е годы были ознаменованы в России выходом в свет двух замечательных, неординарных книг: «Галина. История жизни»² Галины Вишневской (1992) и «Я, Майя Плисецкая...» Майи Плисецкой (1994).

Книги всемирно известных женщин – оперной певицы Вишневской и балерины Плисецкой – не мемуары в собственном смысле этого слова, как можно было бы предположить. Мемуары деятелей искусства – это, как правило, отстранённое раздумье, спокойное и взвешенное осмысление своего творческого опыта, этапов восхождения на Олимп. От первых шагов в профессии – к мастерству, от роли второго плана – к главной роли, от безвестности – к славе.

Подобные темы присутствуют и в этих книгах: авторы рассказывают о своих природных артистических данных, о близких, родных, учителях, круге друзей, цене успеха: невероятной требовательности к себе, неистовом вдохновении,

² Впервые книга Галины Вишневской была опубликована в 1984 году на английском языке в США и в Австралии. Затем последовали её переводы в Швеции, Франции, Финляндии, Италии, Испании, Японии, Голландии, Южной Африке, Израиле, ФРГ, Югославии, Исландии. На русском языке книга вышла в 1985 году в Париже, в совместном издании журнала «Континент». И, наконец, была опубликована в России. В 1996 году по мотивам этой книги на музыку Марселя Ландовски была поставлена опера.

изнурительном труде... Узнаёт читатель и о профессиональном вкладе артисток в традиции московского Большого театра, в само искусство вокала и танца.

Ценителям оперного театра интересно признание Галины Вишневской, что, работая над ролью, она всегда шла «от её музыкального содержания к драматическому, а не наоборот». Проникновение в мысли и чувства композитора является для неё основой сценического образа.

Майя Плисецкая видит тайну искусства танца не в абстрактной технике, а в том, чтобы танцем «растрогать душу, заставить сопереживать, вызвать слёзы». Танцовщица своим исполнением стремится переключить внимание зрителей с техники «на душу и пластику». Однако Плисецкая справедливо считает, что «рассказать балет писчим пером – гиблое дело».

Профессиональные суждения и самохарактеристики даны в книгах как бы пунктиром. Смысловой стержень книг в другом: в авторском пафосе противостояния безжалостной государственной системе, которая наваливалась на художника, желая подчинить его, поработить, подмять, запугать, обезличить. Обе артистки стремятся выговорить, что у них наболело. Выговорить иронично, язвительно, резко. В этом своём сокровенном предназначении их книги типологически родственны.

Антон Чехов оставил завет выдавливать из себя раба по капле. Для наших артисток такая мера слишком мала. В ис-

поведальном обвале тягостных воспоминаний они жаждут *сразу* выплеснуть, избыть своё вчерашнее государственное рабство, постыдное и унижительное.

«Стоишь, бывало, на сцене, – вспоминает Галина Вишневская правительственные концерты, – А кругом пьют, жуют, повернувшись к тебе спиной, гремят вилками и ножами, чокаются бокалами, курят. И в этом огромном кабаке (Георгиевском зале – *И. П.*) ты пой и ублажай их, как крепостная девка». Майя Плисецкая, освобождаясь от ощущения подневольной зависимости, прямо формулирует: «Мы были зачаты страхом, покорностью, молчанием, трусостью, послушанием, рабством. Мы вытянули свой жребий, родившись в тюрьме... не хочу быть рабыней... Ошейника не хочу на шею... Отверженной быть не желаю, прокажённой, меченой».

Свои книги Вишневская и Плисецкая писали подобно тому, как творил Борис Пастернак («Писать стихи, что жили отворить»). Интонация исповедальности, душевной обнажённости авторов в каждой из этих единственных в своём роде книг потрясает.

Галине ощущение счастья приносит пение. Только в моменты выхода на сцену Большого театра она могла, наконец, внутренне «раскрепоститься, стать собой, дать волю воображению...». Галину ярко характеризует рассказанный ею в книге случай. В Вене от свечей на сцене во время исполнения партии Тоски прямо на глазах у зрителей у неё на голо-

ве загорелся нейлоновый шиньон. Дали занавес. К счастью, схватив горящий шиньон обеими руками, артистка быстро содрала его, не жалея собственных волос, не замечая того, что у неё обгорают ногти на руках. И хотя зрители уже не надеялись её услышать, Галина вновь вышла на сцену и допела арию с забинтованными руками. Она призналась в книге: «Для меня во время исполнения роли всё, что я делаю на сцене, так важно, как вопрос о жизни и смерти. Если бы мне отрезали голову, только тогда я не смогла бы допеть спектакля».

Майе полное ощущение счастья приносит танец: «Каждая дощечка, каждая щербинка была мной освоена, обтанцована. Сцена Большого вселяла в меня чувство защищённости, домашнего очага... Мышцы ног, рук, спины слышат музыку как бы сами по себе, вне моей воли». Майя обладает такой же силой воли и самоотверженностью, как и Галина. Премьеру «Чайки» во Флоренции она танцевала со сломанным пальцем левой ноги. Перед каждой репетицией, каждым спектаклем замораживала палец хлорэтилом.

Жизнь в искусстве требует каждую из артисток целиком. И тем ужаснее, что именно они оказываются вовлечёнными в идеологический конфликт Художника и Власти.

Травля Плисецкой началась ещё в конце 1940-х годов из-за непосещения ею политчасов, на которых артисты Большого в принудительном порядке обязаны были коллективно повышать знания основ марксизма-ленинизма. Позже из-за до-

носов кагэбистов, обязательно сопровождавших на гастролях советских артистов, Майя на шесть долгих лет попадает в чёрные списки «невыездных», а после частной встречи в Москве со вторым секретарём английского посольства за ней по пятам стала следовать машина с сотрудниками КГБ. И, наконец, в 1956 году фабрикуется обвинение Плисецкой в работе на английскую разведку. Причём обвинение настолько нешуточное, что о нём специально докладывал генерал КГБ Серов на заседании Политбюро. «До того затравили, – рассказала Майя, – что я ни дня тогда без мысли о самоубийстве не жила. Какую только дорогу на тот свет предпочесть, раздумывала. Повеситься, выброситься из окна, под поезд лечь...». О сотрудниках КГБ, принимавших участие в преследовании, Плисецкая, не прибегая к эвфемизмам, не желая прятаться за интеллигентским слогом, так прямо и пишет: «Сволочи!».

Вишневская написала в книге, что открытый конфликт с властью настиг её, как и Майю, в зените отечественного и международного успеха. Почва для этого конфликта готовилась давно. Будучи принята в Большой в двадцать пять лет, Галина поняла, что артисты приписаны к месту работы, как на фабрике, и за месячную зарплату должны выполнять *норму* спектаклей. Позже она изо всех сил сопротивлялась вербовке КГБ в сексоты (секретные сотрудники – *И. П.*), в доносчицы. Преследование властью семьи Вишневской вылилось в круглосуточную слежку КГБ за их дачей в Жуковке,

в бойкот прессы, доносы коллег, изгнание артистов с радио и телевидения, выживание их с мужем из концертных залов Москвы, из России, и в лишение гражданства в 1978 году. Всё это было расплатой за то, что супруги в течение четырёх лет давали на своей даче приют Александру Солженицыну. Это было расплатой и за то, что Мстислав Ростропович при полном одобрении жены в 1970 году написал главным редакторам центральных московских газет Открытое письмо, в котором выступил в защиту Солженицына.

Жажда свободы личности, «термоядерный заряд» энергии, сила характера помогли Галине и Майе выстоять, выиграть войну за достойное место в жизни, отстоять свою «самость», своё «Я», о чём красноречиво говорят и заголовки их книг.

Даже свои женские наряды Вишневская и Плисецкая превратили в мирное, но «оружие». Ведь за их смелыми и оригинальными нарядами прочитывался откровенный идеологический замысел – вызов, эпатаж, противостояние уродливой морали, которая диктовала запрещение права кому бы то ни было выделяться, все в том отечестве (за пределами сцены) должны были быть одинаково безлики. Вишневская демонстративно нарушала это правило. Майя красовалась на общественных приёмах и в доме Катанянов-Брик в невероятных туалетах. Для обеих красивых и талантливых женщин это был способ почувствовать себя, хоть на час, безнаказанно свободными.

