

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ



В АЛЕКСАНДРИНСКОМ театре завершается работа над спектаклем «Иваны» по мотивам «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя в постановке Андрея Могучего

ИСПОЛНИЛОСЬ 120 ЛЕТ со дня рождения народного артиста СССР, актёра Александринского театра Константина Васильевича Скоробогатова



ЗАВЕРШИЛИСЯ ТЕАТРАЛЬНЫЙ фестиваль «Золотая Маска». Состоялось вручение национальных премий в области театра



В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ Франсез» состоялась премьера спектакля «Полуденный раздел» по пьесе П. Клоделя. Режиссёр Ив Бонень

В ПАРИЖСКОМ театре «Одеон» режиссёр Анатолий Васильев поставил спектакль по скандально известному роману анонимного автора XVIII века «Тереза-философ» с участием Валери Древилль



В МДТ – ТЕАТРЕ Европы сыграна петербургская премьера спектакля «Жизнь и судьба» по роману В. Гроссмана в постановке Льва Додина

В ПЕТЕРБУРГСКОМ ТЮЗЕ им. Брянцева состоялась премьера пьесы К. Гоцци «Зелёная птичка». Режиссёр Г. Дитятковский

В ЛОНДОНСКОМ «ГИЛГУД-ТЕАТРЕ» прошла премьера спектакля «Эквус» по пьесе П. Шеффера. Режиссёр Теа Шэррок. В главной роли Дэниел Рэдклиф



Сергей Паршин (Протасов). Фото О. Кутейникова

ДЕСЯТЫЙ СПЕКТАКЛЬ

История одного самоубийства

Л. Н. Толстой. «Живой труп». Александринский театр. Режиссёр Валерий Фокин

Валерий Фокин выпустил третий — и, на мой взгляд, самый сильный из трёх — спектакль на сцене Александринского театра. После гоголевского «Ревизора» и «Двойника» Достоевского — «Живой труп» Л. Толстого. Гоголя режиссёр сознательно вскрывал «ключом» Мейерхольда, «Двойник» был вдохновлён любовью к Достоевскому и Петербургу. При желании в этих спектаклях Фокина можно было усмотреть вызов и стилю игры, и ритму жизни старейшего театра России. В «Живом трупе» как раз нет вызова.

Нет вызова двум первым постановкам пьесы. Написанная в 1900-м, она была впервые поставлена в 1911-м: в Художественном театре — Станиславским и Немировичем-Данченко, в Александринском — Мейерхольдом. Московская постановка вошла в историю как выдающийся спектакль МХТ с Протасовым — И. Москвиным; спектакль Мейерхольда, где Протасова сыграл Р. Аполлонский, не считается лучшим созданием мастера.

Нет вызова и двум легендарным Протасовым в истории нашего театра — Михаилу Романову и Николаю Симонову. А сколько ещё замечательных актёров до Сергея Паршина играли эту роль: П. Гайдебуров и И. Певцов, И. Берсенев и М. Царёв, И. Анненков и Н. Гриценко, поближе к нашим временам — Л. Марков и Н. Сличенко, оба Соломиных, А. Калягин (у Эфроса), А. Баталов (в кино), совсем недавно Ю. Беляев (у Левитина)...

При известном радикализме Фокина — и никакого желания оспорить сценическую судьбу знаменитой пьесы? Судьбу внятную, знавшую художественные вершины, но, по ощущениям, всё-таки небогатую, или не вполне счастливую.

Фокин не спорит ни с кем и не оспаривает ничего, настаивает лишь на своём праве — видеть известное так, как ему подсказывает чутьё. Ясно, что этот странный литературный сюжет, родившийся из реального уголовного дела (опять «синдром Достоевского»), режиссёру чем-то особенно дорог. Ясно, что «Живой труп» для него — пьеса не для протагониста и хора, а для ансамбля. В результате в спектакле вышло много хороших актёрских работ, и есть соразмерность актёрского по сути академизма Александринки и режиссёрской новации.

Ещё до премьеры Фокин объявил о том, вокруг чего другой бы на его месте развёл туры на колёсах, — в спектакле не будет цыган. Т. е. не будет того, что в «Живом трупе» традиционно олицетворяло волю и человеческую цельность, «другую жизнь», о которой так отчаянно мечтал плохой хороший человек Федя Протасов. И тут вызов был снят. И всплывший было протест утих так же внезапно, как вспыхнул.

