

A black and white photograph of three people standing in a doorway. On the left, a woman with long blonde hair and sunglasses on her head wears a dark jacket and pants. In the center, a woman with dark hair pulled back wears a dark sweater and patterned pants. On the right, a man with a beard and long hair wears a light-colored jacket and pants. The background is a plain wall with a doorway.

Игорь
Вдовенко

Клим
Опыт
Сквозной
Биографии

Портрет
На фоне
Уходящей
Эпохи

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

И. В. Вдовенко

Клим. Опыт сквозной биографии

Часть первая:

Портрет на фоне уходящей эпохи



ООО Издательский дом «Петрополис»
2015

ББК 85.334
УДК 792.036

Рецензенты:

Е. И. Горфункель, В. О. Семеновский, Н. В. Песочинский, Е. Ю. Карась

И. В. Вдовенко. Клим. Опыт сквозной биографии. Часть первая: Портрет на фоне уходящей эпохи / Российский институт истории искусств; ООО Издательский дом «Петрополис». – СПб., 2015. – 592 с., ил.

Монография И. В. Вдовенко посвящена одной из самых парадоксальных и сложных фигур отечественного театра новейшего времени. Клим (псевд. Владимира Клименко) — не просто режиссер, но и особый тип театрального исследователя, подвижника. Активно ставивший спектакли с конца 1980-х до конца 1990-х, сначала в рамках ВОТМ, а затем и на государственных площадках, на протяжении 2000-х Клим как режиссер практически исчезает с горизонта российского театра, превращается в драматурга, автора текстов «для театра» и «о театре».

Настоящая работа охватывает первый этап творческой биографии Клина (останавливаясь на самом начале 1990-х). Основной массив работы сосредоточен на контекстуальных связях: движение любительского «альтернативного» театра 1970–1980-х, театральная реформа 1990-х, «Творческие мастерские», рождение Центра Мейерхольда и др.

Дизайн обложки *А. Блюхер*

Фотография на обложке *О. Чумаченко*

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-203-1

ISBN 978-5-9676-0731-8

© РИИИ, 2015

© И. В. Вдовенко, 2015

Содержание

Глава первая. Детство	5
– Анкетные данные	5
– «Бабки»	10
– «Миргород»	17
– Отец	21
– Кино	23
– Школа	33
Глава вторая. «Хиппарь»	40
– Слом	40
– «Волосы»	49
– Куба	55
Глава третья. Художник	64
– Университет	64
– «Векторист»	69
– «Художник»	73
– Прима	76
– «Красные штаны»	83
– «Пулемет»	89
– «Дурдом»	95
– Роман	99
Глава четвертая. Театр в первом приближении	104
– «Радуга»	104
– «Шиза» и «лошади»	128
– Театр им. Шевченко	137
– Театр-студия в ХАИ	172
Глава пятая. Институт и окрестности. <i>(Эфрос. Васильев. – Второй тренинг. –</i> <i>«Скованные одной цепью» в запорожском ТЮЗе, VIЕ)</i>	199

Глава шестая. В промежутке (1986–1988). («Источник» в кировском ТЮЗе, Марат Серажетдинов. – Общая ситуация, театральная реформа, организация ВОТМа, «Дебют» и ВОТМ. – Группа Мирзоева. – Организация ШДИ, Клим, Берзин и Юхананов в ШДИ, «Композиция № 1. Дифракция», уход Клина из ШДИ в ВОТМ)	225
Глава седьмая. Начало Подвала. Баркер	315
Глава восьмая. Второй сезон. Пинтер	360
– Начало работы над спектаклем. Основные принципы	360
– Ситуация вокруг ВОТМа. ВОТМ и ЦИМ	391
– Школарусскогосамозванства. Вадим Жакевич и Клим	437
– «Три ожидания в пейзаже Гарольда Пинтера»: «сборка» и «премьерная версия» спектакля	478
Приложение	
Пинтер. Первая сцена. Расшифровка наложения текстов	547
Цитируемые источники	559

Глава первая. Детство

Анкетные данные

- Ну, расскажи про себя.
- А что можно про себя рассказать?
- Про себя можно что угодно рассказать. Ты когда родился?
- Я родился в последние месяцы жизни великого диктатора. Это очень важно.
- В январе?
- В декабре.
- Когда именно?
- Неважно.
- Послушай, мне твою дату рождения надо указать?
- Не надо.
- Давай мы сначала все запишем, а потом решим, что надо, а что не надо.
- Родился я в декабре, девятого, пятьдесят второго года. Мама поехала экзамены сдавать, да и родила в вагоне [Клим 1.1].

Я привожу целиком этот «малоинформативный» фрагмент диалога (слова, с которых начался первый день нашего с Климом «итогового» общения в Киеве — 24 сентября 2008 г.) не только для того, чтобы дать возможность прозвучать живому голосу героя этой работы или показать, как — буквально «клещами» — из него приходится вытягивать какую-то фактическую информацию. Но, в первую очередь, для того, чтобы сразу зафиксировать эту существеннейшую, в нашем случае, разницу: «важно» — «неважно». Разницу между «мифологической» и «фактологической» составляющими: «важно», что «в последние месяцы жизни великого диктатора», и «неважно» — когда именно.

Первая и вторая главы этой книги практически целиком составлены из воспоминаний самого Клина. Из его рассказов, случайных реплик, потребовавших каких-то уточнений, из отступлений. И даже то, что касается «фактов» (дат, чисел, имен), — все они приводятся без какой-то дополнительной проверки, без уточнения «по независимым источникам». Не только потому, что сделать это достаточно сложно. Но — исходя из общей установки: меня больше интересует здесь «личная мифология» Клина, его «мифопоэтика», то, как он

выстраивает жизнь (в соответствии с его же поздней установкой: «Вы должны взглянуть на свою жизнь как на сюжет»).

Человек должен придумать историю своей жизни
и рассказать ее другим
и чем действительнее она
тем больше кажется придуманной [Клим. Аглая 2008].

Те опорные пункты, которые я выделяю — важны для его дальнейшей истории. Для миропонимания. Для нашего понимания его дальнейших работ (режиссерских, драматургических). И именно эту перспективу я буду стараться подчеркивать своими комментариями («предзабеганиями», «соотнесениями» с будущими событиями, фактами творческой биографии). В принципе, это касается всей работы, но первая глава — детские воспоминания, ощущения, «болевы́е точки» (способствующие формированию того особого взгляда на мир, который присущ Климу и который будет интересовать нас в первую очередь) — мне кажется, не нуждаются в какой бы то ни было корректировке со стороны «реальности».

Впрочем, «дать возможность прозвучать голосу» — тоже одна из задач. По возможности, здесь я стараюсь ничего не «пересказывать», а лишь «упорядочивать» сказанное самим Климом (если бы в моих записях слов Клима присутствовала хоть какая-то системность, если бы мысль его не скакала постоянно, смешивая события, даты, обстоятельства в единый клубок, то идеальным мне бы представлялось и вовсе дать все «как он говорил» — просто вынеся, например, в приложение саму нередактированную запись бесед, но, к сожалению, это невозможно). Чем дальше мы будем продвигаться «хронологически» по его биографии, приближаясь, собственно, к драматургии, тем тише будет звучать этот голос.

* * *

Итак, начнем с анкетных данных:

Фамилия, имя, отчество (при рождении) — Клименко Владимир Алексеевич — позднее, уже в московский период, он окончательно «сменит имя». Станет называться Клим (или даже КЛИМ) — и это будет не просто «творческий псевдоним», производное от фамилии.

Я стал называться Клим не просто потому, что меня кто-то так называл. Это — сознательный акт. Я однажды проснулся и понял, что к этому человеку, к тому, которого звали Владимир Клименко, я больше не имею никакого отношения. Не имею и не хочу иметь [Клим **].

Я почему поменял имя: когда меня называют Володей, я — страшен. Во мне просыпается что-то чудовищное. Я сейчас шучу, что «Владимир Владимирович Путин — все же звучит, а Владимир Алексеевич Клименко — х...ня какая-то», но если бы я его не поменял... Поэтому я правильно сделал. Мне действительно предлагали карьеру. Во мне было в юности что-то такое, что я мог, при всей дохлости своей, очень сильно влиять на людей. Был какой-то придурковатый фанатизм, что ли, во мне. Я был страшным фанатиком по своей сути. И мог куда-то кого-то за собой повести... [Клим 1.1]

В имени «заключена судьба», и сам факт смены имени — попытка от нее убежать, изменить ее. Намного позднее, уже в свой «драматургический период», Клим придет к мысли о том, что такого рода попытки также небезупречны. И, может быть, истинное мужество состоит как раз в приятии (подробнее мы поговорим об этом в связи с одной из поздних его пьес — «Аглаей»).

Дата рождения: 9-го декабря 1952 года — «в последние месяцы жизни великого диктатора», «в последние месяцы того, уходящего мира», «на самом переломе». Впрочем, сам он никогда не будет о себе так говорить по собственному почину, только отвечая на прямо поставленный вопрос. Никогда не будет называть конкретной даты. Единственная и постоянно присутствующая автохарактеристика, связанная с датой рождения: «стрелец». И это — еще одно важное для последующего самоощущения обстоятельство (все, что будет связано с датами рождения, знаками зодиака, во времена Подвала и позднее, станет не просто «бытовым суеверием», но системообразующими факторами, вплоть до вопросов: «А Гамлет — кто по знаку?.. А по асценденту*?»).

* Асцендент (восходящий градус) — «точка пересечения плоскости эклиптики с восточной половиной истинного горизонта». В личном гороскопе — куспид первого дома. На том языке, на котором сформулирован вопрос, асцендент равен внешнему впечатлению о человеке. Разница между «знаком» и «асцендентом» — разница между тем, каким человек является на самом деле и тем, каким его видят окружающие.

Знак зодиака — своеобразная индульгенция, как бы снимающая ответственность за некоторые поступки, укладывающиеся в рамки «свойственного знаку» поведения. Очень многие свои поступки Клим будет впоследствии оправдывать, объяснять именно свойствами знака. Причем — еще один важный момент — все эти «свойства» знака являются лишь «личным видением», личным понимаем каких-то очень внешних, не-символических составляющих:

Я вообще, к сожалению, человек-стрелец. А стрельцы — люди примитивные. Выстрелил — должен попасть. Лешка [А. Янковский. — *И. В.*] уже управляемая стрела: он — единорог. Для меня это играет огромную роль, помимо моей воли... [Клим 3.2]

Я — стрелец. Типичный одиночка. Они же не приспособлены ни к чему, стрельцы. В особенности средние и поздние... [Клим 1.1]

Стрелец — тот, у кого есть «только одна стрела», и «выстрелил — должен попасть» (иными словами — только один шанс, который должен быть реализован), если же происходит «непопадание в цель», то он вынужден «спасаться бегством» (бегство, отъезд, неожиданное завершение — отдельная тема, о которой мы также позднее поговорим подробно). Стрелец — одиночка. Выстрел стрельца зачастую сулит случайное попадание.

Я совершенно случайно это сказал. Выстрелил наугад и — попал. А потом уже было поздно отступить... (о выборе материала для спектакля «Близится век золотой» [Клим **]).

Влад, у него есть такая способность странная... Он стрелец [...] — может с кондачка ляпнуть и попасть. Он сказал — я ухватился... (о предложении Владислава Троицкого сделать «семь дней с Идиотом», из которого возник драматургический проект Клина «8 из числа 7» [Клим 5.1]).

Характерно, что в воображении Клина «стрелец» — это что-то вроде лучника. Т. е. буквально: тот, кто стреляет (а вовсе не привычный иконографический образ). Я никогда не слышал от него рассуждений про «двойственную природу» стрельца, наполняющих разного рода популярные гороскопы («эмблема стрельца — кентавр, соединяющий в себе качества человеческого и животного начала») или какого-то раскрытия «мифологической» подоплеки (рассуждений о мудрости Хирона — греческого «прообраза» стрельца или о «шумерских корнях» знаков зодиака). Подобная «простота» (намерен-

ное отсечение побочных линий, разного рода коннотаций, понимаемый) вообще свойственна для его мышления.

Место рождения: в вагоне поезда, идущего во Львов. Этот последний факт — размазанность точки рождения по всей карте Украины — с запада на восток — позже им будет неоднократно интерпретироваться, мифологизироваться различным образом:

Когда составляют гороскоп, там, для точности, указывают «место рождения». Без места даже точное время не дает верно рассчитать некоторые нюансы. У меня же место — вагон поезда... [Клим **]

В этой моей «эволюции», как ты говоришь, в ней действительно есть какое-то направление, которое как бы со стороны задано... я ведь и родился в поезде [Клим **].

Родители — Алексей Нестерович Клименко, Вера Павловна Ванда.

* * *

Родители Клим были «простыми школьными учителями» («высококлассными», «замечательными» — как он непременно добавляет, рассказывая о них). Незадолго до его появления на свет они «были присланы» на западную Украину, «чтобы насаждать советскую власть».

Родители поехали во Львов. Их послали. Там сильное сопротивление было, в том числе в школах, и они должны были вводить идеологию... там до 56-го года все еще шло сопротивление. Все эти лесные братья... [Клим 1.1]

Во Львов они были присланы. С восточной Украины — туда, чтобы насаждать советскую власть. Это был такой период, когда присылали отсюда — туда, насаждать советскую власть [Клим 1.1].

При этом ни мать, ни отец не только не были коммунистами, но даже в какой-то момент оказались в сложной ситуации из-за той позиции, которую занимал отец Клим:

Отец преподавал историю. Причем историю он преподавал только до Великой французской революции. На вопрос «почему?» он отвечал: «я не хочу переучивать историю каждый год» [Клим 1.2].

Мама была очень хорошим специалистом, и ей нужно было бы остаться, учиться дальше. Но проблема была в том, что нужно было

в партию вступать. Отец сказал «нет». Т. е. или в партию, и тогда все открыто, и аспирантура для мамы, или... [Клим 1.1]

Непосредственно для Климса все это имело самые далеко идущие последствия:

Это все очень сильно связано, потому что когда умер Сталин, то стало ясно, что родители отказались насаждать эту советскую власть, и у них начались большие проблемы. Меня сплавили к бабке [Клим 1.1].

Т. е. все детство, с года и до самого момента поступления в школу (когда родители забрали его к себе), он жил, видя родителей только изредка:

Родителей я не помню. Даже не то, что не помню, а от родителей у меня только несколько впечатлений, когда они приезжали [Клим 1.2].

Та среда, в которой он рос до 7 лет, те детские впечатления, которые остались с ним на всю жизнь, — необычайно специфичны.

«Бабки»

Меня сплавили к бабке, под Миргород... Это мамина мама. Настя. Сплавили меня, когда были бериевские события, — это пятьдесят третий год. Я помню только, что когда привезли меня, и я помню первое впечатление: я увидел змею. Я очень маленький был. Вообще история такова: я помню, что пришли бабки и сказали: «Жить не будет. Покрестите и на кладбище...» А кладбище было рядом. Бабушкин дом стоял практически на кладбище. Когда поп заходил, то похороны все проходили через бабушкин дом. Это невероятная такая деревня, которая длится 11 километров вдоль Хорола. Уникальное такое, пожалуй, место, потому что состоит из огромных хуторов. Такого на Украине почти нет. Она — деревня немножко литовская. Такая польско-шведско-литовская. Говорят, там было много шведов. Поэтому я иногда шучу, что я шведский принц [...]

Там ведь было так: десять дворов назывались «острив», десять дворов назывались «пески», десять дворов — еще как-то. И вся деревня существовала кланами. Одиннадцать километров шла деревня. [...] Называлась она — Зуевцы. [...]

У семьи мамы была фамилия Ванда. Польская. То есть, как бы какое-то такое странное семейство было. Такой хутор. Жили они на острове, поскольку все это затапливало. Бабушка жила на острове. Там стояла деревянная церковь, по-моему, восемнадцатого —

семнадцатого века, которую при Перестройке сжег местный поп, потому что распродал иконы. Она простояла все: Наполеона, революцию — вообще все. Ее даже советы не тронули, хотя все вокруг повзрывали. И при советской власти, уже в конце ее [...].

Рос я только с бабушкой. Дедушка умер еще перед голодом [...]

Бабка была портниха. Она была портниха, и это очень важно. Для меня осталась до сих пор такая страсть, страстишка к одежде. Т. е. мне просто повезло [Клим 1.1].