Однако знаменитые певица и балерина пишут в книгах не только о себе, выстоявших. Они с болью пишут и о тех талантливых деятелях искусства, которых режим сломал, чей творческий путь искалечил, кого до срока загнал в могилу. Долог этот список в каждой из книг. Всех не перечислить: Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Рихтер, Пастернак, Софроницкий, Мелик-Пашаев, Мясковский, Голейзовский, Якобсон, Богатырёв... Авторы книг бесконечно сочувствуют этим творческим личностям, но они стремятся внушить своим читателям мысль о необходимости сознательного сопротивления власти: «Дам вам совет, будущие поколения. Меня слушайте, – не пишет, а взывает Вишневская. – Не смиряйтесь, до самого конца не смиряйтесь. Не смиряйтесь даже тогда – воюйте, отстреливайтесь, в трубы трубите, в барабаны бейте, в телефоны звоните, телеграммы с почтамта шлите, не сдавайтесь, до последнего мига боритесь, воюйте. Даже тоталитарные режимы отступались, случалось, перед одержимостью, убеждённостью, настырностью. Мои победы только на том и держались. Ни на чём больше! Характер – это и есть судьба...».

Это пламенное обращение к читателю скорее напоминает не стиль мемуаров, а политическую прокламацию. Невольно вспоминается известная книга Лидии Гинзбург «Крутой маршрут». Помнится, когда впервые её читала в самиздате в 1960-е годы, меня не покидала мысль, что Гинзбург так описывает тюрьму и ссылку, словно даёт наставление будущим

сидельцам: как вести себя на допросах, как перестукиваться с соседними камерами с помощью тюремной «морзянки», как растягивать, медленно жуя, тощую тюремную «пайку»... До чего же горьки судьбы российские, если лучшие из лучших, талантливейшие из талантливых женщин делятся с потомками не секретами женского обаяния и красоты, а способами противостояния полицейской силе!

Книги Майи и Галины были бы неизбежно грустны, если бы в них не присутствовал ещё один важный и трепетный мотив. Их книги не только о ненависти к насилию и лжи, их книги о преданности тем, кто смог по-настоящему понять и оценить их искусство, кто смог стать в их искусстве партнёром. Вишневская-Ростропович, Плисецкая-Щедрин – это союзы, талантливые счастливой взаимностью.

Замечателен рассказ Галины Вишневской о том, как влюблённый в неё с первого взгляда молодой Слава Ростропович ждал её на свидание в такси, которое он всё изнутри украсил букетиками ландышей, а вокруг машины собралась толпа любопытных, ибо такое в Москве не часто увидишь. Она стала женой Ростроповича через четыре дня после их знакомства и навсегда запомнила, как он, поразившись её красоте, опустился перед ней на колени. И ещё один трогательный момент жизни проходит перед нами. Когда Слава узнал, что Галина ждёт ребёнка, он схватил книгу сонетов Шекспира и с упоением стал их ей читать, чтобы она, не теряя ни минуты, начала создавать в себе необыкновенное и

прекрасное дитя. И, наверное, одними из самых счастливых мгновений в их жизни были те, когда они вместе выходили на сцену. Разговаривая языком музыки, они с первых тактов сливались в нерасторжимое целое, составляя удивительный дуэт.

Майя рассказала, какая огромная привязанность соединяет её и прекрасного композитора Родиона Щедрина. Когда в 1959 году её наконец-то впервые выпустили с Большим театром на гастроли в Америку, Родион в Москве, в их квартире на Кутузовском, повесил таблицу из семидесяти трёх цифр – числом дней, которое должны были занять гастроли. Каждый день он перечёркивал одну цифру, приближая день их встречи. «Вот таблица Менделеева! – восклицает Майя. – Для нас она ценнее всех минералов мира».

Когда гастроли на время разлучают супругов, они подолгу, порой дважды на дню, разговаривают друг с другом, невзирая на астрономические счета, которые потом приходят. И конечно, самые сказочно щедрые подарки Щедрина Майе – это сочинённая им для неё музыка. Знаменитая «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина, исполняемая сегодня во всех уголках планеты, музыка к балетам «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой», в которых с новой силой проявился талант Майи не только как балерины, но и как хореографа.

Каждая из книг, о которых идёт речь, завершается счастливым концом. В 1990 году был аннулирован указ от 1978

года о лишении Вишневской и Ростроповича советского гражданства. В 1992 году, после восемнадцати лет отсутствия артистки в России, Большой театр устроил великолепный вечер Галины Вишневской в честь 45-летия её творческой деятельности. Вечер сопровождался прямой трёхчасовой трансляцией по телевизору. А в 1993 году также торжественно и с таким же размахом был отпразднован юбилейный вечер Майи Плисецкой в честь её 50-летнего служения сцене. «Да, – замечает по этому поводу Галина, – в России, если уж бьют – то до смерти, а если прославляют, то без всякого удержу и меры».

...Но если есть в этом мире любовь, сотворчество и покаяние, то, наверное, наступит и время книг о свободном от политики искусстве пения и танца.

Панченко И. Обнажённость исповедальности.

The New Review/Новый журнал – 1998 – Кн. 212 – С. 317–321.

Ирина Панченко. Учитель музыки

По иерусалимскому радио объявили, что ученица Сарры Евсеевны Белкиной разыскивает своего педагога. Откликнулись сразу пять слушателей, подсказавших адрес: США, Филадельфия.

...Сарра эмигрировала в Америку из Петербурга, когда ей было семьдесят четыре. Она отрывала себя от бесконечно любимого города, который навсегда берёт в плен каждого, способного ощущать разлитую в нём красоту. Она оставляла консерваторию, которой была отдана вся её сознательная жизнь. Она покидала свежую могилу мужа, с которым прожила счастливых сорок пять лет и с которым они вместе собирались уезжать за океан. Она, наконец, оставляла в городе единственного сына.

Это происходило в 1993 году, и в России было очень трудно. Её отъезд вслед за невесткой и внуками был необходим, чтобы сын Юрий, кандидат физико-математических наук (имевший в своё время допуск к секретным темам как сотрудник одного из НИИ Российской Академии наук), мог добиваться разрешения на выезд для воссоединения с семьёй. Юрий смог вырваться к семье девять месяцев спустя.

В Филадельфии Сарру встретила семья сына. Они приехали в Америку несколькими месяцами раньше. Для Сарры это были единственные родные души в большом чужом городе.

Английского она никогда не изучала, значит, оказалась без языка. Для неё, человека общительного, всегда окружённого друзьями, коллегами и учениками, это грозило жестокой депрессией. Призвав всё своё мужество, Сарра сказала себе: «Я должна дождаться Юру, должна овладеть английским...».

Это было непросто, но она справилась. Сначала научилась понимать американку Глорию, которая сама происходила из семьи еврейских эмигрантов. Глория было одной из тех, кто, по поручению синагоги, подготовил для них жильё со всем необходимым: от мебели и постельного белья до кастрюль, ножиц, ниток, иголок, поразив петербуржцев своей щедростью и вниманием. Английским Сарра овладевала по жёсткой программе. Семь месяцев по пять часов в день за партой, а вечером – домашние задания. Занятия на курсах поглощали все силы, но были спасением от депрессии. На курсах она познакомилась с другими эмигрантами из Союза, обросла новыми знакомыми. Сарра так успешно вошла в роль ученицы, что к концу занятий сочинила на английском юмористическое четверостишие в замысловатом жанре лимерик. Когда пришло время, экзамен на американское гражданство Сарра сдала на английском языке.

Откуда у Сарры в её возрасте взялось такое удивительное терпение? Такая замечательная память?

