



Собеседник

Бартошевич Алексей Вадимович

Ведущий

Голицына Екатерина Андреевна

Дата записи

Беседа записана 15 января 2016 и опубликована 23 марта 2018.

Введение

Вторая беседа с Алексеем Бартошевичем состоит из двух частей. Первая посвящена необычным судьбам российских шекспироведов, социальное происхождение которых и подлинный энциклопедизм во многом стали символом высокого интеллектуального уровня и скрытой фронды гуманитарного знания в СССР. Шекспироведами были потомки богатейших дореволюционных купеческих семей — Александр Смирнов и Михаил Морозов, сын дореволюционных политэмигрантов эрудит Александр Аникст. Вторая часть посвящена Юрию Любимову и золотым годам Театра на Таганке. В частности, Алексей Вадимович отвечает на вопрос почему постановки Любимова сейчас невозможно смотреть.

По техническим причинам видеозапись начинается с середины беседы, аудио и текст приведены полностью.

Алексей Вадимович Бартошевич: Когда отдаешься воспоминаниям, а я уже достаточно стар для того, чтобы эти воспоминания охватывали много лет, то в памяти лица людей, с которыми ты встречался, события, свидетелем которых ты был, очень похожи на старые фотографии. Если посмотреть на лица людей на фотографиях, это относится и к воспоминаниям тоже, то каждый раз поражаешься какой-то особой содержательности глаз этих людей, а потом понимаешь, что дело не только в том, что прежние поколения были человечески глубже и интереснее человечески, интеллигентнее и образованнее нас, но и в том дело, что каждый раз, когда ты смотришь на лица людей прежних лет, ты невольно, подсознательно вчитываешь, вписываешь в их судьбы то, чего они знать не могли о своем будущем, и то, что мы знаем. Мы, глядя на лица людей прежнего времени, знаем, чем для них это кончится. Глядя на семейные фотографии какого-нибудь 10-го года, ты думаешь о том, что пройдет семь лет и в их жизнях таких благополучных, таких сплоченных, таких милых все переломается, все перемелется. Глядя на старые фотографии, ты чувствуешь себя каким-то сверхъестественным существом, каким-то богом, который знает будущее, то будущее, которого не знают эти люди.

Скажем, чеховские «Три сестры». Герои рассуждают о том, что будет через двадцать пять лет. Кто-то говорит о том, что будет через триста лет, когда жизнь будет невообразимо прекрасна, кто-то говорит, что через двадцать пять лет только внешне жизнь переменится, будут носить пиджаки и летать на воздушных шарах, но жизнь останется той же и так далее. И каждый раз приходит в голову, а вот пройдет («Три сестры» писали в 901-м году, и герои чеховской пьесы, в общем, молодые люди) семнадцать лет, вот что с ними со всеми будет, или что будет с вишневым садом. Лопахин, который купил это святое для него имение, конечно, срубит вишневый сад, сдаст эту территорию под дачи в расчете на то, что пройдет время, эти траты окупятся, и он разбогатеет. Но ведь пройдет каких-то тринадцать лет, начнется Первая мировая война, когда уже людям будет не до дач, а дальше — 17-й год. Одним словом, люди живут, не подозревая о том, что на самом деле их ожидает не только через двадцать пять лет, но и вот-вот.

Глядя в лица людей на старых фотографиях, чувствуешь вот то же самое. Ты знаешь, что их ждет, и ты знаешь, что их ожидают такие-то и такие-то перемены в жизни страны, иногда хорошие, иногда чудовищные и так далее. В моей памяти встает целый ряд замечательных лиц. И ты знаешь не только о том, как они прожили оставшееся им время после того, как фотографии были сделаны, ты знаешь, как и когда они умрут, а они этого не знают. У Ахматовой есть замечательное рассуждение по поводу того, как меняются лица людей после смерти, как на фотографиях.

О своем учителе Григории Бояджиеве

Короче говоря, если вспоминать об этих лицах, я уже говорил о моем самом близком учителе, которому я всем на свете обязан, о Григории Нерсесовиче Бояджиеве, человеке чрезвычайно одаренном, ярком, талантливым, с безошибочным и очень праздничным чувством театра и так далее. Вместе с тем именно эта его талантливость, эта его неординарность почти неизбежно привела его к катастрофе, потому что он слишком казался ярким, необычным, талантливым для 40-х — начала 50-х годов. В сущности, он попал в эту кошмарную космополитическую историю.

У Сталина были такие странные капризы: почему-то ему надо было начинать процесс завинчивания гаек после короткой послевоенной оттепели именно с театральных критиков, почему — непонятно. Потом уже дело дошло и до науки, и до евреев, и до биологов и так далее, но почему-то это началось с театральных критиков, что странно, занятно и абсурдно. В «Правде» появилась статья об одной антипатриотической группе театральных критиков, и в эту компанию, которая была разгромлена, раздавлена, растоптана, попал как раз мой учитель Бояджиев. Это его сломало на всю жизнь. Он потом оправился, все чины к нему вернулись, прибавились новые. У него стало в жизни все в порядке и в материальном отношении: он купил себе замечательную квартиру в писательском доме у метро «Аэропорт». Он был завкафедрой в ГИТИСе и работал в Институте искусствознания. Имя к нему вернулось, книги стали выходить одна за другой. И все-таки он так и не оправился от того удара, от того надлома,

который ожидал его в конце 40-х годов, когда его лишили права преподавать свой любимый предмет — театральную критику, когда его лишили права публиковаться. Это его надломило. В сущности, этот надлом, эта трещина оставались в нем до самой смерти.

Помимо других его талантов, в нем был один главный талант — он был прирожденный великий педагог. Как он умел угадывать одаренность в студентах, как он умел эту одаренность раскрывать, как он умел заботиться о судьбе своих учеников. Просто я знаю это по своему собственному и не только по своему собственному примеру. Одним словом, это была фигура выдающаяся.



Григорий Бояджиев беседует с Пеппино де Филиппо. Москва, 1965. Автор фото Яков Берлинер. Источник фото: www.visualrian.ru

Шекспироведы Александр Аникст и Александр Смирнов

Рядом с ним был другой человек, которому я обязан не меньше, и не только я. Ему обязана и российская филология, и российское театроведение. Это был самый крупный российский шекспировед, советский шекспировед Александр Абрамович Аникст. Он был моим вторым учителем. Его судьба строилась довольно необычно.

Вообще шекспироведам в России странно везло на необычность биографии. Например, был такой специалист по западной литературе, он был ленинградец, профессор Александр Александрович Смирнов, который начинал свою биографию с того, что он был украшением золотой молодежи дореволюционного Петербурга. Он был денди, то, как он одевался, вызывало подражание у золотой питерской молодежи. Кроме того, он был шахматистом, он был чемпионом Парижа по шахматам. А потом получилось так, причем не только с ним, когда пришла революция... А он был из богатой семьи — Смирновы, смирновская водка и так далее. Он был из миллионерской семьи и довольно многочисленной. Ну, что же было делать после революции? Приходилось как-то использовать свои блистательные знания языков и мировой литературы. Они стали филологами: одни — филологами, другие — переводчиками, другие — филологами и переводчиками.

Смирнов стал заниматься средневековой литературой, французской литературой Ренессанса и Шекспиром, в частности, вместе с Аникстом. Они после войны в 50-е годы выпускали самое солидное прекрасное 8-томное издание Шекспира, где они по очереди делали предисловие к каждой отдельной пьесе: какую-то пьесу — Смирнов, какую-то — Аникст. Они вдвоем выпустили это замечательное издание,

до сих пор сохранившее свое значение.

Жизнь Аникста тоже складывалась очень необычно. Он был из семьи русских революционеров. Он родился то ли в Женеве, то ли в Цюрихе, где его родители, близкие к Ленину, были политическими эмигрантами. В паспорте советском его место рождения Цюрих всегда вызывало некоторое недоумение у всяких официальных лиц. По возвращении его родители стали крупными деятелями советской экономики, его отец занимал какие-то высокие посты. Потом, как водится, отца расстреляли, а мать посадили. И тогда совсем еще юноша Александр Абрамович остался жить в качестве сына врагов народа.

Александр Абрамович с молодости был чрезвычайно хорош собой. После войны, когда он стал преподавать в Институте военных переводчиков, ему дали офицерское звание, ему дали офицерский мундир. И когда этот умопомрачительный стройный красавец с английским типом юмора и с таким прекрасным лицом английского аристократа выходил к студенткам, а студентов тогда было мало, после войны еще мало кто с фронта успел пойти учиться (мне рассказывала одна из тогдашних студенток, ученица просто), эти студентки, как спелые колосья, склонялись к его ногам. Он был хорош. Он был талантлив невероятно. Он был красноречив, так говорить, как он... Причем Бояджиев был замечательно рад. У него был несколько восточный тип ораторского искусства с метафорами, со всякого рода красивыми эффектными сравнениями. У Аникста этого не было вовсе, он покорял ясностью мысли, когда одна идея безошибочно вытекала из другой, внутренней свободой и юмором. Какой юмор у Аникста был!

Его статья одна, которая принесла ему славу, напечатана была в журнале «Театр» в 56-м году, как раз в самом начале оттепели, называлась «Как стать Бернардом Шоу?». И это просто литературный шедевр, шедевр литературного изящества, остроумия и так далее. Все это изящество, остроумие и прочие брызги шампанского вовсе не мешали ему быть настоящим ученым.