В решении Фокина был резон, но главное, что он убедительно обосновал это в спектакле. Я бы даже сказала, что сегодня этот ход режиссёрской мысли кажется оптимальным. Как бы нам ни хотелось, предположим, иного, но в современном обыденном сознании «цыгане» рифмуются не с Пушкиным, и не с Кустурицей, и даже не с любимым артистом Сличенко, а с ресторанным буйством и уличной экзотикой. Цыгане стали декоративны. Введение в тихий психологический спектакль этой слишком эффектной фактуры вполне могло взорвать его изнутри, как, кстати, с пьесой «Живой труп» уже случалось.

Вопрос, заданный Фокину театральным репортёром накануне премьеры, заставил окончательно взять его сторону: «А как же цыганский хор, за который, собственно, обычно и любили эту пьесу?» Формулировка показалась знаменательной, ситуация была доведена до абсурда. Не в цыганах же, в конце концов, дело. Не из-за них же одних, право, стоит любить эту пьесу?

Вычеркнув из спектакля «цыганские» сцены, режиссёр объединил в спектакле четыре редакции пьесы. Осталась в «Живом трупе» и знаменитая «Невечерняя». Звучит, правда, не как у Толстого — не как «цыганская народная». Тут мелодия похожа на корявый сук, а одинокий голос человека — на стон или вой. Но в аранжировке Леонида Десятникова и исполнении Романа Кочержевского это производит сильное, а главное, нужное впечатление. Нет в этом звучании ни приклатнённости, ни вульгарности, но есть боль. Безысходность и судорога души, которой никак не найти себе места. Есть то, что растворено в главных словах протасовской роли Сергея Паршина, — всё нехорошо... недоволен... что ни делаю, всегда чувствую, что не то... стыдно. Живёт в спектакле и толстовская цыганка Маша (Юлия Марченко). Хотя теперь она не цыганка, а просто «другая» (студенточка? курсистка? а может, народоволка?), девушка из другой жизни, юная, гибкая, с глазами-озёрами, с колкой короткой стрижкой вместо привычных кос. Хороший человек, который спешит на помощь пропащему Феде. Её любовь деловита и действительна: без лишних слов придёт, переоденет в чистую рубашку, умоет, причешет, накормит. Но в каждом из этих действий — своя поэзия, потому что цель — утешить и отвлечь, попытаться вернуть Протасову вкус жизни. Тщетно.

Временами кажется, что Сергей Паршин играет молча, так трудно его Протасов выталкивает из себя слова. Будто выдыхает вместе с жизнью. Большой, спокойный человек, с красивой седоющей бородой, внутри он пылает, как факел. Тут вдруг и понимаешь, что значит «залить пожар души». Только однажды к этому Протасову возвращается красноречие, и слова льются свободно, а на лице появляется долгожданное выражение счастья. Уже ставши «трупом», этот похожий на современного бездомного человек вдруг говорит как поэт, рассказывая художнику Петушкову о двух женщинах, которые любили его и которых любил он. Протасов Фокина и Паршина не потому страдает, что пьёт, а пьёт, потому что страдает. И ищет он не столько свободы и воли, сколько смысла. А не найдя смысла, ищет способ ухода. Не жену Лизу и бывшего друга Виктора Каренина он собирается освободить для любви, он сам жаждет освобождения. Не дано ему восхищения вольным цыганским напевом. Оставлена только жёсткая мужская самооценка, диагноз самому себе: не могу и не хочу... лишний.

...Первое общее ощущение, что перед нами другая пьеса. Впечатление, будто играют Горького, а не Толстого. Диалог звучит быстро, насмешливо, нервно, с сильным внутренним натяжением. Обычная чопорность толстовской интонации отброшена, а разговорность пьесы преодолена. Фокин и его художник Александр Боровский радикально взвинчивают

(Продолжение на странице 2)

ДЕСЯТЫЙ СПЕКТАКЛЬ

темпоритмы. Выстраивают спектакль не по горизонтали, а по вертикали, не в интерьере, а на разных маршах лестницы, чуть тронутой завитками модерна и крест-накрест перечеркнувшей сцену. Вписывают в лестничный пролёт шахту лифта. С движения лифта вниз спектакль начинается, движением вверх заканчивается. В этом лифте, затворившись от всех, стреляется в финале Протасов.