Мир, в котором рос Клим, — мир «бабок», собирающихся по вечерам «в хате у бабы Насти», — в рассказах осознается им как совершенно отдельная, заповедная реальность. Чудом сохранившийся до нашего времени мир гоголевской «Пропавшей грамоты», в котором черти и ведьмы продолжают соседствовать с реальностью нового, наступающего на них мира, как бы и вовсе его не замечая. Из того, другого мира иногда приезжают родители, что-то рассказывают, привозят («родители привозили огромное количество книг: от Эрмитажа до...»), летом деревню наводняют дачники из Москвы и Ленинграда, но все это совсем не затрагивает основ, уклада, носителями которого были «бабки».

Это был особый мир. Особый мир этих почти лесных людей. Они каждый день собирались у бабки, потому что меня нельзя было бросить. Она была портниха, и она была — это важный момент — немножко пришлая [...]

Я застал удивительное время, когда мир начал рушиться. Моя вся жизнь — это как бы категория разрушения мира. Я еще застал такую деревню, как у Гоголя описана. Т. е. я этот мир еще видел. Я еще видел этот мир с вот этими всякими... Вырос я среди бабок, разговоры которых были очень просты: «вон видела вчера эту нашу... семьдесят лет, а она колэсэм перед парубкiами ходит...»

— Это что значит?

— Ну, они ведьмы все были [...]

Есть какие-то вещи... они же не стеснялись меня, они рассказывали какие-то невероятные вещи, все эти технологии, кто стал ведьмой, кто не стал ведьмой, кто не прошел эти все... это такой абсолютно фантастический мир был, и — собственно — я вырос в лесу. Теперь я леса боюсь как... кладбища и леса. [...]

Бабки читали только Откровение Иоанна Богослова. Собирались и читали... вообще на Украине веры как таковой нет. Это все фикция. Веры в каком-то таком религиозном смысле. Т. е. был поп

Левко — совершенно фантастический такой, необъятного объема. Но это совсем такой другой какой-то мир, описанный у Гоголя, только Гоголь это все приукрасил как-то. «Пропавшая грамота» — это была такая реальность [Клим 1.1].

Когда через пятьдесят лет, уже в двухтысячном году, Клим напишет своего «Толкователя Апокалипсиса» (одну из пьес, входящих в «8 из числа 7», — развернутую интерпретацию «Идиота»), герой этой пьесы будет происходить не только из текста романа. Ведь то, как толкуется Апокалипсис у Достоевского (через соединение, происходящее во «внешнем мире» — сети железных дорог — и слов пророчеств о «звезде полынь»), практически воспроизводит впитанный Климом в раннем детстве опыт «бабок»:

Миропонимание у них было «языческое», наверное. Я никогда не забуду: спутник полетел, одна бабка приходит, говорит: «Слушай, дырки в небе делают — беда будет». У них взгляд на все был такой... Апокалипсис по вечерам читали. Соберутся, одна берет и читает: «Птицы по небу полетят железные» [Клим 1.1].

Причем, сам он, конечно, все это не просто будет осознавать, но и воспринимать в качестве «биографических подробностей»:

На самом деле «толкователь Апокалипсиса» — это я сам. Я сам, как бабки меня когда-то научили, как я все это видел каждый вечер, так я с этим и живу. С этими птицами железными, которые по небу летят, с ощущением того, что все про них уже сказано, и надо только разобрать, что [Клим 6.1].

* * *

Впрочем, если уж углубляться в эту тему, то справедливости ради стоит заметить: не следует воспринимать «толкования бабок» лишь как произвол, наивное чтение. Очень многие их слова, очевидно, являлись передачей устного народного «сакрального» знания, опирающегося на древнейшие традиции. Очень многие знания, относительно «возможных» или «правильных» пониманий тех или иных фрагментов библейского текста, почерпнуты Климом именно в этот, совсем детский период.

Например, в «Джульетте и ее Ромео» (первой «самостоятельной, независимой от режиссуры конкретного спектакля», климовской пьесе), выходящий в Прологе персонаж (обозначаемый как Хор, он же — Аптекарь, он же — Брат Лоренцо), объясняя причину убийства Каином Авеля, говорит:

замешано там две сестры
одна прекрасна, все из-за нее [Клим. Джульетта и ее Ромео 2].

Источник, на который как бы ссылается это понимание, — традиция, восходящая к первым векам нашей эры и фиксируемая многими еврейскими экзегетическими текстами. Например, в Пиркей де рабби Элиезер 21 мы находим:

Р. Ицхак сказал: вошла в его сердце зависть и ненависть великая. За то, что желанной оказалась жертва Эвеля, и не почему больше, но за то, что была жена его, близняшка его, красивейшей из женщин. Сказал: убью я Эвеля, брата моего, и возьму жену его.

На чем основано это понимание? Ведь собственно библейский текст не говорит ни о каких сестрах.

Не вдаваясь в излишние сейчас подробности, скажем только, что подобное толкование базируется на некоторых особенностях *именно* еврейского текста Берешит, а также на сформировавшихся в *именно* еврейской традиции некоторых правилах его толкования (предлог «эт», имеющий несколько значений, в любом случае рассматривается как «увеличивающий»). В дальнейшем само это понимание как бы отрывается от порождающего его правила, начиная функционировать как отдельный сюжет, проникает в так называемую «устную славянскую библию» и т. д. — все это, повторюсь, не столь важно в нашем случае.

Важным же мне представляется тот момент, что Клим, постоянно читающий всякого рода «духовную» литературу, никаких *комментариев* к Священному писанию не читает, руководствуясь в большинстве своих пониманий именно и только «знаниями», полученными в детстве. И в данном случае — также. На прямо заданный мной вопрос он столь же прямо отвечает:

Не знаю. Я этого, честно говоря, нигде не читал... Это все — бабки. Как они говорили, так я и воспринимал все это. С детства [Клим **].

* * *

Ощущение волшебства происходящего вокруг, особенная чувствительность к мистической стороне мира, в соединении с «мифологическим мышлением» («для меня все — миф»), свойственные Климу, во многом берут начало именно из этого странного опыта первых лет жизни. Тем более, что опыт этот был, как принято го-

ворить, действительно «мистическим». Клим-ребенок оставался не просто наблюдателем.

Чувства были совершенно невероятные, я с детства видел, как с кладбища сквозь дом ходили тени. Видел абсолютно реально.

– Прямо бесплотные фигуры?

– Ну да. Я не понимаю, почему я это видел, но я это видел [Клим 1.1].

При этом нельзя сказать, что сам по себе этот детский, иницирующий «мистический» опыт был чем-то приятным, доставляющим удовольствие или желанным. Это взрослому человеку часто хочется расширения собственных возможностей, чего-то необычного, выходящего за рамки. Для ребенка (а мы должны помнить, что речь идет о ребенке трех лет) мир и так достаточно волшебен. А опыт подобного рода — необычайно болезнен.

– Ты говорил о том, как тени через дом проходят, а ты рассказывал об этом кому-нибудь?

– Да.

– Кому?

– Бабке.

– И что бабка?

– А что бабка? Меня нельзя было оставить одного в доме. Бабка не могла выйти козу покормить, потому что я бил окна.

– Почему?

– Меня охватывал ужас. И я бил окна. Я не мог находиться один. Ни минуты.

– А это, в каком возрасте было?

– С трех лет...

– А бабка серьезно отнеслась к этим словам, про то, что ты «видишь»? Или сказала: «Да ну»?

– Она ничего не сказала. Когда я ей говорил, она ничего не говорила [Клим 1.1].

Здесь, возможно, чувствуется какой-то парадокс, закольцованность: ведь, как было сказано, собственно мистический опыт, переживаемый Климом в детстве, воспринимается им как продолжение того странного мира, в который его вводят «бабки», собирающиеся ежевечерне в их доме у кладбища. Но в то же самое время именно тот ужас, о котором говорит Клим, ужас, не дающий ему остаться одному, и становится причиной их сборов: «Они каждый день собирались у бабки, *потому что* меня нельзя было бросить».

- А это сколько продолжалось? Эта невозможность быть одному?
- Это очень долго было. Только когда я уехал... хотя до сих пор у меня есть такая проблема — я не могу один жить. Мне нужен какой-то человек... Помнишь, я жил в Питере с бабкой в квартире, т. е. мне неважно, мне просто нужен какой-то человек...
- Это при том, что ты одиночка.
- Да, я одиночка, но мне нужен какой-то человек, который бы как кошка со мной жил [Клим 1.1].

«Мистический опыт», оставляющий по себе в дальнейшем отпечаток в виде фобии... Возможно, здесь (хотя это и не относится напрямую к «бабкам») стоит упомянуть и о другом «опыте», оставившем столь же болезненный отпечаток, будучи при этом отнюдь не мистическим (хотя и столь же необъяснимым). Уже в то время, когда Клим живет у бабушки (но еще до начала его «видений»), происходит другое «важнейшее» событие его детства: убийство родителей отца.

Когда мне было два года, их зарубили. И бабушку, и деда. Это на самом деле одно из сильнейших потрясений в моей жизни, потому что я до сих пор захожу в дом... Это — совершенно необъяснимое такое происшествие. Непонятное. Почему зарубили? Кто? За что?.. Хотели обворовать, не хотели обворовать — непонятно. Это кровавая такая история в нашей семье. И я до сих пор, когда вхожу в дом, я не могу, я заглядываю под кровати. Т. е. для меня это — сильное событие [...]

При этом в том суть, что меня привезли туда к ним... буквально через неделю... маленького меня. Почему-то врезалось. Это очень важный момент в моей жизни. Буквально — меня привезли обратно к бабушке... [Клим 1.1]

В быту, в общении, во всем, что касается этических, моральных норм (внешнего давления, принуждения к их нарушению), Клим представляется людям, хорошо его знающим, необычайно отважным человеком. Не отступающим и в буквальном смысле готовым умереть за свои убеждения, за право следовать чувству внутренней «правильности» того или иного поступка.

Не знаю, может быть, дело в детстве, в том опыте, который... Но... не то чтобы я не боюсь, я боюсь, я же все-таки нормальный человек, но это просто ничего не меняет... [Клим **]

* * *

«Бабки, они же ведьмы были» — фраза, повторяемая в разных вариациях Климом всякий раз, когда он возвращается в своих расска-

зах к этому периоду, в сочетании с пережитым им в это же время визионерским «мистическим» опытом, не может человека, знакомого хоть немного с театром Клима, не натолкнуть на один довольно естественный вопрос.

Народные верования, связанные с нечистой силой, с особыми возможностями ведьм и колдунов, описывают инициацию нового адепта как «передачу». Колдун должен «передать» свою силу тому, кто придет ему на смену. Подобный же механизм этнографы описывают и в отношении шаманских культов. О «передаче» традиции говорят современные адепты йоги или «тайных» буддийских практик.

Когда театр (и в особенности тренинг) Клима времен Подвала описывают люди, наблюдающие его «со стороны», — критики, коллеги, просто зрители, — очень у многих возникают одни и те же ассоциации (причем, вне зависимости от отношения): «шаманские пляски», «суфии», «гурджиевщина», «медитация», «мистическая практика». И здесь вопрос о «передаче» — не высказываемый вслух вопрос (или лучше сказать «не выплескиваемый на бумагу», поскольку я, во всяком случае, не видел его ни разу *в печатном* виде), кажется вполне законным. «Передача» подразумевает здесь подлинность, аутентичность практики. А ее отсутствие — имитацию.

Тем более, что для того вида театра, к которому зритель интуитивно относит театр Клима (театра, маркированного именами Арто, Гурджиева, Гротовского), закономерность этого вопроса обосновывается изнутри: Арто неоднократно намекает на полученные им «передачи» сакральных практик (что, вообще-то, сомнительно, но...), Гурджиев описывает свои путешествия, встречи с мастерами и «получения» практик самых разнообразных традиций, Гротовский не просто занимается йогой по книжкам или под наблюдением «тренера», но отправляется в Индию, получает там «передачу» некой «древней традиции», после чего театр Гротовского стремительно реформируется в полузакрытый «орден» держателей подлинных знаний о театре и жизни.

Клим — и он говорил об этом неоднократно — никогда никаких «передач» ни от кого не получал.

Дальше мы будем говорить об этом подробнее, но и здесь — чтобы не возникло каких-то ненужных aberrаций, чтобы читателю не почудилось, будто ему «на что-то намекают», — стоит об этом сказать вполне недвусмысленно. *Да*, опыт, полученный Климом в самом раннем

детстве, бесспорно, повлиял на очень многое в его отношении к окружающему миру; *нет*, «передач», в том смысле, в котором они описываются этнографами или адептами тайных знаний, никаких практик, специфических навыков или умений им «получено» не было.

Впрочем, слово «ведьмы» им произносится без тени иронии.

* * *

Еще одно небольшое, но, как мне кажется, необходимое добавление: та «страсть, страстишка к одежде», о которой он говорит в приведенной в самом начале этой главы цитате, встретится нам еще не раз. Причем, в самых неожиданных транскрипциях и сочетаниях, начиная с того, что в харьковский период он многим будет знаком именно «по одежке» — по умению подбирать и шить — и заканчивая его участием в чужих спектаклях в качестве художника по костюмам.

Одежда, идея Коллекции (времен Подвала), умение выбирать, «щупать руками», выискивать, страсть к бараколкам и всякого рода развалам, безупречное чувство стиля — все это в той или иной мере им самим возводится к тому, что «бабушка была портниха». Но самое удивительное здесь то, что упражнение, становящееся в определенный момент центральным в тренинге Клим, — *сшивание* неба и земли, «*швейная машинка*» — также возводится им туда же.

Мне разные люди говорили: вот, это ты, наверное, заимствовал оттуда... или — оттуда... или: а что это за традиция? На самом деле — все просто: я с детства, еще когда просто смотрел как бабушка шьет, как двигается игла на швейной машинке, был заморожен этим зрелищем, тем как иголка входит, как она подхватывает нитку. Это было какое-то волшебство, то, чего я никак не мог понять: как это? И в один прекрасный момент я решил разобраться... как это происходит [Клим. Тренинг].

«Миргород»

Та связь с Гоголем, с миром «Пропавшей грамоты», с мистическим гоголевским чувством особого заповедного украинского пространства «Вечеров на хуторе близ Диканьки», о котором Клим говорит в связи с миром «бабок», осталась с ним навсегда. Связь эта чувствуется вплоть до самых последних его драматургических работ, причем связь своего рода «обогащенная» личной историей самого

Клима (хорошим примером здесь может служить трилогия Влада Троицкого «Украина мистична»: «Макбет. Пролог», «Король Лир. Пролог», «Смерть Гоголя», включающая в себя вместе с шекспировским и гоголевским материалом также и тексты Клима, который, как мы помним, сам до этого неоднократно и ставил, и обрабатывал и Шекспира, и Гоголя).

Но «бабки» — далеко не единственный гоголевский источник. И «Пропадшая грамота» — не самый главный гоголевский текст.

«Я сам родом из Миргорода» — при всей приблизительности, фактологической неточности этого утверждения, оно — во многом определяющее. Здесь — точка самоиндификации. С миром, с гоголевским текстом, с миром, через гоголевский текст (и наоборот). Когда о своем появлении в Москве он будет говорить «я как Хлестаков», когда в Подвале он будет ставить свои два варианта «Ревизора», в 1990-е гг. в Санкт-Петербурге репетировать «Женитьбу», а в двухтысячные в Киеве — «Мертвые души», все это — личная история. Начинаясь с того, что «меня сплавил к бабке, под Миргород», и продолжающаяся «в маленьком городке, поселке под Миргородом», куда он переедет к родителям в возрасте семи лет.

Родители там работали в школе. Это вообще удивительная школа была, удивительное место. Такой маленький городок, которых в России... со своей какой-то такой жизнью, своим миром, который с одной стороны..., а с другой... [Клим 8].

С первого класса я уже жил с родителями. В Камы́шне... Это был районный центр. Это такое место... Причем смешно, потому что считается, что Тарас Бульба был камышнинским полковником. Одна из версий, что вот это вот «а поворотись-ка, сынку» было там. Ну, там действительно была крепость такая... такое странное место. Вот был сам Миргород такой и это место... там было 12 церквей — Гоголь где-то описывает...

– 12 церквей при Гоголе или при тебе?

– При Гоголе, при мне уже ничего не было. Была огромная больница, школа. Причем школа такая, что я потом в жизни никогда не комплексовал... [Клим 1.1].

Мир маленького провинциального городка, поселка, районного центра (в котором «были совершенно какие-то удивительные люди», во многом собравшиеся туда не по своей воле), с одной стороны, противостоит тому миру «лесных людей», «бабок», в ко-

тором Клим живет до 7 лет, с другой — внешнему, «большому» миру (и история родителей Клина, отказавшихся с этим «большим миром» сотрудничать — вступать, подписывать — и оказавшихся, в результате, «там, в школе» — показательна).

