

Р

РУССКИЕ В ГРУЗИИ

**ИННА
БЕЗИРГАНОВА**

**ПАРТИТУРА
СУДЬБЫ**

ЛЕОНИД ВАРПАХОВСКИЙ

General Sponsor



БИБЛИОТЕКА МЕЖДУНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО
СОЮЗА «**РУССКИЙ КЛУБ**»

ИННА БЕЗИРГАНОВА

ПАРТИТУРА СУДЬБЫ

ЛЕОНИД ВАРПАХОВСКИЙ

К 170-ЛЕТИЮ РУССКОГО ТЕАТРА В ГРУЗИИ

Тбилиси
2015

Русско-грузинские культурные взаимоотношения поистине являются историческим феноменом, не имеющим аналогов.

Россию и Грузию связывают 11 веков взаимного общения. Начало этих отношений восходит к X веку - в древнерусских летописях упоминаются Грузия и Тбилиси. В 1491 году были установлены дипломатические отношения. При Петре Первом на берегах реки Пресни заложена Грузинская слобода (в просторечье - «Грузины», ныне - Большая Грузинская). А с конца XVIII века, после заключения в 1783 году Георгиевского трактата, отношения между странами стали особо тесными и интенсивными.

На покровительство Грузия отвечала помощью и поддержкой - в том числе, культурной, духовной. Приют, пристанище здесь обретали многие великие русские - опальные и гонимые в России, в Грузии они всегда находили свободу, работу и почитание.

Серия «Русские в Грузии» - первый опыт систематизированного освещения богатейшей истории пребывания в Грузии выдающихся российских деятелей искусства, религии, науки, литературы, спорта, достойных благодарной памяти потомков.

Серия станет настоящей энциклопедией русско-грузинских взаимоотношений.

Проект направлен на популяризацию российского культурного наследия, возрождение интереса к России в Грузии и к Грузии в России, активизацию общественного диалога и культурного общения двух православных народов-соседей.

Издатель -

Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Руководитель проекта -

НИКОЛАЙ СВЕТИЦКИЙ

заслуженный деятель искусств РФ

General Sponsor



© **Русский клуб**. 2015

ISBN 978-9941-0-8205-4

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ



Я принадлежу к поколению, которому не довелось «вживую» видеть спектаклей Леонида Викторовича Варпаховского – личности поистине легендарной. Зато некоторые его постановки, записанные на телевидении, в свое время питали воображение юного театрала, каковой я тогда

▼ **Леонид Варпаховский**



была. Телетеатр некогда был очень популярен, и первые впечатления от лучших московских спектаклей мы, юноши и девушки 70-80-х, получали именно благодаря телевидению. «Бешеные деньги» А. Островского на сцене Малого театра, так же, как и «Продавец дождя» Н. Ричарда Нэша в театре Станиславского или моссоветовская «Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрик в постановке Леонида Варпаховского пользовались большим зрительским вниманием и успехом. Эти тщательно, безупречно срежиссированные спектакли, увлекающие в мощное театральное пространство мастера, и сейчас можно посмотреть на youtube. Конечно, на них лежит отпечаток времени (это неизбежно!), к тому же живой театр не может заменить пленка, даже самая качественная запись, однако сегодня мы рады хоть этой возможности видеть спектакли титанов режиссуры, среди которых Леонид Варпаховский, безусловно, занимает одно из почетных мест рядом с такими мэтрами, как Анатолий Эфрос, Олег Ефремов, Георгий Товстоногов, Юрий Любимов.

...Спустя годы я услышала о Варпаховском от примы Грибоедовского театра Натальи Михайловны Бурмистровой, рассказывавшей о нем и его немногочисленных тбилисских постановках с восторгом и обожанием. С таким же отношением вспоминает о нем грузинский режиссер и педагог Темура Абашидзе, школьником увидевший один из трех спектаклей Леонида Варпаховского тбилисского периода – «Дни Турбиных» М. Булгакова. «С этого человека начался мой театр», – делится сокровенным его российский коллега, режиссер Михаил Левитин. И тут самое место процитировать высказывание о Варпаховском саркастичной Фаины Раневской: «Этот режиссер – единственный, после Таирова, кто не раздражает меня!»

В связи с подготовкой книги, посвященной 170-летию юбилею театра имени А.С. Грибоедова, я связалась по электронной почте с дочерью выдающегося режиссера Анной Варпаховской – замечательной актрисой, долгое время руководящей вместе с Григорием Зискиным русским театром имени своего выдающегося отца в Монреале (Канада). Анна Леонидовна ответила оперативно и очень тепло: «Здравствуйте, Инна! Очень была тронута Вашим письмом. Приятно, что память об отце хранят в театре им. Грибоедова. Мне было четыре года, когда отец приехал работать в этот театр, но, как ни странно, не все еще забыто. Я попробую вспомнить и написать небольшие воспоминания». Вскоре дочь Леонида Варпа-

ховского выполнила свое обещание и приоткрыла дверь в прошлое... В воспоминаниях Анны воскрес образ отца, каким он запечатлелся в сознании девочки. И завеса, скрывающая от меня легендарного режиссера, стала потихоньку исчезать. Тем более, что я услышала и голос самого режиссера: Анна прислала в театр имени Грибоедова книгу Леонида Варпаховского «Наблюдения. Анализ. Опыт», выпущенную в 2012 году в Киеве. Прочитала ее от корки и до корки. Отмечу, что эта книга отнюдь не популярное чтение, она не для широкого круга театралов и предназначена скорее коллегам, в первую очередь, – молодым режиссерам, постигающим тайны ремесла... Однако и для обычного человека, неравнодушного к театру, она представляет огромный интерес. Потому что ее автор – высокообразованный человек, обладающий обширными знаниями и фанатично преданный своему делу. Так началось мое «сближение» с Леонидом Викторовичем Варпаховским. С человеком, судьба которого достойна быть воплощенной на экране. История жизни Варпаховского, безусловно, никого не оставила бы равнодушным. Нежно хранят память о режиссере в театре Грибоедова. В юбилейные дни открывается мемориальная доска памяти Леонида Варпаховского. В связи с этим замечательным событием и, конечно, в связи со 170-летием русского театра в Грузии в Тбилиси приезжает Анна Варпаховская со своим мужем.

ИГРА В ТЕАТР



Все начинается с детства – это аксиома. И тут нет необходимости «изобретать велосипед». Леонид Варпаховский родился 29 марта 1908 года, в обеспеченной семье дворянина, московского присяжного поверенного Виктора Васильевича Варпаховского. Их квартира в самом центре Москвы была столь огромной, что ребенком Леня, к ужасу бонны и нянь, гонял по коридорам на велосипеде (разумеется, при советской власти дворянское гнездо стало обычной коммуналкой). Он рос в творческой атмосфере и уже с детских лет увлекся театром. «С детства увлекся театром» – это можно сказать чуть ли не о каждом из знаменитых режиссеров или актеров.

По словам Анны Варпаховской, Виктор Васильевич был «типичным чеховским интеллигентом. Глубоко и всесторонне образованный, тактичный, деликатный, он с неизменным почтением относился к супруге и детям. Папина мать, Мария Михайловна, [...], восторженная, увлекающаяся, то создавала детский театр, то открывала ателье, то устраивала вечера, куда приглашала начинающих художников-футуристов. Чтобы поддержать таланты, она покупала у них картины. Эти полотна крайне не нравились ее мужу, приверженцу классической живописи. Вернув-

шись как-то из аглицкого клуба, где он любил играть в карты, и увидев очередное приобретение жены, он вздохнул: «Маришенька, друг мой, не пускай к нам господ футуристов!»

Мария Михайловна, режиссер-педагог детского любительского театра, окончила в Тифлисе (!) институт благородных девиц, училась в драматической школе Александра Ивановича Адашева одновременно с Евгением Вахтанговым и Серафимой Бирман. Актрисой так и не стала, хотя интерес к театру сохранила на всю жизнь. Выйдя замуж за В.В. Варпаховского, с увлечением отдалась работе с детьми. Так что подраставший сын Леня, учась в знаменитой тогда московской школе № 10 имени Фриггофа Нансена, уже «играл в театр», пробовал свои творческие возможности в кукольном театре и школьном драмкружке. Варпаховский получил блестящее образование. В возрасте девяти лет его отдали в балетную школу Большого театра, учеба в которой раскрыла его музыкальные способности. Правда, нагрузка в балетной школе оказалась для мальчика чрезмерной, и через год ему пришлось прекратить занятия хореографией. Однако Леня Варпаховский начал играть на фортепиано и уже в пятнадцать лет стал студентом Московской консерватории.

В доме Варпаховских бывали представители культурной элиты – певец Федор Шаляпин и балерина Екатерина Гельцер, поэт Владимир Маяковский и художник Давид Бурлюк. У каждого из «зараженных ви-

русом театра» в юности был свой кумир. Так, Леонид Варпаховский был увлечен замечательным актером Николаем Радиным, обладающим всеми данными героя-любownika. Будущий режиссер поджидал звезду у служебного входа после спектаклей и репетиций, провожал его домой, незаметно следуя по пятам. Это обожание – действительно, многие будущие знаменитости, да и рядовые зрители, прошли через это испытание театральной влюбленностью – во многом определило судьбоносный выбор Леонида Варпаховского. Вспоминается, к примеру, нешуточное увлечение подростка Александра Сумбатова-Южина актером Александром Ленским – это было еще в Тифлисе.

«С детских лет я мечтал стать артистом и режиссером и по целым дням играл в кукольный театр. Позднее, в школьные годы, я переиграл немало ролей в драмкружке, поставил несколько пьес и возомнил себя чуть ли не теоретиком театра. Наконец, наступило время выбора профессии, и я, не задумываясь, решил поступить во всамделишный театр», – вспоминает Л. Варпаховский.

Еще один любопытный штрих к портрету молодого Варпаховского, свидетельствующий о широте его интересов. Сохранилась статья четырнадцатилетнего Лени из рукописного школьного журнала «Проблемски» за 1922 год, который издавался под редакцией Наталии Широких, где Варпаховский исследует «цели дунканизма». Из источников: «Дунканизм – это массовое увлечение

в России искусством А. Дункан, выдающейся американской танцовщицы и новатора танца, наметившееся уже после ее неоднократных гастролей (с 1905 по 1913 г.) и особенно популярное после Октябрьской революции».

Потом был... джаз. Как уже говорилось, до профессионального театра Л. Варпаховский учился в консерватории. Он организовал из студентов и преподавателей консерватории «первый экспериментальный камерный синтетический ансамбль» (ПЭКСА) – «еще не джаз, но эксперимент на пути к джазу», второй коллектив подобного рода в стране (после эксцентрического оркестра В. Парнаха), в котором был дирижером и исполнителем. Но и этим не исчерпываются интересы Варпаховского. Позднее он поступает на литературный факультет МГУ и работает в ТРАМЕ (Театр рабочей молодежи) в качестве художника и ассистента режиссера. Это был период поиска самого себя: музыкальные, драматические и иные пристрастия долгое время сосуществовали в Лене Варпаховском, которому многое было дано от Бога.

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД. КАТЕХИЗИС РЕЖИССЕРА



Важнейшей и определяющей в судьбе Леонида Варпаховского стала встреча с выдающимся реформатором сцены XX столетия Всеволодом Мейерхольдом. Это имело для будущего режиссера настолько большое значение, оставило такой глубокий след в его сознании, душе, что книга, выпущенная Леонидом Варпаховским спустя много лет, почти полностью посвящена учителю. Это тем удивительнее, что под его непосредственным руководством – Леонид Викторович был научным сотрудником (ученым секретарем) Театра имени Мейерхольда – он работал всего три года. «Опыт и школа великого режиссера освещают и теоретические концепции автора, и его творческую практику», – отмечает А. Анастасьев в статье «Поэзия и технология режиссуры», включенной в книгу Л. Варпаховского «Наблюдения. Анализ. Опыт».

Уже в юности лучшим для Варпаховского был театр имени Мейерхольда. Каждая его постановка – «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец», «Лес», «ДЕ», «Учитель Бубус», «Мандат», «Озеро Люль» и «Доходное место» – была поиском



▲ Всеволод Мейерхольд

нового, «каждый его спектакль был режиссерским откровением». Поэтому осенью 1925 года Леонид Варпаховский подал заявление в Государственные экспериментальные театральные мастерские имени Всеволода Мейерхольда. На экзамене он прочитал рассказ И. Горбунова

«У пушки». «Читал я громко, «на все голоса», «с жестами и мимикой», читал, как самый заправский любитель, и по совершенно непонятной для меня причине не был остановлен. Мне даже удалось еще прочесть заключительную часть поэмы Маяковского «Облако в штанах», — вспоминает Л. Варпаховский в книге «Наблюдения. Анализ. Опыт».

Однако в тот раз ему не повезло: не приняли. После этой неудачи прошло целых восемь лет. Годы, на время отодвинувшие осуществление мечты, оказались весьма насыщенными и плодотворными: Варпаховский окончил Московский университет, работал рецензентом и театральным художником, публиковался в толстых журналах и играл на ударных инструментах в джазовом оркестре. Но мечта о режиссуре, о работе с Мейерхольдом не оставляла Варпаховского. Познакомил его с Всеволодом Эмильевичем пианист Лев Оборин.

Восхищение гением Всеволода Мейерхольда было столь сильным, что даже нелестная характеристика, данная им Леониду Варпаховскому (после разрыва) и сыгравшая роковую роль в судьбе последнего, ничего не изменила в отношении ученика к учителю. Забегая вперед, вновь обратимся к интервью Анны Варпаховской: «Мейерхольд называл отца своим учеником и даже поселил на какое-то время в своей квартире. Однако характер у Всеволода Эмильевича был непростой. Он мгновенно увлекался кем-нибудь и так же быстро охладевал. Однажды, на-

слушавшись театральных сплетен, написал папе резкое письмо и обвинил в желании украсть что-то из его методик. Папу это ранило в самое сердце. Он собрал все материалы, вернул их Мейерхольду и ушел из театра...

Прошло много лет, и однажды отец увидел в архивах донос на себя, написанный его учителем по запросу НКВД. Я помню, как в тот день папа вернулся домой, лег на диван лицом к стене и пролежал двое суток в полном молчании. Но даже этот удар отец вычеркнул из души — мол, в нечеловеческих условиях того времени не все могли устоять. Больше того, он не просто оправдал Мейерхольда, а всю жизнь прославлял его имя!»

«Вопреки всему Варпаховский сохранил свое восхищение Мейерхольдом-режиссером, а после возвращения к активной работе (в середине 50-х годов) считал своим долгом изучать и популяризировать его творчество, хотя само упоминание имени Мейерхольда было тогда нежелательно и даже опасно», — пишет автор предисловия к книге «Наблюдения. Анализ. Опыт» Борис Курицын.

В этой книге Леонид Варпаховский подробно анализирует творческий метод Мейерхольда, рассказывает об уроках мастера — для Леонида Викторовича они стали своего рода катехизисом. Им Варпаховский следовал всю свою жизнь.

Приведем некоторые постулаты этого режиссерского «вероучения».

«Только в точном композицион-

ном сплетении слово и движение создают подлинную музыку театра. А там, где композиционно выверено только слово, а движение случайно, не может быть высшей формы сценического искусства».

По мнению Л. Варпаховского, «сильнейшей стороной таланта Мейерхольда был его дар сценической композиции. Именно в нем выразился в первую очередь его режиссерский гений... К сожалению, у нас до самых последних лет очень мало уделялось внимания композиции спектакля. Более того, изучение этих вопросов рассматривалось чуть ли не как склонность к формализму. Я полагаю, что подобная точка зрения принесла немало вреда нашему театру и породила целую серию бесформенных, серых, скучных спектаклей, в которых самые высокие и прогрессивные идеи не дошли до зрительного зала из-за того, что не могли пробиться сквозь режиссерскую беспомощность».

Еще одна привлекательная для Варпаховского особенность спектаклей Мейерхольда – следование принципу, провозглашенному Владимиром Маяковским: «Театр – не отображающее зеркало, а – увеличительное стекло»: «Все, что происходит на сцене, всегда значительно, крупно, выразительно и заметно».

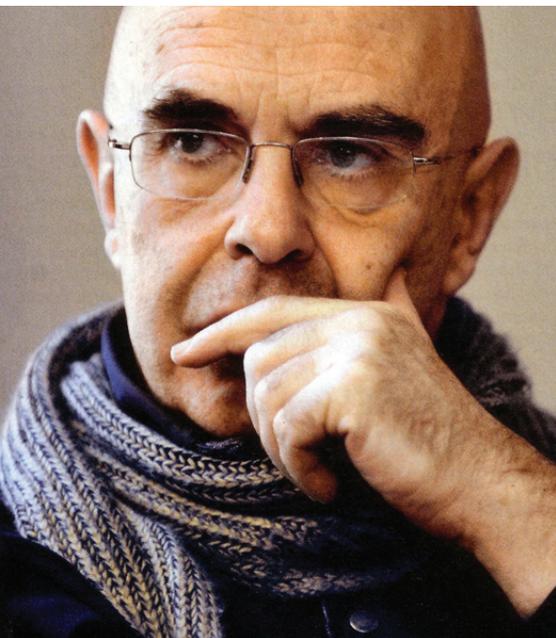
Много внимания уделяет Л. Варпаховский «тормозу» и «отказу» – двум элементам режиссерской технологии, которые стали определяющими для мейерхольдовской стилистики. Автор книги объясняет эти понятия, обращаясь к примерам

из смежных искусств, в первую очередь, музыки. «Мейерхольд называл «тормозом» всякое препятствие, всякое замедление и остановку, возникающую на пути определившегося движения. Так же, как и в музыке, в театре и в литературном произведении, торможение может распространяться на большие периоды и на самые маленькие эпизоды».

Что касается «отказа», то это понятие Мейерхольд объяснял коротко: «Для того, чтобы выстрелить из лука, нужно натянуть тетиву». И потом раскрывал этот термин на примере последней сцены из «Отелло»: «Прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви в ней. Только тогда финал спектакля достигнет подлинно трагедийного взлета».

О роли Мейерхольда в судьбе Леонида Варпаховского в своей авторской программе «Убитые судьбы» на канале «Культура» размышляет режиссер **Михаил Левитин**:

«Мое первое мощное театральное впечатление – «Мораль пани Дульской» в Одессе. Я смотрел спектакль в 15 лет. Это был гастрольный спектакль театра Леси Украинки. Играли лучшие артисты нашего театра. Самое удивительное, что на сцене одесского театра, к актерам которого я привык и спектакли которого видел, вдруг возник другой театр. Актеры играли убедительно. Но и наши играли убедительно. Потом я понял – там была великая традиция. Я понял: плохие театры – это театры без традиции. Хорошие театры – это театры, принадлежащие к какой-то



▲ Михаил Левитин

великой традиции. Это была традиция Всеволода Мейерхольда. Я узнал, что спектакль поставил опальный ученик Всеволода Мейерхольда – Леонид Викторович Варпаховский. Он не выходил на репетицию, пока не вычерчивал мизансцены, графики, переходы актеров, нумерацию, все у него было тщательно подготовлено. Варпаховский всю жизнь мечтал заниматься театром. Мария Миронова помнила его махоньким, как он постоянно все театрализовал, бесконечно создавал театр и был неуемным в театральном плане. И вот, казалось бы, очень хороший пианист, человек, окончивший консерваторию, приходит в театр Мейерхольда, когда там ставится «Дама

с камелиями». Мейерхольд его не принял в свое время учиться, но зато взял его в театр. Взял довольно легко. Как подозревает Варпаховский, по чьей-то подсказке. Но Мейерхольд объяснил это иначе: что-то читал, что-то понравилось. Я бы сказал, что мейерхольдовское отношение и мейерхольдовский выбор всегда носили inferнальный характер. Каждый человек в конце концов был функцией его театра. Маловероятно, что кроме любимых, а их было мало в жизни Мейерхольда, другие люди представляли для него глубокий человеческий интерес. Они были необходимы ему как некие составляющие его невероятной театральной машины. Огромного мейерхольдовского мира. Потому что, конечно, Мейерхольд – первый режиссер человечества до сегодняшнего дня. Он взял Варпаховского в свой театр, угадав в нем ученика. В Леониде Викторовиче был ученик сильный, и он назначил Варпаховского в режиссерский штаб по «Даме с камелиями». Более верного ученика, человека, более преданного Мейерхольду, мне кажется, найти было невозможно. Тогда они работали над графической записью спектакля. Мейерхольду, да и Варпаховскому, казалось, что благодаря тому, что ноты записывают музыке, она остается навечно. Почему бы, в таком случае, не записать драматический спектакль? Целая группа работала над созданием такой графической записи. И основным в этой группе был профессиональный музыкант Леонид Варпаховский. На

этой «Даме с камелиями» он научился многому. Кое-что переоценил, преувеличил. Но он приобрел профессию. Варпаховский много писал о диагональной композиции: в «Даме с камелиями» художественное оформление было по диагонали, и оно выходило на просцениум. Это создавало совершенно другой взгляд на сцену: ты видел ее как будто из-за кулис. А спектакль, который ты смотришь из-за кулис, во много раз интереснее того, что видишь фронтально, из зала. Это удивительная вещь – такой таинственный поворот! О диагональной композиции и методе Мейерхольда Варпаховский писал потом бесконечно.