Однако ещё задолго до финала в этом оформлении и этом движении героев по лестницам ощущается тревога, нагнетается неприкаянность. Бросается в глаза какое-то тотальное отсутствие дома, уюта: всё на миру, при всех, нехорошо. Неловкость ситуации ощущается всеми, досада всех на всех висит в воздухе. На лестницу выходят поговорить по душам. На лестнице скандалят и спорят. Под лестницей подслушивают и объясняются в любви. Из-под лестницы выкатывают пианино, устраивая домашнее музицирование. Этот «бесконечный лабиринт сцеплений» (Толстой) Фокин и его актёры анализируют подробно, выстраивают психологически точно и с убийственной логикой. Тут важно не то, что все вокруг хорошие люди, как часто играли (и как написано) у Толстого, а то, что люди — обыкновенные. У Фокина они все будто

увидены глазами однажды прозревшего Протасова. Увидены и с сочувствием, и безжалостно. Порой их образы шаржированы, но беззлобно. Скорее, с тоскливой нежностью и жалостью: им пока неведомо то, о чём Протасов уже знает. Об отсутствии смысла.

Впервые в этом спектакле обращаешь внимание на мелочи, которые прежде пропускал мимо ушей. Наблюдая за Лизой (Марина Игнатова), отмечаешь, как мила она — но и как простовата, даже провинциальна. Судивлением обнаруживаешь фразу, что поженились они с Протасовым в Тамбове. Сравнивая сестёр, Лизу с Сашей (Яна Лакоба), замужнюю даму с живым и непосредственным подростком, ловишь себя на мысли: как же быстро жизнь научает нас играть. Играть даже без задней мысли, без корысти. Искренне сочувствуя матери Лизы (Мария Кузнецова), не можешь не заметить, как же она практична (ни дать, ни взять, Огудалова из Островского). Наблюдая ритуальное общение Карениной (Ольга Гильванова) и князя Абрезкова (Николай Мартон), любишься тем, как естественно и ловко они вплетают в русскую речь французские фразы (ну совсем, как сегодняшняя улица — мат),

и одновременно посмеиваешься над тем, как безнадежно устарели они со своими представлениями о чистоте и чести, любви и разводе. В судебном следователе (Аркадий Волгин) вместо привычных презрения и плебейства встречаешь тайное сочувствие Протасову. В безумном взгляде и скороговорке Александрова-гения (Игорь Волков), в пустой риторике друга Афремова (Михаил Долгинин) узнаёшь лихорадку «Бесов» Достоевского. Однако самая интересная фигура в этой компании — Виктор Каренин. Скучный человек, как характеризует его толстовский Протасов, в спектакле вырастает в объёмную фигуру. Каренин выглядит здесь главным протасовским антагонистом, идеальным воплощением той жизни, которая так претит Протасову. Каренин — средний человек, человек ритуала, «человек в форме» (в одной из сцен он действительно появляется в мундире) и «человек в футляре», напоминающий уже другого толстовского Каренина. Обаятельный Виталий Коваленко (кстати, похожий лицом на вахтанговского Анатолия Горюнова, но всё же герой, а не комик) играет своего Каренина и умно, и, я бы сказала, остроумно. Мальчиком и мужем одновременно: большим ребёнком — рядом с матерью, солидным женихом — рядом с будущей тещей. Нежным и сильным «героем-любовником» — с Лизой, а с Протасовым — слабым другом и страшно закомплексованным мужчиной. Он всё время немножко «играет» — с сожалением заметил бы Федя об этом Викторе. Каренин с Лизой, действительно, подходят друг другу. Даже любовные признания они строят одинаково: «Люблю не для себя, а для вас», «Люблю его для его, а не для своего счастья». Федя выражается и яснее, и проще: «Не для тебя... мне этак лучше».

Так резко и так убеждённо отступив от буквы Толстого, Фокин сумел сохранить дух и суть толстовского героя Протасова. Разбавив толстовский романтизм вечными сомнениями Достоевского, в результате вернул к жизни пьесу, которая, как мне казалось, уже отжила свой век. Не потому что плохо, а потому что мы уж очень другие. Может быть, в этом и состоял фокинский вызов.

Даже в финале он всё сделал по-своему. Толстовский Протасов умирает на руках у Лизы со словами «Как хорошо», примирившись со всеми и наконец успокоившись. Фокинский — уходит, не обретя покоя. Просто захопнув за собой створки лифта.

НАТАЛЬЯ КАЗЬМИНА

Виталий Коваленко (Каренин)

Фото О. Кутейникова



Игорь Волков (Александров)

Фото О. Кутейникова



ЗАВЕЩАНИЕ ОРФЕЯ

С РЕПЕРТУАРА СНЯТЬ. ХРАНИТЬ ВЕЧНО

В феврале нынешнего года исполнилось 100 лет со дня премьеры одного из самых великих спектаклей Александрики и всей русской драматической сцены — дерматовского «Маскарада» в постановке Всеволода Мейерхольда. О том, что — кроме театральной легенды — осталось от этой постановки, рассказывает руководитель научно-исследовательской части Александринского театра, профессор Александр Чепуров.