Алексей Бартошевич и Александр Аникст по дороге в Стратфорд на Шекспировский конгресс. Фото предоставлено А. В. Бартошевичем

Вклад Михаила Морозова в шекспироведение

Аникст, пожалуй, был первым, кто отважился опереться в своих исследованиях на то, что было сделано на Западе. Так-то до этого наши шекспироведы — и филологи, и театроведы — старались не знать, что происходит за железным занавесом: там все плохо, там все скверно, там кошмар, мы знать этого не хотим. Причем это относилось даже к замечательным людям, например, Михаил Михайлович Морозов. Вот сейчас идет в Москве выставка Серова, там повешен, естественно, один из самых знаменитых серовских портретов Мики Морозова. Этот мальчик в рубашечке с горящими глазами, вцепившийся в подлокотники кресла, весь куда-то вперед устремленный, — это же Мика Морозов из той самой, опять же, миллионерской, из той самой морозовской семьи, который стал потом самым крупным русским шекспироведом до войны и в первые годы после войны, которому принадлежит, кстати говоря, замечательная заслуга.



В. А. Серов. Портрет Мики Морозова. 1901. Источник фото: www.wikimedia.org



Шекспироведение было до Морозова отраслью чистой филологии. Морозов соединил его с театром. Он открыл при Всероссийском театральном обществе шекспировский кабинет, целью которого была связь с театром.

Если где-нибудь в каком-нибудь театре ставят «Меру за меру» или «Конец — делу венец», или, не дай бог, «Гамлета», то обязательно кто-нибудь из шекспироведов из этого кабинета ехал туда, читал лекции. Я еще это застал и сам даже этим занимался в молодости. Все это организовывал Морозов. Морозов, который по провинции разъезжал, смотрел шекспировские спектакли, писал на них рецензии и так далее.

Очень яркая была фигура с блестящим (неудивительно, учился он, по-моему, в Оксфорде до революции) английским языком, замечательным знанием английской культуры шекспировского и нешекспировского времени. Правда, я его не застал и никогда в жизни не видел. Он умер очень рано, ему было пятьдесят с небольшим лет, но о нем ходили легенды. Это была одна из главных легенд ГИТИСа. Этот самый Мика Морозов. Все, кто видел его в зрелости, про старость не скажешь, до старости он не дожил, все говорили о том, что вот эти глаза Мики Морозова, вот эти энтузиастические, горящие каким-то неистовым пламенем глаза сохранились, при том что он прожил свою жизнь в страхе. Как раз он принадлежит к числу тех шекспироведов, которые старались не знать, что происходит у коллег, то есть знать-то знали, но делали вид, что это их не касается. И которым приходилось, чтобы как-то выжить, писать статьи

против...

«Буржуазные фальсификаторы Шекспира» так называется одна из статей Морозова, увы. Она была напечатана в том самом журнале «Театр», в том номере журнала «Театр», где печатались разоблачительные статьи об этих самых несчастных космополитах. Статья «Клевета идеологического диверсанта Юзовского». Статья «Низкопоклонник и космополит Малюгин». Не помню, как называлась статья про Бояджиева, но тоже ничего веселого в заглавии не было. Нам сейчас легко это читать, мы смеемся над этим идиотизмом, но каково было людям того времени. Вот рядом статья Морозова про буржуазных фальсификаторов Шекспира, но осуждать за это нельзя — человек спасался, надо было жить, как-то выжить.

Книги Александра Аникста

Так вот Аникст, который был совершенно другого склада, чем Морозов. Он был именно джентльменом. Здесь в Институте искусствознания, где он работал много лет до самой смерти, его называли «лорд Аникст» или «сэр Аникст», что совершенно противоречило английским правилам, потому что если сэр, то за ним стоит не фамилия, а имя. «Сэр Александр» следовало его называть, в общем, все понимали, о чем идет речь. Его обожала молодежь, просто ходила за ним по пятам, потому что при всех своих научных достижениях он был еще главным режиссером капустника институтского, а капустник в институте — это было главное событие года. Кстати, до сих пор осталось, хотя уже все, что называется, не то, не то. И все-таки 31 января каждого года, когда уже кончен календарный год, когда все планы, слава тебе господи, выполнены, когда все итоги подведены, когда люди на некоторое короткое время чувствуют себя свободными и счастливыми, пока на них опять не навалются всякие задачи научные, в конце этого месяца, счастливого и свободного, устраивали капустник, главным режиссером которого был Аникст.

Дело, конечно, не в капустниках, а в том, что Аникст был первым из наших шекспироведов, который написал не просто несколько книг о Шекспире, а целую библиотеку. Причем не просто библиотеку, а это было самое универсальное издание о Шекспире, потому что во всем этом комплексе книг и во всей этой совокупности исследования он, в сущности, изучил разные стороны шекспировского творчества. Одна книга его — это просто книга о творчестве Шекспира, от и до. Вторая книга его — это книга о театре эпохи Шекспира. Третья книга — о первом издании Шекспира. Четвертая книга, которая называется замечательно «Шекспир. Ремесло драматурга», — о Шекспире как технике драмы и так далее. Целая библиотека, но этого мало. Он занимался не только Шекспиром, он занимался Гёте, особенно в последние годы. У него книга о Гёте — огромная монография, у него книжка о «Фаусте». Он был председателем двух комиссий академических: шекспировской и гётевской. Но и этого мало. Он занимался английской литературой XVIII века. Он был одним из авторов «Истории английской литературы», но и этого мало. В поздние годы своей жизни он предпринял труд, который просто не с чем сравнить. Он один написал многотомную «Историю учений о драме» от Аристотеля до XX века, от Аристотеля до Чехова. Это то ли пять, то ли шесть, я уже забыл, томов, преогромных. Это писал один человек. Дай бог, чтобы какой-то институт написал бы такой труд. При этом он вовсе не был сухарем, каким-то педантом академическим. Он был живым, он был театральным человеком, он был другом Юрия Петровича Любимова.

Окружение Юрия Любимова

Он был одним из тех людей, которыми Любимов в самые лучшие свои ранние годы окружал театр. В этой компании людей, приближенных к Таганке, кого только не было. Там были самые блестящие историки литературы, философы. Там были физики, там был Капица, старший Капица, со спецтелефона которого Любимов звонил в Кремль, как говорят. Так называемая «вертушка» — это какой-то специальный телефон, по которому человек может связываться, я не знаю, если не с Брежневым, то уж с его помощником точно. И говорят, что Юрий Петрович то ли пользовался этим телефоном время от времени, то ли слухи распускал о том, что он это делает, для того чтобы те начальники, которые конкретно им командовали,

которые его ненавидели, боялись, а вдруг в самом деле у него выход на Брежнева. И надо сказать, что Юрий Петрович их изумительно талантливо обманывал. Вообще говоря, это был род блистательного шантажа. Поди докажи! Не будет же какой-нибудь начальник или кто-нибудь звонить в Кремль и спрашивать: «А вот звонил ли Леониду Ильичу Юрий Петрович?» Конечно, они боятся. Они понимали, скорее всего, что вряд ли, а черт его знает, ну и так далее.



Каталин Любимова (Кунц), Петр Капица, Анна Капица и Юрий Любимов. Источник фото: www.kulturologia.ru

Аникст был среди этой настоящей, в самом лучшем смысле слова, элиты интеллигенции, которая выручала Любимова, помогала Любимову. Они участвовали в обсуждении. Например, когда закрыли «Бориса Годунова», когда устроили обсуждение «Бориса Годунова» любимовского с тем, чтобы его разгромить, я помню, что Александр Абрамович был одним из главных ораторов, который с блеском сделал все, чтобы спасти спектакль. Дело другое, что спектакль он не спас и не мог спасти. Тем более что как раз после этого Юрий Петрович эмигрировал на несколько лет в Англию, где он остался, вы знаете, на какое-то время до перестройки, до того, как Губенко (страшно думать о том, что они потом стали смертельными врагами) устроил его возвращение в Советский Союз.

Я помню, какая была встреча с ним. Только что он вернулся, встреча была в ВТО, в еще не сгоревшем доме на углу Тверской и Пушкинской площади, когда яблоку негде было упасть в этом старинном зале. В этом зале с барельефами актеров — старых русских — и была встреча с Любимовым. Любимов в каком-то умопомрачительном пиджаке, такой западный гость, но он был счастлив, и все таганцы были счастливы, что вот наш Юра, Юрий Петрович, наш Петрович — какой Юра — Петрович, Петрович вернулся, наш главный атаман!

Театр на Таганке

Конечно, Театр на Таганке был настоящей, но в самом лучшем смысле разбойничьей бандой, они ощущали себя, как банда. Это были не бандиты, это было то, что называется, разбойнички. Это были люди из компании, не знаю, Разина. И совсем не случайно, что центром этой компании и душой этого

театра был Высоцкий. Высоцкий, будучи прекрасным тонким поэтом, вместе с тем поэзию свою строил на великом наследии русской блатной песни. Конечно, они были защитниками свободы, и все-таки это была не столько свобода в европейском понимании этого слова, сколько воля. В «Живом труп» Федя Протасов, когда слушает цыганское пение, говорит о том, что здесь не свобода, здесь воля. Это разные вещи, это не то самое, что английское liberty, или democracy, или freedom, нет, это именно воля. Слово, которое невозможно перевести ни на какой язык Это русское понятие. Понятие, которое могло родиться только вот в этих событиях, когда в этих бескрайних просторах, в этих степях с кострами, и прочее, прочее, прочее.

Этот дух вольности в воле, святой воли, святой злобы, потому что бывают моменты, когда злоба может, должна быть святой. Вот этот дух, лихой дух таганского вольномыслия все определял в атмосфере этого театра не только в спектаклях, но и в той атмосфере, которая его окружала, как только вы переступали порог этого театра, нет, как только вы переступали порог вагона метро на станции «Таганская» (кольцевая). Вы выходили, только делали первый шаг из вагона метро и уже видели на платформе толпы людей с жаждущими глазами, вопрошающими. Вы поднимались по эскалатору, а потом выходили на Таганскую площадь и видели эту площадь до театра, заполненную толпой с просительными лицами, а вдруг им достанутся билетки.