Когда позднее, в Подвале он будет ставить первый вариант «Ревизора» — все это скажется.

В «Ревизоре»... это был мир такого маленького городка, мир городничего — местного мэра, людей, которые могли бы жить совсем в ином месте, не знаю, в Париже, в Риме, и которые должны были уехать, вырваться... Там у меня была вторая часть, называлась «Отъезд», когда все сидят на чемоданах, сидят и... просто сидят. Потому что уже заранее все понятно... что никто никуда не уедет, что, с одной стороны, это все как бы такая задержка, фикция, игра в такую жизнь, что на самом деле жизнь, подлинная жизнь всех этих людей протекает не здесь, а с другой... что пока они вот так сидят, она и проходит...

– Чеховская такая тема.

– Не знаю... в чем-то — да [Клим 7].

Мир первого варианта «Ревизора» — гоголевский мир, увиденный изнутри. Глазами Городничего, его семьи, дочери (для которой возможность брака со столичным чиновником — возможность вырваться), глазами всех этих «замечательных людей».

Для меня этот спектакль, это было такое признание в любви. К своему отцу, к его миру, к миру этих людей [Клим 7].

И в то же время это рассказ о самой эпохе — с цитатами из Бергмана, Феллини и Висконти, с красивыми костюмами, красивыми людьми (словно бы сошедшими с киноэкрана, а не явившимися из бытовой реальности украинского поселка начала шестидесятых).

Но что особенно важно понять: весь этот мир «прекрасных людей», хотя и живет по своим особым законам, практически никак не соприкасаясь с миром «лесных людей» «Пропавшей грамоты», топографически располагается в тех же координатах — «под Миргородом». И куда бы ни поскакали 40 тысяч курьеров, из Керчи в Вологду или из Вологды в Керчь, все равно дальше Камышни им не ускакать. Так что и прибывающий в Москву Клим недаром определяется видевшими его прибытие как Хлестаков (хотя вторая часть этой аналогии — ведь если он сам равен герою, то и место, в которое он прибывает, в определенном смысле оказывается рав-

ным тому месту, в которое прибывает герой, — обычно ускользает от взора говорящего).

* * *

Зуевцы, Камышня и... в «миргородской топографии» Клина есть еще одно место, располагающееся ровно посередине, «на дороге», которое внутренне оказывается для него не менее важным, но словно бы выпадает и из пространства «Ревизора», и из «Пропавшей грамоты», существует само по себе, пронзая мир снизу вверх, осуществляя связь прошлого и будущего — как неба и земли — по вертикали.

В подвале у меня был столб. Который рос там... он заслонял что-то, и мне его даже предлагали спилить. Но этот столб, он как мировое древо, как лестница, по которой мы всходили... [Клим **]

Биографически место это, наверное, не так важно, как два предыдущих (ведь это, собственно, не «место проживания», и даже не место, маркированное какими-то важными «реальными» событиями, происшествиями). Скорее — точка на внутренней карте, «место сновидения», значение которой нарастает постепенно для того, чтобы в какой-то момент обернуться реальной пространственной координатой, «биографическим» фактом.

У меня в 42 года забрали все: театр, все-все-все. Но был у меня момент, когда у меня спросили... Меня спросили... Мне приснился сон. В детстве я стою у «трыльпа». Это такое место, где три липы... Говорили, что ехала Екатерина, их посадили, Потемкин... Этим липам действительно по 300 лет. И там было такое поле, сажали капусту. Моим родителям дали там, когда они вышли на пенсию, кусочек земли. ... А это была дорога, которая соединяла место, где жила бабушка и жили родители. И мне снится сон, что делят землю. Еще советская власть не рухнула. Делят землю. И я стою среди этого. И вроде как мне там какая-то земля полагается. А полагается земля, и стоят люди: какие-то мои одноклассники, о которых я понимаю, что это, наверное, они, но я их не узнаю. И какая-то женщина делает какие-то языческие ритуалы странные, сексуальные, ритуалы плодородия. И я стою и не понимаю, как себя вести. И тут я слышу голос. Очень реальный. Это реально со мной произошло, несколько раз так было. Мне говорят: «Старик, ты выбери. Выбери, бороться тебе за землю или принадлежать небу». Я повернулся, а там, в небе, 7 звезд горит. Голос был очень реальный. И там, во сне, я пошел за этой женщиной.

Проходит несколько лет, и вдруг умирает мой отец, я приезжаю, а там, оказывается, кладбище сделали, и там похоронили моих родителей. Это очень реальная история [Клим 3:2].

Место «на дороге», под липами, посаженными Потемкиным, в котором предполагается сделать выбор и в котором, оказывается, похоронены родители — нельзя даже сказать, что Клим «тяготеет к символичным картинкам» (скорее: они — к нему). Важно здесь то, что в этой замкнутой, заколдованной миргородской топографии, из которой нет выхода, оказывается точка, туннель, через который выход все же возможен.

Я всегда опираюсь на землю, расту из нее. В тренинге вот то, о чем я говорю как о проращивании, как вырастании из земли к небу, суть в том, что это не ты растешь, а тебя там уже нет. Там — пустота. В центре, в зоне вращения, в воронке — пустота, через которую они и соединяются [Клим Тренинг].

Пусть даже выход этот и оборачивается потерей всего.

Отец

В рассказах Клина о детстве, о родителях особое место занимает образ отца — «странного человека», историка, преподающего историю лишь «до французской революции», человека с «потрясающей биографией», влюбленного в Ленина «антикоммуниста», ненавидевшего «всё это их». Мама (всегда «мама», не «мать») присутствует лишь эпизодически. Отец же (здесь, кстати, наоборот: за исключением двух «оговорок», никогда не «папа») не просто один из родителей, но тот, с кем связано формирование ключевых установок.

Все первые воспоминания Клина о родителях связаны с отцом, с его «странностью»:

У меня отец, конечно... по кличке Гефест. Он был одноногий и страшно любил путешествовать. Странный человек. Преподавал историю... [...]

У меня первое воспоминание о родителях — об отце. Как я ночью проснулся и увидел худенького такого человека без ноги. Странный такой человек без ноги... сидит и... [...]

Родителей я не помню. Даже не то, что не помню, а от родителей у меня только несколько впечатлений, когда они приезжали. Я, например, первый разговор отца помню. Он меня стриг. [...] Дошел до

уха и спросил: «Тебе нужно ухо?» Я говорю: «Да». Он начинает резать его и говорит: «Значит, я могу отрезать и отдать тебе его?» Я сказал: «Нет». Когда он дошел до второго уха, он спросил: «Тебе нужно ухо?» Я говорю: «Нет». Тогда он говорит: «Так что, я могу отрезать его и выбросить?» [...] Это был странный такой человек [Клим 1.1].

У отца была «удивительная биография»: он из школы убежал на фронт, попал в плен, шесть раз бежал из лагерей, и снова — на фронт. Потерял в Румынии ногу и, в конце концов, вернулся с войны по сути «шестидесятником». Т. е., с одной стороны, он ненавидит «всё это их» — всю эту действительную социалистическую послевоенную сталинскую реальность, официальную патристическую пропаганду:

Родители мои, хотя и молчали, но советскую власть люто ненавидели. ...[Клим 1.2]

Отец никогда не рассказывал о войне, верней, рассказывал несколько раз совсем по-другому... Его рассказы о войне, когда там три батальона погибли, а он остался. В одну сторону 30 километров немцы, в другую 30 километров немцы, и три батальона в течение суток брали одну высоту, которая никому на хрен не нужна. ... после чего он просто возненавидел всё это их... всё и вся... [Клим 1.1]

(Именно отец, как мы помним, запрещает матери вступать в партию и не вступает в нее сам). Но, с другой стороны, верит в коммунизм, в Ленина.

Ленин всегда в семье ценился. Отец очень высоко всегда ценил Ленина. Примеры: например, писать в книжках, это связано с тем, что отец говорил: Ленин всегда писал в книжках. В каком-то смысле Ленин... эта идея, она очень сильна была [Клим 1.1].

Когда в Харькове, в ХАИ, Клим попадает в среду «хиппи», то задним числом он будет объяснять это именно влиянием отца. Заикленностью на идеях «коммунизма», «справедливости», на возможности построения «идеального общества»:

...это было связано с тем, что, поскольку отец был историком, он в юности по ошибке рассказал мне историю некоего Аристоники [...] Это был царь, [...] который коммунизм строил [Клим 1.2].

Впрочем, не это несколько опережающее время шестидесятничество является в нашем случае определяющим обстоятельством (да, конечно, в какой-то мере наивные коммунистические устрем-

ления Клим-подростка любопытны сами по себе, да, они будут ощущаться и впоследствии, но все же — не это главное). Главное — «структура мифологического сознания» (как не совсем, вероятно, удачно попытался определить это сам Клим).

Отец был историк, а мама — математик. И это такая гремучая смесь во мне. Математика, физика — с одной стороны, и взгляд на все как на миф... это от отца [Клим **].

...в отличие от Эфроса, который через актера шел, я начал идти через мифологию. Потому что это был мой механизм. Вопрос заключается в том, что папа как историк... папа как историк: Греция, Рим, Китай, Возрождение — все для меня состояло из мифологии. Для меня мифологичность мира была изначальной... [Клим 3.2]

«Мифологичность мира», «взгляд на все как на миф»:

Когда на первом курсе у Васильева мы ставили спектакль по Шекспиру — «Сон в летнюю ночь», Клим вскрыл для меня в этой пьесе именно мифологическую составляющую: мифологическое противостояние греческих богов с богами севера, Британии [Берзин 2].

Театр для меня это то, в каком мифе ты находишься [Клим 3.2].

В театре меня интересует миф. Миф и ритуал [Клим 4.1].

— вся эта линия саморефлексивно определяется Климом в качестве «идушей от отца»:

Для меня математика была карьерой, а интересовала меня справедливость. Отец был историком, поэтому моя жизнь состояла из мифологии. Греческой мифологии, бабушкиной мифологии. Для меня миф как закон. Для меня есть некие незыблемые правила. Конечно, я периодически пытаюсь их нарушить, как любой человек, но я понимаю, что их нарушать не стоит, они незыблемые [Клим 1.1].

Кино

Поселок, в котором Клим провел 10 школьных лет, описывается им достаточно однотипно: больница, школа, Дом пионеров, «кино крутили каждый день». И это описание в чем-то соответствует тем точкам, которые задают координаты его собственной жизни. Больница:

Я до 14 лет был достаточно хилым ребенком. Постоянно болел [Клим 1.1].

У меня было по шесть ангин в год [Клим **].

До семи лет я перенес восемь воспалений легких [...] у меня был крестный дядька, который вез меня за восемь километров в больницу, и каждый раз меня могли не довезти [Клим 1.1].

У меня диагноз был — порок сердца. И я не ходил на физкультуру. Вообще мог в школу не пойти в любой момент, сказать: мне плохо [Клим 1.2].

Дом пионеров:

Там в поселке у нас был Дом пионеров, и я там постоянно чем-то занимался, какие-то кружки [Клим **].

В Доме пионеров я занимался авиамоделизмом. Мы строили модели самолетов, невероятные. [Клим **].

Поселок, в котором 7 тысяч населения, — это очень серьезно. Районный центр. Там было все. Там был Дом пионеров, в котором было черт его знает что... [Клим 1.2].

Кино:

Мое детство — это кино. С четвертого класса я почти каждый день ходил в кино... [Клим 2.2]

Каждый день я ходил в кино, кроме понедельника, потому что в понедельник кино не показывали. И мама меня водила на все фильмы «до 16-ти» [Клим 1.1].

Каждый день я ходил в кино. Поскольку я был богатый мальчик, мне давали 10 копеек.

— Это было много?

— Много, если зарплата в селе была 10–12 рублей. Я единственный приносил 10 копеек, все остальные приносили одеяла, чтобы закрыть окна, — и за это пускали... [Клим 1.1]

Последнее обстоятельство (кино, конечно, все мы смотрели в детстве, но совсем не многие могут похвастаться тем, что *ходили в него* каждый день) — все же выглядит достаточно необычно.

- - -

Впоследствии (и тут снова исток, вероятно, следует искать именно здесь — в специфическом детском опыте) кино в жизни Клима вообще будет занимать особое место. Даже про театр, про

хороший спектакль, высшая степень похвалы будет звучать «как кино», «как хороший фильм». Да и про себя он будет постоянно говорить: «на самом деле мне надо было кино заниматься», «если бы я снимал кино...», «в чем-то мои пьесы, наверное, ближе к киносценарию».

Когда, рассказывая о первых своих харьковских театральных опытах, он попытается передать их суть, разговор все время будет возвращаться к Кино, как к точке отсчета.

То, чем мы занимались, это такая технология создания образа. Женщина сидит, смотрит в окно... такая достоверность кинематографическая [Клим 2.2].

Тот спектакль харьковский [«Кантата для трёх миллиардов голов»] я вообще считаю своей лучшей работой. Т. е. это единственный момент, когда мне удалось достичь вот этого феномена создания видимого поля, по Арто, ... очень серьезного разговора о жизни, где не было категории актера, где была категория жизни, где все чувствовали по-настоящему. Может быть, это неправильно. То, что эти люди способны были ощущать боль на пределе, они переживали по-настоящему. Наверное, то, что, наверное, иногда видишь в крутом американском кино типа с Аль Пачино, какая-то способность человека принять боль, чувствовать. Все-таки я был с детства связан с кино, для меня достоверность чувства была необычайно важна [Клим 2.1].

Да и относительно дальнейшего, примат кино по отношению к театру, к тому, чем (как он сам понимает) он занимается в театре, в оценках самого себя, своей «системы», своего «видения театра» будет всплывать постоянно:

Да, я был помешан на кино, и как-то я себя понимал в кино, я и до сих пор себя, в общем, понимаю в кино, мне кажется. То, мне кажется, чем я сильно владею, это некая система воспитания и кинематограф, да? То есть смесь изобразительного и психологического [Клим 2.1].

- - -

Вспоминая свой отъезд из Харькова, поступление в ГИТИС, он будет подчеркивать постоянно, что на самом деле «ехал поступать в кино», во ВГИК, не собиравшись становиться театральным режиссером. В 1981-м:

...перед самым отъездом мне снится странный сон, что я во Львове, стою на центральном стадионе имени Ленина, и меня выбирают... решают, брать меня в сборную Советского Союза по футболу или не брать. И я подхожу и говорю: может, я пенальти ударю? И там стоит Николай Озеров — спортивный комментатор. И это закончилось тем, что во ВГИКе, куда я приезжаю, курс набирает его брат, Озеров, который все эти сериалы снимает... и закончилось это мое поступление невероятным скандалом. Закончилось тем, что я начал хамить... и уже ни о каком поступлении речи быть не могло... [Клим 1.2]

В 1982-м:

Надо все же понимать, что я ехал «поступать в кино», ехал во ВГИК, я хотел быть кинорежиссером, а в ГИТИСе оказался случайно [Клим **].

Я не очень, там, понимал про Эфроса, Васильева, не интересовался ГИТИСом, мы пошли в «Прагу». А «Прага» тогда была единственным местом, где можно было попить кофе. Это 82-й год и это единственное место. Мы пошли, попили кофе в «Праге», до поезда оставалось много, и мы решили, что надо в туалет сходить. И тут этот парень говорит мне: «Послушай, я знаю тут одно место, пошли»... И мы пошли, как оказалось — в ГИТИС [Клим 2.1].

Вспоминая время обучения у Васильева и Эфроса, занятия на курсе, свое восприятие происходящего, он будет говорить:

Люди, которые к ним поступили тогда... Васильев, который все это рассказывал, анализировал, вскрывал через всю свою эрудицию, Эфрос — они для них были боги. Они открывали для них совершенно новый мир, а я... я смотрел на все это немножко отстраненно. У меня такое отстранение было. Просто потому что я все это уже видел. И видел на каком-то гораздо более крутом уровне. Потому что во мне была уже эта прививка кинематографом. Тем кино, которое я с детства смотрел каждый день... [Клим **]

В рассказах о тех опытах, которые позднее будут проходить в Подвале, определения «кино», «кинематографичный», «фильм», «как в кино» будут всплывать постоянно.

Для них это [проект по Пинтеру] была невероятная школа мизансценирования. Настоящий опыт того, что я называю «большое кино» [Клим **].

Там [во втором варианте «Ревизора»] были, условно говоря, такие части. Там был Нью-Йорк, когда они такие выходят в таких ганг-

стерских костюмах, под музыку Нино Рота. Там была часть, которую мы для себя называли Феллини [...] И это было такое настоящее кино. Классное [Клим **].