Раритеты «Маскарада» — это особая история. Спектакль, как известно, готовился очень долго — в течение шести лет, и с 1917 года, когда состоялась премьера, он потом так и шёл до 1941 года в одних и тех же декорациях — они не переделывались, только ремонтировались. Это происходило во время возобновлений — а их было три, как известно: 1926 года, 1933-го и 1938-го. Дубли костюмов начали делаться ещё в двадцатые годы — в письмах Мейерхольда тех лет возникает такая тема: многие актёры растаскивают костюмы из театра, участвуя в разных мероприятиях и концертах, костюмеры сдают костюмы в прокат. Головин жалуется. Начали делать дубли, особенно это касалось Нин. Некоторые Нины не влезали в свои старые платья, одна была более массивна — Нина Михайловна Железнова, а Евгения Михайловна Вольф-Израэль была слишком миниатюрна. Это же происходило и со Звездичами, да и Арбенин — Юрий Михайлович Юрьев — весьма раздобыл по сравнению с 1917 годом.

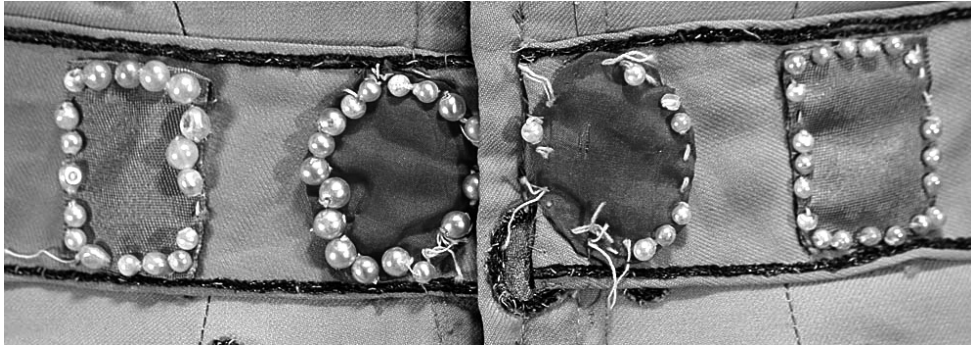
Судьба же гигантского хозяйства «Маскарада» такова. В последний раз спектакль прошёл 2 июля 1941 года. Но начиная с 1940 года — то есть целый год до войны — спектакль шёл без имени Мейерхольда на афише. Он должен был быть снят тотчас же по аресте Мейерхольда. Но этого не произошло. Это одна из удивительных ситуаций — Виввен и Юрьев сохранили спектакль. На афише было написано: «Возобновление — орденоснца Юрьева». И до войны спектакль так и шёл — под именем Юрьева. Но 2 июля 1941 года произошло событие, которое определило снятие спектакля с репертуара. В эту ночь, когда на сцене разобрали декорации, часть из них отвезли в декорационный сарай, во дворе на улице Зодчего Росси. И ночью в сарай попала зажигательная бомба — уже шла война. Начался пожар, и было объявлено, что все декорации сгорели. Этот факт вошёл во все анналы истории, и у Рудницкого можно это прочитать, и у многих других историков театра. Театр уехал в эвакуацию, не взяв с собой «Маскарад» как спектакль, — всё сгорело. «Кремлёвские куранты» повезли, прочие спектакли повезли, «Фронт» вскоре поставили, даже «Лес» повезли, а «Маскарада» — всё, нет. Но Юрьев был человек упорный, он за этот спектакль очень держался, и когда приехали в Новосибирск — а туда же была эвакуирована Ленинградская филармония, — то Юрьев добился того, что спектакль стали играть в концертном исполнении. И в Новосибирске он впервые прозвучал с оркестром филармонии и с исполнением в выгородках, подобранной мебели, в концертных платьях и во фраках.