Она всегда отличалась трудолюбием и всю жизнь любила учиться: когда была школьницей (в её матрикуле стоят одни пятёрки), когда была учащейся петроградского музыкально-

го училища, а потом – студенткой консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Родители Сарры родом из глубокой белорусской провинции. Оба принадлежали к скромным мещанским семьям. Отец умер в 1920 году, когда ещё дотлевала гражданская война. Сарра его не помнит. Вместе с мамой – Ревеккой Ефимовной Белкиной – Сарру воспитывал отчим Михаил Яковлевич Волосов, служащий, очень добрый человек. Отчим перевёз семью в Петроград.

Когда Сарра, учившаяся с восьми лет музыке у известного педагога Ляховицкой, сказала, что хочет быть музыкантом, мама поняла это на свой провинциальный лад: «Ты хочешь быть клезмером?». И Ляховицкой пришлось долго беседовать с мамой, объясняя разницу между народными музыкантами-самоучками, умевшими играть на двух струнах, и профессионалами, которых готовят в музыкальных училищах и консерваториях. И всё-таки маме стало спокойнее лишь тогда, когда Сарра исполнительскому факультету консерватории предпочла историко-теоретический и в дальнейшем целиком посвятила себя педагогической деятельности.

Студенческие годы были для Сарры чрезвычайно плодотворными. В то время консерватория блистала именами замечательных профессоров, маститых учёных: Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский, Р. И. Грубер, Ю. Н. Тюлин, Х. С. Кушнарёв, И. И. Соллертинский... А рядом с ними – молодые, талантливые, перспективные ассистенты: Н. Г. Привако, М. Г.

Георгиевич, И. Я. Пустыльник, Г. М. Филенко и др. Сарра вспоминает, что на консерваторских занятиях «царила атмосфера приподнятости. Мы испытывали род музыкальной лихорадки, сожалея, что так много времени у музыки отнимают сон, еда. Думалось: а нельзя ли заменить трапезы простым приёмом таблеток на ходу? Очень ценным было то, что мы сами много играли в четыре руки на уроках, а, готовясь к ним, дома переиграли великое множество симфонической, камерной музыки, произведений классиков: Шуберта, Шумана, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Бородина, Калинникова, Глазунова... Ведь в ту пору ещё не было засилья звукозаписи, мы знакомились и изучали каждую вещь, музицируя. И это было замечательно! Некоторые произведения стали для нас с тех пор заветными, принадлежащими к миру глубоко личному, интимному. И конечно, мы постоянно бывали в филармонии, чтобы услышать произведения в их оркестровой «плоти», в подлинной инструментально-тембровой полноте».

Но помнятся Сарре и совсем, совсем иные события, которые, поразив горечью, стыдом и возмущением, неослабно живут в её душе и памяти уже более полувека. Это было в 1948 году, через несколько лет после того, как Ленинградская консерватория вернулась из ташкентской эвакуации, куда её загнала Вторая мировая война.

...Переполненный Малый зал консерватории. Подчиняюсь приказу о непреложной явке (отсутствие грозило серьёз-

ными последствиями), в зале теснятся преподаватели и студенты. Открывает собрание ректор П. А. Серебряков. Его речь ошеломляет. Он говорит о консерватории как о «рассаднике космополитизма», так как здесь много лет работал «патриарх космополитизма» Иван Иванович Соллертинский (умерший в 1944 году). Он призывает «виновных» к самокритике, к признанию своих «ошибок и заблуждений», которые заключаются... в любви к западноевропейской музыке! И на сцену выходят уважаемые, любимые Саррой и всем студенчеством учителя и... каются! Так начиналась инсценированная компартией подлая идеологическая кампания «по борьбе с космополитизмом и низкопоклонством перед Западом». Эта кампания привела к увольнению некоторых консерваторских преподавателей, а в отдельных случаях – даже к их трагическому уходу из жизни.

Сейчас, спустя много лет, хотя того стыда и унижения не забыть, Сарра понимает, что вынужденное «покаяние» любимых учителей перед тоталитарной властью было следствием опыта террора 1930-х; следствием страха, засевшего в сознании. Публичная демонстрация лояльности была неизбежным условием дальнейшего пребывания в сфере музыки, без которой они не могли бы жить. Это был горький компромисс. Сарра не могла не понять сути этого компромисса, потому что сама не смогла бы жить отлучённой от музыки.

В Сарре рано проснулся дар учительства. Сколько лет минуло с того дня, когда она провела свой первый урок! Сар-

ра начала работать в музучилище, будучи ещё студенткой третьего курса консерватории. Она 52 года вела спецкурсы в средней специальной музыкальной школе Ленинградской консерватории и в музыкальном училище Ленинградской консерватории, где работала с композиторами и музыковедами: «Я вся растворилась в педагогике, я обожала свою работу, я жила ею, – рассказывает Сарра, – У меня было два крыла, на которых я летала в жизни: работа и семья. С любимой работы я летела в любимую семью, а из любимой семьи – на любимую работу».

Она была требовательна во всём, что касалось профессии, и в то же время удивительно человечна с учениками, которые запомнили не только уроки Сарры, но и её тёплый дом в Петербурге, благодатную атмосферу этого дома, его прекрасную библиотеку, любовно собранную Сарриным мужем Александром Давидовичем, кандидатом технических наук и подлинным библиофилом, который даже во время Ленинградской блокады не сжёг и не продал ни одной (!) книги. Сарра и её муж не жалели для молодёжи книг из этой библиотеки. Они давали ученикам читать зарубежную классику даже в годы гонения на «космополитов». Не побоялась Сарра организовать прослушивание для учеников Восьмой симфонии опального тогда Шостаковича, за что подверглась грозному нагоняю парткома.

Ученики Сарры живут сегодня не только в России, но и в Германии, США, Израиле, Англии, Австралии... Бывшие

ученики-друзья разыскивают её, пишут письма, делятся сокровенным, дарят свои сочинения с удивительно трогательными надписями. «Меня помнят. Я очень счастлива», – говорит Сарра.

Все годы эмиграции Сарра не расстаётся с музыкой. Будучи очень динамичным человеком, она успевает прослушать циклы концертов замечательного Филадельфийского оркестра, побывать на музыкальных фестивалях, посвящённых творчеству Бетховена, Брамса, Шуберта, Р. Штрауса, посетить сольные концерты известных пианистов. Сарру непременно встретишь и на концертах, которые устраивают музыканты русскоязычной общины. Она не только посещает концерты, она откликается на музыкальные события статьями в филадельфийской прессе.

И, конечно, Сарра играет. Синагога подарила Сарре фортепиано, чтобы она не так тосковала по своему петербургскому инструменту, и она пестует душу любимой музыкой. И не только свою. Сарра сама выступает с концертами, играя Брамса, Шопена, Рубинштейна...

...Когда я, желая уточнить для статьи какие-то факты, позвонила вечером Сарре Евсеевне Белкиной, наша беседа прерывалась буквально каждые пять-десять минут. Кто-то звонил Сарре по второй линии, желая выразить своё восхищение или попросить совета, поделиться, пригласить... Такова сила обаяния и притягательности этой незаурядной женщины.

Панченко И. Учитель музыки.

Панорама – 2003 – 12-18 ноября.

Ирина Панченко.

Спеть то, что не допето

В каждом доме хранится альбом семейных фотографий, который открывают нечасто, но бережно и трепетно. Есть такой альбом и у Анны Гинзбург. А стены её филладельфийской квартиры – словно продолжение альбомных страниц. Со стен её небольшого, но уютного жилища смотрят на гостей фотографии родителей, братьев, сестёр, дочерей, внуков. Но больше всего здесь фотографий самой Анны: в концертных платьях, облегающих стройную фигуру, в шляпах, боа из перьев. Вот Анна серьёзно смотрит прямо в объектив, на другом снимке – лукаво улыбается. А рядом с фотографиями – афиши, афиши...