И только узкий проход, по которому можно было пройти к подъезду, был освобожден для тех, кого всей душой ненавидели эти самые несчастливцы, для этих самых счастливиц.

И вы переступали порог этого... У Пастернака есть в цикле стихов «Вакханалия» замечательное сравнение, правда, там идет речь о другой премьере — о премьере «Марии Стюарт» во МХАТе:

Все идут вереницей,

Как сквозь строй алебард,

Торопясь протесниться

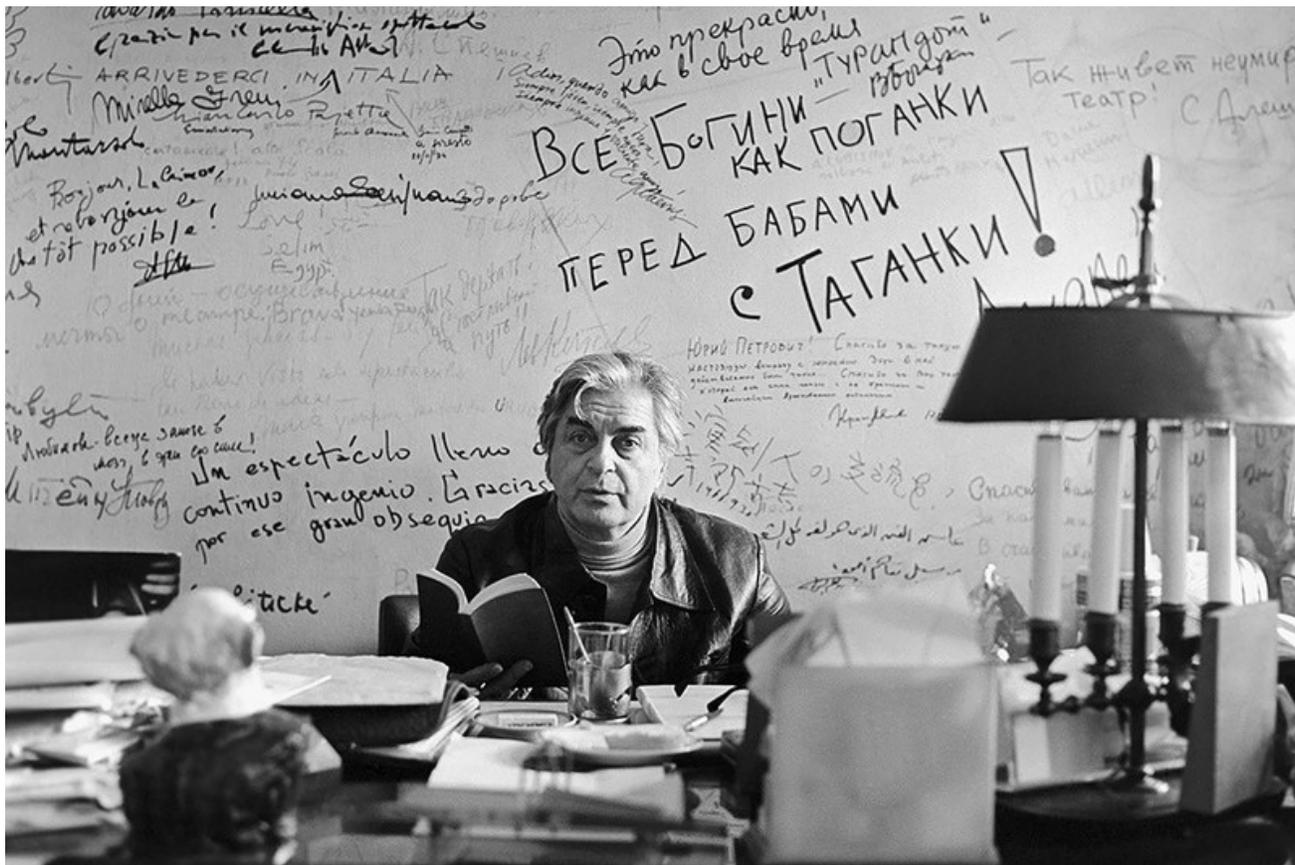
На «Марию Стюарт».

Как сквозь строй алебард, вы проходили на Таганку и, сделавши этот шаг за порог Таганки, попадали в мир особого воздуха — воздуха свободы, воздуха, в котором дышалось замечательно. Вдруг вы чувствовали, что все — свои. Примерно одно поколение, и уж точно люди одного склада мысли, которых объединяет неприязнь к власти, если не сказать, ненависть к власти или презрение к власти, к этой самой Софье Власьевне, как тогда называли советскую власть.

Весело, но и печально, что когда исчезла эта самая Софья Власьевна, когда Софья Власьевна приказала долго жить, то умерла и Таганка. Умерла, потому что потеряла противника, потому что не в кого было бросать свои изумительной красоты отравленные стрелы. Юрий Петрович еще долгое время продолжал бросать свои камни в спины давно ушедших цековских начальников, которых уже дух простыл. Его уже особенно даже и не слушали, ну, что он про какие-то старые дела рассказывает. Короче говоря, странная штука, но Таганка, главный оппозиционный театр страны был по принципу обратной связи зависим от советской власти, с которой он всю жизнь воевал. Как только не стало предмета неприязни, мягко скажем, неприязни, так театр стал быстро, быстро, быстро умирать и умер. Умер раньше, чем следовало.

Молодые люди, нынешние, которые судят о Таганке по последнему спектаклю Любимова или по тем спектаклям, которые еще идут со старых времен, удивляются, пожимают плечами, не могут понять, что такое, что в этом особенного, что это за очередная стариковская легенда, что это за кумир, которого вы выстроили на пустом месте. Они просто не знают, они не могут судить. Вероятно, может быть, это жестоко будет сказано, тем более что поди-ка послушайся самого себя и уйди, но уходить надо вовремя. Юрий Петрович жил очень долго, и слава тебе господи, но, с другой стороны, наступил момент,

когда то, ради чего он был послан в наш мир, было сказано, исчерпано, и началось какое-то досадное, нелепое, иногда даже малоинтересное топтание на месте, эксплуатация старых приемов. Если бы молодые люди обладали тем, чем, к сожалению, совершенно не обладает нынешнее молодое поколение, если бы они обладали историческим мышлением... А за отсутствием исторического мышления остается простая вещь — неумение и нежелание встать на точку зрения другого, уверенность в своей абсолютной правоте. Историческое мышление дает возможность взглянуть на человека другой эпохи с точки зрения этой эпохи, с точки зрения той публики, которая в этот театр приходила и которая теперь уже либо померла, по старости лет ушла, либо остались ее жалкие какие-то крохи.



Ю. П. Любимов в своем кабинете в Театре на Таганке. Источник фото: www.gazeta.ru



Ю. П. Любимов в своем кабинете. Москва, 1984. Фото Валерия Плотникова. Источник фото: www.sobesednik.ru

Срок жизни театра

Я возвращаюсь к Аниксту. Что-то я далеко отошел, с другой стороны, не очень далеко, потому что Аникст был человеком вот этой компании. Между прочим, это ведь он подсказал Любимову идею поставить «Хроники» Шекспира. И Любимов пошел к какому-то начальству в управление культуры и сказал, что хочет ставить «Хроники» Шекспира. Ему сказали: «Юрий Петрович, нет. Мы вам не дадим, потому что знаем, про что вы будете ставить». — «Как, вы против Шекспира?» Ему сказали: «Что вы, Юрий Петрович, как вы могли подумать? Мы любую пьесу Шекспира. Да все, что хотите». И первое, что ему пришло в голову, — «Гамлет». «Пожалуйста, хорошо». И он его поставил, а вначале собирался «Хроники». Поставил «Хроники» уже после всего этого, и это было малоинтересно, потому что уже перегорело.

Театр способен перегорать. Таганка, к сожалению, перегорела. Когда-то Немирович считал, что максимальный срок жизни театра — десять лет, потом сказал, что ладно двадцать пять. Все-таки срок последней черты приходит, и это неизбежно, как он пришел в «Современнике», как он пришел в любом другом театре.

Когда Олег Табаков пришел в Художественный театр, он поставил перед собой очень сложную и очень простую задачу. На одном собрании, где подводили итоги первого десятилетия работы Табакова во МХАТе, я вспомнил одну фразу Лоренс Оливье. Оливье был тогда художественным руководителем Национального театра в Лондоне. Его спросили: «Как вы сформулируете концепцию вашей художественной политики?» Оливье сказал, что «у меня простая концепция — сделать так, чтобы каждое кресло в зрительном зале было обеспечено своей задницей». Вот примерно такую же задачу поставил

перед собой Олег Павлович и с блеском ее добился.

Дело другое — в какой степени спектакли нынешнего Художественного театра действительно отвечают вот этому самому словосочетанию «Художественный театр», сохранились ли традиции. Проще всего сказать: «А где традиции Художественного театра? Не сохранились. Где эти святыни, доставшиеся от Станиславского с Немировичем и от поколения Москвина, Качалова и прочих?» Такие вопросы задавать просто. Но театр — искусство временное, как и спектакли. Что толку сетовать на то, что нет Станиславского с Немировичем, что их традиции, по крайней мере, в Художественном театре куда-то испарились. Бессмысленно сетовать, тем более что есть в современном театре явление, которое прямо продолжает, только уже на другом уровне, на другом языке идеи Художественного театра. Это, прежде всего, Малый драматический театр Льва Абрамoviча Додина. Если кто-нибудь хочет понять, что такое Станиславский с Немировичем в современном мире, то идите, смотрите «Три сестры», или «Братья и сестры», или «Чайку», или «Дядю Ваню» — все эти изумительные, утонченные додинские спектакли, которые свидетельствуют о том, что чтобы ни говорили, а традиции русского психологического театра живы.