Причем «кино», о котором постоянно говорит Клим, с одной стороны — метафора (метафора качества, ощущения от увиденного), с другой — буквальная «данность», соприкосновение с которой обязательно (в том случае, если ты хочешь иметь возможность диалога с ним, возможность вхождения в его мир).

Мне кажется, я никогда не смогу понять человека, который не смотрел Висконти. Просто понять, о чем он говорит. Иди, посмотри, возвращайся и только тогда... [Клим **]

Это имеет отношение не просто к собеседнику, но и к актеру.

Дело даже не в том, как он с ними репетировал. Не только в тренинге. Он постоянно требовал, чтобы они — как сказать? — развивались, смотрели хорошее кино... [Берзин 3]

Он мне сказал: «Ты должен посмотреть этот фильм. Никаких репетиций. Сначала посмотри» [Випулис 2].

Он не жалел на это время, все это ставил. И в театральном институте надо это ввести. Чтобы люди приходили и просто слушали хорошую музыку, смотрели кино [Гандзюк 3].

Все это — не только в отношении Подвала, актеров, работавших с Климом в «Мастерской Клим» в конце 1980-х — начале 1990-х. Необходимость просмотра «настоящего», «большого» кино — условие, не меняющееся с годами. В информации о наборе на самый последний (относительно даты написания этого текста — т. е. 2011 г.) проект Клим — «Актерский семинар в театре “Практика”» — среди других пунктов, описывающих предполагаемую «программу обучения», можно увидеть и такой:

Выполнение домашних заданий — прочитать тексты, посмотреть фильмы, выучить тексты [Семинар 2011].

- - -

Забавная деталь: во всех рассказах о его многочисленных попытках «сближения с кино» (обильно уснащенных разного рода значимыми подробностями в виде снов, случайно расслышанных фраз и т. д.) присутствует нечто, что сам Клим обычно описывает сло-

вами: «словно бы что-то не пускало», «как будто бы не давали», «сам-то я хотел, да вот...» В то время как с театром — наоборот.

Васильев (про которого сам Клим говорит: «Я не знал, кто такой Васильев, я читал одну его статью в “Искусстве кино”» [Клим 2.1]) признает его сразу, «с первого взгляда в коридоре» [Клим **]. И это именно признание на уровне встречи. Те же, к кому Клим едет поступать в тот же ВГИК, — «пугаются»:

Мне кажется, Озеров меня просто испугался. Он что-то такое во мне, вероятно, рассмотрел, увидел сразу. Дело не в том даже, что я ему стал хамить... это уже потом... [Клим **]

[В 1982-м г.] я снова поехал поступать во ВГИК. И тут произошла странная история: я там сидел, был очень мрачен, страшен, лет на 70 выглядел. Я сидел в глубине коридора, и жена Герасимова, увидев, испугалась, закричала, побежала, выскочил Герасимов, посмотрел на меня, и дальше они двое суток ждали, что я подойду. То есть они выходили, смотрели на меня в упор, но я не подходил [Клим 2.1].

Может быть, дело здесь в том, что во всех этих историях присутствует некоторая измена, отступление от самого себя (трудно различимая, почти не ощущаемая — но все же), ведь и Озеров, и Герасимов — легенды советского кино — люди не просто Климу не близкие, но не близкие и тому «кино», в которое он сам так стремился. «Поехать во ВГИК» означало для него — «войти в кино», но «поехать к Озерову» — таким образом вопрос даже не ставился. Когда же ситуация развивается, подводя уже непосредственно к встрече, к конкретному событию, для всех все становится ясно:

То, что я в 81-м году поехал поступать во ВГИК, — это... Я год писал какие-то сценарии и так дальше, это все отправил, и меня вдруг пропускают на конкурс. И когда они увидели меня (а там же как: есть студенты, которые отбирают для какого-нибудь мэтра людей, кандидатов, и кто-то этому мэтру, я не знаю по какой причине, решил не то отомстить, не то просто... короче, они меня пропустили), но когда они меня увидели, это было... Ведь никто же не читал (там у меня автобиография была и все эти тексты) — и какое все это имеет отношение к этому... который все тогда про войну фильмы снимает*, наверное, он это делает неплохо, мне сложно сказать...

* Имеется в виду советский кинорежиссер, лауреат Ленинской и Государственной премий, Ю. Н. Озеров (на курс которого в 1981-м г. поступает Клим), сняв-

Но когда они меня увидели и начали мне задавать вопросы на экзамене, типа того, что «вы в партизанском отряде и попадаете в засаду», тут я им устроил засаду...

Это как я был в сумасшедшем доме, и чтобы меня выпустили, я должен был пройти комиссию, и комиссия состояла в том, что я должен доказать не то, что я не сумасшедший, а то, что... Когда, чтоб пройти эту комиссию, например, сидят там человек 12, и половина из них — кэгебисты, а половина — врачи. И врачи показывают Сальвадора Дали и спрашивают, что я по этому поводу думаю. А я говорю: «Понятно, что это нарисовал сумасшедший, вот, пожалуйста, посмотрите...» [Клим 2.2]

И в то самое время Эфрос, на курс которого после встречи с Васильевым попадает Клим, и есть, по сути дела, *то самое* «кино», которому он чуть было не изменяет ради гипотетической возможности приобщения к «кино» как таковому. «В четверг и больше никогда» (вышедший на экраны в том же 1977-м, что и «Солдаты свободы» Озерова) — один из тех «настоящих фильмов», которые и создают для него само это понятие.

Нельзя сказать, что я совсем не знал ничего про Эфроса. Я много слышал. Я видел все его фильмы. «В четверг и больше никогда» — он гениальный, *настоящий* фильм. Когда он вышел, я смотрел его 4 раза [Клим **].

* * *

Вернемся к Поселку. К тому ежедневному (за исключением понедельника) хождению в кино, с которого все начиналось, для того, чтобы отметить еще одну значимую деталь:

Каждый день я ходил в кино [...] И мама меня водила на все фильмы «до 16-ти». А это были все трофейные фильмы, все западные. И сильнейший момент был [...] — я увидел «Тени забытых предков»...

ший к этому времени такие фильмы о Великой Отечественной войне, как «Освобождение» (1972, Ленинская премия) и «Солдаты свободы» (1977, Орден заслуг перед Республикой Польша). Сюжет последнего — освобождение Польши советскими войсками, главными действующими лицами в котором оказываются актуальные (в 1977, а не 1944) руководители партии и правительства Польши и СССР: Т. Живков, Г. Гусак, Л. Брежнев.

– Ты же мальчик был, тебе что, Параджанов понравился больше, чем какой-нибудь фильм про Тарзана?

– Да. Параджанов поймал вот эту смуту. Я впервые увидел на экране вот этот мир хохляцкий, этот мир с демонами [Клим 1.1].

Этот мир, который показывал Параджанов, — достоверный, подлинный... Мир, которого уже нет и, наверное, никогда не было [Клим **].

То, что Клим говорит о мире фильма Параджанова — «мире с демонами и смутой», — главное в нем то, что это — «*вот этот*» мир. Т. е. буквально (и одновременно) тот гоголевский мир «бабок», «Пропавшей грамоты» и «Миргорода» Поселка, ускользающая красота и тайна которого вполне укладывается в слова «уже нет и никогда и не было». Кино — тот единственный медиатор, который может не только передать, но и создать его.

Все, что было уже (и еще будет) сказано про первый вариант «Ревизора» (вариант — приношение памяти отца, детству и всему этому утраченному миру маленького городка, населенного прекрасными людьми), вполне укладывается в приводимую выше формулировку. Потому что это не просто спектакль, но это сам мир — мир кино, сливающийся с миром воспоминаний о Поселке (в котором он впервые увидел кино, в котором... и т. д. и т. п.), — мир этот населен этими прекрасными и красивыми людьми. Людьми, чьи действия и поступки, внешний вид и одежда, душа и лица — все прекрасно и возвышенно, хотя бы в том смысле их «уже» и «никогда» несуществования.

Все то красивое кино, с прекрасными мужчинами и женщинами, которое так будет любить Клим позднее, — «Фанни и Александр» Бергмана, «Смерть в Венеции» Висконти, «Синдбад» Хусарика и т. д. и т. п. — об этом; так же как во многом об этом и сам его театр.

Когда через 10 лет после премьеры спектаклей Янковского «по Кастанеде»* в «Обособняке» решат отметить этот «печальный» юбилей демонстрацией (в два вечера) записей обоих спектаклей, Клим — после первого — на обсуждении («вечере воспоминаний» — как грустно пошутит он сам) попросит показать пятиминутный фраг-

* Спектакли по пьесам Клина «Я... Она... Не Я и Я» и «Активная сторона бесконечности» (реж. А. Янковский, в ролях: А. Лыков, Д. Поднозов), премьеры которых состоялись в 2000 г. в театре «Обособняк» СПб.

мент записи первого «Ревизора», бессловесный фрагмент сбора героев в «салоне» Городничего, предвзято его демонстрацию словами:

Вы должны посмотреть на это. Как они двигаются. Как садятся. Как девушки поддерживают платья. Как они смотрят... Сейчас уже никто так не умеет. Никто этого не может... Просто *так* пройти по сцене, так садиться, так носить платья... Сейчас человек не может уже этого увидеть в театре. Только в старом кино, где-нибудь у Феллини или Висконти [Особняк 2010,1].

И это, конечно, относится не только к первому варианту «Ревизора». Но и вообще — к театру Клима. К тому, как он хочет видеть свой театр.

Или даже не только свой — театр *вообще*.

Причем это видение, тоска по ушедшей и никогда не бывшей реальности (в то же самое время присутствующей здесь и сейчас, рождающейся на глазах зрителей), «ностальгия по небывшему», ощущаемая как неотъемлемое свойство театра, похоже, не только приобретенное, климовское свойство, но и генетически передаваемое им по наследству. Здесь, как мне кажется, в подтверждение достаточно упомянуть последний (по отношению ко времени написания этой работы) спектакль все того же Алексея Янковского «Три вечера по Мюссе», поставленный в харьковском театре «Новая сцена». Слова (запись голоса Виктора Терели), звучащие в конце «Венецианской ночи» – третьего «вечера»:

Как красива была когда-то жизнь! Как великолепна в своей чарующей глаз пышности! Куда все девалось? Куда? Куда девалась вся эта красота?

Слова, еще больше выигрывающие в сочетании с таким, например, описанием самого спектакля:

Тонкий, грамотный, осыпанный международными наградами питерский режиссер Алексей Янковский в содружестве с руководителем театра Николаем Осиповым создали образец сценического действия, точностью и смысловой наполненностью вызывающий в памяти фильмы позднего Висконти. Возвели в зале даже громадный Большой канал (действие происходит в Венеции). Долго шел в финале всамделишный дождь, долго и красиво на протяжении действия звучали диалоги и классическая музыка [Швец 2011].

и фиксации реакции, лишенной каких бы то ни было «киноведческих ассоциаций», неинфицированной части зрительного зала:

– Что это? — разводили руками одни. — И что он хотел этим сказать, — язвили другие, когда в финальной коде закадровый голос режиссера сокрушался вопросом: «Куда, куда ушла вся эта красота? Куда девались красивые женщины, благородные мужчины? Куда, куда исчезло все это?» Один будущий искусствовед договорилась до того, что спектакль необходимо закрыть/запретить по причине его вызывающей непонятности. Следующий член студенческого жюри воинственно заявила, что поколение sms-ок неприлично пичкать авторскими длиннотами и спектакль является насилием над личностью [Швец 2011].

Реакцией — подтверждением самого смысла задаваемого вопроса.

* * *

Вернемся к Поселку. К разговору о фильмах. О впечатлении, произведенном на Клима параджановскими «Тенями забытых предков». Тут есть и еще один немаловажный для дальнейшей климовской биографии и очень характерный — своеобразный — для него момент:

- А этот фильм Параджанова?
- Понимаешь, я впервые увидел: это — именно про меня... не вообще, а *именно* про меня. Именно ко мне имеет отношение... у меня потом, после, с кино часто были такие особенные... когда я понимал что... Мне вообще многие вещи словно бы показывали заранее. Во сне, в кино...
- Ты образно это говоришь?
- И да, и нет.
- А что, например, «да»?
- Ну, я в кино, например, свою будущую жену увидел.
- Татьяну?
- Нет, Наташу [Клим **].

С одной стороны, «то, что увидел, — “*именно*” про меня» (типичное, вообще-то, восприятие). С другой — пусть относительный — знак равенства между кино и сном (тоже ничего необычного). Но та буквальная реализация, которая стоит за всеми этими словами, — практическая сторона бытия, повседневности, в которой подобного рода события не исключение, а скорее закон, в этом — весь Клим:

Там была такая история, достойная романа. Пошли мы с Климом, посмотрели фильм «Вторая жена», венгерской этой режиссерши. А там играла совсем юная Изабель Юппер*. Тогда не известная еще, тем более у нас в России. Мы посмотрели... а поскольку Клим у нас всю жизнь был магом и волшебником, он сказал: «Все, мне кранты. У меня будет вторая жена». Я говорю: «А кто ж»? Он: «Ну ты же ее видел». «Это что ж, Изабель Юппер, что ли? Это ж несерьезно». «Нет, здесь что-то круче». Через некоторое время он говорит: «Я ее видел в троллейбусе». Через некоторое время он говорит: «Она учится у нас в институте» [...] ну и т. д. И, наконец, после невероятных случайностей Клим с ней знакомится, у них возникает роман, она его бросает. [...] Клим покупает костюм тройку, сбривает бородищу, стрижется покороче, покупает букет цветов и говорит: «Ну что?» Мы говорим: «Клим, тебе ни одна женщина сейчас не откажет» — настолько это был радикальный ход. [...] Они женятся [Уткин 1].

Кино как встреча; как обещание (реализация которого — дело веры самого человека); сдвиг реальности, обещающий возможное. Чего-то подобного он будет требовать и от театра.

Театр, которым мы занимались, он — всего лишь возможность. Причем возможность такая, личная, для каждого зрителя своя. Наше дело — подвести его к окну и сказать: «Вот, смотри». А что он там увидит... и что он потом сделает с этим — его личное дело. Кто-то просто пожмет плечами, а кто-то в это окно залезет...

— Зачем?

— Как зачем? Старик, ты что? Зачем в окна лазят? Стырить там что-то [Клим **].

Школа

Школа, в которой учился Клим в Поселке, постоянно характеризуется им как «место гениев»:

Я учился в школе, где гений на гении был. Ну, такие педагоги уникальные. Маленький такой поселок, который был районным центром в то время, и туда их всех согнали... Поэтому я закончил совершенно невероятную школу, и в этом смысле мне повезло [...]

* По признанию кинокритиков, одна из самых удачных ролей Изабель Юппер — Ирэна (Irène) в венгерском фильме Марты Мессарош (Márta Mészáros) «Наследница» («Örökség» / «The Heiresses», 1980, в советском прокате — «Вторая жена»).

Это была очень крутая школа [...] Причем школа такая, что я никогда потом не комплексовал на уровне подготовки [Клим 1.1].

Возможно, здесь есть и некоторое преувеличение. Никаких дальнейших следов одноклассников Клина, выдающихся воспитанников этих «гениальных учителей», «уникальных педагогов», мне найти не удалось.

Впрочем, сам Клим склонен объяснять это «судьбой» всего своего поколения:

...ужасная судьба... вообще это поколение этих детей имело почему-то ужасную судьбу [...]

...последний класс этой школы... с чудовищной судьбой у всех. Это странно, но... это иногда так бывает. Невероятно, но... [...] это как какой-то всплеск последний. Ну, грубо говоря, я застал гибель деревни бабушкиной — когда вдруг начала надвигаться цивилизация. [...] Потом была вот эта поселковая реальность [...] когда казалось, что все эти дети, которые выросли там, что все они... А на самом деле все они имели ужасную, чудовищную судьбу [Клим 1.1].

Может быть, действительно так оно и есть. Ведь среди других послевоенных выпусков той же самой камышинской школы, мы действительно можем найти немало людей, не просто сделавших ошеломляющую карьеру, но и вспоминающих школу с благодарностью.