Между ними, учителем и учеником, существовало крошечное пространство. Варпаховский не был допущен в сердце Мейерхольда. Он не был к нему допущен даже близко. Но ему разрешили заниматься мейерхольдовским театром. Варпаховский занимался им очень, очень внимательно. Он был влюблен в Мейерхольда, как все, кто с ним работал. Не попасть под воздействие магии Мейерхольда – магии таинственной личности – было невозможно. Такова была сила этого человека. Как он говорил, «я люблю создавать страстные ситуации на сцене и в жизни, строю их в жизни». Я не сказал бы, что Варпаховский сразу попал в эту особенность Мейерхольда – строить страстные ситуации в жизни. Но все-таки попал. И изучал театр Мейерхольда – Леонид Викторович именно изучал его, помогая Мейерхольду как музыкант. А Мейерхольд

обожал людей, которые понимают спектакль, прежде всего, как создание музыкальной композиции. Он говорил: «Режиссер – это музыка. Режиссера нужно учить по партитурам. Он должен разбираться в партитурах прежде всего. Потом уже с ним можно говорить о театре». Уже тогда Варпаховский начал писать о диагональной композиции, о музыкальном построении спектакля – о том, чему его учил Мейерхольд, и делал это так верно, дотошно, преданно, что иногда читать написанное им невозможно. Как будто это написал какой-то монах, в котором жила огромная вера в настоятеля монастыря. Есть что-то ортодоксальное в том, что и как пишет Леонид Варпаховский. И одновременно правильное. Потому что вокруг были неучи, прикрывающиеся системой Станиславского, разговорами о психологии и не умеющие строить композицию. Это, конечно, трагедия мирового театра. Советского театра...

Эта идиллия, влюбленность в учителя длилась энное количество лет. А потом Леонид Викторович был арестован. Если создавать книгу о Мейерхольде, то наряду с рассказом о его непревзойденном режиссерском гении и замечательных формах, можно было бы написать о нем, как о профессоре Мориарти из «Приключений Шерлока Холмса и Доктора Ватсона» Конан-Дойля. Как говорил Сергей Эйзенштейн, гений и злодейство в этом человеке совмещались. Варпаховский был посажен по доносу Мейерхольда. Очень болезненный момент. Думаю,

Варпаховский пережил его тяжело. Многие об этом периоде режиссера мне рассказывал художник Давид Львович Боровский. Он говорил, что столкнулся с личностью прекрасной, интеллигентной, нежной и преданной Мейерхольду. В те годы Давид Боровский спросил Варпаховского, кого он видит в зале, когда сдает спектакль, для кого работает: для себя, для зрителя? «Для Мейерхольда!» – ответил Леонид Викторович. И вот этот человек появляется после многолетней ссылки в Москве и соглашается занять место главного режиссера театра имени Ермоловой – бывшего театра Мейерхольда. Он пришел и сразу совершил первую ошибку – поздоровался за руку с вахтой. В театр вошел интеллигентный человек. Настоящий аристократ. Театр по существу своему очень часто бывает учреждением хамским, но занимающимся большими культурными вопросами. И вообще люди не любят и подозревают что-то нехорошее в демократизме, лояльности, воспитанности. Это поразительно! Варпаховский попросил актеров какого-то театра для определенного спектакля переодеться в рабочие костюмы. Потому что нужно было кататься по полу. Два человека переоделись, а остальные пришли в своих костюмах, поэтому пачкать их они не могли. И тогда Варпаховский в своем роскошном костюме – единственном или неединственном – вышел на сцену и «покатался» в театральной пыли. С бабочкой вместе. Затем встал и пошел на место. Для актеров это стало каким-то приме-

ром. Все-таки Варпаховский был не похожим ни на кого интеллигентом, огромным, настоящим... Он работал в Малом театре, в театре Вахтангова, во МХАТе. Но я не назову пьесы, кроме «Маскарада», которая была бы достойна его биографии. Уважением он пользовался всеобщим».

По утверждению самого Варпаховского, он всю жизнь высоко нес знамя своего учителя Мейерхольда. «Что это значит? Это значит быть гражданином своей страны, постоянно пытаться сделать что-то новое. Для того, чтобы о тебе могли сказать словами критика, живописца, архитектора эпохи Возрождения Джорджо Вазари: «Работа сделана в доселе неизведанной манере». Так говорил Леонид Викторович, и эта запись сохранилась.

«Из писем писателя Юрия Домбровского мы узнаем, что Варпаховский в лагерях рассказывал исключительно о театре Мейерхольда. Варпаховский занимался Мейерхольдом везде. Он мечтал вернуться и снова ступить на территорию, откуда его убрали. Варпаховский создал Мейерхольда во второй раз, – считает М. Левитин. – Он вернул память об учителе. Он вернул целый ряд людей к пониманию того, что, кроме хаоса и безобразия, есть еще стройность, гармония, порядок, школа, профессия. Кто-то говорил, что, когда Варпаховскому напоминали, что сделал с ним Мейерхольд, он отвечал: «Если бы мне сказали, что я снова должен сесть на семнадцать лет, а он будет жив, я бы сел!»

ТРАГЕДИЯ ХУДОЖНИКА



Первый раз Варпаховский был приговорен в 1936 году – за содействие троцкизму. Режиссеру было всего двадцать восемь лет. «Так как в записной книжке этого милого, изумительного человека были только театральные телефоны, то даже судьи вынесли ему мягкий приговор: три года в Алма-Ату. Потому что у него не было никаких связей с троцкизмом», – рассказывал Михаил Левитин.

«Несчастье обрушилось на Л.В. из-за дяди жены – Матвея Абрамовича Хаита, революционера со стажем и убежденного троцкиста. Политикой Л.В. никогда не занимался, с дядей жены виделся всего два-три раза, но этого оказалось достаточно, чтобы в 1936 году ОСО НКВД приговорило его к трехлетней ссылке в Казахстан – «за содействие троцкизму». В 1938 году первую жену Варпаховского Аду Абрамовну Миликовскую, молодую пианистку, ученицу Нейгауза, вернувшуюся в Москву после международного конкурса, обвинили в шпионаже и расстреляли... Близкие долго скрывали от Леонида Викторовича страшную правду.

О недолгом казахстанском периоде жизни Леонида Варпаховского можно составить представление по

списку постановок, которые он осуществил в алма-атинском театре имени М.Ю. Лермонтова. Репертуар 1937 года: «Вечер памяти Пушкина», «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского, «Белеет парус одинокий» В. Катаева и «Слуга двух господ» К. Гольдони.

«Первым русским классиком, с которым соприкоснулся Варпаховский-режиссер, был Пушкин. Необычайная театральность, «драматургичность» его произведений привлекали Варпаховского. Не раз он слушал их в исполнении Яхонтова и под непосредственным впечатлением написал документальную композицию «Памяти Пушкина»... На изящном овальном станке стоял рояль, за которым возвышался бюст поэта. Вокруг в креслах размещались актеры, одетые в костюмы пушкинской эпохи. В люстрах горели свечи. В этой композиции письма и дневниковые записи поэта перемежались с исполнением стихов, песен, романсов, фортепианных пьес. Во второй части ее, названной «Вдохновение» и посвященной периоду Болдинской осени 1830 года, раскрывался замысел «Маленьких трагедий», и одна из них – «Скупой рыцарь» – оживала. В третью, завершающую часть, были включены отрывки из переписки Николая I с его двоюродным братом, и зритель узнавал подробности дворцовой интриги против поэта. Грустный романс Александра Бородина «Для берегов отчизны дальней» исполнялся после рассказа о гибели Пушкина. В молчании поднимались акте-

ры, сцена погружалась во мрак под скорбные звуки «Траурного марша» Бетховена...»

Таким образом, ссыльный режиссер жил насыщенной творческой жизнью. Но, как пишут, недомотр был вскоре исправлен. Это случилось в 1940 году. Продемонстрировал свою бдительность некто Мусрепов – начальник Управления по делам искусств при Совнаркоме Казахской ССР. Мусрепов обрушился на главного режиссера театра Ю.Л. Рутковского на страницах одной из алма-атинских газет: «Рутковский пригласил в театр в качестве единственного режиссера некоего Варпаховского, человека не только

никому не известного, но оказавшегося государственным преступником».

(Через тридцать три года «государственный преступник» Варпаховский не смог отказать себе в маленьком удовольствии: отправить газетную вырезку со статьей Мусрепова в музей Малого театра, а самому Мусрепову – письмо с иронической благодарностью за его бдительность, которая «помогла» бывшему преступнику стать ведущим режиссером ведущего московского театра).

После этой газетной публикации Леонид Викторович был вновь арестован. Начались изнурительные допросы, Варпаховского продержали пять суток на ногах.

Из воспоминаний второй жены Варпаховского – Иды Варпаховской: «Ноги распухали. Он падал. Его обливали водой, поднимали, ставили снова. Вены на ногах лопались. (Он умер, между прочим, оттого, что весь был «начинен» тромбами.) У матери Л.В. сохранился черновик его письма Вышинскому, написанного с прииска имени Чкалова. Вот что там говорится: «...Я уже почти примирился со своей ссылкой, т.к. у меня была богатая творческая работа, ко мне приехала семья, и я ждал, что недоразумение кончится само собою. Однако оно получило дальнейшее, неожиданное для меня трагическое развитие. Это был 1937 год. Ссыльных арестовывали буквально всех, и я был одним из последних в этой очереди. Меня арестовали 18/XI-1937 г. Тут уже я от-

Эскиз костюма
▼ к спектаклю «Травиата»



казываюсь говорить о каких-нибудь законных мерах по отношению ко мне. Все то, что мне говорили о моих преступлениях, было сплошным вымыслом. Мне дали очную ставку с неким Прянишниковым, тоже бывшим ссыльным, который... клеветал на меня, обвиняя меня в антисоветских высказываниях. Я быстро разоблачил его тут же, на очной ставке, и протокол этой очной ставки при мне был порван следователем. По приговору алма-атинской тройки НКВД я получил 10 лет заключения в лагерях. На этом дело не закончилось. В 1938 году была арестована моя жена Ада Абрамовна Миликовская. Она пропала без вести, гражданин прокурор. У нас остался ребенок, мальчик, которому сейчас 6 лет и который, по счастью, имеет возможность воспитываться у моей матери. Вместо статьи Уголовного кодекса в моем формуляре стоит КРА, т.е. контрреволюционная агитация. 4 года прошли как тяжелый кошмар. Я нахожусь в лагерях НКВД на Колыме. Мне сейчас 33 года. Сколько бы полезного я мог сделать для своей Родины».

Невозможно без волнения читать это письмо Леонида Викторовича. Он пережил семнадцать лет лагерей. Но могло быть хуже. Как рассказывал М. Левитин в своей программе «Убитые судьбы», «в первый момент Варпаховский крепко подрастерялся и бросил в окно уходящего поезда записку маме: он сообщал, что его увозят на остров Свободы, фактически на уничтожение, из массы записок его записку

подобрали, и мама ее получила, добилась приема у Вышинского, и его не расстреляли. Началась цепь так называемых везений. Вторым везением оказался еще один поворот судьбы. Когда в лагере стало невыносимо и группа людей собралась бежать, на два часа позже обычного привели другую группу, которая тоже должна была примкнуть к своим товарищам – в ней был Леонид Варпаховский. И когда они пришли в лагерь, первые уже были расстреляны. Но самым главным везением и спасением Варпаховского было, когда он узнал, что в соседнем лагере есть художественная самодеятельность, обслуживающая лагерь. И он перешел туда. Варпаховского никто не убил по дороге, и это тоже стало его большим везением».

Приведем фрагмент из киноповести Анны Варпаховской «Колыма-Колыма – чудная планета», в которой есть эпизод о переходе Леонида Викторовича из одного лагеря в другой – он прямо просится на экран:

«В густо накуренном бараке топилась печурка, на столе лежали буханки черного хлеба, дымился в оловянных кружках чай. Вокруг сидели артисты, шумно разговаривали, хохотали. Здесь были все, и артисты разговорного жанра, и певцы, и чечеточники из блатных. Дверь в барак открылась, и, еле держась на ногах, вошел Варпаховский. Все замерли, уставившись на худого, изможденного человека, у которого на одной ноге был ботинок, а на второй подобие лаптя, привязанного тряпками.

Блатной чечеточник. Ой, глядите, артист пришел наниматься!

Куплетист. Позвольте, полюбопытствовать, вы Гамлет или Моцарт?

Варпаховский молчал, с жадностью рассматривая хлеб на столе.

Куплетист. Ну, так как? Вы кто, драматический артист или музыкант?

Варпаховский. Я? Наверное, все-таки Гамлет.

Куплетист. Ну, так это не по моей части. Юра! Проснись, слышишь, тут артист драматический пришел, поговори с ним.

К Варпаховскому подошел заросший, одутловатый человек.

Кольцов. Честь имею. Откуда вы?

Варпаховский. Из Москвы.

Кольцов. Понятно.... Ну, и что вы скажете об актрисе Малого театра Гельцер? Она вам нравится?

Варпаховский. Гельцер? Екатерина Васильевна, по-моему, балерина в Большом театре. И как балерина мне она очень нравится.

Кольцов. А в Камергерском переулке часто бывали?

Варпаховский. Вы имеете в виду, часто ли я посещал МХАТ? Конечно, часто.

Кольцов. И что же произвело самое сильное впечатление?

Варпаховский. Станиславский в роли Астрова, в «Дяде Ване». Но это было давно. Кажется, году в 27-ом.

Кольцов. А сами-то чем занимались на воле? Где служили?

Варпаховский. Последние годы я был ученым секретарем у Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

Кольцов. Э-э-э, батенька, до сих пор вы мне все правильно говорили, а вот тут вы меня обманули. Потому как «ученым секретарем» у Всеволода Эмильевича был мой хороший знакомый Леня Варпаховский.

Варпаховский. Так я и есть Леня Варпаховский! А вы кто?

Кольцов. Я – Юра Кольцов.

Оба замолчали и, внимательно вглядываясь друг в друга, тихо спросили:

Варпаховский. Юра?

Кольцов. Леня?

Варпаховский. Боже мой, Юра! Когда же мы виделись в последний раз?

Кольцов. За кулисами МХАТа, после премьеры «Врагов»

Варпаховский. Да-да, я помню тот вечер, ты играл прекрасно. Что же произошло, Юра?

Кольцов. Так моя же настоящая фамилия Розенштраух, а посему, прошу любить и жаловать, – французский шпион.

Варпаховский. Почему французский? Фамилия же немецкая.

Кольцов. Били меня очень, Леня! Ну, в общем, когда меня били и спрашивали, на кого я работал, я ничего лучше не придумал, как сказать, что работал на кардинала Ришелье. Этот умник-следователь так и написал в деле – шпион кардинала Ришелье. Представь, он знал, что Ришелье – француз, а то, что он жил в семнадцатом веке, это уже не так важно. Господи, ты же, наверное, голодный! Я тебе сейчас хлеба принесу и... чаю.

Кольцов обратился к актерской

братии.

Кольцов. Заварите же, Гамлету, чаю!»

Вот примерно так оно и было. В этом кошмарном месте, в магаданских лагерях Варпаховский начал работать в театре, ставить спектакли. Среди них – «Похищение Елены» Л. Вернейля, «Травиата» Дж. Верди, «Мисс Гоббс» Джерома К. Джерома, «Преступление на улице Марата» А. Мариенгофа, «Дорога в Нью-Йорк» Л. Малюгина, «Черный тюльпан» И. Штрауса, «Марица» И. Кальмана, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Холопка» Н. Стрельникова. Они шли на сцене музыкально-драматического театра имени М. Горького. Ставил Варпаховский и в студии Окружкома профсоюза Усть-Омчуга – «Человек с того света» В. Дыховичного и М. Слободского, «Снежная королева» Е. Шварца, «Московский характер» А. Софронова, «Старинные водевили» П. Каратыгина и др., «Илья Головин», «Особое задание» и «Веселое сновидение» С. Михалкова, «Бешеные деньги» А. Островского, «Последние» М. Горького, «Женитьба» Н. Гоголя, «Юность отцов» Б. Горбатова.

Снова Михаил Левитин: «Вся его жизнь, до мелочей, была удивительной. Вот он стоит у барака. Проходит лейтенантик из комсомольских новобранцев, не обращая на него никакого внимания. Варпаховскому стало обидно. Леонид Викторович начинает напевать что-то из «Женитьбы Фигаро». Лейтенантик остановился, прислушался и на второй день положил ему в карман кусок



▲ Ида Зискина

хлеба. Что-то удивительное было в этом человеке с бабочкой. В лагере он встретил свое счастье – будущую жену, оперную певицу, прелестную женщину».

Ее звали Ида Самуиловна Зискина.

«Первой постановкой Варпаховского в Магадане было «Похищение Елены» Луи Вернейля, – пишет она в своих «Воспоминаниях колымской Травиаты». – Комедия нужна была ему, чтобы раскрепостить людей хотя бы на сцене. Спектакль оформляли художники Вегенер и Карпенко. В нем участвовали Демич, Коль-

цов и частушечница Дуся Тарасова. На одной из репетиций «Елены» я и влюбилась. Я была очарована, потрясена, я поняла, что Леонид Викторович – настоящий, тонкий, необыкновенный художник. Запомнилась мне особенно сцена похищения Елены. Между двумя белыми колоннами в центре – окно. Перед колоннами – два кресла, в которых сидели муж (Демич) и Елена (Дуся Тарасова), на плечах у нее белый шарф. Между ними стоял домашний врач (его играл Кольцов). Вдруг на сцене гаснет свет. Суматоха. Муж Елены в большом волнении. Никто не понимает, что произошло. Вбегают два лакея с зажженными канделябрами, между колоннами мелькают свечи. Обнаруживается, что Елена пропала, и только в открытом настежь окне на синем фоне колышется белый шарф.

Спектакль получился легкий, изящный, светлый и покорила весь Магадан. Сам Л.В. тоже работал легко, увлеченно, с задором. Он в те времена любил пошутить на сцене, придумывал разные смешные трюки, и даже имел кличку «стружкомет» – ее дал ему художник Василий Иванович Шухаев (на день рождения Л. В. Шухаев преподнес ему большую коробку, перевязанную красивой лентой и наполненную обыкновенными стружками).

Пока шла работа над «Похищением Елены», у нашего дирижера Конака Новоградского возникла идея поставить «Травиату». Л.В. считал эту затею утопией. Но мы с таким энтузиазмом взялись за ра-

боту, что он решил не вмешиваться. Постепенно, однако, увлекся и он сам, и после «Елены» началась настоящая работа над «Травиатой». Л.В. всегда был внутренне готов к музыкальному спектаклю. Он говорил, что истинный драматический спектакль строится по законам музыки.

Итак, опера. Хора нет. Правда, есть артисты на главные роли и небольшая танцевальная группа, частично из вольнонаемных.

О главных персонажах. Виолетта – я, недоучившаяся певица. Когда меня посадили, мне было 24 года, не успела. Правда, в Магадане у меня были прекрасные учителя. В первых, конечно, Л.В. А во-вторых, Софья Теодоровна Гербет, замечательный концертмейстер, ученица Г.В. Пабста. (Уже когда Л.В. освоился и работал как вольнонаемный, она, не выдержав мучений, повесилась ночью в лагере. Наутро Л.В. перед началом репетиции поднял оркестр, чтобы почтить память погибшего товарища. Это стало одним из пунктов обвинения при третьем аресте Л.В.: «Устроил панихиду по немке, покончившей с собой в знак протеста против советского режима»).

Альфред – Тит Епифанович Яковлев, большой, крупный мужчина с очень красивым тенором, большого диапазона, но, увы, не отличавшийся галантностью. Он был хорошим исполнителем русских романсов и народных песен. Очень хорошо пел «Вот мчится тройка удалая...» А тут – Альфред.

Барон Дюфоль – Грызлов. Бандит в прошлом, с видом гориллы, «специалист» по часам, по кличке Часики. С очень приятным красивым баритоном.

Жермон, отец Альфреда – Гамид Тухватуллин. Певец, окончивший, если не ошибаюсь, Казанскую консерваторию. Неплохо исполнял арию Тореадора. К сожалению, в арии Жермона, где верхнее соль – трудная для баритона нота, он частенько «пускал петуха».

Далее следовали второстепенные персонажи, с небольшими партиями. Флора (меццо-сопрано) – В. Полякова, врач (бас) – Эрс, Аннина, служанка Виолетты – Г. Козьмина, садовник – В. Кивимяки. У некоторых из них было по одной-две фразы. Репетировали мы с упоением, в особенности нам нравился застольный период, там, где Л.В. работал с нами, как с актерами. Помню, вечером, ложась спать в своем барачке, я совершенно отключалась от окружающего меня мрака, укрывалась с головой и все думала, думала о Виолетте, о ее жизни, любви, трагедии...

Для оформления спектакля он привлек художника Вегенера, а по костюмам – Веру Федоровну Шушаеву. Василий Иванович помогал ей в этом. Шушаев всегда толкался среди участников спектакля. Даже в телогрейке, с суковатой палкой, он был элегантен и походил на парижанина.