Кроме фотоальбома есть у Анны Борисовны ещё один альбом – с письмами, отзывами, статьями в прессе. Перели-

стывая страницы, читаешь поток восхищённых, проникновенных слов. Из них возникает образ артистки, её творческий портрет. Счастлив человек искусства, к которому обращены такие слова: «Талант певицы отмечен искренностью и самобытностью – бесценными качествами, которые в сочетании с прекрасным голосом и большим актёрским опытом неизменно приносят Анне Гинзбург успех... Когда я впервые увидел Анну Гинзбург, услышал её еврейские песни – а было это в 1989 году, на сцене кишинёвского Дома культуры, – мне показалось, что многие черты Розы Спивак, главной героини романа Шолом-Алейхема «Блуждающие звёзды» словно бы взяты из биографии моей новой знакомой» (Зиновий Столяр, заслуженный деятель искусств Молдовы).

«Ваши песни, Анна Борисовна, как тихая полузабытая мелодия, которую напевала ещё бабушка, и которая поднимает в душе что-то, что трудно облечь в слова. Гордость? Боль? Радость? Наверное, всё вместе» (Жанна Сундеева).

«Необыкновенное исполнение Анной Гинзбург прекрасных песен и юмористических рассказов помогло нам лучше понять, почему евреи выжили в самые трудные времена своей истории» (Джек Драйкер).

В альбоме Анны – её диплом лауреата Всеамериканского фестиваля еврейской песни (1991), программа концерта Общества памяти Шолом-Алейхема, письмо к Анне американской писательницы Бел Кауфман, внучки Шолом-Алейхема,

присутствовавшей на этом концерте: «Мне было очень интересно слушать Вас на еврейском, и даже на французском языке. Я слушала до последнего «Браво!». Поздравляю Вас с успехом и желаю всего хорошего в будущем».

1991 год – год эмиграции Анны в Америку. Но большая часть жизни артистки прошла в Молдавии. Размеренный быт большой еврейской семьи в румынском местечке Чимишлия был разрушен в 1940 году после присоединения этой территории к СССР. Отец Анны и его братья в один миг лишились налаженного мануфактурного дела и всех средств, нажитых нелёгким трудом. Только случай помог отцу Анны избежать ареста. В ту ночь, когда за ним пришли, его не оказалось дома. Братьев отца эта чаша не миновала, как не миновала она и старшего брата Анны, арестованного за две недели до начала войны, насильно разлученного с женой и шестимесячным ребёнком, так же, как и он, высланных в Сибирь. После возвращения из пятилетнего заключения он годами жил с клеймом политзаключённого. Семья получила справку о реабилитации брата лишь в 1991 году, когда его самого уже не было в живых.

Младшая в семье, Анна выросла без опеки братьев. Её второй брат ушёл добровольцем на фронт и погиб под Сталинградом.

Фашистская оккупация обернулась новым кошмаром. В первые же дни фашисты повесили деда Анны на балконе его

собственной квартиры. А потом было бегство семьи от немцев вглубь страны, вслед за отступающими частями Советской армии. На открытой платформе товарняка у спящей матери Анны ночью сняли единственные ботинки...

Потом был Ташкент, где Анна-подросток работает клепальщицей на эвакуированном из Подмосковья авиазаводе. Нередки дни, когда её, как и других рабочих, по условиям военного времени, сутками не выпускают из цеха. И тогда все спали вповалку, стараясь занять место поближе к генераторам отопления.

Можно было бы ещё рассказывать и рассказывать о тяготах судьбы Анны, но очевидно, что рано исстрадавшаяся душа молодой певуньи, чьё драматическое сопрано теплом отдавалось в сердцах родных и друзей, вобрала столько человеческой боли, что много лет спустя эта боль потерь, лишений и горя выплеснется в её концертных выступлениях: в честь победы над фашистской Германией, в ознаменование восстания Варшавского гетто, трагедии Бабьего Яра, Кишинёвского погрома...

Способность сострадать и сочувствовать продиктовала Анне необходимость взять на себя дела сектора милосердия в основанном в 1989 году кишинёвском Обществе еврейской взаимопомощи. Проявив организаторские способности, Анна Гинзбург в 1990 году стала одним из основателей Общества еврейской культуры Республики Молдова.

Хотела ли Анна в юности стать профессиональной певи-

цей? «Да, я сначала запела, а потом родилась!», – шутит она. Певческий талант был у них в роду. Все родные обладали хорошими голосами. Но только в 1965 году, в годы хрущёвской «оттепели», Анна получила возможность выйти на профессиональную сцену. Это произошло в Кишинёве в только что открывшейся Еврейской музыкально-драматической студии. Руководил студией Рувим Левин, получивший образование в еврейском театральном училище при ГОСЕТЕ, где преподавали Михоэлс и Зускин. Анна исполняла комедийные и драматические роли, пела. Энтузиазм коллектива был велик. После ряда постановок студии было присвоено звание Кишинёвского еврейского народного театра. Но через семь лет, во время жестоких политических «заморозков», театр закрыли. Левин при «невыясненных обстоятельствах» так же, как Михоэлс, погиб под колесами автомобиля.

В годы, когда партийно-государственная политика Советского Союза заключалась в том, чтобы вытравить из сознания евреев интерес к истории и культуре своего народа, Анна Гинзбург с эстрады задорно исполняла песни и юмористические репризы, созданные еврейскими писателями и композиторами. Записанные на плёнку песни, шутки, юмористические миниатюры в исполнении Анны и сегодня звучат в радиопередачах.

Общественный темперамент Анны проявлялся там, где чувства гнева и справедливости не позволяли ей промолчать, остаться в стороне от драматических событий. В скорбь-

ные дни 1972 года, когда стало известно об убийстве израильских спортсменов в дни Олимпиады в Мюнхене, Анна на идиш страстно выступила с осуждением этого антисемитского зверства. Вопреки молдавскому национализму («Русских – за Днестр, евреев – в Днестр!»), заявившему себя в период перестройки, Анна была первой артисткой, выступившей на идиш по молдавскому радио, а затем стала постоянной участницей ежемесячной передачи «Идише лэбн» («Еврейская жизнь»). Когда в Кишинёве в 1990 году проводили фестиваль национальных меньшинств, на празднике со своими песнями не оказалось ни русских, ни украинцев, ни гагаузов, ни болгар, ни цыган, только бесстрашная Анна Гинзбург «представляла меньшинства, пела весело и задорно еврейские песни» («Вечерний Кишинёв», 1990).

Да, Анна Борисовна Гинзбург оказалась сильным и целеустремлённым человеком. Её песенный и драматический талант, её природный изящный артистизм заметили. Она состоялась как артистка, реализовала себя наперекор суровому ходу истории. Выступала сначала с музыкантами ансамбля «Лехаим», потом с собственным ансамблем «Вундер» (Чудо), снялась в трёх художественных кино- и телефильмах. О её творчестве был снят на видео фильм-концерт, прошла большая музыкальная передача по молдавскому ТВ, она приняла участие во всесоюзном празднике «Мэрцишор-91». И вот тут её заметила пресса. Вслед уезжающей за океан артистке в 1991 году появилась в «Вечернем Кишинёве» статья

«Запоздалое признание в любви», в которой Анне искренне и тепло желали спеть далеко от Молдовы «то, что осталось недопетым и недосказанным здесь, у нас в Бессарабии».

И Анна поёт теперь для нас. В русскоязычной общине Филадельфии прекрасно знают и любят Анну. Её восторженно принимали во многих городах Северной и Южной Америки. Её концерты состоялись в Австралии и Германии. Поёт Анна на идиш, иврите, английском и французском языках. Поёт и шутит. И везде, где поёт Анна, улыбки и слёзы, овации и цветы. Зал аплодирует стоя. Начиная с последних рядов, ряд за рядом, как волна за волной, поднимаются зрители, не опуская аплодирующих рук...

Панченко И. Спеть то, что не допето.

Панорама – 2001 – 28 марта – 3 апреля.

Ксения Гамарник. Неподражаемая дива

*Нелепо, смешно, безрассудно, безумно, волшебное,
Ни толку, ни проку, не в лад, не впадет
совершенно...*

Юлий Ким

...Билеты на ее выступления раскупались задолго до тех дней, на которые были назначены концерты. Арии в ее исполнении выходили на грампластинках и продолжают выходить сегодня на компакт-дисках. Драматурги сочиняют про нее пьесы. В 1868 году в городе Уилкс-Барр, что в штате Пенсильвания, на свет появилась девочка, которая вошла в историю оперы как Флоренс Фостер Дженкинс...