А когда уже в 1944 году вернулись в Ленинград, Юрьев всё-таки поднял вопрос о возобновлении «Маскарада». И Леонид Сергеевич Виввен тут же написал запрос в постановочную часть театра о состоянии спектакля «Маскарад». Есть такое письмо, оно хранится в питейском Архиве литературы и искусства на Шпалерной, в фонде театра. Через некоторое время Виввен получает ответ, где тогдашний завпост пишет объёмную докладную: «На ваш запрос сообщая, что реально сгорела только часть портала и половик. Остальное, — и дальше идёт перечень на десяти машинописных страницах, — сохранилось». Перечисляются все декорации по каждой картине — это бесценный документ, фактически инвентарная опись спектакля. На 1944 год сохранилось двадцать завес, все картины, все четыре занавеса, вся мебель, все костюмы — они в декорационном сарае и не были, — и при необходимости спектакль может идти через две недели. И на этом документе есть резолюция Виввена: «Спектакль снять с репертуара, хранить вечно». Будучи руководителем театра, он не мог спектакль не снять, ему бы просто этого не дали. Но Виввен обладал некоей мудростью, он понимал, что в России нужно жить долго, и спектакль может когда-то понадобиться, — и он дал такое распоряжение. Более того — он был вынужден объявить Юрьеву, что действительно всё сгорело. Но всё было уложено на складах, и люди, которые этим заведовали, всё поместили в дальние отделения, декорации на скрученных валях продолжали лежать в сейфе со всеми рисованными задниками. Судя по всему, они лежали очень долго, где-то до конца шестидесятих годов. От такого хранения — они пролежали блокаду и войну в свёрнутом состоянии — приходили в негодность, где-то крысы погрызли, где-то сырость повляла, их постепенно становилось всё меньше и меньше. Где-то их использовали как заспинники — я помню момент, когда вдруг на одной репетиции опустили задничек, а это оказался кусочек арлекина из «Маскарада». Как видение буквально — раз, и исчезло. Или — когда я только пришёл работать в театр, вдруг в одной из репетиционных комнат увидел готический стул из кабинета Арбенина, на котором прыгали студенты горбачёвского курса. Не потому, что в театре намеренно хотели изничтожить головинские вещи — никто просто не знал истории этих вещей. Те люди, которые работали на «Маскараде», уже давно ушли из театра, многие — и из жизни, цепочка преемственности прервалась. Но должен сказать, что когда я стал интересоваться, что же всё-таки от «Маскарада» сохра-

нилось, — и в мебельно-реквизиторском цехе, и в костюмерных цехах показывали: «Вот это Головин». Там лежали в неприкосновенности некие вещи и костюмы, о которых говорили — «это Головин», это знание было передано. Хотя эти люди явно уже не понимали, что это, откуда, из какой картины.

Первым доставать это всё на свет божий почти через сорок лет после последнего спектакля стал Николай Шейко. Он тогда ставил с Китаевым «Похождения Чичикова». И в этом спектакле была такая сценографическая идея: подкова, на которой стояли разные антикварные вещи из мебели и реквизита Александринского театра. Там и актёры-то были как раритеты, все великие, Меркурьев, Толубеев, Борисов, Горбачёв, Фрейндлих. И естественно, что когда рождалась идея театр-антикварной лавки, Шейко, человек потрясающе образованный, любитель и знаток старины, впервые стал опознавать предметы спектакля Мейерхольда. А тут случилось столетие Всеволода Эмильевича. 1974 год, февраль, как сейчас помню — это было первое в Ленинграде официальное празднование юбилея Мейерхольда, Костелянец и Гозенпуд затащили меня на этот вечер, где Товстоногов выступал с докладом, Шостакович прислал телеграмму, а Темирханов исполнял третью часть из Пятой симфонии Шостаковича, которую Шостакович посвятил как раз Мейерхольду. На сцене Александринки это производило очень сильное впечатление. И вдруг возник эпизод, связанный с «Маскарадом». Сначала проецировались слайды с декорациями Головина, потом вышла певица Галина Ковалёва из Марининского театра и исполнила глазуновский романс Нины под рояль. Зритель как-то уже напрягся. И к концу исполнения романса вдруг сверху из-под колосников стал опускаться бальный занавес «Маскарада». Вы бы видели, что тогда произошло в зале! Шейко очень тонко почувствовал этот момент — он не подсвечивал, не скрывал дефектов уже вытершегося занавеса, он дал на него полный свет. И когда ушёл слайд и медленно пополз этот занавес — у зрителя перехватило дыхание. Потому что половину зала составляли люди, которые ещё помнили «Маскарад» или как-то были к нему причастны. И все твёрдо знали, что этого — нет! И вдруг увидели, что это — есть.