Костюмы решили делать в стиле портретов Ренуара и перенести время действия во вторую половину XIX века. У меня сохранились эскизы,

это в большинстве своем художественные произведения. Но все делалось пока что не всерьез, потому что средства еще не были отпущены. Правда, наше непосредственное начальство, то есть наши дамы из Маглага, смотрели на нашу затею благосклонно. Опера на Колыме, да еще под их руководством! Потому всячески старались помочь. Когда обнаружилось, что у нас не хватает мужских голосов для хора, Л.В. обратился к Александре Романовне. Она его утешила: «Не волнуйся, Варпаховский, к нам вот-вот прибывает из Томска эстонская капелла в полном составе».

Впоследствии Т.Эрс (бас), эстонец, пел арию маркиза д'Обиньи, а другой эстонец – В. Кивимяки – садовника.

Первый акт был оформлен так: примерно на высоте двух метров – балкон, закрытый желтым занавесом. К нему с обеих сторон ведут две лестницы полукругом с перилами в стиле барокко. В получившейся раковине в центре на сцене на небольшом возвышении – дирижер и оркестр. Все гости, дамы в платьях нежно-блеклых тонов – на лестнице на некотором расстоянии друг от друга, кто – облокотившись на перила, кто – обмахиваясь веерами.

На сцене полумрак. Все задернуто серым тюлем. Начинается увертюра. В увертюре есть место, где после трагической музыки идет очень бравурный, веселый, похожий на канкан кусок, с которого, собственно, и начинается бал у Виолетты. В левой кулисе появляется Аль-

фред и одновременно на балконе, в прорези занавеса, в центре – Виолетта, в роскошном туалете. Виолетта спускалась по лестнице к гостям, и они исчезали за желтым верхним занавесом. И когда он раздвигался, перед вами возникала картина, очень похожая на «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. Лицом к публике за длинным столом, на котором расставлены серебряные чаши с горячим пуншем, мы с Альфредом стоя пели «Застольную». А хор пел сидя. Любовный дуэт Виолетты и Альфреда в первом акте мы должны были петь возле рояля. После ухода гостей мне приходилось бегом в темноте взбираться по лестнице, потом спускаться по другой, наружной, садиться за рояль и вместе с оркестром играть вступление.

Почему Л.В. задумал, чтобы я сама сыграла на рояле? Потому что он хотел, чтобы персонажи спектакля были людьми, наделенными какими-то талантами. Виолетта играет, Альфред увлекается живописью. Во втором акте он в свободной куртке художника стоит перед мольбертом, пишет портрет Виолетты и поет свою арию о любви. А может быть, помнил Л.В., как Мейерхольд в «Даме с камелиями» хотел, «чтобы Маргерит, перед тем, как запеть, медленно и негромко сыграла на рояле несколько фраз из какой-нибудь пьесы»? Л.В., безусловно, находился под очарованием мейерхольдовского спектакля, в котором Мастер доверил ему поставить вчерне целый акт.

Но продолжу об оформлении.

Второй акт. Сцена в виде полукруглой беседки, на чуть наклонной площадке – соломенная плетеная мебель. Оркестр – на традиционном месте в оркестровой яме. Третий акт – это бал у Флоры. Две большие белые колонны. В центре – площадка, к которой с двух сторон прилегают две невысокие лестницы. Перед площадкой – овальный стол, на нем два канделябра с зажженными свечами (Л.В. вообще очень любил свечи на сцене. Когда на производственных собраниях театра обсуждались постановки, наш заведующий постановочной частью Вахнянский, сложив на толстом животе руки, спрашивал: «А кто будет ставить этот спектакль?» Если ему отвечали, что Варпаховский, он грустно вздыхал и говорил: «Значит, надо доставать 50 килограммов свечей!»). Флора, стоя на высоких подмостках, приглашает гостей на бал. Бал – костюмированный, с балетом, с разнообразными маскарадными эффектами. Были даже актеры на ходулях, почти все – в масках.

У нас костюмы шили из всего, даже из парашютного шелка. Парашютный белый шелк списывался. Кроме того, нас тогда многим снабжала Америка, нам жертвовали ткани, материалы, платья. Кое-что выписывалось Маглагом и прибывало к нам с материка. Ну и Вера Федорова была в костюмерной!

Костюмы, трепетное мелькание свечей – все это создавало необыкновенное впечатление. Кольцов, когда шел спектакль, никогда не пропускал третьего акта. Правда,

для всех было загадкой, почему все-таки гости держат свечи. Обращались за разъяснением к Л.В., на что он отвечал, что гости играют в игру Святого Мартина. Это объяснение всех вполне устраивало, никто не хотел признаваться в своем невежестве. А это была выдумка, игры такой не существовало. Л.В. просто нужно было такое освещение на сцене. Впоследствии даже в либретто было напечатано: «Прервав традиционную карнавальную игру в Святого Мартина, сбегаются гости».

И, наконец, четвертый акт, выстроенный по диагонали. На сцене – черный рояль, несколько кресел, затянутых черным тюлем, справа – окно, закрытое шторами, сквозь которые пробивается солнечный свет, слева – дверь, а перед дверью – как бы простенок и ширма. За этой ширмой подразумевалась кровать, которую Л.В. не пожелал оставлять на сцене. Я сидела в кресле. Исполняя арию «Я гибну, как роза», я также вначале сама себе аккомпанировала. И потом подхватывал оркестр. После этого Виолетта обходила вокруг рояля, брала маленькое овальное зеркало с ручкой и смотрелась в него. Сзади в зеркало ударял луч света, а оно было треснутое: Л.В. специально его разбил. И когда на зеркало падал луч света и рука немножко дрожала, то на бледном лице Виолетты играли какие-то странные блики. Затем она доставала из шкатулки письмо Жермона, в котором сообщалось, что он во всем признался Альфреду и тот скоро будет у нее. Виолетта без музыки чита-

ет письмо (Л.В. решил, что Виолетта начинает читать, глядя в письмо, а затем опускает его и продолжает читать, не глядя в листок, – она знает письмо наизусть). В это время вбегает взволнованная Аннина, хочет что-то сказать, и Виолетта понимает, что вернулся Альфред. Она стремглав бежит за дверь и на самых высоких нотах музыки – темы Альфреда и Виолетты – Альфред выносит Виолетту на руках. Эффект всегда был в этом месте потрясающий. Встреча двух влюбленных после разлуки, измученных страданиями, – это было

▼ Василий Шухаев



понятно всем в зале.

Идет повтор дуэта из первого акта: «Покинем край мы, где так страдали». Только в первом акте было счастливое начало любви, а здесь – лишь воспоминания. Бедная Виолетта торопится, собираясь в дорогу, она ходит по авансцене, зовет Аннину, чтобы та помогла ей одеться, но ее шатает из стороны в сторону, она как-то нелепо взмахивает руками, и ей делается дурно. Виолетте пододвигают кресло к авансцене, звучит реквием. Виолетта прощается со всеми, просит Альфреда жениться и передать своей невесте медальон, после чего женщине кажется, что ей лучше. И опять без музыки она произносила свой текст, подходила к окну, отдергивала шторы, и в комнату врывались свет и солнце. Виолетта, упав в кресло лицом к окну, спиной к публике, умирала.

Накануне премьеры Л.В. вызвали к директору театра. Там уже находился дирижер Петр Ладирдо, который заявил, что спектаклем дирижировать не будет, что надо все изменить и оркестр посадить во всех актах куда положено – в оркестровую яму, на что Л.В. очень спокойно ответил: «Менять ничего не буду, а оркестром дирижировать буду сам». Директор театра – это была дама, не помню ее фамилии, их очень много сменилось – обомлела. Через некоторое время Ладирдо дал все же согласие дирижировать в предложенных ему условиях.

Наконец, премьера. Успех был оглушительный. Меня и Л.В. на ру-

ках отнесли со сцены на второй этаж и без конца качали. У меня просто закружилась голова. Ладирдо страшно разозлился. Он думал, что будет провал, раз оркестр сидит не там, где нужно... И вот на тебе! От злости он так стукнул своей дирижерской палочкой о пюпитр, что она сломалась.

Через несколько дней Никишов в своей ложе с генералами слушал спектакль и говорил свите: «Здесь недавно были белые медведи, а теперь мы оперу слушаем», – и послал за кулисы несколько яблок.

Нас наградили грамотой, на которой был изображен Сталин, а Л.В. – снижением срока на полгода. «Советская Колыма» от 31 марта 1945 года напечатала рецензию на «Травиату». Похвалила всех, правда, по именам никого не назвала: ни режиссера, ни артистов – эки же!»

...В 1947-м Варпаховскому по доносу певца Вадима Козина дали третий срок. На этот раз обвинения были верхом абсурда. К примеру, Козин утверждал, что, исполняя на концерте «Реквием» Моцарта или, как он говорил, «старый музыкальный хлам», Варпаховский подавал сигнал Америке о нападении на Колыму. Режиссера судил военный трибунал и... оправдал. Правда, сразу не выпустили, а еще год продержали в одиночной камере.

Леонид Викторович вернулся из лагерей надломленным человеком, но заниматься ничем, кроме театра, не хотел. Потом были Тбилиси, Киев, Ленинград, Москва...

«ЧАЙКА»



Несмотря на совсем не долгое пребывание в Тбилиси, Леонид Варпаховский оставил в истории тбилисского русского театра заметный след. В 1953 году им была выпущена чеховская «Чайка», о которой долго вспоминали как участники спектакля, так и зрители. В Грузии Леонид Варпаховский работал очень короткий промежуток времени – с 1953 по 1955 гг. А начинать ему пришлось практически с нуля.

Из-за ярлыка судимости по пятидесяти восьмой статье дорога в Москву Варпаховскому была закрыта. Культ личности еще не был развенчан, и о реабилитации даже мечтать не приходилось. После долгих раздумий Леонид Викторович принимает решение ехать в Тбилиси, куда его звал художник Василий Шухаев – товарищ по Колыме, оформивший его магаданские спектакли «Преступление на улице Марата», «Черный тюльпан», «Марица», «Хозяйка гостиницы». Он предлагал Варпаховскому свою помощь в трудоустройстве. Возможно, сыграл свою роль еще и этот фактор: как мы писали, его мать, Мария Михайловна, окончила в Тифлисе институт благородных девиц. Как рассказывает Анна Варпаховская, Шухаев сказал тогда директору Тбилисского драматического театра имени Грибоедова Додо Антадзе: «Хотите получить

прекрасного режиссера? Тогда пригласите Варпаховского!»

И вот Леонид Варпаховский в Тбилиси. На свой страх и риск Додо Антадзе берет бывшего политзаключенного на работу. Из воспоминаний



дочери: «Узнав из документов, что Варпаховский бывший заключенный, который не имеет права работать в Тбилиси, Антадзе испытал шок. Тем не менее он предложил Варпаховскому поставить «Чайку». Правда, попросил пока не обращаться в милицию за пропиской. Этот факт всплыл сам. Накануне премьеры отца вызвали в милицию и начали отчитывать – дескать, вы



▲ **Наталья Бурмистрова**
в роли Нины Заречной

не прописаны и должны покинуть Тбилиси. Но мой остроумный папа нашелся:

– Что вы, я у вас прописан – на всех заборах! – сказал он и, подведя милиционера к окну, показал висевшую напротив афишу «Чайки», в которой было написано: «Постановка Леонида Варпаховского». Милиционер рассмеялся и выдал отцу временную прописку». Леониду Викторовичу пришлось тогда преодолевать не только настороженное отношение к себе со стороны окру-

жающих и какие-то формальные условности, связанные с прошлым. Помимо прочего, предстояло утвердиться в себе самом заново. Избавляться если не от приобретенных в «той» жизни комплексов собственной неполноценности, то, по крайней мере, от чувства страха перед новой жизнью...

В Тбилиси отец был переполнен режиссерскими идеями и так упорно пытался наверстать украденные у него семнадцать лет жизни, что те-

▼ **Константин Мюфке** в роли Сорина



рял сон. Помимо театра, он работал на киностудии режиссером дубляжа впоследствии безумно популярной в СССР картины «Стрекоза». И мама сшила ему синий комбинезон с масляными карманами для разных режиссерских мелочей. Однажды папа его надел, повязал на шею свой неизменный бантик-бабочку и, взяв в руки трубу, в которой носил сценарий, отправился на киностудию. Завидев его, три грузина, подпиравшие стену дома, с иронией уставились на него. А когда он прошел мимо, процедили: «Амэрыканский слэсар!» Услышав это, папа добежал до первой подворотни и сунул бабочку в карман. А мамин комбинезон больше не надевал...»

Тбилиси Варпаховский творчески раскрылся на разном материале: русская классика и современная советская драматургия, драма и комедия. Симптоматично, что для дебюта он остановил свой выбор на чеховской «Чайке». Ведь постановка этой пьесы двумя великими режиссерами-реформаторами Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко ознаменовала рождение Московского Художественного театра. В своей статье «Заметки о режиссуре» Леонид Варпаховский со свойственной ему скрупулезностью анализирует процесс рождения легендарного спектакля – шаг за шагом. Материал свой автор завершает так: «Предомной на полке стоят две книги, к которым я время от времени обращаюсь за советом, за справкой и, наконец, просто чтобы получить на-

слаждение, «как мысли черные придут». Но это не комедия Бомарше. Это два других замечательных сочинения: партитура Четвертой симфонии Брамса и партитура «Чайки» Станиславского».

В режиссерской тетради Варпаховского есть весьма примечательная запись об этой пьесе Чехова: «Написана она не о неудачной любви, а написана она об искусстве. «Чайка» – это пьеса о трудном пути художника, о сущности художественного таланта, о том, что такое человеческое счастье... Не гибель, не поражение, а торжество творческой воли – такова поэтическая тема пьесы, выраженная через центральный образ... Конфликт двух беллетристов, Треплева и Тригорина, тоже не следует рассматривать только со стороны внешнего сюжета... – он также лежит в плоскости искусства».

В «Чайке» Варпаховский, вероятно, нашел ответы на вопросы, беспокоившие его тогда. Чехов помог обрести решимость, уверенность в своих силах, убежденность, что силы еще не растрачены и можно что-то еще сказать в искусстве», – пишет Б. Савченко в книге «Колымские мизансцены».

Вновь обратимся к воспоминаниям Анны Варпаховской:

«Я помню, как поразили меня его режиссерские заметки в последней сцене встречи Нины Заречной и Треплева. Как продуманно и точно он расставляет указания: «порыв ветра, пауза, шум дождя, хлопнула от ветра ставня» и так далее. Эти зву-

ки, по всей видимости, и создавали ту необыкновенную атмосферу тревожности, трагизма и обреченности в этой сцене. На самом же деле это была сочиненная им музыкальная партитура той сцены.

Помню, в спектакле «Дни Турбиных», в сцене, когда погибал Алексей, и к нему с криком бросался Николка, обхватывал его и, замирая, прижимал к себе, за окном слышался звук цокота копыт проскакивающей по булыжной мостовой одинокой лошади, замирающий вдаль. Производило это колоссальное эмоциональное впечатление. На вопрос мамы, почему он выбрал именно такое решение, а не, например, какую-нибудь трагическую музыку, и что для него значит эта исчезающая где-то вдалеке лошадь, отец ответил: «Не знаю, наверно, душа улетела».

Леонид Варпаховский, как человек тонкий и музыкально образованный, умел находить именно такое решение, которое и было самым точным и ярким в каждом конкретном случае. Много лет спустя он рассказывал мне, как мучился, думая над музыкальным сопровождением сцены, где герой кончает жизнь самоубийством. Сколько минорной, трагической музыки он перебрал! Все его не устраивало. Сцена получилась только тогда, когда он понял, что в этот момент сестра героя за сценой играет на рояле самые обычные гаммы. Жизнь продолжалась, звучавшие гаммы подчеркивали рутинность, обыденность ее течения, тогда как у героя рушилось все, и

он оказывался на пороге страшного выбора. Вот эти-то медленно исполняемые и равнодушные гаммы еще более усугубляли трагизм ситуации».

Премьера «Чайки» на тбилисской сцене показала, что Леонид Варпаховский полон творческой энергии и что ему действительно есть, что сказать зрителю. Рецензия на спектакль была опубликована на страницах газеты «Молодой сталинец». Ее автор Л. Маркозов положительно оценил спектакль, подчеркнув в нем именно те моменты, о которых Варпаховский пишет в своей режиссерской тетради.

«Авторы постановки «Чайки» на сцене театра имени Грибоедова — режиссер Леонид Варпаховский, художник Ирина Штенберг, так же, как и занятые в спектакле актеры, верно чувствуют особенности чеховской драматургии. Созданный ими спектакль овеян ароматом поэтической лирики. Режиссер переносит зрителя в усадьбу действительного статского советника Петра Николаевича Сорина, где за относительно короткий промежуток времени встречаются люди различных профессий, мировоззрений, взглядов и жизненных устремлений. Они живут своими чувствами, пьют, едят, говорят, как это часто случается с каждым из нас, даже не то, что думают, а в это время, независимо от них, слагается счастье одних, разбиваются мечты и жизнь других...

Мизансцены режиссера лишены излишних бытовых деталей, какого-либо намека на «театральный эффект». Строгие, жизненные

и простые, они помогают актерам раскрыть внутренний мир действий и поступков героев. В таком режиссерском решении история «подстреленной чайки» становится фоном для раскрытия идейного содержания большого произведения на тему об искусстве, в котором явственно звучат раздумья Чехова о назначении художника, о его трудном пути, о сущности художественного таланта. Как и в пьесе, кульминационным моментом в спектакле театра имени Грибоедова становится сцена встречи Нины Заречной с Треплевым в финальном акте. Вначале робкая, неопытная в жизни девушка, Нина за короткий срок перенесла большие страдания – измену любимого человека, смерть ребенка. Нина не забыла Тригорина, она любит его сильнее, чем прежде, но теперь ей стало легче нести тяжесть личного горя, потому что в борьбе с препятствиями она духовно выросла, обрела веру в свое актерское призвание, и жизнь ее озарилась новым светом. Совсем иначе сложилась судьба Константина Треплева. Исключенный из университета «по независящим обстоятельствам», он посвятил себя литературному труду. Одаренный от природы, Константин мечтал об открытии новых форм в искусстве. Но в противоположность Нине Треплев отошел от действительности, не сумел поставить себе ясных целей в жизни. Из разговора с Ниной он понял, что она переросла его, что его «новые формы» без глубокого содержания ничего дать ему не смогут, и это привело его к мыс-



▲ Павел Луспекаев

ли о самоубийстве. Так образ чайки приобретает значение реального символа – подстреленной птицей оказывается не Нина Заречная. Наоборот. Нина сильна, она стремится ввысь, к солнцу, к свету. А Треплев – это птица со смятыми, сломанными крыльями, молодая жизнь которой по ее собственной вине обрвалась преждевременно. Именно в таком воплощении идеи пьесы Чехова и кроется притягательная сила

и прелесть спектакля театра имени Грибоедова. Занятые в нем актеры: Н. Бурмистрова (Нина Заречная), Л. Врублевская (Аркадина), И. Злобин и Н. Троянов (Треплев), П. Луспекаев (Тригорин), Д. Славин (Дорн), К. Мюфке (Сорин) и все остальные в целом верно, тонко чувствуют и передают суть чеховских образов. Надо заметить, что не всегда и не со всем в их исполнении можно согласиться. Но это не мешает им создать ансамбль, живущий единым восприятием настроения замечательной чеховской пьесы. Успех этого, во многом примечательного спектакля, знаменует новый этап в его творческом росте».

Нину Заречную в спектакле сыграла Наталья Бурмистрова. К своей работе над этим образом актриса относилась с особенным трепетом, рассказывала о том, как рождалась роль, с восхищением отзывалась о Леониде Варпаховском, который помог ей справиться со сложной творческой задачей. В итоге родилась героиня, не похожая на других Нин Заречных, созданных актрисами в спектаклях других режиссеров. Н. Бурмистрова передавала не только ее способность самозабвенно любить, но и всепоглощающую веру в искусство и волевой характер. Увидев актрису в роли Нины Заречной, ее пригласили в Московский Художественный театр. Специально в Тбилиси приехали знаменитые актеры МХАТ Виктор Станицын, Софья Пилявская, Василий Топорков, смотрели работы Н. Бурмистровой, настойчиво звали ее к себе...

Очень интересным, хотя и нетрадиционным, был и Павел Луспекаев в роли Тригорина. Хотя это, если выразаться языком театрального обывателя, была «не его» роль, и она очень не просто далась актеру. Наталья Бурмистрова вспоминает: «Тригорин, знаменитый писатель, эlegantный, светский человек, и Паша казались несовместимыми. Но постепенно, через препоны и творческие муки, Луспекаев одолел роль Тригорина. Играл ее замечательно». Тригорин в исполнении Павла Луспекаева – это сложный, противоречивый человек, не лишенный многих положительных человеческих качеств.

Образ родился далеко не сразу. Приведем фрагмент из книги Василия Ермакова «Павел Луспекаев. Белое солнце пустыни»:

«Варпаховский и Луспекаев погрузились в изучение дополнительных материалов. Начали, естественно, с писем Чехова. И – первая находка. 24 октября 1887 года Антон Павлович писал брату Александру: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами – подика найди сии элементы во всей России... Я же хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела, никого не обвинил, никого не оправдал...»