Любопытная вещь: при том, что камышинская школа — нормальная, «украинская» (да еще и с земляческим «гоголевским» культом), именно ее открытость в сторону большого мира, в сторону русской культуры и языка давала ее выпускникам впоследствии чувство неотделенности, не позволяла в дальнейшем, при выходе в этот самый большой мир, почувствовать себя ущербными провинциалами. Как, например, писал в одной из своих статей нынешний председатель правления Союза писателей России (и по совместительству один из лидеров русского национально-патриотического движения) Валерий Ганичев:

В украинской же школе, после войны, райцентра Камышня в гоголевских местах на Полтавщине, мы, конечно, знали украинскую мову, но блестяще знали русскую литературу и язык. Может быть, эта соединенность, как писал Гоголь, восхищаясь украинским и русским началом в себе, и привела к тому, что из нашего сельского класса вышло два академика, три доктора, пять полковников, шесть ученых и три медика — вот она, национальная и социальная соединенность [Ганичев].

Конечно, читая сейчас процитированные выше слова, надо отдавать себе отчет в том, что их автор, в какой-то мере, — антипод Клина. Идеологический, стилистический, этический. Представитель другой «группировки», иной «касты» — сын секретаря Камышмянского райкома, переброшенного «на усиление». Клим же — из семьи, условно говоря, интеллигентов-отказников (если такое определение для того времени уже может быть употреблено), болезненно реагирующий на любое идеологическое давление, исходящее «от начальства». И в этом смысле и дети, и жены «начальников» для него, в лучшем случае, — «дураки», за которыми следует наблюдать отстраненно, как из кинозала:

Да, там были гении, да [...] это была очень крутая школа. Только единственное, две вещи были ужасные: два педагога, где были дети начальников... одна украинский преподавала — жена начальника — совершенно дура была полная, невероятная... в смысле, не дура, но... Вообще это Феллини все. Понимаешь, если это все рассказать, то Феллини отдыхает. Этот мир весь — абсолютный Феллини [Клим 1.1];

в худшем же:

Там ведь тоже все это было. Вся эта их..., доносы, КГБ, жены начальников, которые воображали себя... А я до 14 лет вел себя так... — Как?
— Не отдавал себе ни в чем отчет... Как я потом уже понял, как мне рассказали... Все могло закончиться очень, очень плохо... [Клим **]

* * *

В первые школьные годы Клим — болезненный мальчик. «Порок сердца», постоянные простуды, ангины. Единственное увлечение — чтение («я все читал», «я читал целыми днями»). Возможно, здесь сказывалось и влияние отца, постоянно что-то рассказывающего, дарящего книги («главным образом, по искусству, по мифологии»), да и сама атмосфера «школы гениев» тоже благоприятствовала. Но был и еще один момент.

Если послушать его рассказы о книгах, о школе, бросается в глаза не сама привычка к чтению и даже не выбор книг («взрослых» книг, читаемых ребенком, — обычное дело, достаточно вспомнить «Слова»), но...

Когда я пришел в школу, в библиотеку, — это был районный центр — там было все, вся мировая классика. И когда я пришел

потом в ГИТИС, то оказалось, что я все читал. Т. е. читал, конечно, все по-своему. Например, Пушкина, сказки я начал читать лет в 14, мне вдруг стало интересно. А в начале было... во втором классе «Декамерон» был — первое издание на Украине, которое я купил. Об этом ходили анекдоты. Когда пришел тот человек, который должен был это купить, ему сказали: «Тут приходил мальчик, учителя вашего сын, он купил». И тот промолчал [Клим 1.1].

Второклассник, покупающий Боккаччо на свои деньги... В этом чувствуется не только любовь к чтению, но и возможность (те самые скопленные 10 копеек, которые родители выдают ему ежедневно).

Когда выше, говоря о разнице между Климом и Ганичевым, я употребил формулировку «представитель иной “касты”» — это было определение самого Клина.

Этот мир был... Это же был маленький городок, и этот мир сохранял кастовость. Т. е. каста интеллигенции: учителей, врачей, каста начальников. И уровень жизни этих людей сильно отличался.

Я был представителем особой касты. У меня всегда были деньги. Вокруг была страшная нищета.

– А еще там представители твоей касты были?

– Конечно. Огромное количество. Это же был районный центр. Мы жили все в одном месте. Т. е. такая абсолютно кастовая система. Дети интеллигенции почти не общались с детьми простых людей. И даже там, когда я жил у бабушки, я все равно был чужой. У меня была кличка — Москвич. Очень долго у меня была эта кличка. Потому что я был... Зимой я почти не общался ни с кем, потому что болел, а лето я проводил совсем с другими детьми, с теми, которые приезжали [...]

...даже когда я жил у бабушки, я говорил по-русски. С другими детьми [...] деревня полностью состояла все лето из русских. Туда приезжали только Петербург и Москва. Дети. То есть я фактически вырос среди петербургских и московских детей [Клим 1.1].

Тема «кастовости» и сопряженная с ней тема «выбора языка» (не-что, абсолютно противоположное той версии, которую излагает Ганичев, в процитированном выше фрагменте) — одно из самых устойчивых воспоминаний Клина о жизни Поселка. Точка самоидентификации.

Ты — представитель определенной касты. Определенной среды. Язык этой среды — русский. И то, что ты живешь на Украине, хо-

дишь в украинскую школу, учишься и говоришь на украинском, — не имеет значения.

Я принципиально говорил по-русски. Это было связано с моим проектом... с видением будущего [Клим**].

У меня родным языком был украинский, но я с детства знал одну вещь, что если я хочу в жизни чего-то добиться, я ни в коем случае не должен признаться, что я — украинец. И для меня это был пункт... на языке. Я лучше всех говорил по-русски [Клим 1.1].

Конечно, в рассказах Клима о детстве многое преувеличено и «лучше всех», не значит идеально (люди, знавшие Клима позже, отмечают, что и в харьковский его период он говорит «с украинизмами» [Потимков 1], и на первых курсах института его речь еще сильно отличается от нормы — «он, можно сказать, говорил на таком малоросском диалекте, т. е. по-русски, но со всеми этими словечками» [Берзин 3]). Но нам, говоря о языке, о «выборе языка», скорее стоит обратить внимание не на это, а на такую деталь, как столкновение «сознательности» выбора и «неосознанности» восприятия.

Возьмем, для примера, историю с тем же «Декамероном», которого он якобы покупает во втором классе и затем смущает одноклассниц зачитыванием фривольных фрагментов. В ней тоже есть определенная доля преувеличения: тот первый украинский «Декамерон», который имеется в виду (Джованні Бокаччо. Декамерон. З італійської переклав Микола Лукаш. Київ. Дніпро) выходит в 1964-м — т. е. явно не во «втором классе». Но главное, конечно, не это. А то, что это «Декамерон» Лукаша — гениального переводчика, перелагающего итальянские новеллы сочным, живым украинским языком. Тем языком, на котором хочется говорить (в отличие от того бессмысленно-казенного блеклого украинского, который насаждается в школах в качестве предписываемой нормы).

Если не брать первый вариант «Ревизора» (в котором, как мы уже отмечали выше, «атмосфера маленького городка» отсылала явным образом к миру «абсолютного Феллини» Поселка), единственная попытка каким-то образом запечатлеть мир своего детства будет принята Климом в поздней пьесе «Украинский Декамерон»*, напи-

* Полное оригинальное название «Театр сміху і гриху, Любовний вертеп, або Український Декамерон».

санной на украинском языке специально для постановки в Одесском музыкально-драматическом театре им. В. Василько (реж. В. Троицкий, 2006 г.).

Конструкция этой пьесы необычайно проста: действие — как явствует уже из названия — перенесено на Украину, куда, в небольшое сельцо, приходят две дочки Смерти — Чума с Холерой. Любовные истории не рассказываются — как у Боккаччо — для того, чтобы скоротать время, а происходят в реальном времени, цепляясь одна за другую. И их участниками, помимо обманутых мужей, ревнивых жен и счастливых любовников, становятся традиционные герои украинского рождественского вертепа — Черт, Философ, Поп, Ангел.

Мир «Украинского Декамерона» — в первую очередь — конечно, гоголевский мир «бабок», «лесных людей», детства *до* Поселка (как говорит сам Клим: «...единственная попытка ухватить все это» [Клим 1.1]), к жизни *в* Поселке, вроде бы, отношения не имеющая. Но «не имеющая» только на первый взгляд. Поскольку — и именно это мы и пытаемся сейчас зафиксировать — само движение соединения, наложения материала здесь, в пьесе — оказывается, при более пристальном рассмотрении, не произвольным переносом чего-то внешнего (итальянских возрожденческих новелл) внутрь исходной идентичности детского опыта. «Декамерон» — такая же, но *чуть более поздняя*, его часть. Причем часть, хронологически соответствующая самому моменту его первого осознания (напомню, что 1964-й г. — т. е. год, когда Клим, *на самом деле*, покупает и читает «Декамерон» — это также и год выхода на экраны «Теней забытых предков», фильма, право на «неперевод» которого Параджанов отстоял в советском прокате).

Любопытный пример обмена «колеблющимися признаками»: Гоголь пишет свой миргородский цикл на малоросском диалекте *русского* языка, Клим в деревне, у бабушки, общается с московскими детьми по-русски, «Декамерон» же, прочитанный им чуть позже, в Поселке, прочитывается — впервые и навсегда — по-украински. Внешний язык (украинский язык «Декамерона»), накладывающийся на внутреннее ощущение (ощущение мира «бабок» как гоголевского мира «Украденной грамоты»), акцентуированное совпадающим по времени первым опытом узнавания («*Я впервые* увидела на экране *вот этот мир* хохляцкий, этот мир с демонами») дает на выходе — аутентичное соединение, единый образ, оказывающийся непереводаемым.

Непереводимым совершенно в буквальном смысле.

Когда летом 2010-го г. Клим приедет в Санкт-Петербург на двухмесячный «семинар-тренинг», который он будет проводить в Театре на Литейном, у него возникнет идея сделать русский вариант этой пьесы (параллельно с работой в Театре на Литейном он получает предложение от Театра им. Комиссаржевской поставить у них спектакль и начинает обдумывать возможный материал). Но пьеса «не переводится». Тогда он начинает не переводить, а писать ее заново, на русском, но она — «не пишется»:

– Разваливается.

– Что?

– Все. Действие. Диалоги... Мне почему-то показалось, что я смогу это сделать. Но сейчас вижу, что невозможно [Клим 7].

Глава вторая. «Хиппарь»

То, о чем мы будем говорить в этой главе, как ни странно, практически не имеет никакого отношения к театру Клим, к его драматургии, режиссуре. Но в то же время этот промежуток времени (с момента отъезда из Поселка и до поступления в ХГУ) важен для понимания самого Клим. Это — момент его «становления», окончательного «самоосознания», проверки на прочность. Все, происходящее в дальнейшем, не могло бы состояться, не окажись он в этот период под столь мощным внешним давлением и не проявил он при столкновении с ним столь явную внутреннюю решимость. Недаром позднее он о многих вещах, встречавшихся ему в жизни, будет говорить: «Для меня, после того, что со мной происходило на Кубе, это было уже...»

Не надо думать, что я всего этого как-то хотел. Или что... вот я решил и поэтому стал так делать. Нет, во многом для меня самого многие мои действия оказались неожиданностью. Оказалось, что я просто не могу по-другому... [Клим**]

- - -

Слом

Несмотря на то, что Клим учится в «школе гениев», постоянно читает, несмотря на то, что родители у него учителя и он чувствует свою принадлежность к особой касте, учится он довольно плохо:

Я троечником был. Плохо учился.

– И по гуманитарным предметам?

– Да.

– Но ты же говоришь, что ты все время читал?

– А это не имело никакого отношения. Во-первых, читал я совершенно не то, что надо было. Не то, что по программе. А во-вторых, при таком поведении...

– Каком?

– Отвратительном [Клим **].

... Я был очень мерзким.

– Что это значит?

– Ну, например, мне не нравился учитель, я доводил его до такой степени... доводил до такого [...]... как только мне что-то казалось не так, то я начинал...

– Например?

– Я не отвечал. Мне не нравился учитель — я не отвечал. Годами. Годами не отвечал. Они меня уже потом не трогали. Одна учительница сказала мне: посмотри мне в глаза. И я начал смотреть. Я сел на первую парту и начал смотреть ей в глаза. И смотрел год. Ничего не записывал, не читал, только смотрел.

– Это сколько лет тебе было?

– Шестой класс. [...]

– А как ты сочинения писал? [...]

– Никак не писал. «Колхозники убрали свой урожай, и птицы прилетели» — так. Делая шесть ошибок и получая свою тройку... [Клим 1.1]

Причем родители Клима и в отношении учебы, и в отношении поведения занимают достаточно спорную позицию. С одной стороны, Клим рассказывает про то, что отец его «очень сильно бил», с первого класса, «за все». С другой же — другого поведения от него не требовали.

Отец был очень мудрым человеком. Он понимал, что рано или поздно я сам все пойму. Родители... они вообще делали так, чтобы очень до многих вещей я дошел сам [Клим **].

– А что они делали? Разговаривали, заставляли?

– Не-не-не, никто меня ничего не заставлял... [Клим 1.1]

И в результате можно сказать, что так оно и получилось. В какой-то момент он «сам все понял».

- - -

Во всех рассказах Клима о школе, о жизни в Поселке присутствует некий рубеж — 14 лет («до 14 лет я был достаточно хилым мальчиком», «до 14 лет я только книжки читал», «учился я отвратительно»), после которого поведение его, отношение к учебе, к окружающему миру меняется радикальным образом:

После седьмого класса наступает слом... я перестаю читать книги. Я начинаю быть очень циничным. Писать сочинения — списывать все эти цитаты. [...]

В 14 лет произошел очень сильный слом. Во-первых, мир очень сильно изменился. Это было время, когда на Украине все дети играли в футбол. Это была страна, состоящая из одних футболистов. А я был... я был хилым, читал книжки, общался только с... И я по-

нял, что мне единственный путь как-то выжить — это... я купил весной мяч, поставил 11 бревен и пять месяцев обводил каждый день по шесть, по семь часов и по восемь эти бревна. К осени я пришел со своим мячом и сказал: «Я хочу играть в футбол». Они на меня посмотрели как на придурка. Дальше кличка была «балерина» — мяч у меня забирали свои. Потому что мяч я не мог отдать, это было нереально [Клим 1.1].

В 14 лет я стал другим человеком. Я спланировал себе некое будущее и стал к нему идти... я стал очень циничным, и можно сказать, что все, чем я в какой-то момент занимался, физика, все это... я ведь не занимался физикой, я рассматривал это как часть карьеры [Клим **].

Всему этому есть формальная причина:

В четырнадцать лет, когда мама поняла, что ее карьере уже все, появился брат. Это для меня был тоже такой перелом в жизни сильный. Я был уже взрослый, но я это воспринял все как ребенок. Я воспринял это так, как будто бы они решили, что я непутевый, и сделали другого. И это было очень сильным переворотом в моей жизни, потому что я из книжного мальчика, который не ходил на физкультуру, вдруг понял, что надо жить [...]

В 14, когда родился брат, я понял, что мне нужно жить. Я понял, что моя жизнь как нечто уникальное закончилась и что мир вокруг меня больше не вращается [Клим 1.1].

Но здесь проявляется уже некоторая черта характера, которая в дальнейшем окажется во многих случаях определяющей, — гипертрофированность реакции, желание *все* поменять, полностью. И не только в оценках или каких-то внутренних ощущениях, но во всех внешних действиях.

В дальнейшем, после каждого такого «слома» (вызванного обычно самыми тривиальными внешними обстоятельствами), он «меняет все» — уезжает в другой город (из Харькова в Москву, из Москвы в Ленинград, из Ленинграда в Киев и т. д.), меняет род деятельности (или скажем более осторожно — направление), меняет круг общения. Причем, все обычно происходит «само по себе»:

И тут я понял, что все мои друзья куда-то исчезли, и что мне тоже пора валить. Кроме того, после того, что произошло, я понял, что я этим заниматься никогда не буду (о первом отъезде из Харькова [Клим 2.3]).

Любопытно проанализировать, как именно, в каких именно словах он сам все это оценивает: «в 14 лет произошел очень сильный слом. *Во-первых, мир очень сильно изменился*». Т. е. «слом» происходит из-за рождения второго ребенка, но дает увидеть, что «изменился мир». Точно так же он будет рассказывать про конец Подвала.

В это время происходит очень сильный слом. *Во-первых*, оказывается, что пока я там сидел, в подвале, и думал, что мы открываем перед людьми, которые к нам приходят, какое-то окно, в которое они что-то могут увидеть... а на самом деле *мир* за это время очень *сильно изменился*. И когда я вышел из этого подвала и оказался на Тверской... с какими-то неграми, проститутками... Я оказался в мире, которого я не знал... [Клим **]

И дело даже не в буквальном совпадении, повторении слов, а в ре-продукции самой реакции.