Флоренс родилась в семье банкира Чарльза Дорранса Фостера. С раннего детства девочка брала уроки игры на фортепиано. Прислушиваясь к тому, как дочь старательно барабанит по клавишам, гордый отец склонился к мысли, что она настоящий вундеркинд. Первый фортепианный концерт Флоренс дала в Филадельфии в возрасте восьми лет.

В семнадцать лет Флоренс пожелала завершить свое музыкальное образование в Европе, по окончании чего планировала совершить международное концертное турне. Одна-

ко отец воспротивился этому замыслу и отказался финансировать амбициозные планы молоденькой музыкантши. Но Флоренс с юных лет отличалась упорством. В отместку родителям она сбежала из провинциального Уилкс-Барра в Филадельфию вместе с доктором Фрэнком Торнтоном Дженкинсом, который вскоре стал ее мужем. Впрочем, брак оказался неудачным и в 1902 году супруги развелись.

Разгневанный банкир отказался поддерживать своенравную дочь, и Флоренс пришлось кое-как зарабатывать себе на жизнь уроками музыки и игрой на фортепиано во время обедов, даваемых в дамских клубах. Зато в 1909 году Флоренс после смерти отца унаследовала значительное состояние. Теперь Флоренс Фостер Дженкинс могла делать все, что ее душе угодно. А ее душе было угодно перебраться в Нью-Йорк и стать знаменитой оперной певицей.

В Нью-Йорке богатая наследница познакомилась с английским актёром Клэром Бэйфильдом. У Бэйфильда была сомнительная репутация, к тому же, он был значительно моложе Флоренс. К тому времени Бэйфильд получил некоторую известность в театральном мире, но еще до того, как стать актёром, он успел побывать и солдатом, и моряком, и даже пытался разводить овец и рогатый скот в Новой Зеландии. Бэйфильд начал управлять делами восходящей звезды. После её смерти актёр уверял журналистов в том, что он был гражданским мужем певицы, и они вместе счастливо прожили тридцать шесть лет в его квартире на Манхэттене. Трудно

сказать, как было на самом деле, поскольку сама певица подробностями личной жизни с прессой не делилась, и официально проживала в одиночестве в апартаментах отеля «Сеймур».

В 1912 году Флоренс основала общество любителей классической музыки «Клуб Верди», ежегодное содержание которого обходилось ей в огромную по тем временам сумму в две тысячи долларов, зато давало доступ в высший свет Нью-Йорка. Она брала уроки вокала у Карло Эдвардса, маэстро Метрополитен-оперы, и понемногу начала давать концерты для избранных. На её ежегодный концерт в отеле «Риц-Карлтон» собиралось до восьмисот человек. Кроме редких выступлений в Нью-Йорке время от времени случались выступления в городах, где проживали или куда съезжались в курортный сезон сливки общества – в Бостоне, Вашингтоне, Ньюпорте и Саратог-Спрингс.

«В пантеоне незабвенных оперных див нет ни одной сопрано, которая смогла бы соперничать с легендарной Флоренс Фостер Дженкинс, – писал нью-йоркский автор Брук Питерс, – Она настоящая *gāga avis* (лат. – нечто уникальное), она возвышалась над всеми, особенно, когда появлялась на сцене с огромными ангельскими крыльями, прилаженными к спине. На пике её популярности в 1940-е годы на концерты Леди Флоренс (ей нравилось, когда ее так называли) толпами стекалась элита в вечерних нарядах, драгоценностях и украшениях, платя внушительные суммы, чтобы послушать

ее пение».

Уважаемым читателям, пришедшим в недоумение, почему они не могут припомнить имени Флоренс Фостер Дженкинс в ряду всемирно известных сопрано, не стоит волноваться. Действительно, Флоренс была неподражаема, потому что... она прославилась благодаря полному отсутствию музыкального слуха, чувства ритма и голоса. Она несравненна, потому что ни до, ни после неё не находилось человека, столь обделенного певческим талантом, которому бы вздумалось давать публичные выступления. Она вошла в историю оперы как уникальное явление, как единственный в своем роде пример безголосой певицы.

Несмотря на это, сама Флоренс искренне считала себя непревзойденной вокалисткой, и сдавленный смех публики в зале принимала за знаки одобрения, а громкий хохот за выходки людей, подкупленных другими певцами из профессиональной зависти.

Репертуар Флоренс Фостер Дженкинс состоял из произведений Моцарта, Верди, Штрауса, Брамса, а также песен, написанных ею самой и её аккомпаниатором Космэ МакМунном. Флоренс смело бралась за исполнение самых сложных партий, а критики наперебой исхищрялись в издевательских откликах. «Она кудахтала и вопила, трубила и вибрировала», – писал Дэниел Диксон. Другой критик обвинял ее в том, что после концерта у него начались «мигрень, головокружение и звон в ушах». Брук Питерс впервые услышал пе-

ние Леди Флоренс по радио. По его словам, он сначала решил, что радиоволну захватили инопланетяне, а затем сравнил ее пение с «пронзительным криком старой индюшки» и «воем раненой волчицы, попавшей в капкан».

Кроме слабого, дрожащего, срывающегося голоса певица славилась ужасающим акцентом, с которым она исполняла арии на иностранных языках. Достаточно послушать сохранившуюся запись «Бесов» на стихи Пушкина, положенных на Прелюд № 16 Баха. От чудовищного насилия над музыкой и русским языком у слушателей, кажется, могут нестерпимо разболеться зубы. Понять, певица исполняет эту арию на русском языке, можно только благодаря надписи на компакт-диске.

А еще Леди Флоренс поражала воображение слушателей нелепыми вычурными сценическими костюмами, вроде уже упоминавшегося «крылатого» одеяния Ангела Вдохновения. Наряды эти, сшитые из драгоценных старинных тканей, она придумывала сама, и обычно дополняла их такими же нелепыми аксессуарами, вроде экстравагантных головных уборов и огромных вееров из страусовых перьев. Обычно во время конце рта она меняла не менее трёх нарядов.

К Флоренс пришла пусть скандальная, но слава, о которой она так мечтала. На концертах слушатели, изнемогая от смеха, встречали ее беспомощные попытки одолеть ту или иную арию громом аплодисментов. Обладавшие всеми земными благами богачи, избалованные выступлениями лучших пев-

цов, ходили на её выступления чтобы развлечься, пощекотать себе нервы, как ходят в паноптикум или как пробуют пищу с острым пряным вкусом.

Слушатели, присутствовавшие на концертах Леди Флоренс, вспоминают, что одним из её любимых номеров было исполнение народной испанской серенады (она не была записана на пленку и до нас не дошла). Певица появлялась на сцене, закутанная в шаль, волосы её, на манер Кармен, украшал высокий испанский гребень и красная роза, в руках она держала корзинку с цветами, которые во время пения разбрасывала по сцене. Серенаду обычно встречали овациями, и Леди Флоренс исполняла ее снова. Однако певица не желала петь серенаду на бис с пустой корзинкой. То, что происходило дальше, описывают по-разному. Кто-то пишет, что ползать на коленях по полу и собирать цветы в корзину приходилось аккомпаниатору Космэ МакМуну. Другой очевидец уверяет, что певица сама собирала цветы. Третий утверждает, что цветы с пола певица подбирала вдвоём с аккомпаниатором. Но все очевидцы сходятся в одном – во время комической сцены сбора цветов зрители просто умирали со смеху.

Примерно в 1940 году Флоренс решила записать грампластинку, причем проявила весьма оригинальный подход к студийной работе. Все репетиции и настройки аппаратуры были ею отвергнуты. Она просто пришла и запела, диск записывался, и все дорожки были записаны с первого раза. По-

сле прослушивания записей она назвала их «превосходными» и потребовала, чтобы грампластинки были отпечатаны именно с них.