Письмо подтверждало вывод Варпаховского и Луспекаева, что трактовка образа Тригорина, предложенная Станиславским и Качаловым, действительно не устраивала Чехова.

Поиски продолжились – и еще одна находка: был найден малоизвестный фотопортрет, на котором Чехов был снят в довольно-таки затрапезном виде: волосы его растрепаны, галстук завязан крайне небрежно и, наконец, на нем красовались клетчатые, поношенные панталоны.

Чем больше всматривались в эту фотографию Варпаховский и Луспекаев, тем сильнее убеждались: Тригорину далековато до амплу светского льва и фата. У него потому и удочки самодельные, что он совершенно не следит за своей внешностью, что одет небрежно и что страстно увлекается рыбной ловлей – это его отдушина в каждодневном писательском труде. Шастать по магазинам, чтобы приобрести снасти фабричного изготовления, ему просто некогда.

«Павел Борисович, – пишет Варпаховский, – долго и внимательно всматривался в этот портрет, потом сам себе смастерил удочки, надел клетчатые брюки, рваные ботинки и сразу же утратил фатовской тон, который так мучил его на репетициях».

Верно найденный внешний облик роли вызвал к жизни и верное решение внутреннего.

«Постепенно у него начали появляться черты писателя-мученика, которому, увы, недостает воли, – продолжает Леонид Викторович. – Сущностью образа стало безволие. Именно отсутствие воли помешало Тригорину стать большим писателем и служило причиной его странного поведения с женщинами. Все нани-

зывалось на этот стержень...»

Роль «пошла». «Труднейший монолог о творчестве во втором акте, занимающий несколько страниц печатного текста, Павел играл каждый раз как бы впервые, и я видел, что он действительно страдает муками творчества».

Не в малой степени этому способствовало то, что, как сообщает Леонид Викторович, «Павел умел в своих ролях использовать собственные жизненные переживания. Так и в данном случае, он, видимо, вытащил из своих личных кладовых муки писательского творчества, которые он испытывал в студенческие годы, когда писал детективную прозу». Чувствуете меру доверия, установившуюся между пожилым опытейшим режиссером и молодым актером? Далеко не каждого, с кем довелось работать, посвящал Павел Борисович в секреты своего тайного увлечения.

Работа близилась к завершению. И вот настал момент, когда Варпаховский с полным на то основанием мог заявить: «Роль, сделанная Луспекаевым, превратилась, как говорил в таких случаях Немирович-Данченко, в роль созданную». И далее – уже о премьере: «Успех его в Тригорине превзошел все ожидания. На сцене свободно жил и действовал заново рожденный человек, за поступками и действиями которого зрительный зал следил, затаив дыхание. Это была крупная победа актера. Помню, на премьере «Чайки» известный художник Василий Иванович Шухаев, немало повидав-

ший на своем веку, соратник Бенуа, Рериха, Бакста, Коровина и Головина, сказал о Луспекаеве – Тригорине: «Трудно себе представить, чтобы можно было выбрать на роль Тригорина более неподходящего артиста. Но в то же время невозможно представить, чтобы эту роль можно было сыграть лучше».

На другой день после премьеры «Чайки» вся театральная общественность Тбилиси бурно обсуждала спектакль. У касс образовалась очередь. Такого ошеломляющего успеха театр не переживал уже давно. Павел стал знаменитым. Его узнавали на улицах, наперебой приглашали в гости. Посмотреть спектакль, о котором говорили и писали, приезжали театралы из других городов республики: Кутаиси, Рустави, Сухуми, Батуми и даже из далеких Гагр... Грузинская интеллигенция полагала своим неперенным долгом ознакомиться с творческим достижением театра, пропагандировавшего русскую театральную культуру».

Кстати, талант этого актера Леонид Викторович имел возможность оценить уже в первый день своего приезда в Тбилиси – волею случая он сразу попал на спектакль «Раки» С. Михалкова, в котором Павел Луспекаев блистательно играл Ленского, и был им восхищен. Вскоре они стали близкими друзьями... Удачным был и актерский старт Николая Троянова, приехавшего в Тбилиси вместе с Павлом Луспекаевым и сыгравшего в спектаклях Варпаховского центральные роли: Треплева в «Чайке» и Николку в «Днях Турби-

ных».

Успех «Чайки» был определяющим для дальнейшей судьбы Варпаховского, заставил не только окружающих признать его режиссерский талант, не поблекший за годы ссылки, но и вселить уверенность в самого Леонида Викторовича. Впрочем, он и не мог утратить свой профессионализм, потому что и в ссылке продолжал интенсивно работать, ежегодно выпуская на магданской сцене от двух до четырех разноплановых спектаклей.

«ДНИ ТУРБИНЫХ»



Тбилисцам повезло: именно на грибоедовской сцене Леонид Викторович Варпаховский впервые поставил своего любимого с молодости писателя – Михаила Булгакова. Режиссер был с ним знаком. В бытность режиссером-ассистентом МХАТа Варпаховский гулял с Булгаковым по ночной Москве, страстно обсуждая темы театра, искусства, литературы. А после смерти Михаила Афанасьевича он дружил с его вдовой, Еленой Сергеевной... Спектакль «Дни Турбиных» стал ярким событием культурной жизни Тбилиси 50-х годов прошлого столетия. На титульном листе своего режиссерского экземпляра Варпаховский, обожавший эту пьесу Булгакова, декларирует собствен-

ное отношение к ней, процитировав Виктора Некрасова: «Да, я полюбил этих людей. Полюбил за честность, благородство, мужество, в конце концов, за трагичность положения». Это восприятие переключается с оценкой «Дней Турбиных» поэтами-эмигрантами Георгием Адамовичем и Владиславом Ходасевичем.

Первый: «Его люди – настоящие. Иногда он даже изображает с явным, слегка толстовским сочувствием их простой, порывистый героизм: полковник Малышев, Николка, напоминающие некоторые образы «Войны и мира». Но с высот, откуда ему открывается вся «панорама» человеческой жизни, он смотрит на нас с суховатой и довольно грустной усмешкой. Несомненно, эти высоты настолько значительны, что на них сливаются для глаза красное и белое, – во всяком случае, эти различия теряют свое значение».

Второй: «Среди военных персонажей не только нет ни одного классического кровопийцы, но есть лишь один человек, вовсе презренный, – Тальберг, да и тот, пожалуй, не столько предатель, сколько шкурник. Его наличие в пьесе даже способствует той объективности, которую нельзя назвать ложной. Ибо она все-таки действительно остается объективностью, хотя задумана с очень тонким расчетом: автор, введя Тальберга, как бы говорит: «Я не идеализирую белую гвардию» – и этим отводит всякое подозрение в том, что он хочет ее унизить... Личный моральный уровень людей, составляющих в пьесе белую гвардию,



довольно высок».

Такими увидел и представил героев пьесы Булгакова в своем спектакле вчерашний «зэк», «государственный преступник» режиссер Леонид Варпаховский.

«Играли в спектакле наши «тузы», – вспоминает Н. Бурмистрова. – Мы вышли после премьеры онемевшие – такая это была глыба, такое это было мастерство!»

Среди «тузов» были: Андрей Нирванов (Алексей Турбин), Николай Троянов (Николай Турбин), Людмила Врублевская (Елена Тальберг), Анатолий Смиранин (Сергей Тальберг), Мавр Пясецкий (Виктор Мышлаевский), Иван Русинов (Ле-



▲ Анатолий Смирнин в роли Тальберга

онид Шервинский), Александр Загорский (Гетман вся Украины), Константин Мюфке (фон Шратт)...

Как случилось, что «Дни Турбиных», будучи полузапрещенными, появились в афише театра имени Грибоедова, загадка. Общеизвестно, что у этой пьесы Михаила Булгакова, как и у романа «Белая гвардия», сложная судьба: в 1929 году мхатовский спектакль «Дни Турбиных» был снят с репертуара, а автора пьесы обвинили в пропаганде белого движения.

«Сразу же после смерти Сталина «Дни Турбиных» были реабилитированы. Но столичные театры не спешили дать «узнице совести» приют. У ее возвращения в строй оказалась странная география: Магадан, Колыма, Южно-Сахалинск, Пермская область... Это репрессированная режиссура, еще не успевшая выехать в центр, ставила спектакли там, где находилась до весны 1953 года. Первым из режиссерской гвардии освободился Варпаховский, который и поставил пьесу в Тбилиси», – пишет Эмилия Косничук в статье «Дважды погребенная». Увы, совсем другая судьба постигла его киевскую постановку «Дней Турбиных» – спектакль был попросту закрыт... Елена Сергеевна Булгакова считала спектакль в театре имени Леси Украинки лучшей постановкой этой пьесы. Однако этой работы киевский зритель не увидел. Состоялся лишь закрытый просмотр, а затем спектакль запретили – дескать, Булгаков стрелял в большевиков на Подоле. Хотя все, кто сумел проникнуть тогда на про-

гон, говорили о постановке как о большой победе Варпаховского. Как рассказывает дочь режиссера Анна Варпаховская, отец тоже считал ее своей режиссерской удачей и был так огорчен запретом, что покинул Киев.

Эти страницы истории киевского театра заинтересовали известного украинского писателя, журналиста Олеса Бузину. Приведем фрагменты его публикации, датированной 23 марта 2007 года.

«В Русской драме особенным успехом пользовалась пьеса Гладкова «Давным-давно» в постановке Варпаховского. Современные зрители знают ее по экранизации Эльдара Рязанова под названием «Гусарская баллада». Но тогда телевизора еще не было, и публика валом валила на спектакль. Ободренный успехом, Леонид Викторович решил поставить «Дни Турбиных». Тем более, что еще в 30-е годы, до лагерного срока, он лично знал Булгакова.

Репетиции начались в январе 1955-го, а в мае следующего года спектакль был готов. Примечательная особенность манеры режиссера заключалась в том, что он всегда старался ставить для одного состава исполнителей. Дублеров не любил. Считал, что заменить можно только посредственностью. В «Днях Турбиных» были задействованы тогдашние киевские «звезды». Полковника Турбина должен был играть Юрий Лавров – отец известнейшего актера Кирилла Лаврова. Лариосика – Олег Борисов, еще не успевший прославиться своим Голохвастовым

в «За двумя зайцами». Елену – Татьяна Семичева. А Николку – Николай Рушковский.

...Травля премьеры была назначена на 9 июня 1956-го. Уже были отпечатаны афиши и проданы билеты сразу на четыре первых спектакля! И вдруг в газете «Радянська культура» появилась заметка некоего А. Козлова, в которой автор напал на еще не вышедший спектакль: «Разве это сочинение отражает героическую борьбу украинского народа, разве в нем показаны лучшие люди Украины, отдавшие жизнь за становление нового общественного строя? Бурные революционные дни Октября отобразены в пьесе Бул-

гакова сквозь призму восприятия белогвардейской семьи Турбиных, сужены до интересов затхлого дворянского мирка»... Критик обвинял театр в погоне за «кассой».

В те времена подобные статьи просто так не появлялись. Скоро стало ясно, что это только начало травли. В Минкультуры УССР обратились три «письменника», имена которых сейчас совершенно неизвестны даже специалистам-литературоведам – Евгений Кравченко, Антон Хижняк и Василий Козаченко. Четвертого – Юрия Смолича – кое-кто еще может вспомнить. Да и то лишь благодаря мемуарам «Роздуми про неспокій».

Но вся эта четверка требовала одного – запрета пьесы Булгакова на киевской сцене. Когда сил их стало не хватать, к ним присоединился и пятый «однодумец» – поэт Микола Бажан. Академик и председатель Союза писателей Украины, он был куда более знаменит, чем его коллеги, но не менее завистлив. В письме в Министерство культуры Бажан писал, что пьеса Булгакова еще в 20-е годы вызвала «активное возражение общественности» в Москве и на Украине, что «компетентные руководящие органы» дали тогда разрешение на ее постановку только во МХАТе, что роль трудящихся в ней не показана, что она «враждебна делу дружбы русского и украинского народов» и одновременно «льет воду на мельницу украинских националистов». В чем, в чем, а в петлюровщине Булгакова до этого еще никто не обвинял! Но Бажан умудрился навесить на него ярлык

▼ Михаил Булгаков



даже «националиста»!

...25 октября 1956 года в Театре русской драмы состоялся закрытый просмотр, на который были допущены только актеры, занятые в «Днях Турбиных», и чиновники министерства и Союза писателей. Не пускали даже всю остальную труппу! Замминистра культуры Куропатенко лично стоял на служебном входе и заворачивал людей! Он остановил даже Олега Борисова. Когда Борисов заявил, что он актер этого же театра, Куропатенко парировал его фразой: «Вы – актер, а я – министр!», забыв от волнения, что является только первым замом.

Представление началось с недоброго знака. В зале неожиданно погас свет. А по завершении спектакля пошло обсуждение. «Никаких художественных достоинств в пьесе нет!» – орал Хижняк. «Лариосик, наверное, остался в Киеве, чтобы вредить советской власти», – вторил ему Кравченко. «Булгаков – белогвардеец, – подгавкивал Козаченко, – на сороковом году советской власти нет смысла показывать пьесу о белогвардейцах!» А Смолич в истерике заявил, что украинский народ у Булгакова отсутствует, но при этом пьеса «сталкивает русский и украинский народы» и вообще «направлена на реабилитацию Петлюры».

Вняв этому бреду, где Булгаков обвинялся в сочувствии к петлюровцам, с которыми в юности воевал, Минкульт УССР запретил «Дни Турбиных». Смолич и Бажан могли быть довольны. «Это был удар для нас всех, – вспоминает Николай Руш-

ковский, – через несколько лет нас заставили играть пьесу Смолича о взятии Котовским Одессы. Я даже не помню ее названия. Помню только, что все в ней было «правильно» – «хорошие» красные против «плохих» белых. Я думаю, больше всего чиновники боялись той симпатии, которую вызывали герои Булгакова. Ведь глядя на них, становилось понятно – таких не убивать, а культивировать надо».

К счастью, в Тбилиси, который всегда считался маленьким оазисом относительной свободы в СССР, спектакль уцелел. Правда, в прессе мне не удалось найти ни одной строчки об этом спектакле – разве что анонс. К счастью, сохранились живые свидетельства.

Вспоминает режиссер **Темур Абашидзе**:

«Одним из наиболее сильных моих юношеских впечатлений был спектакль Леонида Викторовича Варпаховского «Дни Турбиных» М. Булгакова на сцене Грибоедовского театра. Он был выдающимся режиссером классического периода развития русского театра. Приехав в Грузию после лагерей, Варпаховский попал в замечательную культурную среду: Тбилиси был центром творческих исканий, здесь работали яркие личности. Я был тогда школьником, и мой одноклассник Лева Клеппер, в будущем знаменитый физик-теоретик, позвонил и предложил мне пойти вместе с ним на премьеру в театр имени А.С. Грибоедова – показывали «Дни Турбиных». Спектакль поразил меня. Гру-

зинский театр всегда представлялся более романтичным, героическим, немного на котурнах. А спектакль «Дни Турбиных» был, если так можно выразиться, «суперроссийским». Михаил Булгаков в драматургии фактически продолжил линию Чехова, Горького – линию настоящего русского театра, который произвел в мире сенсацию. И «Дни Турбиных» Варпаховского были его частью.

В спектакле были великолепные актерские работы. Вот что значит большой режиссер, профессионал! Крепкие, хорошие провинциальные актеры вдруг засверкали какими-то невероятными радужными красками: Надежда Сперанская, приятель моей матери Анатолий Смирнин, сыгравший Тальберга, – это была потрясающая работа. А Мавр Пясецкий, которого мы знали как актера острого рисунка, комика? Он вдруг сыграл Мышлаевского, то есть, выступил в новом амплуа, с другими красками, ведя интересную психологическую линию. Лариосика сыграл молодой актер Саша Бондаренко, которого еще не очень хорошо знали в Тбилиси. И после спектакля он стал в полном смысле слова звездой! У Константина Мюфке была совершенно небольшая роль немецкого офицера. Прошло 60 лет, но я его помню в этом спектакле, как будто это было вчера!

Режиссеры того времени, той формации считали, что главное в театре – актер, актерская работа, в которую, конечно, вкрапливался режиссер, находил какие-то системы во взаимоотношениях персонажей,

раскрывал суть эмоциональных столкновений. Но заменить игру актера на чистое режиссирование тогда считалось нонсенсом! «Дни Турбиных» были ярчайшим примером таких взаимоотношений режиссера с актерами, пьесой. Все же «Дни Турбиных» – это Булгаков. Пьеса была не рекомендована для постановки. И вдруг человек, только что вернувшийся из мест не столь отдаленных, берется за эту «нерекомендованную» пьесу. Это было уже само по себе нечто любопытное и заманчивое для тбилисской интеллигенции. И в театр хлынула публика! Варпаховского восприняли очень хорошо. Как человека, который хочет, умеет говорить правду и понимает, что такое настоящий русский театр. Он обладал способностью поставить на периферии спектакль московского «розлива». А ведь в те годы московские театры были на высочайшем уровне. Ощущались и новые веяния. И в этой ситуации появление на грибоедовской сцене спектакля такого масштаба, такого значения и смелости стало сенсацией. Поставить спектакль о белогвардейцах? Но они же были врагами!.. Словом, впечатление от спектакля, от незнакомого человека по фамилии Варпаховский помню до сих пор. Считаю, что это один из моих учителей в профессии, я многому у него научился. Особенно с точки зрения восприятия классического русского театра. Как театра актера, как театра драматурга, как театра, стремящегося быть общественно значимым. В этом смысле

Варпаховский оказал на меня колоссальное влияние, за что я ему благодарен всю свою жизнь. Хотя в его постановке подчеркнуто, именно подчеркнуто не было никаких режиссерских изысков. Этот спектакль был сделан в стиле начала XX века. Действие происходит в одной комнате, в одном временном отрезке. Группа актеров на наших глазах жила жизнью своих героев, находившихся под влиянием тех событий, которые происходили за окном «с кремовыми шторами», как говорил Лариосик. До сих пор помню интонацию Лариосика – Саши Бондаренко: «Господа, кремовые шторы, за ними отдыхаешь душой... забываешь о всех ужасах гражданской войны. А ведь наши израненные души так жаждут покоя... Кремовые шторы... они отделяют нас от всего мира...» Этот герой писал стихи. Спектакль воспринимался как нечто целостное, в нем была атмосфера. Сама режиссура была силой, которая, простите, не прет в зрительный зал и не бьет тебя по голове, а присутствует в кулисах, незаметно, но при этом диктует и управляет всем, что происходит на сцене...»

Вспоминает драматург **Петр Хотяновский**:

«Для меня «абонементное», навязанное, как тогда казалось, отношение к театру кончилось на спектакле грибедовцев «Дни Турбиных», поставленном большим режиссером Леонидом Варпаховским. Кончилось самоуверенное, тинейджерское восприятие мира, в котором «Бога нет» только потому, что он не



▲ Елена Булгакова

вычисляется в трехмерной системе координат. В моем доме был альбом средневековых гравюр, одна из них изображала путешественника, который дошел до места, где небесный свод смыкается с земной твердью, проткнул прозрачную оболочку неба головой и увидел за ней бесконечную глубину мироздания. Нечто подобное я испытал на спектакле «Дни Турбиных». Я смотрел его несколько раз, и с каждым разом глубина, многомерность духовного пространства героев драмы, обстоятельств их жизни и не показная, а истинная преданность и любовь к отечеству, которые и стали причиной их личных трагедий, мне становились и



▲ **Петр Хотяновский и Инга Гаручава**

понятней, и интересней. Я уверен, не будь моих тайных прогулок по темным кулисам Грибоедовского театра, не надышись я их пылью, не впитай в себя их запахи и не прозрей душой вместе с семьей Турбиных, не случилось бы драматурга Петра Хотяновского, не вышли бы на грибоедовскую сцену пьесы, написанные и поставленные в соавторстве с женой, драматургом, режиссером и поэтом Ингой Гаручава».

Как ни странно, совершенно иным было впечатление подростка Роберта Стуруа, так же посмотревшего «Дни Турбиных» на сцене театра Грибоедова: «В пятьдесят шестом году (Варпаховский освободился в 1953 году. – И.Б.) Варпаховский вышел из лагеря и был назначен худруком театра Грибоедова (худруком был в тот период Додо Антадзе. – И.Б.). И он поставил тогда «Турбиных». Я был еще мальчишкой, учился классе в седьмом, и

это была моя первая встреча с Булгаковым. Она не произвела на меня достойного впечатления. Мне казалось, что играют слабые артисты, да и весь спектакль был поставлен в невыразительной, принятой тогда манере, в стилистике такого... стандартного Чехова».

«Турбины» не оставляли Леонида Викторовича до конца его дней. Режиссер вновь и вновь обращался к этой пьесе, уже покинув Грузию.

Вспоминает **Татьяна Доронина**, («Дневник актрисы»):

«Из Москвы приехал Леонид Варпаховский. Когда-то, очень давно, он работал в театре Мейерхольда. Потом, через семнадцать лет, он ставил в Киеве и трижды сдавал «Дни Турбиных». Спектакль трижды не приняли, в Киеве была жива память о «сне 18-го года, увиденном Михаилом Булгаковым». Варпаховский был приглашен на постановку к нам (речь идет о ленинградском

театре имени Ленинского комсомола – И.Б.). Решение спектакля у него было, нужна была «корректировка» новых для него актеров в новом театре. Леонид Викторович посмотрел все спектакли театра и вывесил распределение: Турбин – Окулевич, Тальберг – Рахленко, Лариосик – Басилашвили, Шервинский – Косарев, Мышлаевский – Усовниченко, Елена – я.