Далее: «желание выжить» («я понял, что надо жить», «что мне единственный путь как-то выжить, это...»). Конечно, не стоит именно здесь, в этой первой истории с футболом, искать какую-то перво-причину. Достаточно отметить лишь определенное сходство (отда-вая себе отчет в том, что само появление этого сходства, возможно, лишь результат экстраполяции, наложения задним числом, в воспо-минаниях, более позднего на более раннее). Но, с другой стороны, и пройти мимо всех этих оценок мне не хотелось бы, просто потому, что о своих будущих занятиях театром он будет говорить точно так же: *на самом деле я никогда не мечтал заниматься театром, про-сто театр — это такое место, где, как оказалось, я могу выжить*.

В каком-то смысле, театр для Клима — последняя точка, финаль-ный пункт, в который его приводят «внешние обстоятельства» и же-лание выжить. Та гонка, которая началась, вероятно, именно здесь, в 14 лет («Жизнь загнала меня в театр. Сам я в него не стремился» [Клим**]). Все изменения, которые происходят с ним «до театра», обусловлены именно этим желанием — *я понял, что мне, для того, чтобы выжить, надо...*

* * *

О том «сломе», который происходит в 14 лет, сам Клим говорит не только как о «конце детства». Но и как о начале того периода, кото-рый закончится «сменой имени». «Я стал очень циничен», «у меня появился жизненный план» и т. д. и т. п.

«Жизненный план» — банальный: карьера (понимаемая, впрочем, в совершенно фантастическом ключе).

У меня было абсолютное, невероятное, болезненное чувство справедливости. Я считал, что мир абсолютно безнадежен, и что я должен стать диктатором, жить на острове на какой-то невероятной подлодке, держать мир в тотальном страхе с помощью оружия, которое я видел, знал, как сделать (поэтому я хотел на физтех поступить). Это все было очень жестко [Клим 1.1].

Я вдруг понял, что я могу каким-то невероятным образом влиять на людей. Манипулировать ими. И что если пойти по этому пути, то можно очень многого добиться. И я стал думать о карьере. Очень цинично рассчитывать, что и как я должен сделать, чтобы получить неограниченную власть над миром [Клим **].

Звучит забавно, и, может быть, не стоило бы даже на всем этом останавливаться подробно, но сам лейтмотив манипулирования людьми, карьеры в рассказах Клима (не только об этом периоде) звучит достаточно навязчиво:

Мне действительно предлагали карьеру. Во мне было в юности что-то такое, что я мог при всей дохлости своей очень сильно влиять на людей [Клим 1.1].

У меня, наверное, было два пути какие-то: стать чудовищем каким-то политическим как Наполеон или Тухачевский, или... [Клим 2.2]

Позднее, уже занимаясь театром, отказавшись от всех карьерных планов, сменив имя, он неоднократно будет одергивать себя, постоянно подозревая себя в том, что «все это манипуляция», что театр, который он создает (в ХАИ, в Подвале), воспринимается его участниками «как секта».

- - -

«Цинизм», о котором Клим говорит все время применительно к происходящим с ним изменениям, — явление в чем-то необычайно наивное. Ему «вдруг» открывается, как устроен мир, и он, с одной стороны, понимает, что «должен жить», а с другой — начинает «смотреть на все необычайно цинично».

О чем идет речь? В первую очередь, об оценке действительности.

Там еще такой сильный момент был... мне делали гланды, и я чуть не умер. Это повлекло за собой... в палате я лежал с одним чело-

веком, который мне рассказал все. Кегебист, который очень сильно прикрывал моих родителей. Он очень был им за что-то благодарен и очень их сильно прикрывал. И он почему-то мне все это рассказывал. Он очень болен был, и мы ходили по больнице, и он все мне рассказывал. Как они там были, как было в 37-м году, как приходила бумажка расстрелять столько-то, как они расстреливали, сначала попов расстреливали, расстреляли целый монастырь... и вот мы ходили, и он мне все это рассказывал [Клим 1.1].

Стали ли эти рассказы каким-то откровением? Вряд ли. Ведь еще в самом раннем детстве, когда он жил у бабушки, он неоднократно слышал то, как «бабки» оценивали и войну, и «социалистическое строительство», и положение Украины.

Это был мир абсолютно антисоветский. Они советскую власть так ненавидели, что на вопрос: «Какое у вас было самое счастливое время?» отвечали: «При немцах». Когда пришли немцы, у них колхозы же сохранили, и все говорили, что если бы колхозы не сохранили, отменили бы, то народ просто с фронта побежал бы. Конечно, все зависело... но им просто повезло. У них был такой немец, который организовал работу, и там платили, а не давали на трудодень. Потом, там им давали подушно, чтобы дети не голодали. Т. е. был такой социализм...

Дядя — фантастический был человек — дядя Вася. Очень артистичный. У него судьба была, конечно, фантастическая: его в 13 лет взяли в Германию, и он там прожил лучшее время своей жизни. У него там было 13 костюмов. И когда он вернулся, бабушка его чуть не задавила. Он оказался на американской стороне, вернулся, и когда она увидела это, она его чуть не убила [Клим 1.1].

Отношение родителей к существующему порядку тоже не составляло для него секрета. Причем, в отличие от «бабок», которые «ненавидели советскую власть, потому что у них все дети и мужья погибли на войне или были уничтожены голодом», и не стеснялись говорить об этом, родители ненавидели молча и «делали все», чтобы он «не оказался в зоне диссидентства», старались воспитать в нем понимание того, о чем можно говорить и о чем — нельзя, что можно делать и что — недопустимо.

Т. е. происходившее в окружающей действительности тайной для него никогда не было. Так что же, в результате, происходит с ним после «перемены»? Что именно он характеризует словами «начал списывать все эти цитаты»? И в чем проявляется «цинизм»?

Странный сплав, о котором сам Клим говорит, что он «был вообще характерен для того времени»: полное понимание происходящего в реальности при столь же полномприятии ее идеализированной идейной составляющей.

Это ты сейчас понимаешь, а тогда... я читал Ленина. Я почти всего Ленина прочел. Читал Маркса. Я вообще такой марксист был. Правильный такой, идейный...

Мои родители хотя молчали, но советскую власть люто ненавидели. А я, наоборот, был такой советский...

Я был очень наивен...

У меня было абсолютное, невероятное, болезненное чувство справедливости... [Клим 1.1]

Я верил в то, что можно изменить все это... [Клим **]

– А как так получилось, что ты был «советский»? Ты же говорил, что родители и «бабки», они все это ненавидели?

– Не знаю...

– Здесь что, «школа виновата», какое-то ты там получил представление?

– Да нет, школа вообще ни при чем.

– А что?

– Я же говорю: у меня было обостренное чувство справедливости...

– А это здесь при чем?

– Не знаю... мне казалось, что мир не просто несправедлив, или, там, неправильно устроен, а такова человеческая природа... но если вести себя правильно, то можно все исправить.

– Руководствуясь трудами Ленина?

– В том числе.

– Т. е. ты, получается, в отличие от родителей, принял всю эту действительность и...

– Нет. Просто я относился к очень многим вещам достаточно цинично. Это была единственная реальность. Советский Союз. И если я хотел в ней выжить... [Клим**]

Во многом, происходящее с ним в дальнейшем (в особенности в годы, следующие сразу за школой) проистекает из этой позиции.

Хотя, заглядывая вперед, можно сказать, что еще неизвестно, привела бы к чему-нибудь эта позиция сама по себе, не будь она отягощена неким «дополнительным обстоятельством», накладываемым на нее и переводящим ее в несколько иное качество.

В то же самое время, когда Клим «бросает читать книжки» и «начинает играть в футбол», изменяется и его внешний вид: он отращивает волосы для того, чтобы стать похожим на хиппи, про которых он прочитал в газете:

Еще советская власть была. Никто ничего не знал. И когда вдруг появились хиппи. ... Однажды я прочитал статью в газете «Известия», о том, что существует где-то там в Америке... такая статья об Америке. И в этой статье об Америке было два постулата: первый постулат такой: у них ужасная жизнь, потому что ее надо начинать каждый день с нуля, и ничего не действует, никакие заслуги. А второй, что появились некие люди, которые хотят построить город солнца. Мир солнца. И это было связано с тем, что, поскольку отец был историком, он в юности по ошибке рассказал мне историю некоего Аристоника... Это был царь, который разбил потом Красса. Это было восстание. Вот было восстание Спартака, а было еще восстание Аристоника. Против Рима. Царь, который коммунизм строил. На самом деле выдвинул такую историю построения коммунизма. И это на меня... эта коммунистическая идея произвела огромное впечатление... [Клим 1.1]

Длинные волосы — как знак принадлежности к людям, строящим «город солнца», который и является правильной версией «ленинского коммунизма» (искаженная версия которого окружает нас в нашей действительности)...

- Так ты что, воспринимал хиппи как таких «правильных коммунистов»? В отличие от неправильных, которые в 37-м попов расстреливали?
- Конечно [Клим **].

Когда чуть позднее, уже после окончания школы, в Харькове он прибьется к среде хиппи, будет слушать «Голос Америки», общаться с подобными же ему «романтически настроенными молодыми людьми», эта уверенность не только не покачается, но даже, наоборот, укрепитя:

- ...Я понимал [...], что мир стоит на грани катастрофы. Эта ядерная игра...
- Но ведь в 70-м году мир уже не стоял на грани катастрофы? Так явно, как во время Карибского кризиса, например.
- Стоял. До развала Советского Союза все равно стоял. И я понимал это. И поскольку я понимал это... когда ты слушаешь голос Америки, то тебе понятно все это. Противостояние этих миров...

- Прости, каких миров? Капиталистического и социалистического?
- Да.
- И эти хиппи там, где-то там, в Америке, они воспринимались как правильный вариант социалистического?
- Да. Как правильный вариант социалистического мира. Не капиталистического [Клим 1.1].

* * *

До 14 лет я как-то особо не задумывался ни о чем... читал книжки, ходил в какой-то кружок рисовать (вообще с детства все думали, что я художником буду)... И еще такая вещь: по вечерам у нас в доме читали книги. Мама читала книги. Вслух. Толстого, художественную литературу... А потом, я просто однажды встал и сказал: мир в котором я живу, он — не существует. Он не жизнеспособен, не жизненен [Клим 1.1].

В долгосрочной перспективе, все то, от чего он отказался «однажды», «в 14 лет», как мы увидим, вернется в полном объеме. Он *перестает читать книги* (думаю, никто из знавших Клима позднее и не догадывается о подобном решении), он *прекращает рисовать* (в какой-то момент он станет «профессионалом», будет восприниматься окружающими *исключительно* как художник), он *перестает «как-то особо не задумываться ни о чем»* (нежелание «задумываться о последствиях» тех или иных шагов, «просчитывать» ответные действия, стремиться к какому-то внешнему результату станет одной из его «характернейших» черт, в особенности во времена Подвала). И это все, не говоря о тех постоянных возвращениях к детским ощущениям, к «Миргороду», к миру «бабок», к «кино»... Мир детства, мир, «в котором он жил», оказался куда более «жизнеспособен и жизненен», чем ему показалось.

И с другой стороны: все то, к чему он приходит, приняв решение «выжить» (все, что будет, как мы уже сказали, «во многом определяющим» для краткосрочной перспективы, для «промежутка»), в дальнейшем либо уйдет само по себе, либо будет преодолено, либо останется на всю жизнь, осознаваемое как «опасность». Хотя (и это, естественно, можно сказать не только про Клим, но и вообще — о всех людях без исключения), если бы всего этого не произошло, кто знает, как в дальнейшем сложилась бы его жизнь.

- - -

Впрочем, один «постулат» — «условие существования» (либо действительно вычитанное им тогда в «Известиях», либо просто «генетически» относимое к этому моменту) —

Первый постулат такой: у них ужасная жизнь, потому что ее надо начинать каждый день с нуля, и ничего не действует, никакие заслуги [Клим 1.1].

— останется с ним навсегда. Постулат, «не имеющий уже ни к чему отношения» (ни к хиппи, ни к «городу солнца», ни к «коммунистическим идеалам»), возведенный в степень, ставший одним из «основных условий» жизни (требований, предъявляемых как к себе, так и к окружающим) и даже — театра.

В этот момент я, наверное, сделал одну ошибку, величайшую ошибку в своей жизни. Ко мне пришел человек и сказал: Клим... а я ему сказал: нельзя наполнить уже полный стакан, ты должен сначала вылить... [Клим 6.2]

Сущность того, к чему мы пришли в результате всех наших экспериментов, тренинга, я называю «Нулевой ритуал». Выходя на сцену... почему я говорю, что тренинг — это такая важная часть? Ты не должен быть кем-то... и то, что они вращались или делали какие-то странные пассы, — это всего лишь технология, позволяющая с наименьшими затратами достигнуть этого состояния обнуления... выходя на сцену, ты начинаешь каждый раз с нуля [Клим Тренинг].

Я учу не театру, я учу защите. Театр — это некая чашка. Если я артист, то это моя способность: налить в абсолютно чистый стакан абсолютно мерзкой жидкости... это — мытье. Для того, чтобы после кофе пришло время попить чая, нужно хорошо помыть. Это технология смывания для того, чтобы каждое твое следующее движение было чистым. «Нулевой ритуал» нулевой потому, что он до всего [Клим 5.1].

«Волосы»

Сразу после школы, по направлению районного военкомата, Клим едет поступать в Ленинград в Академию имени Можайского — «на ракетчика». Но, по не совсем внятным причинам, сбегает с экзаменов.

Нас поехало трое туда, и один мне сказал: нужно бежать. И мы сбежали.

– Почему?

– Как тебе сказать... тут же под Миргородом у нас огромный такой был... стояли ТУ-16, ядерное оружие было...

– И что?

– Я просто понял: надо бежать... [Клим 1.1]

Что там произошло на самом деле, не совсем понятно, за давностью лет трудновыяснимо, да, вероятно, и не очень важно. Потому что, сбежав из «можайки», он тут же поступает в Харьковский Авиационный институт на самолетостроение (авиамоделированием, как мы помним, он занимался еще в Поселке).

В дальнейшем ХАИ окажется для Клима одним из важнейших мест в Харькове. Там будут проходить его первые выставки, там он организует, а потом и возглавит свой первый (студенческий) театр. Но это все никак практически не будет связано ни с его поступлением «на самолетостроение» тогда, в 1970-м, ни, тем более, с учебой, которая продлилась всего несколько месяцев.

Дальше начинается совсем другая история... как это сказать?.. Жизнь начинает совершенно круто... Я начинаю совершенно фантастическую жизнь в этом большом городе. С травкой, вообще со всеми делами... и это все начинает развиваться вообще с невероятной скоростью.

Когда я попал в Харьков, я попал в эту среду идейных хиппи. К авиационному институту это не имело никакого отношения.

– А как ты тогда попал в эту среду?

– Понимаешь, тогда люди, которые носили длинные волосы, были большая редкость... [Клим 1.1]

Удивительная история. В Поселке никаких «хиппи», кроме него, не было. Не было настолько, что он даже не идентифицировался подобным образом. Длинные волосы, которые он отпустил в 8-м классе («прочитав статью в “Известиях”») не считались идеологическим вызовом, их никто не просил остричь, и если и возникали какие-то вопросы, то они, по словам самого Клима, снимались просто отсылкой к отцу — «та это ж сын этого... учителя». Отец же — никогда от него ничего не требовал.

В Харькове же аналогичных ему молодых людей — «леваков», в смысле студенческих революций 1968-го — оказалось предостаточно. Двое однокурсников по ХАИ, с которыми он снимает

квартиру на Астрономической, 13, в доме, почти сплошь заселенном такими же «волосатыми людьми». Компания «идейных хиппи» из числа «детей начальников», в которой в ходу оказывается не только узбекская трава (какой же хиппи не курит марихуану), но и не совсем понятно как доставляемый в Харьков кокаин. Но главным, как это ни покажется удивительным (главным, конечно, в восприятии Клима), для всей этой среды были не наркотики, не музыка (стандартный набор — от «Биттлз» и Равви Шанкара до «Дип Перпл» и «Лед Зеппелин») и даже не идеализированная хиппарская «свобода отношений», а «левацкая» идеологическая общность. Общность, в которой, с одной стороны, признается «реальное положение дел», «полный развал, царящий в стране», регулярно слушается «Голос Америки», а с другой — идеализируется все «наше», «коммунистическое», той же самой Америке противостоящее (ведь и американские хиппи — борцы с «прогнившим капитализмом»).

Я быстро все понял. Что в институте уже никаких самолетов не делают, что все идет под откос в стране...