Рассказывают про певицу и такую историю. В 1943 году она ехала на такси, которое попало в автоаварию. После пережитого потрясения Флоренс якобы неожиданно обнаружила, что может взять ноту фа выше, чем прежде. И вместо того, чтобы подать на таксиста в суд, она послала ему в знак благодарности коробку дорогих сигар.

Осенью 1944 года 76-летняя Леди Флоренс дала концерт на самой престижной сцене Нью-Йорка – в Карнеги-Холле, который арендовала на собственные средства. Ажиотаж был таким, что билеты (в концертном зале три тысячи мест) были полностью распроданы за несколько недель до выступления. Еще двум тысячам людей, рвавшихся на ее концерт, билеты не достались. После концерта, как и следовало ожидать, критики не оставили от исполнения Флоренс камня на камне, разразившись серией издевательских рецензий.

Одни говорят, что дива никогда не обращала внимания на ядовитые отклики и умерла в блаженном неведении относительно своих талантов. Другие считают, что разгром в прессе, последовавший после концерта, все же чрезвычайно огорчил Флоренс. Как бы там ни было, но вскоре после знаменательного выступления она перенесла инфаркт и умерла через месяц после дебюта на сцене Карнеги-Холла.

После смерти певицы Клэр Бэйфильд уверял, что пытал-

ся отговорить ее от выступления в Карнеги-Холле. Впоследствии он долго судился с пятнадцатью дальними родственниками Флоренс, чтобы получить свою долю наследства.

Нельзя не воздать должное беззаветной самоотверженности и самоотдаче, с которой Флоренс Фостер Дженкинс следовала избранной ею стезе. Она не создала семьи, не имела детей, целиком раз и навсегда посвятив себя любимому поприщу. В качестве оперной певицы она выступала на сцене более тридцати лет.

В феномене Леди Флоренс можно усмотреть несколько существенных аспектов. Конечно, знатоки оперы, которые могли сравнить исполнительское мастерство знаменитых корифеев вокала с его бледной копией в исполнении Флоренс, воспринимали ее концерты как *пародию* на благородное искусство оперы. Однако невольное *гротескное пародирование* классики заставляло по контрасту особенно высоко ценить искусство серьезное и профессиональное.

И еще один важный момент имел место в феномене певицы. Она появилась на американской сцене в начале XX века, когда для умонастроений творцов Франции, Германии, Италии, России, США и других стран было характерно стремление к коренному обновлению художественной практики, поиску новых, необычных средств выражения и форм литературных, музыкальных, театральных и живописных произведений (примерами такого авангардного искусства были, например, в российском эгофутуризме Василий Гнедов, во

французской живописи – Одилон Редон, в американской музыке – композитор Джон Кейдж и многие другие. Все они каждый на свой манер нарушали в своё время табу).

И хотя Флоренс *осознанно не стремилась* занять место в художественном движении авангарда, *объективно* ее выступления являлись *разрывом* с установившимися принципами и традициями в искусстве, что было характерной чертой авангардистских течений XX века. Неслучайно повторы записей девяти арий в исполнении певицы, записанных в 1940 году, продолжают выходить на компакт-дисках и сейчас, и их по-прежнему охотно раскупают. Некоторые музыкальные критики считают Флоренс Фостер Дженкинс одной из самых первых представительниц так называемой «аутсайдерской музыки». Существует даже теория относительно того, что певица знала настоящую цену своим талантам, а ее долгая певческая карьера была нескончаемым эпатажем, вызовом общественному вкусу, дерзким перформансом, вроде выступлений футуристов или искусства сюрреалистов, хотя большинство исследователей эту теорию не поддерживает. Возможно, Леди Флоренс *интуитивно* ощущала свою связь со смелыми экспериментаторами в искусстве того времени.

Трагикомическая фигура Леди Флоренс дала материал трем драматургам. В 2001 году на театральном фестивале «Фриндж», проходящем в Эдинбурге, состоялся показ спектакля по пьесе Криса Бэлланса. В 2005 году на Бродвее можно было посмотреть спектакль «Сувенир» по пьесе Стефена

Темперли. В том же году в Лондоне с успехом прошла пьеса «Великолепная!» Питера Квилтера, которая даже была номинирована на театральную премию Лоуренса Оливера как лучшая комедия года. По словам критиков, исполнительница главной роли порадовала зрителей «ужасающим пением». Пьеса Квилтера была переведена на тринадцать языков и ставилась в театрах более двадцати стран.

В конце жизни Флоренс пронизательно заметила: «Некоторые люди могут сказать, что я не могла петь. Но никто не скажет, что я не пела».

Гамарник К. Неподражаемая дива.

Побережье – 2008 – № 17 – С. 225–226.

III. Актёры и роли

Ирина Панченко. «Тайна присутствует в моих спектаклях»

Притчевый театр Славы Полунина

– Для чего на свете существуют клоуны? – на такой вопрос каждый, не задумываясь, ответит:

– Чтобы веселить и развлекать!

И это будет верно. Однако не всегда роль скомороха, шу-та, паяца, гистриона, «дурака», клоуна сводилась к тому, чтобы только развлекать публику. Происхождение этого персонажа чрезвычайно древнее. Корни нужно искать в мифологии.

Исследовательская мысль, проникая в основы человеческого бытия, видит глубокую внутреннюю связь между таким мифологическим персонажем, как *трикстер* (им мог быть человек в образе шакала, собаки...), и современным клоуном. Именно *трикстер* соединял в мифологические времена, казалось, несоединимое. Он лукавил, смешил, крал, обманывал, провоцировал... В зависимости от обстоятельств, он был ловок или неуклюж, добр или зол, умён или

глуп, простодушен или хитёр. Он бывал подручным шамана, а иногда образы трикстера и шамана были неразделимы, совмещались в одном лице. Удивительно, что уже на заре своего существования человеческому сообществу понадобился такой типаж, который ради выживания племени, ради сохранения в нём психологического равновесия, соединял бы бытовое и магическое, комическое и трагическое.

С течением времени трикстер растворился, исчез. Магическое ушло в религию, шутовское – в театр, балаган, цирк, стало прерогативой другого персонажа. Однако скучно жить человечеству, когда оно теряет многогранность и многомерность. И вот в последние три десятилетия в России появился режиссёр-новатор (он же – философ, психолог, артист клоунады), поставивший перед собой дерзкую задачу – возродить древнюю традицию, соединив её с современной. В его театре встречается эпическое, магическое и грустно-комическое. Этого деятеля искусства, народного артиста России, родом с Орловщины, зовут Вячеслав Иванович Полунин (или Асисяй в образе жёлтого клоуна). Он был точен, когда сказал в одном из интервью:

«Клоун как идея находится внутри человечества. И я хочу вернуть эту идею. А чтобы вернуть, нужно найти новый язык, стиль, направление... Я их ищу, и, на мой взгляд, мне это удаётся».

Каким образом?

Полунин использует средства детского праздника (смеш-

ные красные носы и забавные головные уборы персонажей, их умение наслаждаться бумажным снегом, как настоящим, их вечное восхищение огромными надувными шарами). В других сценах Полунин прибегает к новейшим поэтикам XX-XXI веков: абсурду, сюрреализму, которые вносят в зрелище краски странные, необычные, загадочные. Тем более неожиданные, что речь идёт о «театре цирка».

...На сцену выходит клоун в жёлтом безразмерном балахоне и красных мохнатых тапках. Верёвка в его руках сворачивается то петлёй висельника, то чётками, поводком, рамкой для портрета, скакалкой, канатом альпиниста. Жёлтый клоун примеряет петлю, набрасывает её себе на шею. Мы видим человека, который решил свести счёты с жизнью, покончить с собой. Нас пронзает страх, ибо этот человек полон решимости совершить задуманное.