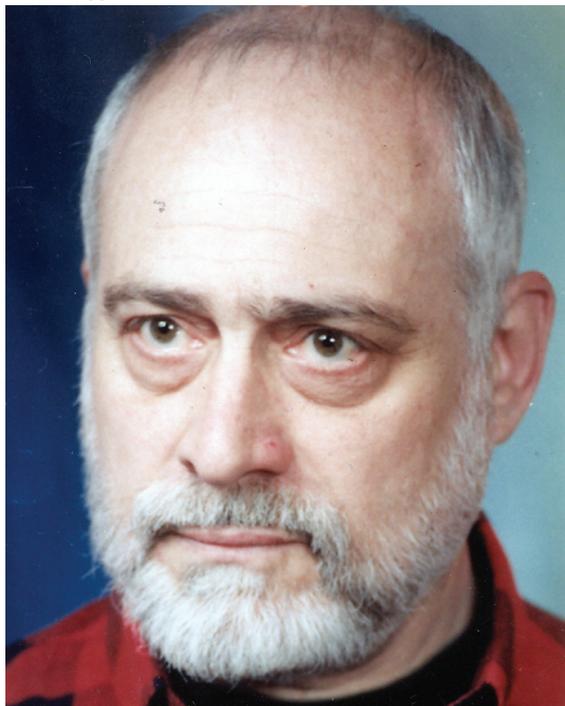
Варпаховский заполнил репетиционный зал мебелью, коврами, поставил рояль и старинные часы – он сделал выгородку спектакля, и мы сразу стали репетировать в этой выгородке. Боги мои, боги! Как было хорошо! Умный, тонкий режиссер умел понимать актерскую природу. В этой уютной комнате с раскрытым роялем, с мягким боем часов, чистой скатертью на столе, с толстым ковром и старинным диваном – нельзя было говорить отрывисто, громко и грубо, нельзя было рассказывать «актерские байки» – здесь можно было только «жить по-турбински» – сложно, с драмой и юмором впережку, бережно относясь друг к другу, вместе ненавидеть зло и вместе жаждать справедливости.

Олег Окулевич – интеллигентный, интеллектуальный, глубоко чувствующий – был отличным Алексеем Турбиным. Под сдержанностью, деликатностью и привычным внешним покоем жила такая боль, которая может пронзить человека на «рубеже», когда рушится все, во что верил, чем дорожил, в чем видел смысл.

Рахленко – Тальберг – подтяну-

тый, тонкий, суховатый и очень комильфо. Он не терял этот стержень воспитанности ни при каких обстоятельствах. Он прятал за этой привычной формой безукоризненного внешнего поведения свою крошечную душу и свое большое предательство. Взгляд холодных, умных глаз был неопределенным, нейтральным на все случаи жизни. «Выдавал» он свой страх только один раз, когда, чинно и с достоинством попрощавшись со всеми, быстро брал чемодан и быстро исчезал за дверью. Как будто его не было. Как будто мелькнула тень. «Как крыса», – говорил печально Николка, и это

▼ Теймураз Абашидзе



было не «образом», а буквально.

Петя Усовниченко – «социальный» герой театра – обаятельный даже в ярости, даже в крике, играл своего Мышлаевского в одном состоянии, на одной волне. Шутил над Лариосиком не улыбаясь, не бросая «темы» боли за гибель людей, свидетелем которой он был. Черные глаза будто вобрали в себя это белое поле с редкой человеческой цепью, с солдатами, замерзающими в окопах по вине штабников, по вине полковника Щеткина, вобрали и самого коньячного Щеткина из «коньячно-кофейной» армии, и смерть товарищей, и ужас немецкого предательства.

Большим и вечным «маминым ребенком» входил в гостиную Лари-

▼ Татьяна Дороница



осик. Он долго шел, ступая по ковру на цыпочках, огорчаясь, что ступает мокрыми ботинками по такому красивому и пушистому ковру. Он говорил: «Ай-я-яй» и «Ой, ой, ой» – целый монолог без слов, только возглас сожаления по поводу ковра. Он нес Елене письмо от своей мамы, как несут просьбу о помиловании. Когда он узнавал, что из Житомира телеграмма не дошла и, следовательно, приезда его никто не ждал, он невольно садился, почти падал в кресло и с ужасом смотрел на всех. Ужас от содеянной бестактности был так силен, что все начинали смеяться. Лариосик краснел, медленно поднимался и начинал свой обратный путь по ковру, опять на цыпочках и не поднимая глаз от стыда. «Алеша, оставим его, он славный», – говорилось Еленой, как дело решенное. Потому что нельзя этого ребенка куда-то отпускать. Он уже у всех в сердце, он свой, он родной. Спектакль «не приняли» в Ленинграде, как и в Киеве. Огорченный Варпаховский подошел к нам с Олегом и сказал: «Я скоро получу в Москве свой театр – буду счастлив работать с вами. Будете играть все. Приезжайте». И мы расстались с ним «до отпуска», до Москвы».

Вспоминает **Олег Басилашвили**:

«Я играл Лариосика. До этого Варпаховский поставил эту пьесу в Киеве, в Театре имени Леси Украинки. Но спектакль был запрещен, и он попытался сделать «Турбиных» у нас. Мы отрепетировали первый акт, показали его художественному руководству театра и представителю

райкома партии, после чего репетиции были прекращены...»

Тем не менее в 1967 году Леонид Варпаховский вновь возвращается к булгаковской пьесе — на сцене московского МХАТа. Накануне премьеры режиссер говорил: «В новой постановке нам хочется шаг за шагом проследить, как под ударом истории разламывается единство среди кадрового офицерства, спянного кровью, пролитого на полях первой мировой войны. Дороги людей расходятся. С сегодняшних позиций еще яснее выступит заложенная в пьесе идея о том, что колесо истории вертится только в одну сторону и всякий, кто попадает под это колесо, погибает». В спектакле играли Владлен Давыдов (Тальберг), Владимир Кашпур (Федор), Иван Тарханов (Фон Шратт).

Вновь из «Дневника актрисы» Татьяны Дорониной:

«Сдавали макет «Дней Турбиных». Режиссер Варпаховский ставил во МХАТе пьесу моего Мастера и на приемку макета пригласил Елену Сергеевну. Я подошла к комендантуре. В дверях, полуоткрыв их, стояла красавица. Просто пленительна, просто женственна, просто очаровательна и просто лучезарна. Солнце еще больше золотило ее рыжеватые короткие волосы. «Ореховые глаза» чуть шурились и искрились, алый рот, гладкое чистое лицо. Общее выражение — приветливости и снисхождения. Нас познакомили. Она протянула мне руку. Зеленым лучом блеснуло кольцо, отраженное в золотой монете другого кольца.

Пожатие короткое, мягкое и теплое.

Варпаховский взял ее под руку и повел — почтительно, осторожно, так, как ведут только красавицу, — с восторгом и надеждой. Он помолодел, он хохотал так же легко и так же беспричинно, как она. Он откидывал чуть назад голову, он стал выше, стройнее и даже красивее».

«Дни Турбиных», поставленные Леонидом Варпаховским во МХАТе, отличались от знаменитого спектакля Ильи Судакова 1926 года.

Константин Рудницкий пишет: «Почти все роли толкуются режиссером соответственно новой интерпретации произведения, и звучать они должны по-иному. Для тех, кто все же старательно ищет аналогий между прежним спектаклем и нынешним, для тех, кто сожалеет, что режиссер избрал некий новый принцип решения драмы и не дает нам возможности с приятностью вспоминать сцены классических любимых «Турбиных», напомним, что Л. Варпаховский приступал к своей работе в резко изменившихся обстоятельствах времени и, в сущности, в совсем другом театре. Н. Абалкин сетует, например, что «даже самый зоркий зритель лишен возможности в глубине и темноте сцены рельефно выделить, взять в фокус отдаленную от него фигуру Алексея Турбина. Зрителю не дано взглянуть в его глаза, прочесть в них все то, что происходит в это трагическое мгновение жизни»... Верно, не дано. И слава богу, ибо Алексея Турбина играет не Хмелев, а Л. Топчиев.

Он проводит всю роль серьезно,

старательно, твердо, но выразить чисто актерскими средствами, «крупным планом» трагедию старшего из Турбиных артист пока еще не в состоянии. Это доказано, кстати, в начале спектакля, в эпизоде, который Н. Абалкин расхваливает, на мой взгляд, совершенно неосновательно. Алексей Турбин, пишет Абалкин, «сидит в кресле у камина, словно отрешенный от всего мира, и долго молчит, напряженно, сосредоточенно и горько думая о чем-то». Я могу согласиться только с тем, что Алексей и правда сидит в кресле именно у камина, а не в другом каком-нибудь кресле, и долго молчит. Эпизод пуст. Молчание пустое. Почти всегда в те мгновения, когда Л. Варпаховский позволяет зрителям «взглянуть в глаза» актерам, глаза их немного говорят. Новое поколение артистов, сложившееся в трудные для МХАТа годы, оказывается не в состоянии уловить и выразить движения душ булгаковских героев.

«Дни Турбиных», когда они ставились И. Судаковым впервые, были глуже современной пьесой. Сейчас это – историческая драма русской интеллигенции, застигнутой великими и грозными событиями гражданской войны, стремящейся в этих событиях разобраться, угадать судьбы, предстоящие России. Л. Варпаховский смотрит в жизнь Турбиных, как в далекое и памятное прошлое. Поэтому, например, сцена у гетмана «Всея Украины», которая в старом спектакле была откровенно фарсовой, здесь остается комической, но комизм ее уже иного свойства.

Сквозь фарсовость ситуации постыдного бегства гетмана проглядывает горький трагизм положения тех, кого он предает, оставляет на произвол судьбы и Петлюры. Достигается это не только безукоризненным изяществом, остроумием и меланхолической иронией игры П. Масальского в роли гетмана, не только властно звучащей у В. Белокурова в роли немецкого генерала фон Шратта темой жестокого, циничного равнодушия, даже презрения к России, но и горестным величием все понимающего камер-лакея Федора, которого А. Грибов представил монументальным, мрачным, невозмутимым человеком, печально и безнадежно, в упор разглядывающим тех, кто спасает только свою шкуру.

Ответственность перед историей или безответственность перед ее суровым лицом – вот главный критерий, которым руководствуется постановщик спектакля, когда резко акцентирует самовлюбленную трусость Тальберга (роль эта сыграна В. Давыдовым умно и едко) или, по контрасту, твердое мужество офицера Студзинского (С. Сафонов).

С этой точки зрения самое пристальное внимание привлекает, естественно, Алексей Турбин.

Вся режиссерская партитура роли продумана особенно тщательно. Не претендуя раскрыть трагедию крушения идеалов (эту задачу в свое время блистательно выполнял Хмелев), режиссер в данном случае делает Алексея Турбина центральной фигурой большой динамической картины смятения и раздора в стане

противников революции.

Знаменитая сцена в гимназии решена порывистыми, почти конвульсивными движениями воинской массы по двум высоким маршам лестницы. Алексей Турбин, волевой, твердый фронтовой офицер, ввергнут в напряженный поединок с этой вышедшей из повиновения и накатывающей на него разъяренной массой. Будто удары нагайки, повторяясь и повторяясь, звучат его резкие повелительные возгласы: «Молчать! Смирно!..» Выигрывая этот поединок, как дважды два доказывая юнкерам, что их борьба потеряла всякий смысл, Алексей Турбин одновременно выносит смертный приговор самому себе. Гибель его становится неотвратима, его последняя фраза, обращенная к брату: «Унтер-офицер Турбин, брось геройство к чертям!» – подводит итог не одной только жизни, но жизни и борьбе всех Турбиных, их друзей, их единомышленников.

Драматизм, с которым сопряжено сознание правды, героизм, который потребен для того, чтобы высказать и внушить эту горькую правду боевым товарищам, все еще готовым погибать за уже изжившую себя и не имеющую никакого будущего идею, – вот содержание сцены в гимназии, как она поставлена Варпаховским. Тут разыгрывается идейный, эмоциональный и исторический финал белого движения.

Этого так и не поймет самоотверженный, но ограниченный Студзинский. Это очень скоро станет ясно штабс-капитану Мышлаевско-

му, быть может потому, что он – в обаятельном и добродушном наполнении М. Зиминой – приносит с собой запах мучительной окопной и казарменной жизни, он ближе к простым солдатам, их тяготам и бедам. Жаль только, что в финале, когда Мышлаевский понял уже – «Народ не с нами. Народ против нас», – трагизм осознания этой страшной истины затуманивается у актера некоей поволокой довольства и самоуверенности.

Как шампанское, пенится в «Днях Турбиных» легкомысленная, пьянящая тема недопустимой, как пир во время чумы, любви Шервинского к Елене. Взгляните на эту лю-

▼ Олег Басилашвили



бовь глазами строгого моралиста: черт знает что такое! Шервинский – ловелас, бабник, враль, почти что мародер – присвоил же он золотой портсигар бежавшего гетмана! – и эта женщина, которая знает, что он ловелас и враль, которая целуется с ним спьяну, бесшабашно говоря: «Ах, пропади все пропадом!» И еще выходит за него замуж! Это ли не доказательство полного морального падения Елены Турбиной, а заодно, может быть, и вообще Турбиных? Но нет, Булгаков вовсе не шутя утверждает, что любовь Шервинского и Елены победоносно-прекрасна, чиста, как горный родник, более того, Булгаков это доказывает, хуже того, ему блестяще удается это доказать.

Вся суть отношений Елены с мужем полностью выявлена в сцене бегства Тальберга – сцене, написанной Булгаковым с тонким и холодным сарказмом. Вот он вошел, наконец, Тальберг, которого Елена, волнуясь, ждала весь день, и заботливо остановил ее: «Не целуй меня, я с холоду, ты можешь простудиться». Внимательный муж! Через минуту, однако, становится ясно, что он бежит в Германию и бросает жену на произвол судьбы. Тут-то и влетает Шервинский, красивый, шумный, веселый, увлеченный ее красотой, Шервинский с его «гвардейскими комплиментами» и неутомимой говорливостью, с его руладами и с громадным букетом... Теперь уже его не собьешь: противостоять его натиску трудно, почти невозможно – «к несчастью», Шервинский очень нравится Елене, и он это чувству-

ет. К счастью же, этим увлечением, этой минутной слабостью обиженной женщины, жаждущей хотя бы мимолетной радости, начинается любовь.

Даже сквозь пышную, цветистую и пошловатую словесность «гвардейских комплиментов» Шервинского пробивается чувство. Он, вероятно, не первый раз говорит эти слова, он, возможно, уже не одну женщину называл богиней, но никогда еще не был так искренен в своем стремительном порыве, никогда еще сам не верил до такой степени каждому своему слову. Прелесть его пошловатого ухаживания заключается в том, что, полностью владея ситуацией, Шервинский совершенно не владеет самим собой, ничего не умеет и не пытается скрыть. И хотя Булгаков вовсе не старается изобразить Шервинского ни особенно пронизательным, ни хотя бы просто тонким, возвышенным человеком, тем не менее Шервинский подкупает нас, ибо он способен поступать – и поступает – «рассудку вопреки». Тут он – прямая противоположность благопристойному Тальбергу, который по-своему тоже ведь любит Елену, но всегда повинует эгоистичному, сухому и трезвому расчету.

С этой точки зрения становится до конца понятна исполненная энергии стремительного движения роль Елены Тальберг. Весь путь Елены – это путь от повиновения рассудку и правилам «благопристойного поведения» к жизни по законам сердца и чувства, от терпеливого смирения –

к радостной победе над всем, что начал в ее жизни Тальберг. В душе Елены происходит своя, миниатюрная с точки зрения истории и огромная с точки зрения ее собственной судьбы, «революция» – Елена разрывает узы прежних представлений, связывавшие ее с нелюбимым человеком, страшная некогда опасность «бросить тень на фамилию Тальберг» становится для нее смешной, ничего не значащей фразой – вместо фраз, прописей и установлений, потерявших свою силу, Елена обретает веселое счастье. Для Елены в этом мире, где все так зыбко и неустойчиво, где муж оказывается предателем и трусом, а братья и друзья с болью видят, как горько они обманывались, – для Елены крупница подлинности, истинности, которую приносит с собой любовь легкомысленного поручика, становится вдруг спасительной точкой опоры. В. Калинина в роли Елены Тальберг благородна, строга. Тем драматичнее звучит у актрисы надрывная сцена, когда Елена узнает о гибели старшего брата, тем лиричнее проводит она финал спектакля.

Молоденький «кузен из Житомира» Лариосик тоже, разумеется, влюблен в Елену Васильевну. Лариосик незадачлив, как чеховский Епиходов, и благороден, как молодой Вертер. Сочетание заведомо комическое, но А. Борзунов избегает чересчур резких красок и прямого комизма. Он играет, я бы сказал, нежно и очень хорошо, пока его Лариосик робок, трезв и смущен. Артист, к сожалению, менее уверен и

менее убедителен в те мгновения, когда подвыпивший Лариосик вдруг начинает говорить с торжественным пафосом.

Стремясь передать суровое дыхание и тяжелую поступь истории, Л. Варпаховский деликатно и бережно раздвинул рамки пьесы. Художник Д. Боровский окружил ее интерьеры мягкими темно-коричневыми сукнами, за которыми, однако, все время чувствуется грозная атмосфера совершающихся событий.

В режиссерской композиции повторяется простой и лаконичный прием: каждая картина начинается в полнейшей темноте, только одно-два актерских лица высвечены по бокам сцены. Вплотьмах, очень, очень медленно, будто это сама история движется, вращается круг

▼ Давид Боровский



и затем уже освещается декорация Д. Боровского – точная, скупая, немногословная...»

«Дни Турбиных» на сцене МХАТа вспоминает на страницах журнала «Иные берега» и **Наталья Старосельская**: «Это было давным-давно, в конце 60-х годов, а помнится по сей день ярко и отчетливо: спектакль МХАТ им. А.М. Горького (тогда еще единого и неделимого) «Дни Турбиных», сцена в гимназии. Двухъярусная конструкция, внизу которой лежит рояль на двух ногах, а наверху – огромные застекленные окна. Юнкера врываются в помещение, поднимают рояль, держат его, и один из них начинает играть и петь: «Ваши пальцы пахнут ладаном, а в ресницах спит печаль. Ничего теперь не надо нам, никого теперь не жаль...» И под эту грустную песенку Александра Вертинского, слушая и словно не слыша ее, стоит перед окном, спиной к зрительному залу, полковник Алексей Турбин, а в высоких стеклах мелькают вспышки выстрелов и их «мелодия» не может, все равно не может заглушить музыку рояля и пение юнкеров...

Почему-то этот эпизод запомнился как некая квинтэссенция булгаковской «Белой гвардии» и «Дней Турбиных», как абсолютное театральное выражение эпохи гражданской войны – времени жестокого, горестного, страшного. И запомнились с той поры три имени, три человека, которые сумели так просто и внятно дать понять юной душе, что же это было за время: Леонид Варпаховский, Давид Боровский, Леонид

Топчиев.

Леонид Варпаховский был выдающимся режиссером, Давид Боровский пока еще начинающим художником, Леонид Топчиев – артистом МХАТа, никогда не входившим в «первый ряд», но пленившим в роли Алексея Турбина, полагаю, не меня одну».

Таков был путь «Дней Турбиных» в интерпретации Леонида Варпаховского с 1954 по 1967 годы по маршруту: Тбилиси – Киев – Ленинград – Москва.

ВЕСЕЛЫЙ СПЕКТАКЛЬ



Последним спектаклем, поставленным Леонидом Варпаховским на сцене театра Грибоедова, была комедия «В сиреневом саду» Ц. Солодаря. Здесь вновь проявились музыкальные пристрастия режиссера – герои спектакля пели и танцевали. Сохранилась рецензия (опубликована в газете «Заря Востока»), в которой постановка, в общем, оценивается позитивно («коллектив грибоедовского театра создал веселый и яркий спектакль, пользующийся большим успехом у зрителей»), однако в ней содержались и критические замечания.

«Сиреневый сад» – название небольшого пригородного дома отды-

ха. В этом красивом уголке природы хозяйничают морально некрасивые люди. Его директор Семен Семенович Душечкин переменял немало руководящих постов, долго на них не задерживаясь. Он принадлежит к еще встречающейся разновидности жуликов и ловкачей, умеющих устраиваться на выгодные местечки. Служебное положение они используют в своих целях, а для прикрытия темных дел пользуются очковтирательством и подхалимажем, окружают себя своими людьми. Возле Душечкина орудует его помощник и дальний родственник Шок. Таких людей народ метко окрестил «жуками» – мелкими вредителями. В разных местах они выглядят по-разному, но суть у них одна и средство борьбы с ними проверенное – выведение на чистую воду или, как говорится, «За ушко, да на солнышко».