Аникст в ГИТИСе

Опять я ушел от Аникста, что с моей стороны черная неблагодарность, потому что лично я ему очень многим обязан. Когда я поступил в ГИТИС в аспирантуру, то Бояджиев как раз свел с Аникстом, который стал моим вторым руководителем. У меня по диссертации было два руководителя — Аникст и Бояджиев. С тех пор началась наша, можно сказать, дружба с Александром Абрамoviчем. И моя благодарность к нему просто бесконечна.

Я учился в ГИТИСе сперва студентом, потом аспирантом, потом преподавателем и с тех пор прошло, даже страшно сказать, сколько лет. Я поступил на первый курс, пардон, не пугайтесь, Катя, в 57-м году после школы. Меня все в актеры, естественно, по семейному правилу, нет, не семья, никоим образом, так все окружающие: «Ну, понятно, кем Лёша будет. Внуку с таким дедом», — и так далее. И какое-то время действительно у меня эта идея брезжила.

” Потом я понял, что эта идея плохая, потому что можно быть средним театроведом, всегда найдется какая-то работа, но средним актером — это несчастье, это погубленная жизнь, это сломанная биография. Или ты великий, крупный, замечательный актер, или ты вообще ничто, поэтому лучше не рисковать.

Значит, я поступил на театроведческий, учился, повторяю, сперва — студент, после — аспирант, потом Бояджиев взял меня на кафедру, где я до сих пор и пребываю.

Екатерина Андреевна Голицына: А кто у вас еще преподавал из замечательных?

А. Б.: Сейчас скажу. Во-первых, Аникст. Собственно, Аникста выгоняли из ГИТИСа два раза. Первый раз его выгоняли, когда была кампания космополитов. Почему выгнали его? Ну, подлость. Его встретили в коридоре и сказали: «Александр Абрамoviч, вас просила зайти завканцелярией». Он зашел в канцелярию, и она ему, страшно смущаясь, подала бумажку, где было написано, что с такого числа вы уволены. Он был еврей и попал в эту кампанию космополитов, несмотря на недавние офицерские погоны. Это первый раз, когда его выгнали. А второй раз его выгнали уже на моей памяти, когда он был руководителем моей диссертации, правда, он у меня и остался, но он и преподавал.

Я ходил на его лекции. Это было просто физическое наслаждение. Он совсем не декларировал, он не пел, он не орал, он никаких выпрених слов не употреблял. Он говорил ровным голосом, замечательно

выстраивая фразу. Я помню, просто я тогда был поражен, как строится устная речь, устная фраза. В нормальных условиях устная фраза рваная, комковатая, клочковатая. У него все это выстраивалось, не потому что он заранее это все придумывал, нет. Он был блистательный иронический импровизатор. Ирония, английская ирония, такая холодноватая, холодновато отстраненная, она была в высшей степени им усвоена. Как он острил, боже мой, как он острил! Какие у него экспромты! Не зря же он капустником управлял.

Е. Г.: Какие? Что-то вспомните?

О Юлии и Борисе Кагарлицких

А. Б.: Пожалуй, нет. Пожалуй, я только помню атмосферу, свой собственный восторг по поводу остроумия, которые я забыл. Я помню такой случай. У нас на кафедре была аспирантка, очень талантливая молодая женщина, которая занималась сперва французским романтизмом (писала диссертацию о Лоренцаччо Мюссе), потом стала заниматься балетом, выпускала книги о балете, а потом она исчезла. Выяснилось, что ушла в монастырь и до сих пор она где-то в каком-то провинциальном монастыре монахиня. Что с ней? Жива ли? Я не знаю. Ее руководителем был другой человек, не Аникст, тоже замечательный глубокий знаток английской культуры Юлий Иосифович Кагарлицкий, которого тоже обожали студенты, но он совсем особого склада человек. Он, с одной стороны, специалист по английской драматургии XVIII века, с другой стороны, по научной фантастике. Один из первых теоретиков фантастики, автор книги о Герберте Уэллсе, которую, между прочим, перевела на английский язык не кто-нибудь, а Мура Будберг, если вы знаете, кто это.

Мура Будберг — это легендарная персона, о ней даже книга написана, это самая «Железная женщина»*. Она была любовницей Горького, а потом любовницей Герберта Уэллса. Кажется, она была еще и агентом НКВД. Во всяком случае, она все решала в доме Горького, кажется, потом в доме Уэллса. Вот такая женщина железной воли, между тем, баронесса. Я ее никогда не видел, никогда не встречал. Один раз общался с ее дочкой в Лондоне. Она была такая легендарная персона. Естественно, она в Советском Союзе не появлялась, а потом уже где-то в 60-е годы ее пригласили. И вот она приехала, познакомилась с Кагарлицким, перевела его книгу, издала на английском языке.

* Книга Нины Николаевны Берберовой «Железная женщина» о жизни М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг.

У Кагарлицкого был сын, которого он обожал, — Боря, Борис Юльевич Кагарлицкий. Боря, который тоже учился на театроведческом факультете, был очень яркой фигурой. Он был труженик, знал блестяще английский язык. Он жил в доме, где все занимались Англией и вообще Западной культурой. Это уже конец 70-х годов, и он стал диссидентом, причем, что за диссидент. Он то ли вступил, то ли сам создал подпольную социалистическую партию. И они издавали подпольный журнал под названием «Левый поворот». Да он еще был студентом ГИТИСа.

Е. Г.: Когда это было?

А. Б.: Это конец 70-х годов или самое начало 80-х. Нет, именно конец 70-х, скорее всего, это был год 79-й, 80-й. По-моему, уже не было Брежнева, был Андропов. Значит, где-то начало 80-х, я точно не помню. А может еще был Брежнев. Короче говоря, всех их схватили и посадили без суда, без следствия, просто бросили в тюрьму. А у Кагарлицкого, который был профессором нашей кафедры, как раз кончался очередной пятилетний срок преподавательский, после которого полагается переизбирать, и всегда это происходит автоматически. Надо подавать заявление на конкурс, а ему говорят: «Ни в коем случае, берите бюллетень, тяните, тяните, тяните, сколько только возможно». И он тянул, бюллетень брал, тянул и тянул, тянул и дотянул до того, что Борю освободили.

Тоже история, как мне рассказывали. Приехал Вилли Брандт, если помните. Он был канцлером Западной Германии, кроме того, он был главою Всемирного социалистического интернационала... Ну, социал-демократы. И вот он приезжает в Москву, с ним налаживают отношения, причем Брежнев, и он говорит:

«Что же это у вас социалисты сидят? Как же это можно?» Ладно, сами пришли к нему [к Борису Кагарлицкому] в тюрьму и сказали: «Пишите заявление о помиловании». — «Какое помилование, помилуйте, когда не было суда?» — «А все равно пишете. Пишите заявление о помиловании и еще обязательство больше не заниматься политической деятельностью». Все они и написали, кроме кого-то одного, упорного. Боря написал, его выпустили, правда, естественно, на работу ему было устроиться, мягко скажем, трудно. И тогда все облегченно вздохнули: «Слава богу, раз Борю выпустили, значит, Кагарлицкому больше ничего не грозит». Оказалось, что мы были круглые идиоты. Оказывается, в КГБ была такая установка... Дело в том, что в английских газетах началась кампания в защиту папы Кагарлицкого, потому что пошли слухи, честно говоря, не без моего участия, о том, что Кагарлицкому в качестве отца диссидента грозит опасность быть уволенным с работы. И в газете «Таймс» появилась статья [в защиту Кагарлицкого] за подписью Питера Брука, Тревор Нанна и еще кого-то из крупных английских людей, я уж не помню кого. Оказывается, что директива у начальства (мы-то были все идиоты) была такая: пока сын сидит, отца не трогать, и то, что сына выпустили, означало совсем не то, что с отца все обвинения сняты, а наоборот, что вот тут-то ему и гореть. И вот ученый совет (слава богу, я был его членом), на котором все идет тихо, гладко, где должны переизбирать Кагарлицкого – папу. Тихо, гладко, никаких обвинений никто не произносит. И у бедного Юлия Иосифовича Кагарлицкого — гора с плеч, слава богу, миновало, прошло, сошло. Голосование — двадцать пять, по-моему, примерно голосов против и четыре — за. И всё! Обжаловать решение ученого совета нельзя. Обжаловать можно решение любой другой государственной организации, а это ученый совет. Всё. Конец. А ему еще до пенсии оставалось несколько лет. Вот такая была история. Кстати, Кагарлицкий был одним из учеников Аникста.

О педагогах

Потом я пришел сюда. Нет, я уже здесь работал в середине 70-х годов, в смысле, в Институте искусствознания. Я ГИТИС не бросал, я там преподавал, а здесь в Институте искусствознания я был младшим сотрудником, потом стал руководить сектором и до сих пор, боже мой, уже тридцать лет я заведующий... Страшно такие цифры произносить. И взяли-то меня сюда на работу не без участия Аникста. Мы с ним очень и очень последние годы дружили, вместе в Англию, кстати, ездили, вместе по Лондону гуляли и так далее.

Как его обожали англичане. У Оливье есть воспоминания. Он в 65-м году приезжал сюда в Москву на гастроли с «Отелло» и еще одним спектаклем. Аникст пригласил его к себе в дом на обед. В воспоминаниях Оливье написано, что у него две высших точки этого русского путешествия: Петергоф и Аникст. Он был совершенно восхищен английским языком Аникста, не потому что Аникст имел такое безупречное произношение, но Оливье написал, что он давно не слышал такого ученого английского языка, на котором англичане нормальные давно не разговаривают.

Е. Г.: Про педагогов.