И тут же Театральный музей устроил выставку «Театральные реликвии» в Манеже, там выставлялись уже два занавеса, красный и бальный голубой, выставлялись стулья из «Маскарада», и было уже понятно, что не всё потеряно. Тем не менее, выставка прошла, юбилей прошёл, и всё вернулось обратно, в углы и чуланы. Когда в 1996 году я пришёл в этот театр, то говорил с Николаем Михайловичем Шейко. Он сказал: там есть всё, почти всё, но надо вытаскивать, опознавать, соединять, сводить... Я пришёл в свой кабинет — сразу после Калмановского, ещё разбирал бумаги Евгения Соломоновича, сижу за этим столом, заговорили с сотрудниками музея о «Маскараде», я говорю — вот два занавеса я видел, а траурного нет, — а мне говорят: как траурного нет? Траурный сохранился. — Как сохра-



нился?! — Да он у вас на шкафу лежит! А на шкафу лежал такой тючок. В плотную бумагу завернутый, верёвкой перевязанный... Когда-то одна из сотрудниц музея, видя, что этот чёрный тюль уже сгнил в постановочной части, его забрала, сложила, обернула и убрала на шкаф. Я изумился — над моей головой траурный занавес «Маскарада»!.. И решил, что мы должны сфотографировать эти занавесы.

Потом был опять какой-то юбилей в середине девяностых годов, и мы сделали на сцене инсталляцию: висел красный занавес, висел траурный занавес, и за ними были на манекенах выставлены костюмы — тогдашние руководители костюмерных цехов вытащили то, что лежало на поверхности, костюмов десять. Они были из «Маскарада», правда, потом я выяснил, что они были перепутаны в смысле комплектности. Был жив ещё Антонин Николаевич Даусон, который вдруг выступил с интереснейшим воспоминанием — он же был ассистентом Мейерхольда на возобновлении 1933 года, — о том, как Мейерхольд репетировал с Юрьевым. Выступал тогда Юрий Вячеславович Островский, который был последним Звездичем, ему уже было за 80, и он рассказал, как Мейерхольд подарил ему лорнет, который Мейерхольду в свою очередь дарил Глазунов, а Глазунов купил его в Париже. И вдруг — раз! — достаёт из кармана лорнет в черепаховом футляре. Там же были личные вещи, с которыми люди играли. Например, был бриллиантовый перстень Юрьева с монограммой Николая II, без которого Юрьев не выходил на сцену, и я не знаю, где сейчас этот перстень находится. Была легенда, что Юрьева похоронили с этим перстнем. Может быть, и так. В любом случае, магические предметы сопровождали этот спектакль. Перстень Арбенина, лорнет Звездича...

Вещи появлялись, однако целенаправленно собрать всё это было как-то недосуг. Но есть два человека, с помощью которых мы собрали, может быть, не всё, но большую часть. Это Мария Геннадьевна Мичурина — бывший наш театральный художник, художник по костюмам, она заведовала пошивочным цехом, работала с Вивьеном, с Игорем Петровичем Владимировым в театре Ленсовета, а в последние годы служила здесь, это дочка известного александринского актёра Геннадия Мичурина, ещё мейерхольдовского. Она очень хорошо знала наш гардероб, и когда ушла на пенсию несколько лет назад, мы договорились, что она будет нам помогать отделять исторические костюмы от просто подбора. Одной из первых её задач стало выявление всего головинского, в частности, «Маскарада». Это была подвижническая работа, она очень точно описывала фактуры, ткани, технологию изготовления костюма, подробно все инвентарные номера, которые там были, фамилии, метки, которые появлялись на ткани, — каталог составила, там более тысячи предметов, в частности, около трёхсот — из «Маскарада». Я потом сверял это со старыми инвентарными книгами гардероба. А второй человек, который сыграл здесь огромную роль, — это Ольга Лаврентьевна Пастухова, зав. ме-