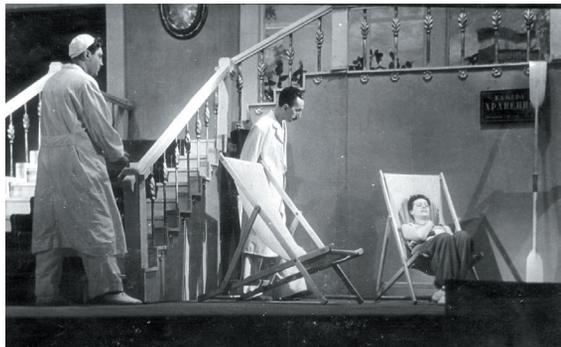
Изобличению таких «жуков», портящих сиреневые сады нашей жизни, посвящен спектакль театра имени Грибоедова. Разоблачать вредных людей можно по-разному – от сурового осуждения и наказания до нравочувения и осмеяния, как в форме драмы, так и комедии. Пьеса «В сиреневом саду» Ц. Солодаря написана в легком комедийном жанре в виде редкого на нашей сцене остроумного водевиля, в котором герои не только действуют, как в жизни, но и поют, и танцуют. На этой основе, используя мелодичную музыку, написанную для комедии «В сиреневом саду» композитором Н. Богословским, коллектив грибоедовского театра создал веселый



и яркий спектакль, пользующийся большим успехом у зрителей.

...Душечкин пронюхал, что в дом отдыха должна приехать жена его начальника из горздрава Рыбцева. Играющий роль Душечкина хороший комедийный актер Мавр Пясецкий остро передает волнения, противоречивые движения подхалимской душонки директора дома отдыха. Он уклоняется от разговора с начальником, чтобы тот не просил его устроить жену в дом отдыха. Сегодняшние подхалимы действуют тонко. Душечкин решает принять жену Рыбцева «в общем порядке» На самом же деле он создает для нее исключительные условия, желая угодить жене, чтобы та похвалила

▼ Сцены из спектакля «В сиреневом саду»



его работу мужу... Расчеты его проваливаются. За жену Рыбцева в попытках принята приехавшая на отдых актриса Галя Бородина. Эту роль превосходно играет Наталья Бурмистрова. А роль ее оказывается сложной, двойной. Против Душечкина в доме отдыха уже ведется борьба. Ее возглавляет молодой врач Раевская (актриса Инна Кириллова создает обаятельный образ горячего и нетерпеливого борца с «жуками» в «Сиреневом саду»). Ей видны проделки Душечкина, но подобрать изобличающие, неопровержимые факты она не может: пройдоха хитер. Это тоже соответствует правде жизни. Раевская уговорила Галю разыграть роль жены Рыбцева. Галя представляет Рыбцеву вздорной, глупой и требовательной бездельницей, самоуверенной особой, способной заставить директора «трепетать». Эта роль, кстати, является «производственной практикой» для актрисы. И действительно, Бородина выполняет ее с большим успехом. Все идет как задумано.

Но... в хорошей комедии, какой несомненно является «В сиреневом саду», находится не одно «но», осложняющее действие и повышающее интерес к остроумному развитию сюжета. Во-первых, приезжает настоящая жена Рыбцева (артистка Людмила Врублевская), которую никто не узнает. У нее другая фамилия, она такой же честный и скромный человек, как и сам Рыбцев, она библиотечный работник, а муж – врач. Живут они вместе более десяти лет. Во-вторых, у самой «второй жены»

тут же возникает своя драма: у нее есть жених инженер Русаков (артист А. Шмелев), оказавшийся тоже в доме отдыха и возмущенный ее поведением. Вдобавок среди отдыхающих есть некая Мадлена – Матрена (артистка Надежда Сперанская), устроившаяся в доме отдыха «по благу» под чужим именем на привилегированном положении. Ей грозит конкуренция «жены Рыбцева». Будучи особой чрезвычайно склонной, она начинает плести сеть интриг. Возникают такая кутерьма, такие перепалки и непрерывные смешные недоразумения, что в зрительном зале не прекращается смех. В конце концов все узлы развязываются.

Душечкин и его компания полностью разоблачаются с приездом в «Сиреневый сад» самого Рыбцева, небольшую роль которого тоже с хорошей долей юмора мастерски играет Андрей Нирванов.

В искусстве форма неотделима от содержания. Пьеса «В сиреневом саду» имеет жизненную основу, есть в ней неплохой идейный замысел. Но многое в ней идет от желания автора не только осмеять дурные явления, но и просто смешить, создавать положения условные и несколько искусственные. Например, весьма маловероятны совпадения событий и столкновения всех героев комедии в одном месте и в один день. Никто не станет упрекать в этом ни автора, ни театр. Вполне закономерно такому содержанию соответствует форма водевиля, а не сатирической комедии, так же, как закономерно существование со-

ветской оперетты на современные темы. Но в данном случае особые требования, вытекающие из художественной формы, предъявляет сам жанр водевиля.

Коллектив театра и постановщик спектакля Л. Варлаховский в целом удачно справились со сложной для актеров постановкой «легкой комедии». Но, думается, что театр не полностью использовал свои силы для постановки веселого спектакля.

Разумеется, артисты драматического театра не певцы, но если приходится по характеру избранной для постановки пьесы петь, то этому надо уделить более серьезное внимание. Это важная сторона спекта-

▼ **Наталья Бурмистрова в роли Гали**



кля... следовало бы подготовить из большого состава труппы хотя бы двух-трех исполнителей с хорошими голосами. От этого спектакль еще более выиграл бы.

Многие актеры удачно справились с водевильным характером исполнения своих ролей. Бурмистрова в роли Гали, Нирванов – Рыбцев создают яркие, живые и в то же время легкие «водевильные» образы. Особенно это надо сказать о Бурмистровой, играющей роль жены Рыбцева с подлинным блеском, с удачно найденными интонациями, жестами и тонкими переходами в этой двойной роли. Сдержанно и тактично, без нажима, иногда просто, иногда с легким юмором ведут свои роли студентка Тамара – О. Вознесенская, счетовод Шишкин – С. Смородинцев, врач Раевская – И. Кириллова, Шорина – Л. Врублевская...»

Удачен был Душечкин в исполнении Мавра Пясецкого: «Благодаря различным перипетиям водевиля проявляются различные черты характера этого пройдохи, но он настолько хитер, так изворотлив и находчив, что ему почти невозможно предъявить обвинения. Ведь он «душечкин», а многие в таких «души не чают». К разоблачению подобных духовных хамелеонов и сводится работа Мавра Яковлевича над этим образом, становясь, как, впрочем, и каждая его роль, идеологическим спором с негативным за моральную чистоту человека».

«Большой успех спектакля «В сиреневом саду» у зрителей не должен снижать требований к его ху-



▲ Е.Ахвледiani (первая слева) и Л.Варпаховский (крайний справа) в Киеве

дожественной стороне и к точному комедийному мастерству в исполнении каждой роли. Талантливый и богатый артистическими силами коллектив театра имени Грибоедова, выступающий с разнообразным общественно значимым репертуаром, имеет все возможности для этого и дает право предъявлять ему более высокие требования», – острожнозначала критика.

В то же время Наталья Бурмистрова с удовольствием вспоминает о том, как принимала комедию публика: «Зрители на спектакле подпрыгивали на своих стульях. Сколько было радости, жизни, солнца в постановке Варпаховского!»

А в 1955 году Варпаховский отправляется в Киев и ставит на сцене

театра имени Л. Украинки тот самый спектакль «Мораль пани Дульской», некогда поразивший воображение Михаила Левитина. Но связь с Грузией не прерывается: она продолжается через знаменитого грузинского художника Елену Ахвледiani, оформившей целый ряд спектаклей Варпаховского в Киеве, Ленинграде и Москве.

«Уже работая в Киеве, он пригласил туда свою подругу, знаменитую грузинскую художницу Елену Ахвледiani, оформить спектакль «Бал-маскарад» в Оперном театре. В Тбилиси эту красавицу с гривой седых волос называли «наша гордость!» Сколькоким людям она помогла! Стоило грузинскому таксисту сказать: «К Эличке!» – и тот знал



▲ Л. Варпаховский с женой (сидят справа) и Е. Ахвледзиани (стоит) с киевскими артистами

адрес. Так вот, Елена Дмитриевна сделала потрясающие эскизы. Костюмы, прически, маски продумала до мельчайших деталей», – рассказывает А. Варпаховская.

С «Эличкой» связан один забавный случай: «Она вечно держала в зубах папиросу «Беломорканал» и безбожно бранилась. В театре это – дело привычное. Но тут в опере не выдержали: «Леонид Викторович, ваша художница ругается как сапожник!»

Отец попробовал урезонить Эличку своими обычными методами – мол, не надо, прошу! Но это не возымело эффекта. И тогда он выучил наизусть несколько грузинских ругательств – и как только Ахвледзиани начала ругаться, ответил ей примерно тем же по-грузински.

– Ва-ай, дорогой, что вы говорите? – ужаснулась она.

– Вероятно, то же, что и вы! – виновато улыбнулся папа.

Елена Дмитриевна урок усвоила и ругаться перестала».

За три года до кончины Варпаховский вообще перестал ставить спектакли. Говорили, что вернулось к нему в то время его трудное лагерное бытие. И оно не давало ему заниматься театром... По-своему объяснила депрессию Варпаховского Анна Леонидовна:

«Счастливые шестидесятые, когда в нашем доме не закрывалась дверь от гостей, закончились. В России наступил застой. Папа это ощущал всей кожей. А однажды он пришел домой и, рухнув в кресло, выдохнул:

– Все кончено! Они ввели войска в Чехословакию.

Думаю, с этого момента и начался спад. К тому же отец так и не освободился от подсознательного ожидания нового ареста. Ему стали снится лагерь. А тут еще обмороженные на Колыме сосуды стали напоминать о себе. Трагичным для него был и уход из Малого театра, где он работал многие годы, и не совсем понятый его новый спектакль в театре Вахтангова... «Дремавший» в голени тромб оторвался и поставил точку в его жизни...» 12 февраля 1976 года Л.В. Варпаховского не стало.

ЖЕНЩИНА «КОЛЫМСКОЙ ЗАКВАСКИ»



Успешная актриса Московского драматического театра им. К.С. Станиславского, ярко начинавшая на этой сцене свой путь, заслуженная артистка России Анна Варпаховская (кстати, родившаяся на Колыме) в 1995 году пошла на довольно смелый, даже рискованный шаг – создала в канадском Монреале русский театр имени своего отца. Этот небольшой коллектив, спектакли в котором ставит сводный брат Анны Варпаховской, режиссер Григорий Зискин, гастролировал по Америке,

Канаде, Израилю и снискал немалую популярность. Во многом благодаря участию в театральных проектах самой Анны Варпаховской, актерский талант которой никого не оставляет равнодушным (все помнят и ее кинороль – женственную героиню из фильма «Суета сует»).

На сцене театра имени Л.В. Варпаховского шли «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского, «Волки и овцы» А. Островского, «Скамейка» А. Гельмана, «Бабье лето» А. Менчела, «Спасибо, Марго!» В. Мухарьямова и т.д.

А начинали Анна и Григорий с того, что основали Ассоциацию русских актеров. Собрали всех русскоговорящих артистов, живущих в Монреале, Вашингтоне, Нью-Йорке, Нью-Джерси, в общем, тех, кто волею судеб оказался в Канаде и США. Задумали первый спектакль на русском – это был «Дядюшкин сон» Достоевского, пригласили звезд Эдуарда Марцевича и Елену Соловей, друга семьи художника Давида Боровского, сами кроили, шили и красили декорации.

«Наше первое турне было очень трудным, – вспоминает Анна Варпаховская. – Люди не верили, что в Канаде может существовать русский театр. Но нам это удалось, мы функционируем уже много лет. После первого спектакля слух о нашем театре разошелся по всей Канаде и Америке, на спектакли стали приходить зрители. Мы проехали по Америке и Канаде, это стало событием. Помню, играли в Нью-Йорке, на Манхэттене, было 1400 человек в зале».



▲ Анна Варпаховская

Но Анна Варпаховская всегда стремилась к большему: ее деятельность связана и с теми театрами, в которых работал отец – Московским драматическим театром им. К.С. Станиславского, в репертуар которого были включены два спектакля совместного производства – «Бабье лето» А. Менчела и «Спасибо, Марго!» Валерия Мухарьямова; Национальным русским драматическим театром имени Леси Украинки в Киеве и даже магаданской сценой.

«Артистов в эту своеобразную антрепризу (хотя, строго говоря, никакой антрепризой эти спектакли не являются!) приглашает сама Анна. Чаще всего становится не только вдохновителем, но и сценографом, и художником по костюмам, и музыкальным оформителем, не говоря уже о том, что финансово участвует в создании спектаклей.

И в этом видится не только трепетное сохранение памяти о режиссере Леониде Викторовиче Варпаховском, чьи спектакли становились легендой, и о человеке, как и многие из его поколения пострадавшем за свое дворянское происхождение, за то, что был верным учеником В.Э. Мейерхольда, за то, что просто попал в жернова сталинской эпохи – могло бы быть иначе, и вряд ли кто-нибудь осудил бы дочь «врагов народа» за неистребимое чувство обиды и гнева по отношению к стране, так жестоко обошедшейся с ее самыми близкими людьми», – пишет Н. Старосельская.

Причудливым, странным образом, спустя много лет, судьба вновь

свела Леонида Варпаховского и «театр Грибоедова». В лице его дочери и грибоедовца, народного артиста Грузии Бориса Казинца. Борис Михайлович принял участие в четырех театральных проектах театра Л.В. Варпаховского – «Волки и овцы» А.Островского, «Миллиард для наследников» П. Шено, «Четыре довода в пользу брака» Р. Баэра и возобновленном спектакле «Волки и овцы», но под другим названием – «Средь бела дня». В 2001 году Борис Казинец в спектакле театра «Волки и овцы» А. Островского с блеском сыграл Чугунова. Его партнершей, исполнившей роль Мурзавецкой, стала сама Анна Леонидовна Варпаховская.

Приведу отрывок из материала, опубликованного в «Вечерней Москве» еще в 2005 году:

«Это – говорю без всякого преувеличения – подвиг. Потому что все в этом театре – от выбора репертуара до организации гастролей – делается Григорием Зискиным и Анной Варпаховской. В числе поставленных театром пьес русская классика: «Медведь» и «Предложение» А. Чехова, «Волки и овцы» А. Островского, пьесы французских, американских и российских драматургов. Театр создает собственную сценическую версию каждой из выбранных для постановки пьес, а пьеса «Дядюшкин сон» написана Григорием Зискиным по одноименной повести Ф.М. Достоевского.

Весной нынешнего года я впервые попал на спектакль театра, который назывался «Антипьеса для

антипублики». С первых минут театрального действия стало ясно, что и режиссер, и занятые в спектакле актеры – профессионалы высочайшего класса. Как только смолкли аплодисменты и крики «браво», я отправился за кулисы, познакомился с актерами и режиссером и – о чудо! – был приглашен в Монреаль.

Дом Анны Варпаховской – большой, красивый, удобный – служит и репетиционной базой (есть небольшой зал со сценой), и костюмерной, и гостиницей для приглашаемых, как правило, из Москвы актеров. Приглашенных из «дальнего зарубежья» – 2-3 человека, плюс Анна Варпаховская, плюс приезжающая на репетиции из соседней Америки знаменитая Елена Соловей. Вот и отправная точка поиска Григорием Зискиным репертуара: в пьесе должно быть не больше 5–6 (иногда до 10) действующих лиц. Представляю себе радость режиссера, набредшего на пьесу Александра Гельмана «Скамейка», в которой заняты... два актера. Количество актеров – это, говоря языком математики, условие необходимое, но недостаточное. Зискин любит пьесы с ярко выраженной, острой драматургией, неожиданными поворотами и почти детективной развязкой.

Итак, пьеса найдена, подбираются актеры, продумываются и заказываются костюмы, декорации. Костюмы шьют в специальной мастерской в Монреале, декорации (по чертежам и макетам, присылаемым из Москвы) тоже изготавливаются в Канаде. Несколько спектаклей теа-



▲ Участники спектакля «Волки и овцы»

тра оформил выдающийся театральный художник, долгое время работавший с Юрием Любимовым на Таганке, народный художник России Давид Боровский. За Анной Варпаховской – музыкальное оформление спектаклей.

С выучиванием текста, обсуждением оформления, подбором музыки работа над спектаклем занимает четыре–шесть месяцев. И месяц – на репетиции. Когда актеры съезжаются в дом Варпаховской, режим работы такой: три-четыре часа репетиции утром, три-четыре часа – вечером.

Получается, что каждый спектакль готовится за 50–55 репетиций. Ну а потом – месячные гастроли по Канаде и Америке, театр побывал и в Германии.

У него уже есть своя публика. В

тех городах, где театр уже бывал на гастролях, театралы терпеливо ждут его следующего приезда.

Варпаховцы впервые побывали на Западном побережье Соединенных Штатов с искрометной пьесой французского драматурга Марка Камолетти «Любовь по-французски, или Семейный ужин». Эти гастроли были приурочены к десятилетнему юбилею театра. В Сиэтле, Портленде, Сан-Диего, Сан-Франциско, Лос-Анджелесе и других городах театр принимали, по свидетельству Григория Зискина, очень тепло, просили приезжать еще.

Завершились юбилейные гастроли Театра имени Варпаховского «Любовью по-французски» в полторатысячном зале театра «Миллениум» на Брайтоне, на котором посчастливилось присутствовать и

автору этих строк. Вместе со всеми зрителями я стоя аплодировал Елене Соловей и Александру Дику, Михаилу Янушкевичу и Анне Варпаховской, Сергею Приселкову и Светлане Черновой. И главному режиссеру театра Григорию Зискину, достойно представляющему российский театр далеко за пределами России».

Так Анна Варпаховская и Григорий Зискин продолжили «театральное дело» Леонида Варпаховского.

«Я научилась у отца очень многому. Одним из первых уроков был вопрос: что написано на первой странице любой пьесы? «Действующие лица», – отвечаю. Действующие, а не чувствующие и не переживающие. Ведь и в жизни мы все делаем ради чего-то, что-то выполняем,

куда-то прорываемся и ничего не делаем просто так, все ради чего-то. Казалось бы, это самый простой элемент – действовать на сцене, но он самый трудный. Когда человек на сцене действует, вы понимаете, зачем он это говорит, чего хочет, вам интересно за ним следить.

Еще папа научил меня задаваться массой вопросов, работая над ролью. Спустя 30 лет, репетируя «Дядюшкин сон» я, следуя этому принципу, задумалась: за сколько времени проходят события в пьесе? Оказалось, утром князь приехал, а вечером его убили. Вот то, что успела проверить Марья Александровна Москалева за день – диктует совершенно иное ритмическое существование на сцене. Она, как юла. Ей нужно съездить в деревню, привезти мужа, отбить этого, пустить сплетню, привезти князя, уговорить его, уговорить Зину... То есть я уже не могу играть эту роль, сидя с чашкой у самовара. Москалевой некогда. Есть профессиональные вещи, которые я наблюдала, когда работал папа. И теперь это очень помогает».

«Леонид Викторович был светлый, интеллигентный, образованный, безгранично талантливый человек, – вспоминает уроки отчима режиссер **Григорий Зискин**. – Сам он говорил, что выжил в сталинских лагерях благодаря своему природному легкомыслию. Но это, мне кажется, он говорил для красного словца. На самом деле он был очень мужественный, стойкий человек, с непреодолимым желанием жить, работать. Он был предан своей профессии,

**Борис Казинец и
▼ Анна Варпаховская**



был подлинным режиссером и выжил благодаря тому, что верил в свое предназначение, в свою путеводную звезду, в судьбу. Когда Варпаховский вернулся, он был полон надежд, веры и оптимизма. Он работал много и продуктивно, как бы желая наверстать упущенные годы. И если вы назовете все спектакли, поставленные им за годы жизни после заключения, то увидите, что ни одному режиссеру не удалось поставить столько спектаклей, сколько поставил он. Я, конечно, многому у него научился. Часто бывал на его репетициях, мы много говорили с ним о профессии режиссера, я посещал его занятия и лекции по режиссуре, которые он проводил в ВТО, работал вместе с ним. Ни один человек в жизни не оказал на меня такого влияния, как Леонид Викторович. Когда-то он подарил мне свою фотографию с шуточной надписью: «Сыну, другу, наставнику и учителю» и подпись – ПСГ, то есть ПРОСТОЙ СОВЕТСКИЙ ГЕНИЙ. Так в шутку он себя называл. Эта фотография всегда со мной, стоит на моем письменном столе».

НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ПРОФЕССИОНАЛА



Так называют сборник статей Леонида Викторовича Варпаховского «Наблюдения. Анализ. Опыт», в котором режиссер «алгеброй поверяет гармонию» – не только тщательно и подробно анализирует творческий метод Мейерхольда, но и размышляет о режиссуре, ее задачах и сущности. Его афористичные высказывания глубоки и точны. В статье «Задача со многими неизвестными» он предлагает развернутый историко-филологический анализ лермонтовского «Маскарада», постановку которого осуществил в 1962 году на сцене Малого театра. Столь же скрупулезно Варпаховский разбирает горьковскую пьесу «На дне» в статье «Величины постоянные и переменные» (спектакль был поставлен в киевском театре имени Л. Украинки). При этом «он ничего не переосмысливает, а исходит из пьесы, из горьковского текста». В главе «Два пространственных решения пьесы «Шестое июля» автор говорит о неразрывности режиссерской технологии, содержания и стилистики пьесы и спектакля.