Жёлтый клоун начинает искать конец верёвки. Он долго с досадой перебирает бесконечно тянущийся её стебель, а верёвка всё не кончается. И вдруг, вместо пустого конца верёвки, жёлтый клоун, словно рыбку, выуживает на сцену человека, который тоже страдает от одиночества. Этот второй нелепый чудак держится за другой конец верёвки и тоже примеряет на себя петлю! И зрители уже не испытывают страх, они – смеются. Перед нами трагическая сцена преломилась в трагикомическую, жестокая – в нежную. Оба чудака – уже не самоубийцы, они – товарищи.

Этот этюд-пантомиму можно расшифровать как фило-

софскую притчу о человеке и его внутреннем «я», духовном двойнике. Состоявшаяся в экзистенциальной ситуации встреча оказалась неожиданна и желанна для обоих, спасая от отчаяния, от тоски, от себя, возвращая тепло и радость общения.

Эта миниатюра – часть спектакля Полунина «Снежное шоу».

Впервые обаятельный персонаж Полунина (которому впоследствии сами зрители дали имя Асисяй) появился в телепередаче «Голубой огонёк» в новогоднюю ночь 1981 года. Жёлтый клоун был придуман Полуниным специально для этой передачи. До этого Вячеслав один или с другим артистом участвовал во многих телевизионных концертах, показывал десятки разных миниатюр, но его героев не замечали. А вот когда он появился в «Голубом огоньке» с огромным красным носом, с шей, обмотанной алым шарфом, в комбинезоне цыплячье-жёлтого цвета и ярко-красных лохматых тапках – с этого момента он оказался любимцем публики. Этот клоунский наряд стал таким же приметным и запоминающимся, как котелок, тросточка и огромные ботинки Чарли Чаплина, которого Слава впервые, будучи третьеклассником, увидел в фильме «Малыш» и навсегда выбрал его себе в учителя. Полунин последовал совету французского мима Марсея Марсо, который во время своих гастролей в Ленинграде сказал юному коллеге: «Учитесь только у великих». Интересно, что у самого Марсо влечение к актёрскому

искусству тоже пробудилось после знакомства с фильмами Чаплина.

Асияй Полунина очень похож на главного героя повести Достоевского «Бедные люди». Такой же одинокий маленький человек, не очень приспособленный к жизни, добрый и трепетный. Искушённый в психологии Вячеслав Полунин создал такой типаж неслучайно. В одном из своих интервью он объяснял:

«Людам всегда хочется видеть рядом с собой кого-то более слабого, более неловкого, более нелепого и несчастного. Тогда они чувствуют, что у них в жизни всё не так плохо. Если хотите, клоун – это доктор, социальный доктор».

В спектакле Полунина кроме него самого участвует еще несколько комических персонажей в клоунских одеждах: топорщащиеся коробом зелёные пальто, неправдоподобно длинные и плоские ботинки-ласты, шапки-ушанки с утрированно громадными «ушами», торчащими в стороны, как пропеллеры. Вид клоунов с их красными носами и черно-белым гримом, таким же, как у Полунина, нелеп, загадочен, странен. Кто они? Откуда появляются? Из подсознания жёлтого клоуна? Из теней его фантазии?

Решение этой загадки автор оставляет на волю зрительского воображения, зрительских ассоциаций. Полунин сознательно стремится к тому, чтобы не всё было понятно. Именно эти клоуны-фантомы играют на маленьких игрушечных красных гармошках пронзительно-грустную мелодию.

дию “Blue Canary” – «Голубая канарейка». Песенка о том, что ушло детство, улетели голубые канарейки и «в общем, все умерли». Откуда ни возьмись, плывут в воздухе со сцены в зал невесомые сверкающие мыльные пузыри, создавая ауру ностальгии по детству.

...На сцене кровать. Она освещается тёплым солнечным светом. Асияй видит, что эта кровать совершенно замечательная.



Ирина Панченко и Вячеслав Полунин. Нью-Йорк, 2006 год.

Она оснащена мачтой-шваброй и парусом. Не улечься в такую кровать просто невозможно, что Асияй и делает, чувствует себя там великолепно.

Вдруг, неловко повернувшись, жёлтый клоун падает, однако оказывается не на полу, а в... воде. Асияй барахтается, похоже, вот-вот захлебнётся. Начинается шторм, поднимается ветер. Со сцены в зал наползает густой туман.

На помощь Асияю является друг в длинноухой ушанке. Он вылавливает жёлтого клоуна с помощью круга – и вот они уже вместе взбираются на кровать-корабль. Асияй помогает кораблю плыть, изо всех сил гребя метлой в качестве весла. Детям в зале весело. Буря постепенно стихает...

Подтекст сюжета рождается из соединения детской игры и абсурда. Ведь именно дети мгновенно превращают зелёный коврик в травяную лужайку, а нарисованные горы – в настоящие. Предлагать такой ход мышления взрослым – абсурд. Но Полуниин минималистскими средствами создаёт перед нами образ одновременно житейской и природной бури, тесно сплетённой житейской беды с надличностной, которая может грозить человеку гибелью. Помогают одолеть человеку житейскую беду и природную стихию у Полунина таинственные силы – персонажи-фантомы.

В спектаклях Полунина за внешне нехитрыми образами на сцене разворачивается особая, невиданная ранее «философско-поэтическая клоунада». В своих спектаклях Вячеслав запретил «мастерство». В традиционном цирковом спектакле главной является демонстрация физических сверхвозможностей натренированного человека: этот артист

глогает шпаги, другой виртуозно жонглирует булавами, третий летает под куполом, а вот этот – и того более – идёт по канату, неся на плечах ещё двоих. У Полунина в его интернациональном театре актёры играют общечеловеческие чувства, грусть и нежность, понятные людям всех национальностей. Тонкая игра настроений заменила игру мускулов.

Как неизмеримо далеко ушла клоунада Полунина от советской бездумной «развлекаловки» прошлых лет!

Непревзойдённым мастером юмористических положений был Юрий Никулин. Актёр Лев Дуров интересно вспоминал об одном из первых номеров Никулина, показанном на общественном просмотре новой цирковой программы: «Отскакали наездники. «Ну, кто хочет быть артистом?» Вытаскивают из зала человека в замасленном бушлате, в замызганной ковбойке, из которой торчит тельняшка... Наездники его подсаживают на лошадь, он, конечно, переваливается, падает лицом в опилки. Как Никулин эти опилки вынимал, как складывал куда-то, как начинал долго рассматривать и жевал задумчиво...». Дуров запомнил, что реакцией зрительного зала был даже не дружный хохот, а коллективное хрюканье, перешедшее в «массовую истерику».

А бывало, что сюжеты для цирковых реприз добывали ещё проще: «Приезжая на гастроли в новый город, советский клоун шёл прямо в редакцию, – рассказывал знаменитый клоун Олег Попов, – Спрашивал: какие в городе проблемы? Например, мост никак не построят уже двадцать лет,

нет свободных мест в вытрезвителе. И высмеивали. Этакое практическое комикование».

Маги и чародеи высокого класса внимательно и ревниво наблюдают друг за другом. Искусство фокусничества и клоунады – искусство удивлять, поражать – сродни друг другу. В США знаменит иллюзионист, выступающий под именем диккенсовского персонажа Дэвида Копперфильда (настоящее имя Дэвид Коткин). Он покорила публику разных стран своим мастерством, не только показывая классические фокусы, вроде распиливания живого человека пилой, но и более грандиозными трюками: исчезновением статуи Свободы, прохождением через Великую Китайскую стену, мгновенным исчезновением семидесятитонного вагона Восточного экспресса. Оказалось, что вагон исчезает сквозь особый люк в полу. Он был специально воссоздан в форме складывающейся конструкции одной французской фирмой. После подробного рассказа о сути трюка он немедленно исчез из репертуара Копперфильда. Все подобные фокусы – результат достижений техники, эффектно поданный фокусником во время представления.

Полунин не любит технику. Он прибегает к мимике, жесту, использует звук и свет, то есть задействует минималистические, истинно актёрские средства и трюки. В начале своей карьеры на Западе Вячеслав приобрёл опыт работы во всемирном известном канадском Цирке дю Солей, в представлении «Алегррия». Работа в «Цирке Солнца» напомнила

ему работу на фабрике. Он заскучал и решил выступать самостоятельно. Ведь он так любит импровизировать.