А. Б.: Да, да. Кагарлицкий был одним из лучших педагогов ГИТИСа. Его ужасно любили студенты, потому что он умел замечательно воспроизводить жизнь, быт старого времени, того времени, о котором рассказывал. Он умел замечательно все самые серьезные теоретические идеи облекать в формы простой жизненной реальности. Для него история театра (впрочем, это наша общая традиция) — это история людей. Это не история только идей, это не история текстов, это история живых людей, их отношений, их судеб и так далее. Кагарлицкий был очень талантлив вот по этой части. Его дарование было в том, что он умел воспринимать и передать историю театра как историю живых человеческих судеб, что не только правильно, но и очень-очень важно.

Конечно, у нас были педагоги, скажем, разные. Были просто чудовищные монстры. Например, у нас создали кафедру «Театры народов СССР», где воспитывались театроведческие кадры из союзных республик. Это был такой, скажем, зверинец во главе с солидным господином, профессором Гояном, который был специалистом по истории армянского театра. Он сам был армянин. Он написал огромную двухтомную книгу под названием «Армянский театр». И был такой случай. В профессорской (была такая

в ГИТИСе большая комната) устроили выставку книг преподавателей ГИТИСа. И там на видном месте этот двухтомник красовался. Кто-то то ли ночью, то ли, уж не знаю, когда, взломал этот шкаф. Когда утром люди вошли, они увидели пустые полки, только эти два тома в шкафу красовались. Даже странно об этом вспомнить, он нас заставлял ему же пересказывать его собственные статьи. «Так, начинайте» — говорил он одному студенту, тот начинает повторять так, как запомнил статью. «Спасибо. Продолжайте». Конечно, это была фигура достаточно гротескная.

Были чудовища. Был такой преподаватель марксистско-ленинской философии Андрей Иванович Гусев. Он был похож на Сулова. Он, собственно, и был гитисовский Сулов, такой марксист-теоретик с абсолютно казуистическим, инквизиторским умом, но он отвечал в ГИТИСе за идеологию. Это была, вообще говоря, фигура страшная. Который прославился тем, в частности... Он тогда еще работал в комитете по искусству, еще до ГИТИСа, и был большим начальником. И он поехал в 44-м году или в начале 45-го, скорее всего, в конце 44-го в Ленинград в командировку. В Ленинград, где еще все дышало блокадой и где еще память о голоде, может, даже еще и сам голод существовали. Он стал там скупать за бесценок старинную бронзу у каких-то бедных старушек, которые либо бесплатно, либо за какие-то буханки хлеба отдавали ему. Он составил одну из лучших в стране коллекций бронзы. Ну, что говорить, мерзавец, подонок, сволочь, умная, тонкая сволочь. Это была одна из самых страшных, грозных фигур в ГИТИСе, его боялись ужасно.

Так что не все так уж было действительно прекрасно. Хотя на той же кафедре марксизма, философии был один из лучших педагогов ГИТИСа, он преподавал философию, был такой Кирилл Владимирович Шохин. Совсем тогда молодой и по нашим теперешним представлениям, тридцать с небольшим. Он был блистательный рассказчик и человек, который замечательно восстанавливал историю идей. Как он рассказывал об античной философии, до сих пор помню. Он устраивал вне расписания какие-то семинары, и на них сбивалось толпы студентов. Можете себе представить, чтобы студент пришел не на лекцию, а на какие-то добровольные занятия. Он умер, к сожалению, очень рано и ужасно. Ужасная была смерть. И эта история тоже, вообще говоря, довольно характерная. Он писал докторскую диссертацию об эстетике русского фольклора и с блеском защитил. Его оппонентом был такой господин, профессиональный философ, то ли главный редактор, то ли зам главного редактора в «Вопросах философии». Он прославился тем, что в сталинское время написал статью, в которой высказал такую благородную идею, что, следуя заветам Ленина, автора знаменитой статьи «Партийная организация и партийная литература», где отстаивалась идея партийности литературы, надо принять постановление о том, что истинным советским писателем можно быть только в том случае, если писатель — член партии. Сталин его поправил и сказал, дескать, это перебор, это перегиб. И когда началось развенчание культа личности, то этот человек стал выставять себя в качестве жертвы культа личности — Сталин его... Короче говоря, я уж не знаю, почему он оказался оппонентом у Шохина, выступил с блестящим отзывом, потом что-то произошло, не знаю, не хочу знать, что. Он написал донос, отказался от своего выступления на диссертации, чего вообще не бывает, и написал письмо в ВАК, где поняли, что это сволочь и что вообще смешно: сегодня человек говорит одно, а потом — другое. Создали комиссию, но это и убило. Пока шло расследование, Шохин заболел скоротечным раком и в жутких мучениях умер. Он был одной из самых ярких популярных фигур в тогдашнем ГИТИСе.

Это педагоги театроведческие. А что говорить, если я еще застал, например, Алексея Дмитриевича Попова, который вместе с Марией Осиповной Кнебель (другая легенда ГИТИСа) вел режиссерские курсы. Когда он умер, то свое наследство он передал Марии Осиповне. Я Марию Осиповну знал давно, еще с детства. Она мне дарила сохранившиеся у нее книжки, ведь ее отец был знаменитый издатель дореволюционный — Осип Кнебель. И вот детские книжки его издательства, которые у нее хранились, она мне маленькому дарила. Они у меня сохранялись до того, как у меня дача сгорела вместе с ними. А так они у меня лежали потрепанные, но на какой-то фантастической мелованной, толстой бумаге с потрясающими билибинскими иллюстрациями. Стало быть, я ее знал вот с тех пор и, разумеется, в ГИТИСе бегал на ее занятия.

Я застал, вообще говоря, даже странно, руководителя актерского курса, который как раз выпускался тогда, когда я поступил. Это был Николай Васильевич Петров. На его курсе училась, например, всем известная

Валентина Талызина. Да, и Егор Бероев, довольно известный киноактер. Мы-то сейчас знаем его сына, а когда-то Егор Бероев* был таким кинокумиром и театральным кумиром.

* Алексей Вадимович говорит не про Егора Бероева, родившегося в 1977 году, а про его дедушку Вадима Бероева (1937—1972).

Курсом руководил Николай Васильевич Петров. Петров — это тот самый Петров, который в 1911 году закончил школу Адашева при Художественном театре, учился он там вместе с Бирман, Гиацинтовой. Поскольку его собирались забрать в армию, он поехал в Питер. Поскольку МХАТ же был не императорским театром, а частным, поэтому оттуда могли забрать как угодно, а императорский — другое дело. Он поехал, поступил в Александринку и был свидетелем, каким-то даже участником создания ни больше ни меньше как мейерхольдовского «Орфея» в Мариинке с Собиновым, с Головиным, с Направником, который был дирижером, с Фокиным, который был балетмейстером. И вот как общаться с таким человеком, да? Который потом стал великим кабаре́тьером* под псевдонимом Коля Петер. На самом деле, это было его главное призвание. Это вот он Коля Петер, солидный господин, товарищ Петров, который руководит курсом в ГИТИСе, когда я там учусь. Это вариант.

* С французского языка “Cabaretier” — содержатель кабаре.

«Каждый приглашенный <в кабаре «Летучая мышь»> подвергался обряду посвящения в «кабаретьеры». Дежурный-лен-учредитель водружал на его голову бумажный шутовской колпак». (Н. Думнова. Друзья Художественного театра. // Знамя. 1990. №8.)

Горчакова застал, Николая Михайловича Горчакова, замечательного мхатовского режиссера и педагога гитисовского, который был заведующим кафедрой режиссуры и который нелепо умер. Он погиб, когда я учился — то ли в конце первого курса, то ли в начале второго. Глупо умер, глупо. Он жил на юге то ли в Сочи, то ли в Ялте в доме отдыха ВТО «Октябрь» и пошел купаться утром после завтрака. Ему говорили: «Волны, не ходите, после завтрака не надо». — «Подумаешь». Он пошел, стал плавать в волну, его захлестнуло, захлебнулся и, пардон, пища, которую он ел, заперла ему дыхательное горло, и он умер.

Значит, умер Горчаков, и тогда курсом стал руководить его ассистент Гончаров, первые шаги которого как педагога в режиссуре я тоже наблюдал. А потом Эфрос, который пришел... Он два раза приходил в ГИТИС. Один раз все-таки с ГИТИСа его выперли по политическим причинам: не тому учит. Его привела Мария Осиповна Кнебель. Ну, понятно, он же фактически был ее учеником, если говорить не о ГИТИСе, а о детском театре, где он начинал, где она была руководительницей, — теперешний РАМТ*. Она его привела и в ГИТИС.

* РАМТ — Российский академический молодежный театр.

Я был на первом экзамене по режиссуре эфросовского курса. Это было очень забавное зрелище, потому что по сцене ходили двадцать маленьких Эфросов, с эфросовскими интонациями, с эфросовскими такими странными жестами. Зрелище было естественное, — это бывает, художники начинают с того, что кому-то подражают, — но вместе с тем довольно смешное было зрелище. Потом со скандалом сняли Эфроса и Марию Осиповну тоже, и с заведующей кафедрой тоже уволили, оставив ее преподавать, естественно, куда им деваться.

Попов Алексей Дмитриевич вместе с Марией Осиповной Кнебель вел курсы режиссерские, и я ходил... Последняя его работа со студентами была «Буря» Шекспира, поэтому я туда время от времени ходил.

О студентах ГИТИСа

На этом курсе учился, между прочим, Леня Хейфец, Леонид Ефимович Хейфец, теперешний знаменитый режиссер, народный артист и так далее. Мы с ним познакомились на картошке, потому что каждую осень ГИТИС, как и другие вузы, снимали с занятий и посылали копать картошку под Москву, а нас даже под Рязань уехали. И там мы с Леной познакомились. Я был на втором курсе, он был на первом, хотя он старше меня сильно. Он учился в Белоруссии еще и в каком-то техническом вузе, потом в Белорусском

театральном институте, и он пришел в ГИТИС уже довольно зрелым, а я пришел в семнадцать лет.