Вообще это были совершенно нормальные, очень трезвые люди, которые понимали, что так дальше нельзя, что если так дальше пойдет... совершенно без всяких понтов, без всего этого... что мы живем за счет нефти, что страна разваливается, что так дальше невозможно [...]

[...] по ночам мы слушаем голос Америки... любимая шутка: когда вы видели последний раз академика Сахарова?

— А в чем ее смысл?

— Ну, вот мы сидим нормально, и вдруг лампа на тебя и: когда вы видели в последний раз академика Сахарова? [...]

Мы курим траву... хотя курево — вообще это было очень маленькое. А главное было — идея. Идея... Я очень ясно понимал противостояние мира. Что мир стоит на грани катастрофы. Что идет ядерная игра [...]

Хиппи... это уже потом началось — всякие путешествия, автостоп. А тогда была война во Вьетнаме. И мы все собирались ехать во Вьетнам [Клим 1.1].

В общем, через несколько месяцев такой жизни, раздумий о судьбах мира и социализма Клим отправляется в военкомат и просит послать его во Вьетнам.

– А ты сам-то зачем в армию хотел? Опроститься? С народом слиться?

– Не-не-не, все просто: шла война во Вьетнаме, и я хотел быть на стороне вьетнамского народа. Все очень чисто.

– А как, пойдя в советскую армию, можно было оказаться на стороне вьетнамского народа?

– Это ты сейчас понимаешь, а тогда... я был правильный такой, идейный. Мне казалось, что нельзя оставаться в стороне, когда [...]

– Ты в здравом уме пришел? Не обкурившись?

– Да, в здравом. Хотя я понимал уже к тому времени, что если я не завяжу, то дело будет плохо [Клим 1.1].

В военкомате на него «посмотрели как на идиота и сказали: «Иди учись». Тогда он отчислился из института, вернулся к родителям и пошел в военкомат по месту жительства с той же просьбой: «во Вьетнам». И, в конце концов, преодолев сопротивление родителей и местного военкома (того, пославшего в свое время Клина в «можайку» и попытавшегося снова выписать ему рекомендацию туда же), ушел в армию, пребывая в полной уверенности, что тем или иным способом, но до Вьетнама он уж как-нибудь доберется.

- - -

В этом месте мне не хотелось бы, чтобы читатель подумал, что речь идет действительно о «полном идиоте». Или скажем так: о человеке, утратившем адекватность восприятия мира.

Просто сама эта уверенность в том, что «достаточно делать правильные шаги в правильном направлении» и не волноваться при этом за то, как должен изогнуться мир для того, чтобы ты пришел к необходимому тебе результату, — очень климовская тактика. Не всегда, правда, приводящая к успеху, но здесь ей на выручку приходит другая, не менее климовская: любой результат, которого ты добился, делая правильные шаги в правильном направлении, и является тем результатом, который тебе был *на самом деле* нужен. Мир — большая лаборатория, в которой мы ставим эксперимент по познанию самого себя, своих *подлинных* желаний и возможностей (впоследствии он постарается сузить размеры этой *лаборатории* до размеров театра, *выживать* на его территории; но это — «не от хорошей жизни»).

- - -

Итак, проучившийся некоторое время в ХАИ Клим получает распределение в радиолокационные войска и направляется в «учебку» в Харьков.

Службу я начинаю при очень странных обстоятельствах. Дело в том, что взвод, в который я попадаю, там не было командира взвода. Фантастическая история. Нет командира взвода, и назначают сержанта какого-то командиром взвода. И в этот взвод собирают интеллигентов: всех, кто закончил институт или, как я, не закончил, — всю эту шваль собирают в один взвод. И это, я должен сказать, было круто.

И дальше начинается такая история. Все — Москва, Петербург. Военные очень не любили этот взвод. Все ж образованные: сидят, спорят, куда там ток идет в этой схеме... [Клим 1.1]

В соответствии с выбранной им еще в школе стратегией Клим говорит только по-русски, стараясь дистанцироваться от своего украинского происхождения. И это приносит свои плоды. Подавляющее большинство солдат и младших офицеров в Харьковской «учебке» — украинцы. «Москали» собраны в один взвод. И в этом взводе Клим — «москвич среди москвичей», лучший солдат и вообще «такой — правильный парень».

У меня, правда, были свои конфликты. Меня очень ненавидели украинцы. Всякие сержанты, старшины. У меня была кличка «москвич». Среди москвичей. Я очень старался говорить чисто, выглядеть таким абсолютно... это была такая тайна моя. Причем я иногда говорил, что я там из... а мне все говорили: да ладно...

И дальше наступает фантастический момент, когда один мальчик сказал на командира батальона, что такие, как он, остались в живых в 37-м году. Тот страшно обиделся и спросил, кто это сказал. Я сказал: это сказал я. Дальше начинается жуткое разбирательство, и тут на мою защиту становится этот сержант, командир взвода. И это такая фантастическая история. Это такой простой русский парень. У него такое простое русское лицо. Он встал и сказал: это лучший боец...

Тут я впервые столкнулся с миром с другой стороны, потому что украинский мир не такой, тут категория предательства... предательство — обычно, а тут — не так... [Клим 1.1]

- - -

Результатом этой истории становится то, что Клим получает статус «неблагонадежного». И дальше события начинают развиваться по цепочке, одно событие ведет за собой другое (что, конечно, ни в коей мере не оправдывает сам факт *возможности* развития событий).

Меня никогда не отправляли в наряд. На кухню меня брали, а вот оружия не давали. Я хорошо стрелял, был образованным, во всех смыслах был хорош, кроме того, что поносил и мог сказать что угодно...

И вот происходит однажды вдруг такая история: всех забирают, а меня не забирают на кухню даже. Я остаюсь один в казарме. Это очень странная история, и когда я ее однажды увидел в кино, меня трясло всего. Короче, всех забирают, а я остаюсь один, шляюсь по этой казарме, и вдруг около 12 ночи входит какой-то офицер и кричит: а ты что шляешься, там есть одно место, иди. И меня отправляют на свинарню [...] И это был ад. Во-первых, там вот такие крысы... это ночь, которая для меня показалась вечностью [...] эти ребята, свинари, легли спать, сказали мне, что делать, и я делал. И вот я прихожу после этой ночи, и на меня наускаивают: «Ты где был, ты что — в самоволке?» — «Нет, я на свинарнике». — «Какой свинарник, ты что, не знаешь, что вместо тебя отправили вообще невинного человека?» — «Куда?» [...] — «Во Вьетнам» [Клим 1.1].

– Ты веришь, что их действительно отправили во Вьетнам?

– Не знаю.

– Но это же все сказки. Туда же отправляли только военспецов, какие ребята из «учебки»?

– Не знаю. Так сказали [Клим**].

– Но ты ведь хотел во Вьетнам?

– Хотел, но когда я увидел это в фильме, мне просто снесло крышу. И мне потом сказал один человек: «Старик, тебе повезло. То место, куда ты должен был поехать, оттуда не возвращаются» [Клим 1.1].

- - -

Фильм, о котором он говорит, — «Волосы» Формана* — выйдет значительно позже описываемых событий. Но «песни из мюзик-

* Фильм Милоша Формана «Волосы» (1979) — киноверсия одноименного рок-мюзикла Гэлта МакДермота и Джеймса Рэдо (1967), манифеста движения хиппи

ла» проникают в СССР гораздо раньше. Так что весьма возможно, что в 1970-м г., на «улице волосатых людей» Клим уже слушает *Aquarius* и *Let the sunshine in* (что, конечно, совсем необязательно, но...). В любом случае, тот первый вариант тренинга, включающий в себя «диктанты-медитации» (который Клим будет проводить в 1980–1982 в Харькове и в 1984–1986 — в Москве), по воспоминаниям участников, мог начинаться так:

Например, это могло начинаться так: *ты впускаешь в себя свет, вдыхаешь серебряные частицы...* [Гандзюк 1]

И первые слова здесь (конечно, совсем необязательно «цитата», но) — повторение все того же навязчивого рефрена первого сингла песен из *Hair*, записанного в 1967-м *The 5th Dimension*, — *Let the sunshine, let the sunshine in, the sunshine in.*

Тем более, что в то время, когда этот (еще не включающий в себя вращения) тренинг окончательно оформляется в целостную систему, сам фильм вдруг неожиданно возвращается в жизнь Клима — эфросовского студента — с подачи мастера:

Он [Эфрос. — *И. В.*] искал в новом поколении открытия — может быть, чего-то такого, чем стал для него фильм «Волосы», который он пересказывал своим студентам, начиная работу над «Бурей» для рихтеровских «Декабрьских вечеров».

«Мы входили в зал, двигаясь, как некая группа из фильма “Волосы”, входили, смотрели на инструменты в оркестре, [...] такая интермедия в начале...» (Борис Юхананов) [Якубова, Карась: 8].

Куба

Вы, наверное, уже обратили внимание на то, что, рассказывая о каких-то событиях из своей биографии, Клим склонен к преувеличенным формам: «и тут происходит невероятное событие...», «начинается совершенно фантастическая жизнь...», «наступает фантастический момент...», «службу я начинаю при очень странных обстоятельствах...» и т. д. и т. п. Все это имеет отношение, в первую очередь, к самому восприятию жизни: жизнь наполнена

и протестного отношения к войне во Вьетнаме. В отличие от героя мюзикла, героя фильма Формана (отправленный во Вьетнам «вместо другого парня», ушедшего в самоволку) не просто отбывает на войну, но и погибает на ней.

невероятными событиями, происходящими в странных местах при стечении фантастических обстоятельств. Жизнь — место действия могущественных неперсонифицированных сил. Опускаемое в повествовании «они»: «[они] мне показали...», «объяснили...», «сделали так...» (чаще передаваемое безличными пассивными формами: «мне было показано...», «сказано...», «предложено...»). «Мне потом объяснили, что это значит» (объяснили самыми разнообразными способами: показали кино, свели с умным человеком, показали возможный результат).

История про Кубу, к которой мы сейчас подходим, — одна из ключевых историй «промежутка», «переходного периода» — получившая впоследствии название «эпопея»:

Я ему привез такую, это называлось «анголка» — форма, которую кубинцы носили в Анголе. А поскольку у Клима была эта кубинская эпопея, то я ему привез [Потимков 1].

У него же была целая эпопея на Кубе... да ты, наверное, знаешь... [Випулис 1]

А поскольку с ним и раньше происходили все эти невероятные вещи, — эта его кубинская эпопея — то, что начало происходить дальше, его как-то не взволновало [Берзин 3].

И это действительно эпопея — некоторое последовательное и обширное повествование о важных событиях, со всем сопутствующим антуражем: с пророчествами, вмешательствами высших и потусторонних сил, с противостоянием, битвами и победами «культурного героя».

При этом саму эту кубинскую эпопею, «рассказ о Кубе», я лично слышал от Клима один-единственный раз. И это был именно последовательный рассказ. Практически без отклонений, излагающий события в их последовательности, имеющий четкий сюжет и однозначность. Никаких разных вариантов отдельных эпизодов, никаких отклонений. Ни о каких других событиях своей жизни он не способен рассказывать таким образом (неспособность эта — органическая, ее проявление в режиссуре, в театре, мы будем наблюдать «от Баркера до Гамлета» и обсуждать подробно в связи с «изгнанием сюжета», «мифологичностью», «текстуальной природой» театра Клима и т. п.).

И даже стилистически рассказ этот отличается от других. По приводимым выше цитатам читатель мог убедиться в том, что одна

из особенностей его речи — недоговоренность, привычка опускать вторую половину фразы, склонность к движению по спирали (я привожу их в тексте в неотредактированном виде сознательно: практически все персонажи поздних пьес Клима, в особенности монопьес, будут говорить так, как он, — выпуская вторую половину фразы, как в разговоре с собеседником, которому и так все понятно, — и на те темы, которые ему интересны, «прямо по существу», огибая фактические события, «не заботясь» о порядке изложения, не стремясь к тому, чтобы зритель воссоздал для себя ту картину, которая «была на самом деле», отследил «подлинные» мотивации).

- - -

Итак, после «неотправки» во Вьетнам, осенью 1971-го г., Клим совершает вынужденное путешествие в другое, не менее экзотическое место «противостояния двух систем»:

А дальше я плыву на Кубу. Нас отправляют, и я плыву в гражданской одежде... 71 год... Ребята курят «Мальборо», ходят в гражданской одежде, нас кормят в ресторане. И вот мы подплываем, и появляется этот Остров свободы. И тут я понимаю: у меня есть две рубашки, с короткими и с длинными рукавами. И я понимаю, что в одной из них я не останусь в живых. Я одеваю рубашку, выскакиваю, понимаю — не та, снимаю, выскакиваю, и я так бегал несколько раз. Не помню даже, в какой вышел [Клим 1.1].

Завязка происходящего — нетипичное происшествие. Клим, при всех его странностях, восприимчивости к разного рода знакам и сигналам, внимательности ко снам, с подобными ситуациями (ни до, ни после) более не встречается.

– А что значит это твое понимание? «Особое состояние»? Какое-то чувство, припадок? Что? И такое уже было?

– Ну, это такое особое чувство... и оно было впервые.

– А потом еще было?

– Нет, в таком виде — нет, это — самое сильное.

– Это как предупреждение?

– Я должен был что-то угадать. Но не логически... Это сильный был момент [Клим 1.1].

Происходящее дальше, по существу, с этим первым происшествием никак не связано. И в то же время без него все происходящее дальше не может быть правильно понято. Это происшествие — вывод за рамки обычности. И неопределенность его разрешения придает

всем дальнейшим поступкам Клим особый статус. Т. е. если бы, надев рубашку, он понял, что «выживет» (или наоборот, что «не выживет»), и шел бы навстречу происходящему с этим уже имеющимся в его распоряжении знанием — «что бы ни произошло, как бы я ни поступил, а все равно мне...» — это было бы некое, пускай не совсем обычное, но все же «нормальное» состояние, сопряженное с чувством безнаказанности или, наоборот, — обреченности (когда ты понимаешь, что, что бы ты ни сделал, от тебя все равно ничего уже не зависит). Здесь же — не совсем так. Т. е., с одной стороны, действительно, от тебя *уже* ничего не зависит, но, с другой...

Состояние, на которое выводит Клим это «предварительное» происшествие, можно охарактеризовать как акцентированное. Т. е. с одной стороны, мы понимаем, что, по большому счету, любой поступок, совершаемый нами в обыденной жизни, ведет «к жизни или смерти». Но это — именно «по большому счету». И, совершая те или иные поступки, мы обычно не отдаем себе в этом отчет.

Все время своего нахождения на «Острове свободы» Клим не может выбросить из своего сознания сам факт этого предварительного происшествия. Чувство того, что выбор уже сделан и все состоялось. А также — непонимание того, что именно выбрано, что, собственно, состоялось. Каждый его поступок, в этой перспективе, оказывается решающим, поворотным, приводящим «к жизни или смерти». И каждый — осознается таковым.

Дальше — мы на Кубе. Мы приезжаем. А тут надо понять, это очень специальный момент: когда Хрущев все это делал, тогда же не было никаких этих специальных войск... Набрали людей, таких — убийц, для того, чтобы эти люди выжили. Их выбросили там в джунглях для того, чтобы принять эти ракеты. Это должны были быть не просто солдаты, ни на что не годные, а это должны были быть люди, которые выживут. И вот их собрали... Я это узнал совершенно случайно, рассказал один человек... В общем, там остаются все эти порядки тюремные. Люди меняются, а порядки остаются.

Мы приезжаем, а суть заключается в том, что станция, на которую я ехал, стояла черт знает где, за Гаваной, и там вообще вокруг никого не было. ...И там такие порядки были: если чайника спирта нет, то там никто не принимал караул. То есть — страшная дедовщина, доведенная до невероятных масштабов. Но когда я приезжаю, я ничего не понимаю. Когда мы ехали, все про это говорили, что это страшное место, а я не понимал. Мое советское сознание не допускало того, что «моя красная армия»... что в ней что-то такое мо-

жет быть. И вот мы приезжаем, и со мной очень странно ведут: все перепуганные, а мне налили сразу... Ко мне подходят эти ребята и говорят: «Мы пережили это все, и не хотим, чтобы это продолжалось дальше. Давай договоримся: все равно существует дедовщина, но мы хотим, чтобы все было по-человечески, ты будешь жить, как мы, и ты это сделаешь»... А почему — я? Я этого не понимаю. Когдаходишь, и тебе сразу наливают спирт и говорят: «Пей». А я говорю: «Я не пью». И мне говорят: «Ты это сделаешь», а я говорю: «Нет, я этого делать не буду». Они говорят: «Ты подумай». А дальше начинается строй, битье по ногам. Но меня это не касается. Ко мне относится непонятно почему невероятно. И я начинаю понимать весь контекст этой ситуации... на самом деле они хотели смягчения этой ситуации. И им нужен был человек, который имеет авторитет, на которого можно положиться и который будет как бы буфером. На самом деле они хотели довольно хорошую вещь, но я сказал: «Ребята, этого не будет» [Клим 1.1].