И ещё он пишет книгу. Предположительно книга будет называться «Зя». Это слово-протест родилось у Полунина в советские времена, как антипод слову «низья», когда всё было подвержено цензуре, даже то, что было можно.

Очевидно, и жанр пантомимы пришёлся Вячеславу Полунину по душе не в последнюю очередь потому, что пантомима не так-то легко поддавалась расшифровке цензурой.

Сегодня Полунина называют «лучшим клоуном мира», «лучшим клоуном эпохи». Его заслуги в искусстве отмечены самыми престижными премиями, только простое перечисление которых заняло бы страницу. Рассказать ему есть о чём, ведь его спектакли вызывают бурю восторга не только в России, но и по всему миру. Полунин объехал около семидесяти стран разных континентов, не был только в Африке. Европейский зритель не похож на азиатского зрителя, английская аудитория на испанскую, финская – на итальянскую и т. д. Гибкость режиссёра безошибочно подсказывает ему каждый раз, как приспособиться к той или иной аудитории. Спектакль «сНежное шоу» установил рекорд долгожительства, не раз переименовываясь, дополняясь, совершенствуясь, трансформируясь. На Бродвее представление с постоянными аншлагами шло на протяжении четырёх лет.

...Наше внимание снова обращается на сцену. Здесь уже царит зимняя ночь. Одинокий фонарь качается под порыва-

ми ветра, отбрасывая подвижный колеблющийся круг света. Страшно выходить за его границы – пропадёшь. Старый, но ещё не обессилевший, Асисяй бредёт сквозь синий зимний пейзаж. Он медленно катит перед собой огромный шар из снега. Человек вместе с шаром тяжело сопротивляется стихии, беде, старости...

«...Тайна присутствует в моих спектаклях. И пока она присутствует, я люблю спектакли. Нельзя всё упрощать до уровня бытового существования», – признаётся Мастер.

*Панченко И. Тайна присутствует в моих спектаклях.
Притчевый театр Славы Полунина.*

Слово/Word – 2009 – № 67 – С. 40–42.

Ксения Гамарник. Четыре роли Бориса Романова

Наверное, если бы родился Борис Романов на несколько столетий раньше, стал бы непременно бродячим актёром. Путешествовал бы бесконечными путями-дорогами в полотняном фургоне, для того, чтобы остановиться в маленьком городке или деревне, сыграть в спектакле и снова двинуться в путь, любуясь окрестными пейзажами и тучками в небе...

Другое время – другая биография. Но и в XX веке судьба подарила заслуженному артисту Украины Борису Андреевичу Романову множество дорог. Театровед Аркадий Драк в 1981 году написал про Бориса Романова в журнале «Український театр»: «После средней школы был рабочим-верстальщиком одного из киевских заводов. В то же время увлекся театральным искусством, играл в народном театре. По путёвке самодеятельного коллектива поступил в Московский институт театрального искусства, после окончания работал на Камчатке. В армии служил матросом Тихоокеанского флота. Позднее в театрах Казахстана, Прибалтики, Белоруссии сыграл бесконечное число комедийных, драматических, разнохарактерных ролей... С радостью принял приглашение от новосозданного Театра драмы и комедии на левом берегу Днепра в родном городе».

Из интервью Бориса Романова:

– Сначала я не нашел общего языка с главным режиссером, а потом, после работы в спектакле «Мы, нижеподписавшиеся...» началось: то характерное, то Энгельс, то Дед из спектакля «Мне тридцать лет», то Клавдий, то Революционер. Такой шурум-бурум, который меня устраивал очень – чтобы меня из огня да в полымя бросали. А тут пошли съемки в кино, записи на радио... И начало складываться понимание того, как именно нужно играть. Понимание, которое подсознательно зрело все предыдущие годы моей работы».

Борис Романов создаёт на сцене глубокие многогранные характеры, сложные и интересные в своей противоречивости. Он всегда удивительно точно передает тонкие психологические нюансы той или иной роли. Типичный актёр школы переживания, Романов учился актёрскому мастерству у прекрасных учителей. Ему посчастливилось общаться с творцами, которые помнили уроки Станиславского. Поэтому в своей статье «Чайка на занавесе твоего театра» (журнал «Український театр» № 6 за 1986 год) Романов обращался к молодым актерам:



Борис Романов. 1993 год. Фото Леонида Рыбакина.

«Ты получил роль. С этой минуты ты погружаешься в мир другого человека, определяешь его суть. Тебе нужно знать про него всё. Что он любит? Что ненавидит? В какую погоду и в какое время года у него приподнятое настроение, а когда упадок сил? Где он родился? Кто его родители? Как он жил? С кем общался? Чем болел? Что читает? Кого любит? Вот так, очертив первый круг соприкосновения с героем, добираешься до его сути».

Именно так работает над ролью сам Борис Романов. Тру-

дится вдумчиво и серьёзно, старается разобраться в глубинных мотивах и настроениях, которые руководят поступками его героев. В разговоре Романов все время возвращается к рассуждениям про роль, над которой он сейчас работает, словно хочет, формулируя свои мысли вслух, уловить суть образа. Статьи, которые он публикует в театральной прессе, тоже помогают Романову в работе. Это, как правило, размышления о театре и о людях, которые связали с ним свою жизнь, портреты коллег, наблюдения за ними на репетициях и на спектаклях. В этих статьях Романов пытается обобщить опыт других актеров. Это помогает ему, когда он сам выходит на сцену.

Из интервью Бориса Романова:

– Какая роль из тех, которые вы сейчас играете в Театре драмы и комедии, нравится вам больше всего?

– Мне нравятся все четыре роли, которые я сейчас играю. Это Минаго в спектакле «Я всегда твоя невеста» Йоселиани, Стражник, он же Сократ, в «Последней ночи» Цанева, Жером Курвуазье в спектакле «Игра любви и смерти» по пьесе Ромена Роллана и Елиезер в спектакле «Жених из Иерусалима» Бар-Йосефа.

Таким образом, в Театре драмы и комедии на левом берегу Днепра Борис Романов играет в четырех, совершенно разных спектаклях. Каким он появляется на сцене, какие характеры создает?

Было у отца три сына...

Было у отца три сына. Один за другим ушли они в 1941 году на фронт и погибли. Никого не осталось у Минаго и Марты, только Татия, невеста младшего сына Сисо, живет в их осиротевшем доме.

«Что же мне делать? Куда же вы подевались, черти ока-
янные?», – говорит Минаго, глядя в пустоту, и на лице его застыло отчаяние, а в глазах дрожат слезы.

Из интервью Бориса Романова:

– Вы играете Минаго замкнутым человеком, глубоко погруженным в самого себя, в свое горе. Трудно ли было создавать этот образ?

– Мы провели много репетиций. Режиссёр Эдуард Маркович Митницкий даже несколько раз хотел отказаться от постановки этой пьесы, но я настоял, чтобы она состоялась. Сначала я плохо играл Минаго, неточно. Только примерно через год я понял, как именно нужно играть. Если посмотреть со стороны, Минаго – просто сумасшедший дед, который никого не видит, никого не слышит. Он способен откликаться только на боль. И тогда выходит очень интересная система общения – Минаго слышит других только тогда, когда им больно. Чужая боль созвучна его собственной боли... Я даже один раз пробовал проанализировать, как нужно прожить целый день, чтобы подойти к

этому спектаклю с необходимой готовностью. Рассердиться на всех, кричать, чтобы вся твоя злость прошла, или, наоборот, быть нежным? И так, и так пробовал сделать, и не пришел ни к какому выводу. По-моему, это невозможно объяснить...

«Уже бы умереть и не жить», – тихонько вздыхает Марта. «Но ведь живем!», – почти саркастически бросает Минаго, вкладывая в эти слова горькое презрение к человеческой природе. Смерть забирает молодых, исполненных сил, а другие живут, как раньше, как будто ничего не изменилось.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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