Одним словом, довольно много ставших знаменитыми людей училось вместе со мной. Скажем, был такой Азербайжан Мамбетов. Это такой мастер, патриарх казахского театра, главная фигура. На протяжении многих лет он был центральной личностью казахского театра — Мамбетов. Он уже, к сожалению, давно умер. Я не уверен, что он учился вместе с Хейфецем, но примерно тогда.

Е. Г.: Вы общались как-то между собой? С актерами, с режиссерами?

А. Б.: Да, конечно, общались, правда, преимущественно общались на картошке, потому что там были все вместе, потому что у театроведческого факультета было свое помещение довольно далеко от центра. Недалеко от Покровского бульвара был Дурасовский переулок, там был особнячок, где находился театроведческий факультет. Мы только раз в неделю учились в гитисовском основном помещении. Общались, естественно, в общежитии. Причем не только провинциалы, но и москвичи приходили в общежитие, потому что там собирались компании. Конечно, пили, куда деваться. Пить-то пили, но вместе с тем какие это были замечательные разговоры, какие это были детские светлые мечты о будущем театре, который мы создадим своими руками. Вот это одно из самых светлых воспоминаний о ГИТИСе. Эти самые бессонные ночи, утро в завесах темного окна, только над Трифоновке, и так далее.

Потом я стал преподавать, тоже студентки были небезызвестные. Например, я только-только начинал и меня послали... Вообще-то на режиссерском факультете преподавал Бояджиев, но иногда он заболел, в последние годы много болел, и я его заменял. Как сейчас помню такого странного, молчаливого, с таким неподвижным лицом молодого человека — Някрошюс, который учился на курсе у Гончарова. И с Гончаровым у Някрошюса все время были конфликты. Гончаров время от времени собирался его выгонять. На разных языках говорили, кроме того, Някрошюс был и остается человеком довольно упрямым, своеобразным и так далее. Гончаров этого не терпел, Гончаров начинал орать. Как он на актеров орал — так, что стены звенели от его крика в Театре Маяковского, причем иногда он из этого ора устраивал целые спектакли. Какая-нибудь приходит студенточка-театроведочка практикантка, сидит в пустом зале на репетиции. И маэстро устраивал перед ней, перед соплюшкой такие мучения актеров, которые ненавидели и Гончарова уже (ненавидели, хотя и обожали — это нормальные отношения между актером и режиссером), и эту самую девчонку, из-за которой они должны страдать, и так далее. Но когда Гончаров пытался орать на Някрошюса, из этого ничего хорошего не выходило. Тем не менее, уже Гончарова, по-моему, на свете не было, или в последние годы его жизни, но скорее всего, он уже умер, устроили в Театре Маяковского фестиваль спектаклей учеников Гончарова и предложили Някрошюсу привезти свой спектакль, хотя знали, что он откажется. Это был «Гамлет», тем более что Някрошюсу предложили показывать «Гамлета» на Чеховском фестивале, а у Чеховского фестиваля условие: только первый раз, только свеженькое, никакой второй свежести. То есть ему приходилось выбирать. Как вы думаете, что он выбрал? Престижнейший Чеховский фестиваль? Нет, фестиваль своего учителя, с которым у него были, повторяю, отношения охохошеньки.

Другой пример, тоже литовский. Римас Туминас. Тоже прекрасно помню его студентом. У нас с ним завязались замечательные отношения, не тогда, когда он учился, а как-то позже, выяснилось, что ему нравились мои занятия. Или еще один литовец Миндаугас Карбаускис. Ну, и так далее, и так далее, вплоть до Кости Богомолова. Я читаю себе и читаю на режиссерском курсе свои лекции, ну, сидит народ, слушает. Потом экзамен, и один другого хуже сдает. Что им история западного театра, они уже думают о своих экспериментах. И вот выходит мальчик и вдруг начинает отвечать на таком уровне.... Потом выясняется, что он кончил филологический, чего удивляться.

Кстати, я больше, естественно, люблю преподавать у театроведов. Вполне понятно, это мои коллеги будущие, да и не только будущие, теперешние. Но все-таки я ужасно люблю читать у актеров, потому что сразу немедленно... Они потом все забывают, все улетучивается, но этот немедленный отклик эмоциональный, который ты получаешь, который очень тебя, как бы сказать, тонизирует... У режиссеров, разумеется, тоже. Вообще, читаю в ГИТИСе свои лекции уже много лет и как-то это не надоедает, тем более что это помогает чувствовать себя недряхлым, когда вокруг тебя молодые лица, молодые

голоса. С другой стороны, должен сказать, что в последние годы мне все труднее находить с молодыми людьми общий язык. Им нравится совсем не то, что нравится мне, им не нравится совсем не то, что мне не нравится. Они скучают на Додине. Они приходят в неистовый восторг на богомоловских спектаклях, которые мне просто поперек горла, как правило. Но это естественно, это естественно. Разные поколения — разные взгляды на вещи.

Вы знаете, хотя я много лет работаю в Институте искусствознания, и тут у меня замечательная среда талантливых, ярких, глубоких, а иногда и блестящих людей, все равно настоящая моя родина — это ГИТИС. Не только потому, что я там топчусь с семнадцати лет, но просто потому, что... Если скажет рать святая: «Выбирай между сочинениями по истории театра и преподаванием», — для меня нет вопроса, что выбирать. Я выберу лекции, хотя, в принципе, одно другому не мешает, пожалуйста, я издал целую серию книг. В каком-то смысле преподавание даже помогает. Все равно это то, что я делаю из-под палки, ненавижу писать, мучительно, ничего мучительнее нет, и если можно чего-то не писать, то я и не пишу. В Институт искусствознания, честно говоря, я пришел главным образом для того, чтобы надо мной эта палка висела, потому что иначе я вообще ничего бы не написал, а тут план — деваться некуда. Но все равно душа-то моя лежит к студентикам и студенткам, должен признаться. Поскольку мы с Видмантасом Силюнасом, моим другом и многолетним коллегой, уже довольно долго ведем вдвоем не только курсы истории зарубежного театра, это само собой, но курс театральной критики на пару, как Гог и Магог, как Тарапунька и Штепсель, как Державин и Ширвиндт, как рыжий и белый клоуны в цирке, только меняясь ролями, то я рыжий, а он белый, то он белый, короче, меняясь масками, что получается естественно. Это не просто лекции, это еще и попытки как-то влиять на формирование этих людей. Какое счастье, когда вдруг приносят талантливую работу. Сейчас у нас курс очень неровный. Есть, честно говоря, люди, которые лучше бы пошли куда-нибудь в другое место, такие есть. Но есть несколько девочек, не так много, все-таки несколько, которые с каждым годом обнаруживают настоящее дарование и уже начали печататься, причем печатают большие статьи.

Я не знаю, насколько меня еще хватит в смысле здоровья. Довольно скоро наступит момент, когда этот выбор надо делать в самом деле, потому что все-таки тяжело две нагрузки тащить на себе, уже все-таки семьдесят шесть лет. Когда Бояджиев умер в шестьдесят пять, мы очень горевали, но к этой горечи совсем не примешивалось ощущение того, что человек ушел рано. Шестьдесят пять лет, в общем, пожил, а теперь мне на одиннадцать лет больше... Короче говоря, если такой выбор делать придется, то я знаю, какой это будет выбор.



Алексей Бартошевич и Видмантас Силюнас. Толедо. Фото предоставлено А. В. Бартошевичем

О Петре Фоменко

Е. Г.: Алексей Вадимович, я вас не спросила. Фоменко Петр Наумович учился с вами? Одновременно?

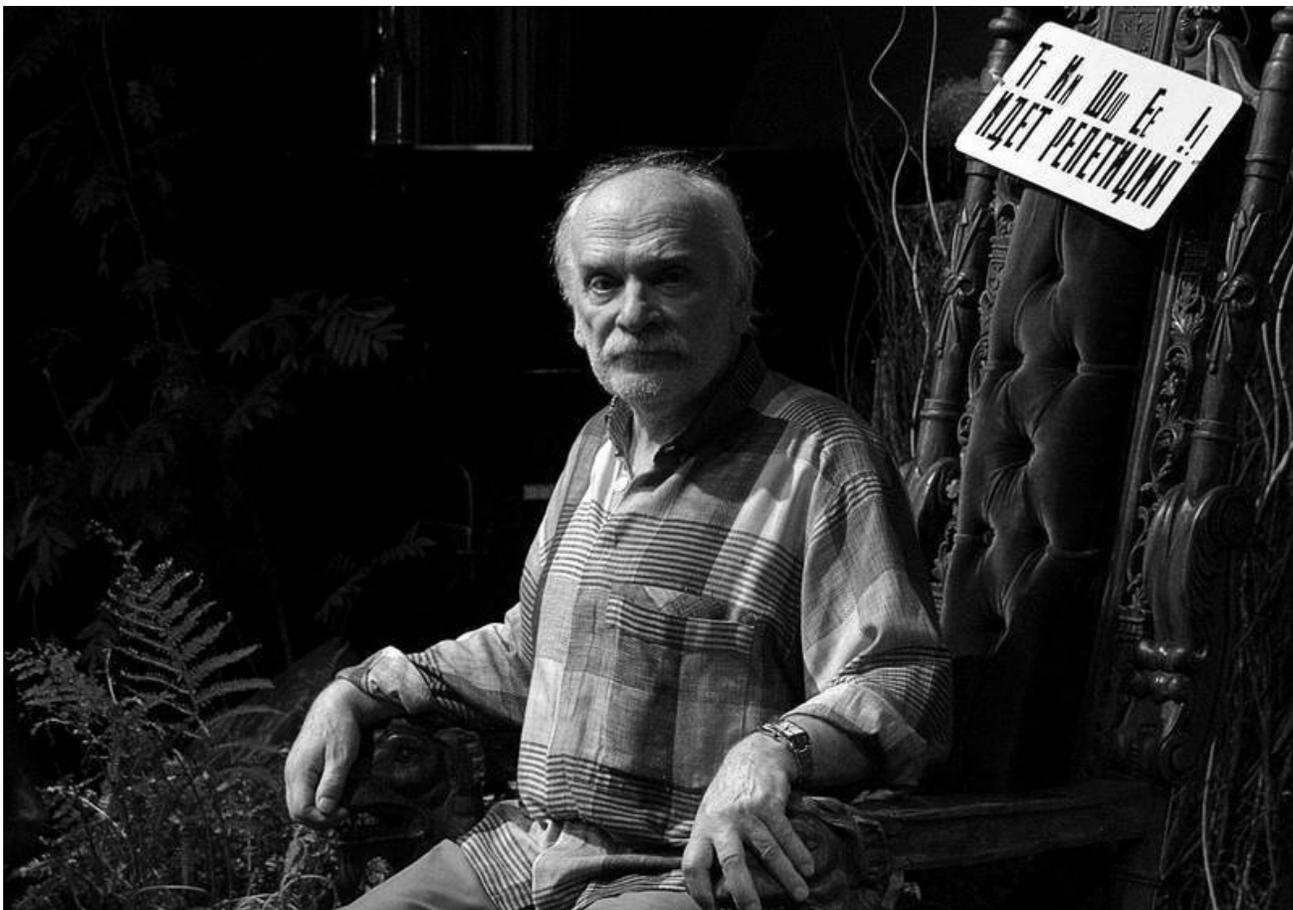
А. Б.: Конечно. А разве мы в тот раз...