бельно-реквизиторским цехом, которая многое сохранила, спасла от того, чтобы не выкинули, не списали, а головинскую мебель хранила, как зеницу ока. Хотя условия хранения — не по вине сотрудников — были разнообразными. Декорационный сарай, например, вообще не отапливался. А для мебели это катастрофа. С Ольгой Лаврентьевной мы в течение последних двух лет составили полную опись сохранившейся мебели из «Маскарада». Там были вещи, которые находили просто в грудях старого лома. Например, порталное зеркало — когда расчищали склад на выброс, вдруг в углу я увидел странный чудовищного размера предмет, с растрепавшимся папье-маше, ужасный. Спросил, что это такое, мне ответили, что это рухлядь и её сейчас выбросят. Присмотрелись, она стоит вверх ногами. Перевернули — да какая же это рухлядь, это головинское зеркало! Или бальное платье Нины, эскиз которого изображается во всех альбомах Головина. Считалось, что его нет. И вдруг во время ремонта мне говорят: «А вас не интересует вот эта бархатная накидочка? Тут серебряное шитьё...» Я как только увидел, говорю — извините, это не накидочка, это шлейф Нины, где-то здесь должно быть платье, я не уйду из этой комнаты, пока не отрую это платье. И мы его в разных концах комнаты нашли по частям, скомканное, куда-то запиханное. Лифов к нему нашли штуки четыре. Юбка в этом костюме была одна, шлейф один, а верх разный. И все варианты костюма теперь есть. Были удивительные загадки, которые ставили меня в тупик. Например, я вижу платье Нины, Нина в этом платье появлялась в салоне баронессы Штраль в пятой картине. Смотрим на платье, там написано — «Тиме». А Елизавета Ивановна Тиме, как известно, играла баронессу Штраль. Что-то не вяжется. А потом, спустя уже год, я вдруг узнаю, что Тиме всё-таки играла Нину. Оказывается, когда очередная Нина отбыла за рубеж, когда и Рошина-Инсарова, и Коваленская, и Веделинская съехали, и не знали, кого поставить на Нину, Тиме осуществила свою давнюю мечту — не спросив Мейерхольда, заказала себе костюм Нины и сыграла этот

спектакль сначала в Петрограде, а потом, в 1926 году, — на гастролях в Москве. Я обнаружил письмо Евгения Павловича Студенцова, где он пишет: «Тиме наконец добилась своего: она сыграла Нину, провалилась и вернулась к своему характеру». Она же потом баронессу Штраль играла до скончания дней своих, это был её природный характер! Эта история затерялась бы в газетах, и никто бы не обратил внимания, это же были не премьерные спектакли. Но благодаря костюму вдруг возник целый сюжет.

Очень большую помощь, конечно, оказала питерская Театральная библиотека. У них хранится коллекция рабочих эскизов. Это уже не эскизы Головина, а, по всей

Фрагменты костюмов из спектакля «Маскарад»
Фото А. Линецкого



вероятности, эскизы Зандина, которые являются копиями головинских, где даны указания портным, делавшим эти костюмы. Это, конечно, позволило костюмы собрать. Потому что какие-то шарфы, шали, тюрбаны были разбросаны чёрт знает где, и собрать костюм целиком оказалось возможным благодаря эскизам и описи. Это большая работа, которая на восемьдесят процентов сейчас завершена. Уже после открытия музея в Александринке было найдено больше тридцати костюмов, головные уборы, шали, туфельки, веера.

«Маскарад» — это фантастический спектакль, спектакль-феникс, который постоянно возрождается из пепла. При том, что его невозможно реанимировать — это был бы полный бред. Ведь Вивьен в свое время всё это хранил не случайно. В начале шестидесятых годов он хотел возобновить «Маскарад», он его знал и сам даже играл в нём, а в отсутствие Юрьева играл Арбенина, — но он понял, что это будет просто муляж. Антиквариат. Всё равно, как во МХАТе играли долгое время «Синюю птицу». Спектакль может быть научно реконструирован, даже мультимедийно, но в живом виде — никогда.

Совершенно особая история с музыкой к «Маскараду». Сохранилась партитура, по которой прошли все эти пятьсот спектаклей. Она тоже оказалась в театре, в музее. В последний раз эта партитура исполнялась весной 1947 года в зале филармонии на юбилее Юрьева. Юрьев умер, и спектакль окончательно ушёл в небытие. Музыку эту исполняли отдельно от спектакля очень сложно. Иногда романс Нины поют в концертах, но всё остальное слишком привязано к сценическому действию. Фрагменты пытались реанимировать, но это не производило впечатления. Была такая идея — я имею в виду селинский спектакль, она реализовалась несколько в ином плане, чем задумывалось. Задумывалось просто концертное исполнение всей музыкальной партитуры,