В «Заметках о режиссуре», включенных в его сборник «Наблюдения. Анализ. Опыт», Л. Варпаховский делится самыми сокровенными мыслями о своей профессии, затрагивает сущностные моменты режиссерского ремесла.



ЗАМЕТКИ О РЕЖИССУРЕ



Режиссура на первый взгляд – искусство самое легкое. Почти каждый грамотный человек готов взяться за постановку спектакля. Представляется, что если есть пьеса, есть люди, которые выучили слова наизусть, и есть занавес, то спектакль как-то сыграется сам по себе. Столь же доступным кажется и актерское дело. В самом деле, соберите группу людей, не имеющих отношения к искусству, и для проверки задайте им два вопроса:

Кто из них возьмется сыграть на скрипке сонату Бетховена?

Кто из них возьмется сыграть на сцене пьесу Шекспира?

Я убежден, что на первый вопрос все поголовно ответят отрицательно, а второй вопрос наберет некоторую группу смельчаков, рассуждающих примерно так: «Я, правда, на сцене никогда не играл, но думаю, что смогу. Не боги горшки обжигают!» Самое досадное, что эти смельчаки в какой-то мере правы. Они действительно, не имея понятия о театре, кое-как поставить и сыграть трагедию Шекспира смогут. Но никто из них, как бы музыкально одарен ни был, взяв первый раз в руки скрипку, не извлечет из нее ни одного пристойного звука. Быть плохим режиссером, видимо, куда легче, чем плохим скрипачом!

В театре материал, из которого извлекается «звук», по недаловидности, представляется общедоступным, – моя память, мой голос, мои нервы, мое тело и т. д. Отсюда в театре нередко процветает дилетантизм. Он в равной мере проявляется в профессиях актера и режиссера. И в самом деле, кто только не принимается без всякой подготовки за режиссуру?! Актеры-неудачники, литераторы, художники, учителя,

врачи... Вот она, огромная армия режиссеров, заполнивших сцены самодеятельных, а иногда даже и профессиональных театров. Им и невдомек, что нет искусства сложнее, чем искусство режиссуры. Оно требует не только многообразных знаний, но и таланта. Конечно, кое-какое формальное подобие спектакля может слепить каждый грамотный человек. Для этого не нужно ни таланта, ни знаний. Но поставить настоящий спектакль могут только избранные. Режиссеры, проработавшие на сцене всю жизнь, насчитывают крупницы удачи, граммы радия и тонны руды.

Стать хорошим режиссером, пожалуй, значительно сложнее, чем стать хорошим скрипачом. Недаром хороших скрипачей куда больше, чем хороших режиссеров. И научиться ставить хорошие спектакли, видимо, сложнее, чем научиться хорошо играть на скрипке. Но, несмотря на это, скрипачи находятся в постоянном тренинге, они не позволяют себе выйти на эстраду, пропустив хоть день без занятий на инструменте, а режиссеры нередко ставят спектакли, что называется, от случая к случаю.

Режиссер-профессионал должен постоянно совершенствовать свое мастерство. Каждый день он должен решать композиционные задачи, питаться впечатлениями смежных искусств, много читать, непрерывно ставить спектакли и, наконец, внимательно изучать жизнь во всех ее проявлениях. Иначе режиссер отстает от жизни, теряет способность к композиции, перестает слышать фальшивую интонацию актера и не замечает, что действие спектакля остановилось и началась толча воды в ступе.

На наших режиссерских факультетах часто обучаются случайные люди. Они по конкурсу не поступили в медицинский или экономический институт, зато им повезло в театральном. Но можно ли обучить человека режиссуре, если у него нет таланта к этому виду творчества? Режиссерские факультеты способны лишь развить талант, воспитать его. Точно так же как нельзя человека сделать поэтом, так нельзя его сделать режиссером. Поэты и режиссеры рождаются. И довольно редко! Я отнюдь не против творческих высших учебных заведений. Обучать поэзии и режиссуре надо. Но надо обучать поэзии поэтов, а режиссуре – режиссеров, людей, обнаруживших режиссерский талант. Если в землю вместо зерна брошен камень, как его ни поливай, ничего не произрастет.

Первооснова успеха – талант, а потом уже образование. У нас, к сожалению, чаще бывает наоборот, – образование есть, а таланта не оказывается. Мы знаем немало хороших режиссеров, не имевших специального режиссерского образования. Среди них Константин Сергеевич Станиславский и Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Станиславский не мог не режиссировать. Он организовал при Обществе любителей искусства и литературы драматический кружок и там сделал свои первые режиссерские шаги, словом, как мы сказали бы в наше время, он вышел из самодеятельности.

Мейерхольд не мог не режиссировать. Он получил актерское образование и успешно начал свою актерскую карьеру в Художественном театре, но талант режиссера заставил его переехать из Москвы в Херсон и Николаев. В Труппе русских драматических артистов под управлением А. С. Кошеверова и В. Э. Мейерхольда, затем переименованной в Товарищество новой драмы, за два года он поставил 155 спектаклей!

Режиссерское искусство такое же древнее, как искусство актера. Оно возникло вместе с рождением театра и вместе с ним развивалось. Следы режиссуры мы можем найти даже в таком театре, который, по выражению Лопе де Веги, составляли «три доски, два актера и одно чувство». В истории театрального искусства всегда



▲ Сцена из спектакля «Бешеные деньги»

можно обнаружить лицо, направляющее творческую деятельность труппы. Но оно было не выявлено и не персонифицировалось из-за того, что функция режиссера всякий раз растворялась и переходила то от драматурга к первому актеру, то от директора театра к меценату и т. д. Режиссуры как самостоятельной творческой профессии до середины XIX столетия не существовало. Формула театра складывалась из трех членов:

Драматург – Актер – Зритель.

Режиссер присутствовал то в первой части формулы, то во второй, то в третьей, – скрыто.

Да, я не оговорился. Он присутствовал подчас и в третьей части формулы. Всем нам известны случаи, когда театр убежден, что он поставил трагедию, а приходит зритель и превращает ее в комедию. Публика способна снять все режиссерские акценты и все переосмыслить по-своему. А с кем из нас, режиссеров, не бывало, что, придя на свой спектакль, по реакции зрительного зала вдруг замечаешь, что в ходе репетиционной работы было пропущено важное событие пьесы. Зритель неожиданно, затаив дыхание, отметит это место, и теперь уже актеры будут играть его иначе. Спектаклем управляет напряженное или рассеянное внимание публики, разбавленное кашлем.

Поведение зрителей заставляет актеров менять темпы спектакля, делать купюры, сокращать или удлинять паузы и менять динамические оттенки. Профессия режиссера – учителя сцены и композитора спектакля, как она представляется сегодня – сложилась только к концу XIX столетия. Именно с этого времени трехчленная формула театра превратилась в четырехчленную: Драматург – Режиссер – Актер – Зритель.

В новой, четырехчленной формуле зритель, как и раньше, воспринимает пьесу через актера. Однако связь драматурга со зрителем осложняется появлением режиссера – создателя спектакля. Место его определяется между драматургом и актером. В современном театре актер получает пьесу как бы из рук режиссера, в режиссерском истолковании.

Мейерхольд в статье «К истории и технике театра», рассматривая взаимосвязи автора, режиссера, актера и зрителя в современном театре, писал:

«...Режиссер, претворив в себе автора, несет актеру свое творчество (автор и режиссер здесь слиты). Актер, приняв через режиссера творчество автора, становится лицом к лицу перед зрителем (и автор, и режиссер за спиной актера), раскрывает перед ним свою душу свободно и обостряет таким образом взаимодействие двух главных основ театра – лицедея и зрителя» (Мейерхольд Вс., ч.1, с. 131).

Замена трехчленной формулы старого театра сегодняшней четырехчленной, произошедшая в результате бурного развития теории и практики режиссуры, с большим основанием дала право назвать XX век веком режиссуры.

Рассматривая любой вид творческой деятельности, мы можем без колебаний квалифицировать ее либо как исполнительскую, либо как композиторскую. И в самом деле, скрипач, играющий кем-то написанное сочинение, – музыкант-исполнитель, а автор этого сочинения – композитор. Таким образом, творческая деятельность скрипача – исполнительская, а творческая деятельность сочинителя музыки – композиторская.

В театральном искусстве артист – исполнитель, а драматург – композитор. Это ни у кого не вызывает сомнений.

А какова же природа режиссерской деятельности?

Это далеко не праздный, не схоластический вопрос, а вопрос, имеющий большое практическое значение для нашего современного театрального искусства.

Я думаю, что природа режиссерского искусства двуедина. Режиссер является одновременно и композитором, и исполнителем. Он вместе с коллективом актеров исполняет пьесу драматурга, и с этой точки зрения искусство его исполнительское. Но в то же время, получив в руки пьесу драматурга, он сочиняет спектакль, который впоследствии будет исполнен актерами. В этом аспекте режиссер является композитором. Таким образом, режиссер по отношению к пьесе – исполнитель, а по отношению к актерам и зрителям – композитор.

Не случайно в четырехчленной формуле театра режиссер занимает второе место между драматургом и актером, являясь как бы их связующим звеном. Именно здесь и возникает своеобразная особенность режиссерского искусства, его композиторски-исполнительская природа.

Распространенная аналогия между творчеством режиссера и дирижера отличается неточностью. Действительно, режиссер, как и дирижер, интерпретирует исполняемое произведение и подчиняет своей воле исполнителей. Но на этом, пожалуй, оканчивается сходство профессий и начинается их различие. В практике дирижера отсутствует композиторское начало. Музыкальное сочинение он исполняет на языке

музыки. Он его только интерпретирует. В этом его коренное отличие от режиссера, который исполняет литературное сочинение на языке театра, то есть сочиняет спектакль. Необходимость из пьесы сделать спектакль, то есть перейти с языка литературы на язык театра (сочинить пьесу во времени и в пространстве), и есть признак композиторской природы режиссерского искусства.

Непонимание двуединой природы нашего искусства привело к тому, что режиссеры естественно поделились на две группы – на режиссеров-исполнителей и режиссеров-композиторов, в то время как каждый режиссер должен стремиться к тому, чтобы объединить в себе оба начала.

К первой группе – режиссеров-исполнителей – относятся режиссеры, которые видят свою задачу только в посредничестве между пьесой и актерами. Изучив тщательно пьесу, они приходят на репетицию к актерам без сочиненного спектакля. В предварительно разработанном плане они видят якобы посягательство на творческую волю актера. Прикрывая свою художественную несостоятельность и пассивность, они выдумали теорию «белого листа» и возлагают надежды на работу этюдным методом. Они приходят на репетиции неподготовленными и начинают «искать» вместе с актерами. Про такой метод работы хорошо в свое время сказал Алексей Денисович Дикий: «Прежде чем начинать искать, надо что-либо спрятать». Эта группа режиссеров имеет своих теоретиков, вооруженных цитатами. Они любят вспоминать слова Станиславского о том, что режиссер подобен повивальной бабке, но забывают о многочисленных режиссерских партитурах Станиславского, в которых ярко проявилось его композиционное дарование. Некогда брошенный Немировичем-Данченко афоризм: «Режиссер должен умереть в актере» они поняли превратно и сделали его знаменем целой плеяды безликих, пассивных и ленивых режиссеров. За формулой Немировича-Данченко стояло знаменитое древнее изречение: «Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода». Я думаю, что речь шла не об умирании режиссуры, а, наоборот, о ее высокой жизненной активности. Говоря о смерти режиссера в актере, Немирович-Данченко подразумевал, несомненно, ту самую смерть, которую мы в редких случаях наблюдаем на праздниках исполнительского искусства, когда Ф. Шопен «умирал» в игре Генриха Нейгауза или А. Скрябин – в игре Владимира Софроницкого.

Режиссеров, которые не сочиняют спектакль и «творят» только на репетициях, Мейерхольд называл дилетантами. Выступая на заседании режиссерской секции ВТО 5 января 1939 года, он говорил:

«Дилетантизм возникает именно тогда, когда режиссер нащупывает и пробует, вместо того чтобы продумать четкий и определенный образ спектакля до встречи с актерами. Разве инженер, придя на «Серп и молот», будет пробовать, как отлить ту или другую деталь? Ничего подобного. У него все это должно быть предусмотрено и выражено в его плане, в его проекте. Тот режиссер, который не видит всего лица спектакля, не имеет права прийти к актерам. Я это и называю дилетантизмом» (Мейерхольд Вс., ч.2, с. 444).

Режиссеры, неправильно истолковавшие мысль Немировича-Данченко и готовые охотно умереть в актерах, способны пьесу проанализировать, но беспомощны в ее театрализации. Я называю их «режиссерами-самоубийцами».

К слову сказать, в наших специальных институтах режиссеров обучают анализу и педагогике и совсем не учат искусству композиции, творчеству. Последнее куда сложнее!



Ко второй группе – режиссеров-композиторов – относятся режиссеры, питающие склонность к композиционной деятельности. Они активны в сочинении своего спектакля и независимы по отношению к пьесе, эгоцентричны, стремятся к самоценной, яркой и оригинальной форме. К пьесе, которую они избрали для постановки, относятся пренебрежительно-поверхностно, забывая, что режиссер не только композитор спектакля, но и исполнитель пьесы. Читая небрежно пьесу, режиссеры этого направления сочиняют свою собственную пьесу-спектакль и сами за всех играют, присутствуя на сцене как некое божество в двадцати лицах. Их творчество – смерть актеру и автору. В противоположность первой группе режиссеров думаю, что справедливо было бы назвать их «режиссерами-убийцами». Они также опасны для театра, как «режиссеры-акушерки». И у тех, и у других нарушены нормальные взаимосвязи с пьесой и актерами. Если сторонники пассивной режиссуры боятся предварительной разработки пьесы, чтобы, упаси Бог, не навязать актерам свое видение спектакля и не спугнуть свежесть восприятия событий, то режиссеры-диктаторы нередко придумывают спектакль, а потом уже подбирают к нему пьесу. Бывает так, что сначала ставятся по углам четыре рояля, потом находится подходящая пьеса, и только перед самой премьерой выясняется смысл той или иной сцены. Актер в условиях режиссерского диктата занимает пассивно-враждебную позицию. Он не любит, когда на него смотрят, как на дрессированного пуделя.

Характерной чертой режиссеров, пренебрегающих исполнительской стороной своего искусства, является единообразие в постановке пьес различных авторов. Б. Брехт и А. Чехов, В. Розов и К. Симонов имеют примерно одинаковое сценическое выражение. Все эти авторы – лишь повод для режиссерского самовыявления. Отсюда возникает необходимость в переписывании пьесы, для того чтобы втиснуть ее в прокрустово ложе режиссерского замысла. Забывается, особенно при постановке классических пьес, что пьеса – величина постоянная, и только отношение к пьесе – величина переменная. Однако часто вместе с изменением взгляда на пьесу режиссеры сочиняют по существу новую пьесу. Непонятно только, почему они сохраняют ее старое название.

Если проанализировать спектакли, отмеченные высокими режиссерскими достижениями, то мы увидим, что в них непременно в гармоническом единстве существуют два начала – исполнительское и композиторское. Просчеты в работе всегда следуют искать в пренебрежении одной из сторон режиссерской деятельности.

Примером большого режиссерского успеха может служить спектакль Юрия Любимова «А зори здесь тихие». В этом на редкость талантливым по режиссерской композиции спектакле налицо глубокое проникновение в первооснову спектакля – в повесть Бориса Васильева, переработанную режиссером в пьесу. В итоге – замечательная победа театра. Совсем иные художественные результаты были получены тем же театром при постановке мольеровского «Тартюфа». Этот спектакль был поставлен в пренебрежении к пьесе. Исполнительская сторона режиссерского искусства была забыта полностью. Вместо разработки темы лицемерия и ханжества Любимов скороговоркой прошелся по мольеровскому шедевру, пользуясь им только для того, чтобы поставить спектакль на тему о том, как неоднократно запрещали и разрешали представление «Тартюфа» во времена Людовика XIV. Композиция спектакля была яркой и интересной, но мольеровский «Тартюф» так и остался неисполненным.

Мейерхольд, которому приписывали нигилизм по отношению к автору и пьесе, на самом деле прекрасно понимал двуединую природу нашего искусства. Широко

известно его высказывание о том, что репертуар – сердце театра. И это именно он писал, что Чехов сначала создал «Чайку», а потом родился Художественный театр, который поставил ее. Мейерхольд необыкновенно долго и кропотливо работал над пьесой, которую ему предстояло поставить. Он проводил тончайшую исследовательскую работу над автором и пьесой. Иногда она длилась годами («Маскарад», «Ревизор», «Гамлет»). Недаром Вахтангов писал в своем дневнике, что у Мейерхольда поразительное чувство пьесы. Только после изучения драматурга, пьесы и всех имеющихся материалов, связанных с будущим спектаклем, Мейерхольд приступал к сочинению сценической композиции. Неудачи постигали и Мейерхольда, когда увлечение композицией шло в ущерб исполнению пьесы. К началу репетиционной работы пьеса была им изучена и спектакль в целом сочинен. Но не следует думать, что спектакль, сочиненный режиссером, впоследствии полностью совпадает с партитурой премьеры. В процессе репетиций, как говорил неоднократно Всеволод Эмильевич, «у режиссера в руках один конец нитки, за которую он дергает актера, но у актера другой конец той же нитки, за которую он дергает режиссера».

Недавно мне пришлось разговаривать с Д.Д. Шостаковичем о Мейерхольде, и он вспоминал, что когда в молодые годы он жил в доме у Мейерхольда, то постоянно поражался тщательности подготовки Всеволода Эмильевича к каждой репетиции. Вечером Мейерхольд делился своими замыслами, а наутро в процессе репетиций рождались удивительные импровизации, которые часто видоизменяли намеченный план. Однако импровизации рождались только на основе тщательной подготовки.

В последнее время много говорится о недолговечности спектаклей. Нередко они быстро стареют и разрушаются. Полагаю, что это не может относиться к спектаклям, поставленным по предварительно разработанному проекту. Видимо, голое репетиционное вдохновение, порой очень эффектное, не гарантирует стройности будущего спектакля и является одной из причин его быстрого разбалтывания и увядания.

Когда думаешь о режиссерском искусстве, в котором объединяются два, казалось бы, противоположных начала – исполнительское и композиторское, бывает нелегко выделить и практически рассмотреть их самостоятельно на примере работы режиссера-мастера. Исполнительская и композиционная стороны находятся в сложном взаимодействии и сплетении, подобно, скажем, воде, состоящей из водорода и кислорода. Для изучения было бы полезно разложить и рассмотреть их по отдельности.

История театра словно предвидела необходимость в таком опыте и обеспечила нас убедительным примером. Мы воспользуемся случаем, когда вместо одного режиссера спектакль ставили двое и при этом создали спектакль, вошедший в историю мирового театра. Будучи каждый в отдельности замечательным режиссером, способным самостоятельно решать исполнительские и композиционные задачи, в данном примере они сознательно поделили между собой эти функции. Я имею в виду постановку чеховской «Чайки» на сцене Художественного театра в 1898 году К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. Эта страница из истории режиссуры дает возможность взглянуть на данную проблему как бы в условиях лабораторного эксперимента.

В год творческого объединения двух великих художников сцены Немирович-Данченко пишет Станиславскому:

«Мое с вами «слияние» тем особенно ценно, что в Вас я вижу качества художника *par excellence*, которых у меня нет. Я довольно дальновидно смотрю в содержание и его значение для современного зрителя, а в форме склонен к шаблону, хотя и чутко



▲ Сцены из спектакля «Странная миссис Сэвидж»

ценю оригинальность. Здесь у меня нет ни Вашей фантазии, ни Вашего мастерства» (Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие т.2, с. 121).

Нет сомнения, что в контексте письма под словами «содержание» следует понимать анализ пьесы, то есть предпосылку для будущего ее исполнения, а говоря о форме, как мы увидим, Немирович-Данченко имеет в виду композицию.

В книге «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславский признавался в том, что он поначалу не понимал чеховской пьесы:

«...Немногие в то время понимали пьесу Чехова, которая представляется нам теперь такой простой. Казалось, что она и не сценична, и монотонна, и скучна. В первую очередь Владимир Иванович стал убеждать меня, который, как и другие, после первого прочтения «Чайки» нашел ее странной. Мои тогдашние литературные идеалы продолжали оставаться довольно примитивными. В течение многих вечеров Владимир Иванович объяснял мне прелесть произведения Чехова. Он так умеет рассказывать содержание пьес, что они после его рассказа становятся интересными... Пока В.И.Немирович-Данченко говорил о «Чайке», пьеса мне нравилась. Но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал. А между тем мне предстояло писать мизансцену и делать планировку, так как в то время я был более других знаком с подобного рода подготовительной режиссерской работой» (Станиславский К.С. т.1, с. 200).