Е. Г.: Вы не говорили.

А. Б.: Не говорил, господа, а я был уверен, что рассказывал, поэтому пропустил. Правда Фоменко был сильно старше меня, лет, наверное, на шесть или семь, потому что он учился в Студии МХАТ, потом учился в пединституте, только потом уже зрелым человеком пришел учиться на режиссерский, а я опять же после школы. Но я его очень помню. Во-первых, помню потому, что уже тогда его окружала атмосфера какой-то особенности, и особенно к нему относились его однокурсники. Особенно — в том смысле, что они сразу чувствовали, что это особый случай. То есть печать таланта выдающегося на нем лежала с самого-самого начала. И всем это было очевидно, и не заметить его было невозможно. Это было, во-первых. А вторая причина была в том, что на Дурасовке, на которой учились театроведы, еще была тогда в ГИТИСе кафедра военного дела. Нас готовили к офицерским званиям. И на занятия по военному делу привозили все факультеты, в частности, режиссерский факультет тоже. Я прекрасно помню Петю, который тоже на этих военных занятиях. Очевидно, ему не удавалось каждый раз с этого дела слинять, потому что заставить его заниматься маршем было совершенно не... Как-то все-таки появлялся, я его помню.

Потом я его помню по компаниям. Ведь в 60-е годы люди жили компаниями, когда ночами, утрами, днями переходили из дома в дом, из одной коммуналки в другую, пели, пили. Я не знаю, поют ли сейчас хором молодые компании, но что-то я в этом не уверен. Тогда только этим и занимались, вдруг начинали хором дурацкими голосами орать песни. Там орали все что угодно: и какие-то простонародные частушки, и Окуджаву. Хором Окуджаву — тоже смешно. Но было несколько людей, когда они брали в руки гитару, народ замолкал и не просто замолкал, а этих людей часто заманивали, потому что знали, что услышат. Петя, Петр Наумович как раз очень часто, делая вид сперва, что ему «не охота, лень, зачем, сколько можно» (*имитирует голос Фоменко*), все-таки брал гитару и начинал. Он замечательно пел старые романсы и блатные песни, причем не блатные бандитские, может быть, и блатные уголовные тоже, я не слышал, но такие полублатные — что называется городской фольклор. Кое-что записано, в эту передачу о Фоменко это вошло, он поет «Ах ты, девушка, девушка-москвичка». Маленький кусочек там, а записано было целиком. Фантастически он это делал. У него любимое было выражение: «хотя». Вот так (*изображает Фоменко*) — «хотя». И в этой записи, когда он поет эту песню «Ах ты, девушка...», он говорит: «Вот такие мы когда-то пели песни, правда, — я точно текст не помню — ну, что, какие-то простодушные, хотя...»

И вот я прихожу на один из последних спектаклей Фоменко по комедии Шекспира «Сказка Арденнского леса» с Кимом. Там Кирилл Пирогов играет шута Оселка, который начинает (это в пьесе есть) расхваливать городскую жизнь, потом начинает говорить: «Что такое городская жизнь? Вот деревенская — это дело другое». И вот я вдруг слышу: «хотя» — фоменковское «хотя». И за этим «хотя» очень понятно что. За этим «хотя» — чувство того, что жизнь объяснить с одной точкой зрения нельзя, что к одному взгляду ничего не сводится, что на всякое «да» есть свое «нет», на всякое «нет» есть свое «да». То есть, попросту говоря, ощущение бесконечности жизни. А это для Фоменко, скажем так, что-то очень-очень важное.



П. Н. Фоменко на репетиции спектакля «Сказка Арденнского леса». Источник фото: www.detectivebooks.ru

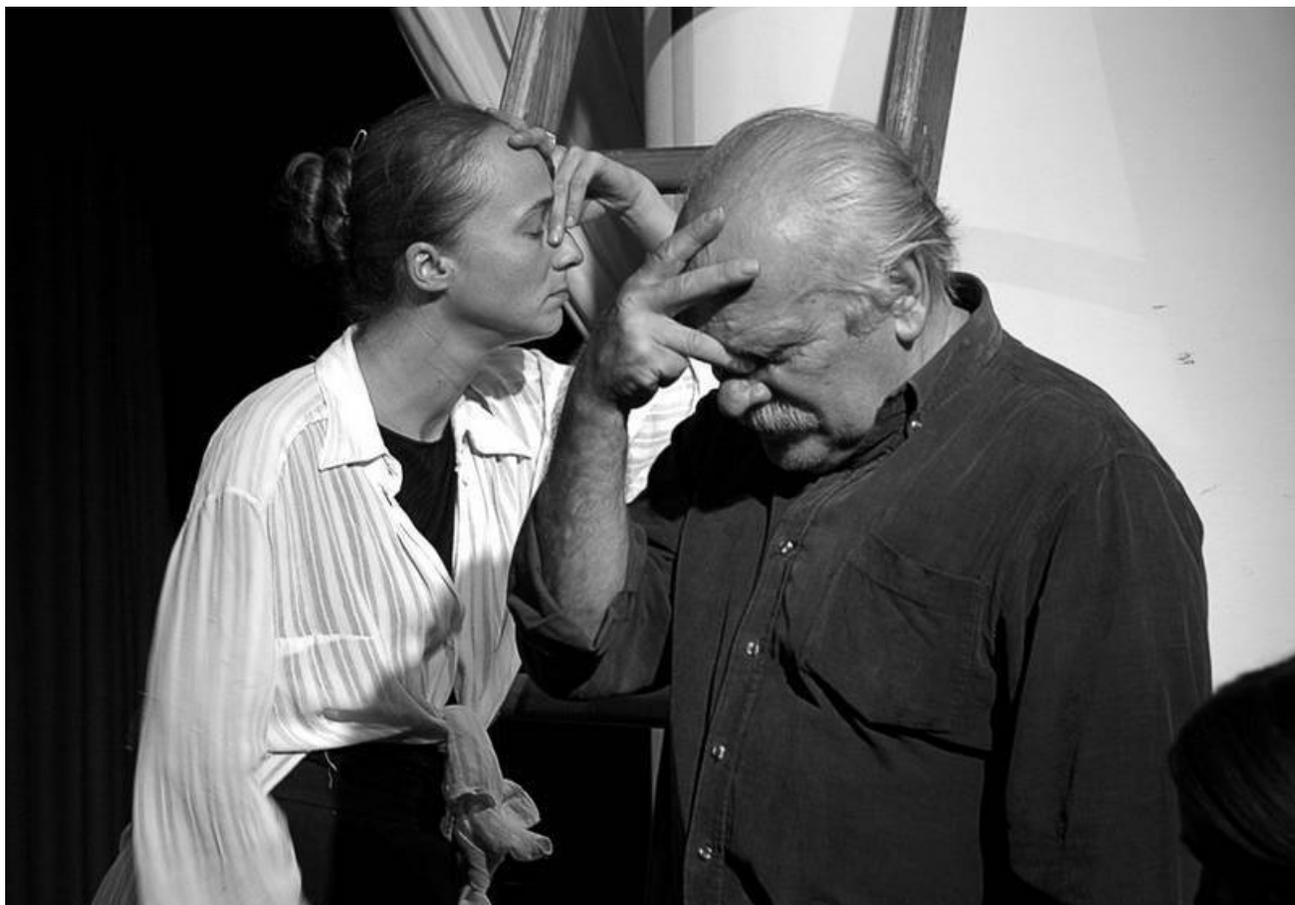
Я видел его спектакли самые ранние, я видел его «Татьянин день», в МГУ он поставил его. Я видел в Театре Маяковского его легендарную «Смерть Тарелкина». Я видел его «Бориса Годунова», он поставил со студентами на малой сцене Театра Маяковского. Ну, и потом, разумеется, всё. Я совсем не видел его ленинградский период. Потом уж, когда он приехал сюда, и когда посыпались один за другим великие спектакли...