а актёры просто корректно прочитали бы текст, чтобы понимать, к чему эта музыка. Но затея двинулась в другом направлении, и мы получили то, что получили. Однако одна из положительных сторон этого предприятия заключается в том, что музыка была записана и исполнена целиком. Когда партитура была обнаружена (а благодаря Павлу Дмитриеву из Театральной библиотеки у нас появилась ещё и первая музыка к «Маскараду», кузминская, которая не подошла Мейерхольду, потому и была заказана новая Глазунову), как раз тогда праздновали 125-летие Мейерхольда. И у меня возникла шальная идея: после конференции в Царском фойе не поставить ли в местах за креслами Капеллу, чтобы она спела Реквием из «Маскарада»? Тем более, я знал, что Владислав Чернушенко очень увлечён Глазуновым. Я предложил Владиславу Александровичу посмотреть две папочки с нотами. Он абсолютно безошибочно определил старообрядческий хор Кузмина, сказал, что это очень интересно. Я говорю: «Десятого февраля мы празднуем юбилей Мейерхольда. Вы бы не могли с вашим хором разучить этот Реквием и исполнить?» И был потрясён тем, что Чернушенко спросил только об одном: когда приходить? Оставалось полтора месяца. Ноты я ему оставил, но всё равно ещё не верил, что это произойдёт. И когда вдруг в день спектакля, к девяти, подъехала Капелла, — это была фантастика. Они исполнили два Реквиема, один безысходно-мрачный мужской хор Кузмина и второй — просветлённый, уже полный мужской и женский хор Глазунова. Они стояли освещённые в центре зрительного зала и пели Реквиемы. Марья Алексеевна Валентейн, внучатая племянница Мейерхольда, женщина с железной волей, со слезами сказала: «Всё, Мейерхольда отпели. Наконец-то!» Круг завершился.

«Маскарад» всё время присутствует где-то здесь, в здании Александринки. То там, то тут, то вахтёр сидит в головинском кресле, то откуда-то что-то вывалится... Театр начинён этим спектаклем. Мы сейчас решали, как делать парадный занавес — во МХАТе «Чайка», а здесь должен быть «Маскарад». И поскольку головинский занавес делался всё-таки в расчёте на полный свет в зрительном зале, на портал, мы сделали вставку головинского занавеса — это, конечно, дубль, не оригинал, но это знак «Маскарада».

А сколько поколений масок там было! Ещё несколько лет назад мне в институте какая-нибудь тётя Маша в гардеробе говорила: «А я была маской в «Маскараде» в тысяча девятьсот каком-то году». Она там на минуту появлялась в маскарадном костюме — и были целые поколения таких масок. «Маскарад» столько народу вовлёл в свой мир, что там можно было увидеть всех знакомых. Включая последний курс Юрьева, где Рабиняниц и Гительман таскали банкетки.

У музейщиков существует особый культ раритетов. Я могу это понять, в нашем деле я называю это «сенсорным театроведением». Многого не осознаёшь, не видя этих предметов, не понимая реального их облика, — фотографии и рецензии не дают нужного представ-



ления. Вот эти самые кресла, стулья. О них говорят — смешение стилей, но пока эти стулья не посмотришь в натуре, не поймёшь степени применённого Мейерхольдом и Головиным гротеска. Чернильница там стоит из папье-маше — гигантская! Или кресла — все немощно преувеличенные, на них сидеть не очень-то удобно, ноги свешиваются. Сейчас мы фотографируем костюмы, фотограф, слава богу, ещё и художник, просто подпрыгивает от восторга, говоря — как можно соединить эти два цвета, это просто безумный винегрет! А как смотрится! Например, костюм Сганареля в «Дон Жуане» — салат просто. Всё, что могли, покрошили туда. А смотришь — изысканнейшие сочетания. Игра цвета, фактуры, линии — это удивительно. «Маскарад» можно изучать до бесконечности. Это фантастика, как будто попадаешь в другое измерение. Это другая театральная культура, ныне утерянная. Теперь такое произвести невозможно — таких людей уже нет. Помимо того, что нет таких фактур. Ткани же вообще уникальны. Все эти шлейфы для платьев на балу, их шесть штук, платья с длинным бархатным треном, вышитые серебром или бронзовой нитью. Я не представляю себе, сколько нужно трудиться над этими деталями. Но это были всего лишь костюмы массовки, актрисам нужно было просто пройти из одного конца сцены в другой, эти трены были сделаны для одного-единственного движения, они появлялись на три-четыре минуты. В чём особенность вещей из «Маскарада» — в них проработана каждая деталь. Вот это внимание к деталям — это определённое мировоззрение, несуетность, углублённость в проработку мелочей. Это особое свойство характера и души. На этом построен весь «Маскарад» — именно поэтому он вечный. «Хранить вечно» — написал Вивьен. Мейерхольд создал спектакль спектаклей, вечный спектакль, перпетуум мобиле, супертеатр, идеальный театр, театр театра. И именно благодаря этому спектакль в разных своих обликах подспудно живёт и постоянно выскакивает — то так, то этак, то гримасой своей, то детально... Мистический совершенно спектакль.

Записала МАРГАРИТА ПОЖАРСКАЯ