Немирович-Данченко, влюбленный в творчество Чехова, великолепно понимал особенность его драматургии, три года мечтал о постановке «Чайки» и настойчиво добивался разрешения у автора (после провала «Чайки» в Александринском театре Чехов решительно возражал против ее постановки в Москве). Наконец разрешение получено. Владимир Иванович пишет А. П.Чехову:

«В «Чайку» вчитываюсь и все ишу тех мостиков, по которым режиссер должен



▲ Сцена из спектакля «Продавец дождя»

провести публику, обходя излюбленную ею рутину. Публика еще не умеет (а может быть, и никогда не будет уметь) отдаваться настроению пьесы, – нужно, чтоб оно было очень сильно передано. Постараемся!» (Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие т.2, с. 121).

Немирович-Данченко прodelывает огромную работу по раскрытию пьесы и заражает своим пониманием «Чайки» актеров будущего спектакля и Станиславского. Впоследствии Владимир Иванович вспоминал, как Станиславский говорил ему:

«Вы меня напичкайте тем, что я должен иметь особенно в виду при сочинении режиссерского экземпляра».

«И был один такой красивый у нас день, – продолжает Владимир Иванович, – не было ни у меня, ни у него репетиций, ничто постороннее нас не отвлекало, и с утра до позднего вечера мы говорили о Чехове. Вернее, я говорил, а он слушал и что-то записывал. Я ходил, присаживался, опять ходил, подыскивая самые убедительные слова, – если видел по напряженности его взгляда, что слова скользят мимо его внимания, подкреплял жестом, интонацией, повторениями. А он слушал с раскрытой душой, доверчивый» (Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. ГИХЛ, 1938, с. 122).

Летом 1898 года, в разгар подготовительной работы, Станиславский уезжает под Харьков в имение брата Андреевку, чтобы там, вдали от репетиционной суеты, сочинить спектакль. Ему надо было придумать мизансцены, составить общий план постановки и по актам высылать свою партитуру в Пушкино Немировичу-Данченко, который в это время усиленно репетировал «Чайку» с актерами. По собственному признанию Станиславского, «это была трудная задача, так как, к стыду своему, я не понимал пьесы. И только во время работы незаметно для себя я вжился и бессознательно полюбил ее. Таково свойство чеховских пьес. Поддавшись обаянию, хочется вдыхать их аромат.

Скоро из писем я узнал, что А. П. не выдержал и приехал в Москву. Приехал он, вероятно, для того, чтобы следить за репетициями «Чайки», которые уже начались тогда. Он очень волновался. К моему возвращению его уже не было в Москве».

Пока Немирович-Данченко провел десять репетиций «Чайки» в Пушкино, что же конкретно делал Станиславский в Андреевке?

Основываясь на подробном анализе стиля, жанра, идеи и системы образов пьесы, предварительно сделанном Немировичем-Данченко, Константин Сергеевич в своем воображении проигрывал будущий спектакль и заносил его на бумагу.

«Я писал в режиссерском экземпляре все: как, где, каким образом надо понимать роль и указания поэта, – вспоминает Станиславский, – каким голосом говорить, как двигаться и действовать, куда и как переходить. Прилагались особые чертежи для всех мизансцен, уходов, выходов, переходов и проч. и проч. Описывались декорации, костюмы, грим, манеры, походка, приемы, привычки изображаемых лиц и т. д. и т. д. Эту огромную трудную работу мне предстояло проделать с «Чайкой» за какие-нибудь три-четыре недели, и потому я просидел все время на вышке в одной из башен дома, из которой открывался унылый и скучный вид на беспредельную, однообразную степь. К моему удивлению, работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу.

В ответ на мои посылки я получал из Пушкино похвалы моей работе. Меня удивляло не то, что сам Владимир Иванович хвалит меня, – он был увлечен пьесой и мог пристрастно относиться к моей работе над нею; меня удивляло и радовало то, что сами артисты, которые были против пьесы, писали то же, что и Владимир Иванович. Наконец, я получил сообщение о том, что и сам Чехов, который был на репетиции «Чайки» в Москве, одобрил мою работу (Станиславский К.С., т.1, с. 201).

Немирович-Данченко, регулярно получая от Станиславского части партитуры, подобно дирижеру, разучивал ее по «нотам» с оркестром, состоящим не из музыкантов, а из актеров. Сохранилось множество свидетельств самой высокой оценки, которую давал в ходе репетиционной работы над «Чайкой» режиссер-исполнитель режиссеру-композитору.

«Прошло недели две-три, – вспоминал Немирович-Данченко, – Алексей начал присылать из деревни мизансцену по актам. Мизансцена была смелой, непривычной для обыкновенной публики и очень жизненной... Сценическая фантазия подсказывала ему самые подходящие куски из реальной жизни. Он отлично схватывал скуку усадебного дня, полуистерическую раздражительность действующих лиц, картины отъезда, приезда, осеннего вечера, умел наполнять течение акта подходящими вещами и характерными подробностями для действующих лиц... Вот поразительный пример творческой интуиции Станиславского как режиссера. Станиславский, оставаясь все еще равнодушным к Чехову, прислал мне такой богатый, интересный, полный оригинальности и глубины материал для постановки «Чайки», что нельзя было не дивиться этой пламенной, гениальной фантазии» («Чайка» в постановке Московского Художественного театра. М., «Искусство», 1938, с.47).

Немирович-Данченко ставил «Чайку», строго соблюдая партитуру Станиславского. В тех случаях, когда у него возникало несогласие (это бывало очень редко), он общал об этом Станиславскому, и они находили новое решение, которое устраивало обе стороны. Эти случаи согласования – лишнее подтверждение того, что партитура Станиславского рассматривалась Немировичем-Данченко как обязательная для исполнения.

В письме к Станиславскому от 4 сентября 1898 года Владимир Иванович пишет: «Вчера я поставил 1-е действие, прошел его два раза, – в полутонах, вырабатываю Вашу *mise en scene*. Но не скрою от Вас, что кое-что меня смущает. Так, фигура Сорина, почти все время сидящая спиной на авансцене, – хорошо. Но так как это прием исключительный, то больше им пользоваться нельзя. Иначе этот сценический прием займет во внимании зрителя больше места, чем следует, – он заслонит многое более важное в пьесе. Понимаете меня? Публике этот прием бросится в глаза. Если им злоупотреблять, он начнет раздражать. Изменил я еще один переход Нины, – и только. Остальное все по Вашему плану».

А через несколько дней, в письме от 12 сентября, Владимир Иванович дополняет: «Ваша *mise en scene* вышла восхитительной. Чехов от нее в восторге. Отменили мы только две-три мелочи, касающиеся интерпретации Треплева. И то не я, а Чехов» (Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие т.2, с. 136).

Итак, пришлось изменить всего две-три мелочи из-за расхождения в интерпретации пьесы. Разночтение произошло в ее анализе и обнаружилось в исполнительской части работы режиссера. Весьма убедительным примером могут служить разночтения, связанные с образом Дорна. Во втором акте, когда Полина Андреевна и Дорн остаются вдвоем и она просит Дорна увезти ее от мужа, Станиславский пишет в партитуре:

«Дорн встает, посвистывая, загибает страницу книги, несет ее и бросает на ковер, или в гамак. Потягивается, потом от нечего делать становится на доску и с одного конца, балансируя, качаясь, проходит на другой конец качалки. ...Дорн напевает или насвистывает, занятый своей гимнастикой... Дорн, качаясь, ходит по доске, Полина Андреевна говорит ему с жаром, бегают за ним по земле. Дорн необычайно спокоен и занят своей гимнастикой...» («Чайка» в постановке Московского Художественного театра).

Немирович-Данченко, начав планировку второго акта, по поводу этой сцены пишет 4 сентября Станиславскому:

«Дорн так мало говорит, но актер, играющий его, должен доминировать своим спокойным, но твердым тоном над всем. Заметьте, что автор не может скрыть своего увлечения этой изящной фигурой. Он был героем всех дам, он высокопорядочен, он мудр и понимает, что жизнь нельзя повернуть по-своему, он добр и нежен в отношениях к Треплеву, к Маше, он деликатен со всеми... По этому рисунку нельзя Дорну балансировать на качалке, как Вы наметили во 2-м действии» (Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие т.2, с. 136).

В ответ на это письмо Станиславский, который иначе понимал фигуру Дорна, признавая за Немировичем-Данченко приоритет в анализе пьесы, отвечает в письме от 10 сентября:

«Тот мог балансировать на качалке, а Ваш Дорн, конечно, не может этого сделать... Теперь ухожу от этого тона и ищу новый... » (Ежегодник МХАТ за 1949-1950 гг. с. 151).

Так, шаг за шагом, два великих режиссера поставили спектакль, открывший миру Чехова-драматурга и, по существу, создали Московский Художественный театр – первый театр XX века!

Я понимаю, что мне могут возразить, ведь взятый мною пример относится к раннему периоду деятельности Станиславского и Немировича-Данченко, и впоследствии от подобных методов работы они отказались. Действительно, за четыре десятилетия

в режиссерской методологии двух создателей Художественного театра изменилось многое, и вряд ли бы они впоследствии согласились ставить спектакль вдвоем по переписке. Но в то же время хочу напомнить, что Станиславский в 1930 году создал режиссерскую партитуру «Отелло», очень напоминающую его работу над «Чайкой». «Станиславский из-за границы, – писал Л.М. Леонидов А.Я. Головину, – присылает нам свои мизансцены. Считаю его работу шедевром режиссерского искусства». А Немирович-Данченко примерно в те же годы писал:

«Когда я припоминаю, как я занимался с учениками и актерами более тридцати лет назад, я нахожу, что основная сущность моих приемов была та же, что и теперь. Конечно, я стал неизмеримо опытнее, приемы мои стали увереннее, острее, развилось известное «мастерство», но база осталась та же... » (Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. ГИХЛ, 1938, с. 126).

Безусловно, не следует возводить стену между исполнительской стороной и композиторской в работе режиссера. Они взаимосвязаны и всегда сосуществуют. Кроме того, в процессе создания спектакля режиссеры испытывают на себе влияние коллектива исполнителей. Не обязательно спектакль сочиняется до встречи с актерами. Бывает, что режиссер сочиняет спектакль и в момент репетиций (сочиняет, а не полагается на его величество случай!). Бывает по-всякому. Но какие бы формы и приемы ни принимала работа режиссера от момента знакомства с пьесой до выпуска спектакля, в подлинном режиссерском искусстве должны обязательно сосуществовать оба начала – исполнительское и композиторское.

История театра подарила нам пример уникальный по методике работы и по результату, и, конечно, было бы грешно не воспользоваться им для анализа. Ведь обычно, когда осуществляют постановку два режиссера, они не делят свои функции на исполнительские и композиторские, они, скорее, делят пополам пьесу. Однако чаще всего пьесу ставит один режиссер. Нам остается только пожелать ему пройти от начала до конца этапы создания спектакля: глубоко изучить пьесу, как это делал Немирович-Данченко, сочинить режиссерскую партитуру, как это делал Станиславский, и перенести все это на сцену в работе с актерами, как делали они оба.

Преодо мной на полке стоят две книги, к которым я время от времени обращаюсь за советом, за справкой и, наконец, просто, чтобы получить наслаждение, «как мысли черные придут». Но это не комедия Бомарше, Это два других замечательных сочинения: партитура Четвертой симфонии Брамса и партитура «Чайки» Станиславского. Они живут своей самостоятельной, вечной жизнью и имеют ценность вне зависимости от того, играют ли их музыканты и актеры или же они просто покоятся на библиотечных полках.



▲Сцена из спектакля
«Мораль пани Дульской»

ИСТОЧНИКИ

- Анна Варпаховская: «Я женщина «колымской закваски».
http://ktext.com.ua/anna-varpahovskaya-ya-zhenshhina-kolymskoj-zakvaski-kr_0115
- Л. Варпаховский. Наблюдения. Анализ. Опыт. 2012
- И. Варпаховская. Из воспоминаний колымской Травиаты.
<http://www.memo.ru/history/teatr/Chapter9.htm>
- Б. Савченко. Колымские мизансцены. 1988.
- Л. Маркозов. «Чайка». Заря Востока, 4 февраля 1954.
- В. Ермаков. Павел Луспекаев. Белое солнце пустыни.
<http://mybook.ru/author/vasilij-ermakov/pavel-luspekaev-beloe-solnce-pustyni/>
- Э. Косничук. Дважды погребенная. Еженедельник 2000 – Аспекты.
- О. Бузина. Как Спілка письменників України пыталась заперетить Булгакова.
<http://www.buzina.org/povtorenie/1672-travliya-bulgakova.html>.
- Дни Турбиных. 1926-2007. Альманах «Другие берега»№22 – 2007.
- Н. Старосельская. Невыносимое счастье бытия. Иные берега, №4 2009.
- А. Дубровский. Веселый спектакль. Советская Абхазия, 6 июля 1955.
- В. Петровский. Мавр Пясецкий. Тбилиси. 1982
- Русский театр в Грузии 170. 2015.
- Н. Старосельская. Выбор Анны Варпаховской. Иные берега, №3 2013.
- В. Нuzов. Десять лет без права передышки. Вечерняя Москва, 2005.

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	5
ИГРА В ТЕАТР	7
ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД. КАТЕХИЗИС РЕЖИССЕРА	9
ТРАГЕДИЯ ХУДОЖНИКА	15
«ЧАЙКА»	25
«ДНИ ТУРБИНЫХ»	33
ВЕСЕЛЫЙ СПЕКТАКЛЬ	49
ЖЕНЩИНА «КОЛЫМСКОЙ ЗАКВАСКИ»	55
НАСТОЛЬНАЯ КНИГА ПРОФЕССИОНАЛА	60
ЗАМЕТКИ О РЕЖИССУРЕ	61
ИСТОЧНИКИ	55

რუსულ-ქართული კულტურული ურთიერთობები ქვეყარიტად ისტორიული მოვლენაა, რომელსაც ანალოგი არ აქვს.

რუსეთსა და საქართველოს ურთიერთობები სათავეს მეათე საუკუნეში იღებს - უძველეს ქრონიკებში ნახსენებია საქართველო და თბილისი. 1491 წელს დამყარდა დიპლომატიური ურთიერთობები. პეტრე პირველის დროს მდინარე პრენიაზე საფუძველი ჩაეყარა ქართულ დასახლებას (თავდაპირველად - „გრუზინი“, ახლა - ბოლშაია გრუზინსკაია). XVIII საუკუნის ბოლოდან, გეორგიევსკის ტრაქტატის დადების შემდეგ, 1783 წელს ორ ქვეყანას შორის განსაკუთრებით მჭიდრო და ინტენსიური ურთიერთობები დამყარდა.

საქართველო პასუხობდა მფარველობას დახმარებითა და მხარდაჭერით - მათ შორის კულტურულით და სულიერით. ბევრმა რუსეთში დევნილმა დიდმა რუსმა საქართველოში თავშესაფარი მიიღო. ისინი აქ ყოველთვის პოულობდნენ თავისუფლებას, სამსახურს და თავყვანისცემას.

სერია „რუსები საქართველოში“ - რუსული ხელოვნების, რელიგიის, მეცნიერების, ლიტერატურის, სპორტის მოღვაწეების საქართველოში ყოფნის მდიდარი ისტორიის სისტემატური გაშუქების პირველი მცდელობაა, იმ გამოჩენილი ადამიანების, რომლებიც იმსახურებენ მაღლიერ ხსოვნას შთამომავლობისაგან.

სერია რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობების ნამდვილი ენციკლოპედია იქნება.

პროექტის მიზანია ხელი შეუწყოს რუსეთის კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარიზაციას, ააღორძინოს ინტერესი რუსეთის მიმართ საქართველოში და პირიქით, საზოგადოებრივი და კულტურული დიალოგის გაღრმავებას ორი მართლმადიდებელი მეზობელ ერს შორის.

Russian-Georgian cultural relations are truly a historical phenomenon that has no analogues.

Russia and Georgia are bound by eleven centuries of mutual intercourse. Starting of those relations dates back to the X century - Georgia and Tbilisi are mentioned in the ancient chronicles. In 1491 diplomatic relations were established. During Peter the Great's reign on the banks of the river Presnia was built Georgian settlement (colloquially - "Georgians", now - Bolshaya Gruzinskaya (Great Georgian). And at the end of the XVIII century, after signing of Georgirvski Treaty in 1783, the relationship between two countries became particularly close and intense.

Georgia answered with help and support on this patronage. Many great Russians found shelter here - disgraced and persecuted in Russia, in Georgia they always found freedom, work and reverence.

A series "Russians in Georgia" is the first attempt of systematic coverage of the rich history of staying in Georgia outstanding Russian artists, religious leaders, scientists, writers, sportsman worthy grateful memory of descendants.

The series will be a real encyclopedia of Russian-Georgian relations.

The project aims promoting the Russian cultural heritage, the revival of interest to Russia in Georgia and to Georgia in Russia, intensifying social dialogue and cultural exchange of the two Orthodox neighbor nations.

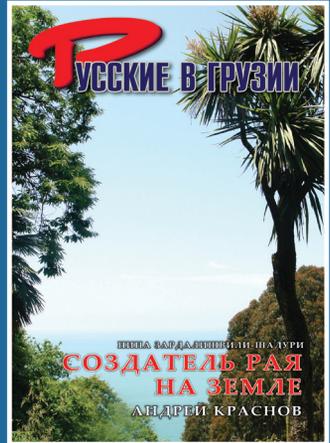
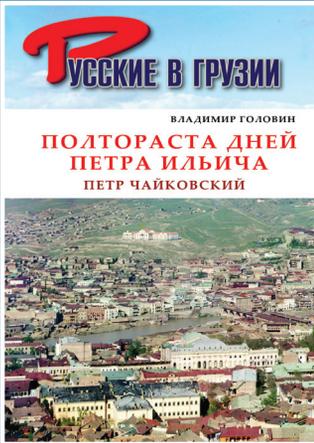
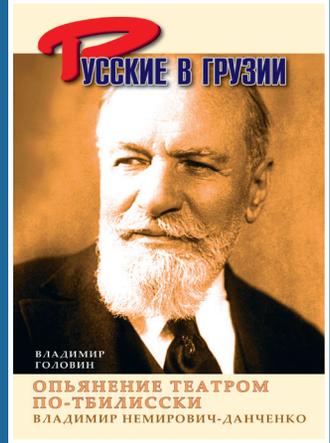
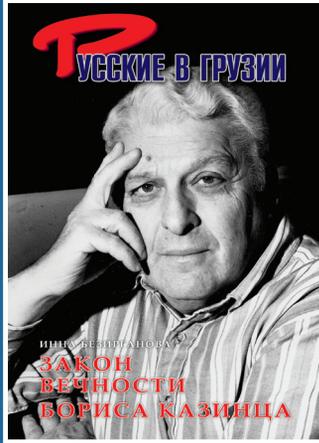
Издатель -
Международный культурно-просветительский Союз
«Русский клуб»

Руководитель проекта
НИКОЛАЙ СВЕНТИЦКИЙ
заслуженный деятель искусств РФ

ИННА БЕЗИРГАНОВА
ПАРТИТУРА СУДЬБЫ
ЛЕОНИД ВАРПАХОВСКИЙ

Редактор
МАРИНА МАМАЦАШВИЛИ
Дизайн, компьютерное обеспечение
ХАТИА ГОГИАШВИЛИ
Над книгой работали
АЛЕНА ДЕНЯГА
ИМЕДА СИНАТАШВИЛИ

ИЗДАНИЯ «РУССКОГО КЛУБА»





Безирганова Инна – филолог, журналист. Доктор филологии. Окончила филологический факультет Тбилисского государственного университета имени Ив. Джавахишвили. Защитила диссертацию «Мир грузинской действительности и поэзии в творчестве Евгения Евтушенко». Заведующая музеем Тбилисского государственного академического русского драматического театра имени А.С. Грибоедова. Корреспондент ряда грузинских и российских изданий. Лауреат профессиональной премии театральных критиков «Хрустальное перо. Русский театр за рубежом» Союза театральных деятелей России. Член редакционной коллегии журнала «Русский клуб».

Международный культурно-просветительский Союз «Русский клуб» (МКПС) - грузинская общественная неправительственная организация. Зарегистрирована в 2003 году. Входит в Международный союз российских соотечественников (МСРС). Президент Союза – Николай Свентицкий, директор Тбилисского государственного академического русского драматического театра им. А.С. Грибоедова, заслуженный деятель искусств РФ, кавалер Ордена Дружбы. На сегодняшний день членами Союза являются более пяти тысяч людей из разных стран мира - как частные персоны, так и целые организации. Главная задача «Русского клуба» - всестороннее развитие и укрепление культурных связей между Грузией и Россией как двумя независимыми государствами на основе сотрудничества, дружбы и взаимопонимания. Деятельность союза охватывает самые разные сферы жизни – литературу и искусство, образование и науку, спорт и туризм. С момента основания Союз организовал и реализовал более 350 разнообразных проектов, самый масштабный из которых - ежегодный Международный русско-грузинский поэтический фестиваль (2007-2014); за семь лет участниками фестиваля были ведущие поэты Грузии и более пятисот литераторов из почти пятидесяти стран мира. Союз является издателем общественно-художественного журнала «Русский клуб», серий «Литературное приложение» к журналу, «Библиотека «Русского клуба», «Детская книга».



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ СОЮЗ «РУССКИЙ КЛУБ»
www.russianclub.ge rusculture@mail.ru

General Sponsor