И мы с ним дружили. Он мне звонил. Был такой случай один. Был у Брукакакой-то юбилей, не какой-то, а семьдесят пять лет, и я здесь в институте устроил конференцию. Ну, уж конференция звучит, просто люди рассказывали — кто что знает о Бруке. Конечно, мне хотелось, чтобы были режиссеры, и с несколькими режиссерами я договорился: с Марком Захаровым, с кем-то еще. Все твердо обещали, что придут и выступят, но все-таки сомнение-то гложет. Накануне конференции совершенно случайно встречаю на улице Фоменко и говорю: «Петя, слушай, у нас завтра конференция». Он говорит: «Если смогу, у меня правда завтра репетиция, ну, посмотрю». Господи, ясно же, что не придет. И вдруг никто не пришел, открывается дверь, входит Петя, который замечательно и необычно рассказывает о Бруке. Я помню, очень удивлен был. Настолько то, что он рассказывал, расходилось с тем, что я сам представлял у себя. Он рассказывал о том, как то ли его, то ли какую-то группу людей, с которыми он был в Париже, а может быть, даже он был тогда, когда делал «Лес» в «Комеди Франсез», повели в гости к Бруку, и он говорит: «Меня поразило ощущение одиночества, покинутости. Старый человек, никому не нужный. Как это Брукто? Такого быть не может». А потом я понял, боже мой, это же он про себя, осознанно или нет, но, конечно, про себя. У него, окруженного любовью, восторгами всех поколений, учениками, которые на него буквально молились, тем не менее время от времени такое ощущение одиночества, ненужности [возникало]. На каком основании? Уж кто-кто был не одинок, уж кто-кто был нужен, то это как раз

Фоменко. Но вот такое ощущение его иногда...

У меня с ним был один разговор такой. Я делал серию телевизионных передач, я тогда был большой телевизионный мастер. У меня была такая серия — шесть разговоров о театре с шестью режиссерами: Стуруа, Васильев, Хейфец, Марк Захаров, Деклан Доннеллан, который был тогда в России, и Фоменко. И я Пете говорю, что «все, кто пишет о вашем театре, те, кто говорит о нем, и те, кто ходит в него, всегда ощущают какой-то особый свет, который излучает ваш театр. Вопрос вот в чем, чтобы этот свет появился, для этого надо его выстрадать? Наверное, надо, чтобы этот свет родился бы из страданий» Ответ был таков: «Я не хочу касаться этой темы». Но на самом деле это было именно так.

Каждый раз, когда я был у них на спектакле, меня тащили к нему в кабинет, естественно, немножко... Про спектакль он не спрашивал никогда. Если хотел что-то сказать, то говори. Я помню, мы были с Толей Смелянским на «Триптихе» — один из его последних спектаклей пушкинских, очень неровный. Сажу, смотрю «Графа Нулина» — занятно, симпатично, но не более того. Потом начинается «Каменный гость» — хорошо. А потом (это же играли на малой сцене, не на старой сцене, а на малой) вдруг распахивается занавес и перед нами гигантское пространство, бело-голубоватое, подсвеченное голубым, вот там, где эта лестница, помните, не лестница, а трибуны, амфитеатр, и оттуда по этим ступенькам спрыгивают какие-то странные существа невесомые. Как Петя достигал этой невесомости, как его актеры, которые... Это какие-то дьяволы, какие-то чертенята, уж не знаю, кто. И когда вот в этом пространстве в глубину уходит леди Анна, — Галя Тюнина — стуча каблучком с этой тоненькой пяткой, о которой Пушкиным сказано... Вот такие вещи производят впечатление какого-то головокружительного чуда. Я помню, в антракте с Толей, мы в разных местах сидели, мы вышли: «А! Вот это вот такое...».



Галина Тюнина и Петр Фоменко на репетиции. Источник фото: www.detectivebooks.ru

Дай бог, чтобы Фоменковский театр пережил своего создателя, хотя я очень понимаю все сложности, которые перед ними стоят, как трудно сохранить единство, которое уже не обеспечено незамутненной, не знающей сомнений верой и влюбленностью в вождя, учителя. Женя Каменькович, талантливый, яркий, смелый человек, но все-таки он соученик, все-таки отношение к нему... Да, как к режиссеру — замечательное, но все-таки это не вождь и учитель. Я понимаю, как ему трудно. Естественно, я очень люблю этот театр и дружу с ним. Я очень хочу, чтобы там сохранилось то ощущение — сейчас я скажу что-то очень банальное — театрального чуда, именно чуда, потому что Петя, конечно, был театральный волшебник, маг и чародей. В чем его магия? Совершенно необъяснимо. Один из самых его магических спектаклей — это «Без вины виноватые» в Вахтанговском театре, когда вдруг эти старые, эти увядшие, уже на себя махнувшие рукой артисты... Это Юлия Борисова, которая стала старушкой, и уже мало кто помнил ее блестящий расцвет, и вдруг, боже мой, как она преобразилась и расцвела! Яковлев — больной, старый человек, как вдруг загорелись его глаза. Как Люда Максакова вдруг преобразилась, как она летала, буквально летала по сцене какими-то гигантскими шагами. Как они все пели вместе старые замечательные романсы. Театр, который казался уже довольно мертвым. Вдруг стоило появиться Петру Наумовичу... «Пиковая дама» идет на большой сцене. И этот волшебный спектакль Островского, который играют в буфете...

Я всегда говорю, что нам страшно повезло, людям моего поколения, что мы застали великий театр, что мы застали «Современник» в его расцвете, Таганку в ее расцвете, Товстоногова на его вершине, Эфроса самого прекрасного своего периода. И объяснить все это молодым людям очень трудно, они смотрят на нас и пожимают плечами, как можно так уж с ума сходить от театра, по поводу театра, как можно сделать театр главным в своей жизни. И объяснить это нельзя, потому что им-то не очень повезло. И все-таки. Эфрос с Ефремовым — это особая статья, это все-таки театр нашей молодости, а ведь все-таки был Фоменко, совсем-совсем еще недавно. И это то, что называется театральное счастье или, вернее, счастье...

Е. Г.: Фоменко у Гончарова учился?

А. Б.: Да. Он учился у Гончарова. По-моему, начинал он у Горчакова, а потом Горчаков по выше указанной дурацкой причине умер. Да, он учился у Гончарова, хотя... При том что Гончаров на дух не переносил его режиссуры, насколько я знаю, тем не менее он дал ему поставить один из лучших своих спектаклей — «Смерть Тарелкина» — у себя, а потом дал ему поставить «Плоды просвещения». При том что, уверяю вас, Гончаров никакого восторга по этому поводу не испытывал, как не испытывал Любимов, когда он позвал Эфроса ставить «Вишневый сад» и буквально скрежетал зубами за кулисами, но не мешал. Это нормальная ситуация. Поэтому Товстоногов вообще никогда никаких режиссеров, кроме одного случая, когда он поляка позвал, ну, поляк, это безответственно, приехал и уехал... Как только у Товстоногова появлялся какой-нибудь талантливый молодой режиссер, он немедленно устраивал его главным режиссером какого-нибудь небольшого ленинградского театра, убивая двух зайцев, чтобы тут его не было. Это нормально.

Когда молодой «Современник» решал творческие вопросы голосованием, труппа голосовала, если труппа за что-то не проголосует, за что угодно, что брать такую-то пьесу в репертуар или за какие-то художественные решения, труппа голосовала. Если труппа против — привет. Очень талантливый Юрашас поставил «Макбета» с Квашой и Волчек, труппа проголосовала против — всё, привет, никакого «Макбета». В принципе, конечно, это молодой, наивный идиотизм. В театре голосованием решать ничего нельзя. Театр — это все-таки авторитарное учреждение. Театр — это все-таки царство деспота-режиссера. И это нормально. Поэтому нечего удивляться, что Товстоногов не терпел около себя... Юрский начал выдвигаться как режиссер и немедленно исчез.

Спектакль «Холстомер»

Е. Г.: А как же с Розовским?

А. Б.: С Розовским было очень плохо. Он позвал Розовского делать «Холстомера», и «Холстомер»

был инсценировкой Розовского. Что-то Розовский там начал делать действительно, потом пришел Товстоногов. Что-то он сохранил от Розовского, вероятно, но здесь же авторские права — вещь шаткая в театре. Мольер говорил: «Я беру свое там, где я его нахожу». Это вот театр, вот театральная мораль, совсем не аморальная. Если беру, значит, свое беру, значит, это мое, и пошли вы прочь. И потом Марк чуть не в суд подавал, он считал Георгия Александровича плагиатором. Это мне напоминает другую историю о том, как Дюма писал «Три мушкетера». На самом деле это писал другой человек, какой-то «негр», у него было много «негров», которые сидели и писали первый вариант, а потом приходил маэстро, слегка проходил по тексту и он преображался. И так с «Тремя мушкетерами» произошло, написал другой человек, который потом подал на Дюма в суд. А когда сравнили два варианта, тот, который тот сделал, и тот, который слегка доделывал Дюма, всё — и тот заткнулся. Боюсь, что та же история с «Холстомером». Все-таки «Холстомер» — это великий спектакль Георгия Александровича Товстоногова, сделанный по инсценировке Марка Григорьевича Розовского. Вот правильная формулировка. Я же видел «Холстомера» Розовского в его театре. Я не знаю, идет ли он сейчас, но он шел. Ну, выглядит в качестве очень ухудшенной копии товстоноговского спектакля. Так что об авторском праве тут говорить не приходится. Театр — это особое учреждение, где демократия не проходит. Это одна из причин того, что театр расцветает в эпоху диктатур. А вот как только наступает царство свободы, чего-то не клеится...

Е. Г.: Значит, будет скоро расцвет театра.

А. Б.: Как бы сказать. Нужна диктатура, но не очень уж беспредельная. Вот чтобы как бы диктатор, но в меру, но у нас же меры-то, как правило, не знают.