Версия происхождения дедовщины, излагаемая Климом со слов «одного человека», — один из популярных кубинских мифов. Мы сейчас не будем заниматься его «разоблачением». А также сравнением его с «реальным» положением дел. Важнее другое. Посетив ряд интернет-форумов бывших «кубинцев», я убедился в том, что существует устойчивая мифологема: происходящее в начале 1970-х на Кубе было столь чудовищно*, что сами «деды» пытались это, унаследованное от предыдущих поколений, положение поменять**. В целом рассказываемые Климом истории здесь не слишком отличаются от «свидетельств» других «кубинцев». Когда он говорит, например, об отношении к происходящему офицеров:

* Например, на форуме <http://www.cubanos.ru/forum> можно найти следующие (относящиеся к 1970-м гг.) рассказы про «беспредел» предыдущих поколений «дедов»: «У каждого старика был свой молодой, только низведённый практически до уровня животного. Свой молодой назывался “лошадью”. На нём можно было поехать в соседнюю роту, к приятелю. И пока старики курили и базарили, “лошади” паслись под койкой. Молодой должен был укладывать своего старика спать, создавая качку и изображая плеск волны о борт, или рассказывая истории, или напевая любимые песни старика, пока тот не заснёт, или не отошлёт его. После этого надлежало постирать и погладить ХБ, ведь старик не может одевать грязное» (Сергей Озеров).

** Там же можно найти, например, истории про то, как (правда, чуть позднее описываемых событий, в 1975-м) деды одной из расквартированных на Кубе частей договорились между собой покончить с большей частью направленного против «молодых» террора и сдержали свою договоренность.

Ты не понимаешь, когда приехал новый генерал, а с ним новая смена офицеров [...], и тут сидят эти старики, рядом — молодые, и старики кричат офицеру: «Б...дь, зелень, ты что, б...дь, ни х...я не видишь? Видишь, как ходят..?», — такие разговоры, например [Клим 1.1].

а также рассказывает про общую «подвязанность всей ситуации на деньги» — все это сходится, в основных направлениях, с главными кубинскими «мифами»*.

Если и есть в этой ситуации что-то нетипичное, то это — происходящее с самим Климом.

И все это так начинается, и дальше происходит то, что я не понимаю, как из этого выйти, и я отказываюсь есть. Я понимаю, что есть принципы, есть родители, все вспоминается, и вся эта система становится очевидной. Я говорю, что у меня болит желудок, и я отказываюсь есть. Через несколько дней меня отправляют в медсанчасть, где меня колот внутривенно и делают обследования и узнают, что я совершенно здоров. И там начинаются фантастические вещи вокруг всего этого.

Но тут появляется один человек, где-то через месяц, который со мной какие-то странные разговоры ведет. Просто парень, солдат. А там медсанчасть, в которой лечатся все эти военные атташе. И вот мы разговариваем, и он выясняет всю ситуацию. И я ему говорю, что нет, это невозможно, лучше смерть. И на третий день приходит человек и со мной... это уже другие люди, и они говорят по-другому: «Мы все понимаем. Мы можем сделать так, что ты останешься здесь, и все будет нормально. Ты просто будешь здесь, мы про тебя знаем, что ты художник...», т. е. там все же, при всем беспределе было КГБ, и они все понимали и контролировали.

А КГБ — это была высшая раса, боги, но они сами не понимали, что с этим делать. Дедовщина — это был единственный способ управления. Офицеры были подавлены. Когда офицер мне сказал: «Хиппарь», — а меня называли тогда Хиппарем, — «ты чего, послушай, тебе же люди хотят добра...», — это был роковой момент, из-за чего я и начал голодать, потому что, когда уже *офицер* мне это сказал, то я все понял...

* Например, там же: «Дембельские байки: Дедушка мог спокойно загнать офицера-банана (1-й период на Кубе) на пальму посмотреть, не видно ли барку. Деды сдавали соловьев кубашам в рабство на плантации. В результате они получали большие деньги, которые невозможно было потратить. Кое-кто покупал машину и развезжал на ней до дембеля. Дембельский костер: оставшиеся деньги перед баркой торжественно сжигались на плацу» (Cubano).

Так вот: дальше меня вызвали и сказали: «Послушай, старик, ты не пишешь родителям... мы все понимаем, но ты что, хочешь неприятностей родителям? Не надо. Ты не выпендривайся, мы тебя не трогаем». Я сказал: «Вы знаете, нет». Мне говорят: «Хорошо». И отправляют меня на кухню поваром. В офицерскую столовую. И я готовлю для офицеров... При этом у меня — невероятные отношения со всеми офицерами, которые там лежали. С полковниками, с атташе, которые по ночам слушают «Голос Америки»... Меня отправляют на кухню, и там я примерно месяц прихожу в себя [Клим 1.1].

Так заканчивается «первый раунд». Вмешательство высших сил. Признание права на особое положение «героя». Его отделение от общей ситуации.

Однако и над высшими силами, над «богами» властен рок.

Но тут начинается чилийский кризис, и все изменяется. Всех начинают готовить к переброске в Чили. Все деды становятся как шелковые (потому что, если дать автоматы, то первых, кого начнут стрелять, — это их). И я возвращаюсь в часть [Клим 1.1].

Начинается «второй раунд».

А эти деды, которые там, в части, обиделись, конечно. Они меня вызвали и сказали: «Старик, ты сделал нехорошо. Во-первых, на нас теперь все деды бочку катят, потому что мы хотели, получается, порушить систему». И дальше они выходят из игры. И начинается учебно-показательный момент: меня начинают, как бойца, воспитывать. Я после этой голодовки, конечно, ничего не могу. Ни подтянуться, ничего. Во мне остается около сорока килограмм. Я из футболиста превратился в человека, у которого не осталось просто мышц. А для меня начался курс молодого бойца. По полной программе. Когда ты падаешь в обморок, тебя обливают, ты приходишь в себя, тебя спрашивают: «Ну что?» Ты отвечаешь: «Безумству храбрых поем мы...» Тебе говорят: «А, понятно». И это все продолжается. Но тут, надо сказать, важный момент: никто из них не тронул меня пальцем. Я знаю, что говорили, что других там били или что-то, меня это не коснулось.

И вдруг наступает момент, когда они говорят: «Пройдет время, и ты поймешь, о чем мы. Ты свободен, мы тебя больше не трогаем». Это было счастливое для меня время. Потому что за пределами батареи я был дедом. Никто никогда не видел меня молодым. Во мне была эта сила какая-то невероятная. Не знаю, откуда она взялась и что это было [Клим 1.1].

Но и второй раунд — не конец. За ним следуют третий, четвертый, пятый. Его начинают использовать, «подставлять с его идейностью» во внутренних разборках, потому что «идейный придурок — это катастрофа».

Меня отправляют к комбату [...] Комбат говорит: «Ты хочешь справедливости, давай, делай, я тебя поддержу». [...] Я начинаю выдавать по одной сигарете в руки под подпись. Они прибегают ко мне с автоматами, а у меня тоже автомат, и патронов больше в каптерке. Начинается чудовищное противостояние [Клим 1.1].

Против него восстают уже не «деды», а «молодые» — избивают «практически до смерти». И т. д. и т. п. вплоть до того, что под конец службы он начинает вмешиваться, «приводить в порядок» уже не просто работу «личного состава», но и то, ради чего весь этот состав там присутствует, — работу самой батареи.

В какой-то момент я понимаю, что пушки не работают. Пушки крутятся под локатор. Станция не работает. Все пропито. Я начинаю лезть и ремонтировать то, что ремонтировать нельзя. На меня смотрят как на дебила. Потому что все понимают, что эта станция ничего не значит, что прилетят самолеты и за полчаса ее сотрут в порошок [Клим 1.1].

Возможно, не окончится вовремя сам срок его службы, и он бы «наладил» не только работу «ничего не значащей» батареи, но и задумался бы о каком-нибудь более глобальном ремонте. Ремонте чего-то такого, что ремонтировать нельзя уже по-настоящему.

...но вдруг армия заканчивается. Я возвращаюсь. И думаю, что я тут сейчас весь мир переверну. Но... болото оказывается слишком сильно...

– Скажи, вот Шаламов, например, говорит, что из лагерного опыта ничего положительного вынести нельзя, что никакой положительный опыт в принципе невозможен, а для тебя это твое пребывание на Кубе, как я понял, все же стало опытом?

– Да.

– И в чем он заключался?

– Я понял, что, пока в тебе есть вера и есть решимость, никто с тобой ничего не сможет сделать [Клим 1.1].

- - -

Вернемся ненадолго к началу этой главки для того, чтобы вкратце суммировать все сказанное выше.

Когда я, в самом начале, замечаю, что история пребывания Клима на Кубе — одна из ключевых историй «промежутка», я, конечно, имею в виду именно это, связанное с полученным «опытом», обстоятельство: появившееся в Климе, основанное на личном опыте, понимание того, что вера и решимость... Пусть даже в какой-то момент — в «первом раунде» его переговоров с миром — нам и могло показаться, что пресловутое климовское «спасибо, нет» (в особенности в сочетании с отказом от пищи) является не более чем вариантом «I would prefer not to» Бартлби. Т. е. всего лишь — формой устранения себя (сначала от «неположенных по штатному расписанию» дел, а потом — и от жизни).

Далее: осознанность — одна из важнейших характеристик его будущего театра. Осознанность каждого слова, каждого жеста. Того, как ты садишься, встаешь, как и что ты отвечаешь. Осознанность на уровне отношений к «большому», к «жизни и смерти» (а не на уровне сюжета, трактовки, персонажа, роли и т. п.).

И есть еще одно, третье, обстоятельство, которое, как мне кажется, не должно пройти незамеченным в этой истории, — форма (форма, которую имеет сама история, само ее — оказывающееся единственно возможным — изложение). Если перед нами и эпическое произведение, то — одно из древнейших.

Сама форма организации рассказа о Кубе — архаична. Досюжетна. В ней невозможно выделить не только единой, центрирующей организации (завязки, перелома, развязки), но и даже самого первичного аристотелевского условия: начала, середины и конца. Бесконечная история образуется путем бесконечного прибавления однотипных фрагментов, каждый из которых повествует об очередной победе героя и заканчивается кратким периодом мира и благоденствия («Это был необыкновенно счастливый период в моей тогдашней жизни...», «Это было счастливое для меня время...», «Наступил спокойный, счастливый период»).

И это обстоятельство также кажется мне необычайно важным не просто с точки зрения постулата о «превращении своей жизни в историю», но и с точки зрения дальнейшей судьбы той формы, в которой история эта осмысливается: история как сумма эпизодов, законченных по своей структуре и воспроизводящих, по сути дела, вариации единого сюжета. В режиссуре Клима вершиной этого подхода станет, вероятно, «Гамлет» (предполагавшийся как сумма 36 сцен-эпизодов — стратегем, — каждая из которых являлась законченным вариантом самой этой трагедии).

Глава третья. Художник

Университет

Вернувшись из армии, Клим уезжает в Москву, поступать в Университет на физмат. Но проваливает экзамены.

Там фантастический момент был: мне попала задача, которая принципиально неразрешима была. Не знаю, как она попала, но я ее решил. Своим каким-то придурковатым непонятым способом, но решил. И не поступил. Это для меня, конечно, был удар. Удар под дых. Тогда я поехал в Харьков и поступил в местный университет. Все было волшебным. Хотя тоже при странных обстоятельствах: я зачем-то на экзамене взял и посмотрел формулу. И это засекли. И меня решили выгнать. Я говорю: «Вы это напрасно, потому что я ее и так знаю». Мне говорят: «Знаешь? Прекрасно! Мы тебе сейчас докажем, что не знаешь». И я на вступительных экзаменах сдал вообще весь курс, практически за весь университет [Клим 1.2].

Таким образом, он снова оказывается в Харькове. Но это возвращение не воспринимается им как «возвращение» в полном смысле этого слова. Он не стремится встретиться со старыми знакомыми, не возобновляет связи, никому не звонит.

Я знал Клима еще по ХАИ. Потом он ушел в армию и как-то пропал. Никто ничего не знал о нем. А затем неожиданно вынырнул. Я говорю: «Ты давно вернулся?» — «Да уже года два». «А чего не объявлялся?» Оказалось, он поступил в университет... [Томенко]

Провал на экзаменах в МГУ воспринимается им как досадное недоразумение, и он планирует перевестись из Харькова в Москву по результатам первого курса. Поэтому, хотя он и уверен полностью в своих силах, весь первый семестр он в буквальном смысле «сосредоточенно учится», читает, ходит в библиотеку.

Мне нужно было иметь одни пятерки. И все было волшебным полгода. Там была огромная библиотека университетская, в которой было все. И я ходил туда. И у меня было полгода совершенно волшебной жизни, я сидел среди книг великих математиков и наслаждался жизнью [Клим 1.1].

Но на первых же экзаменах он получает четверку по одному из профилирующих предметов («незаслуженно, за зазнайство»), и «вся эта учеба» для него мгновенно утрачивает всякий смысл.

Вдобавок ко всему, он сильно простужается и попадает в больницу с воспалением легких, протекающим в столь тяжелой форме, что несколько дней он находится без сознания. И это характерный момент.

- - -

Болезнь, попадание в больницу, нахождение при смерти — в какой-то момент (подсознательно или нет — сложно сказать) все это становится постоянным маркером смены состояния, перехода к иной жизни (достаточно вспомнить уже упоминавшиеся выше: пребывание в больнице на Кубе или болезнь, отделяющую «хлюпика» от «спортсмена», во время которой он ведет беседы с неким другом родителей). В последующем построении личной мифологии Клима («вы должны научиться смотреть на свою жизнь как на историю» — одна из типичнейших его формулировок) болезнь (серьезная, приводящая на границу жизни и смерти) — всегда одновременно и внешний, и внутренний фактор. Внутренний — в том смысле, что внутренняя необходимость перемены (в данном случае — утрата важности «всей этой учебы») уже сформулирована; внешний — в том, что происходящее изменение случается как бы снаружи, насильственно, по независящим от него обстоятельствам. Обстоятельствам, которым человек (Клим — в конкретных примерах, но и человек вообще, всякий, оказавшийся бы на его месте) не в силах противостоять. Судьба, рок, трагическая коллизия (личная готовность к ней человека и свобода в принятии или неприятии ее) — то, что позднее, уже во времена «активной режиссуры» будет рассматриваться им через призму подобного рода личного опыта.

В данном случае «внешнее» — не сам факт болезни, потери сознания, пребывания в больнице (все это тоже, конечно, является «внешним», но не в подразумеваемом сейчас смысле). «Внешнее» — то обстоятельство, которое происходит «вдруг», изменяя недавно казавшуюся столь незыблемой суть объекта, точку, основываясь на которой, он формулирует свое понимание себя и окружающего мира.

Со мной вдруг происходит невероятное событие. Я в какой-то момент, каким-то невероятным способом утрачиваю все свои математические способности [Клим 1.2].

«Утрата математических способностей» — внешнее, по отношению к внутреннему осознанию «бессмысленности» (хотя, казалось бы, должно быть наоборот, ведь осознание бессмысленности «всей

этой учебы» связано с вполне внешними и случайными обстоятельством: получением «незаслуженной» четверки, т. е. действием, произведенным со стороны и также имеющим внешние причины — «зазнайство»).

В рассказах самого Клима момент осознания, «наблюдения» действия этой внешней силы, включения в *уже произошедшее* с ним (и произошедшее, естественно, не по его воле) будет достаточно значительно колебаться, то отходя от точки внутреннего «понимания», «прихождения к выводу», то приближаясь к ней:

Я на вступительных экзаменах сдал вообще весь курс, практически за весь университет. Но настоящее потрясение наступило потом, *через два года*, когда я не смог сдать даже за 9-й класс. Одному и тому же человеку, который тогда у меня на вступительных принимал. Т. е. была какая-то полная потеря сознания. Мое сознание полностью перевернулось. Что-то со мной произошло. Я однажды проснулся и вдруг увидел, что я никогда не знал математики, никогда не знал физики [Клим 1.2].

Хотя, конечно, это не столь важно (здесь не стоит придирается к словам и, уж конечно, не стоит пытаться в чем-то «уличить» рассказчика). Для нас важно просто зафиксировать саму эту перспективу. Само это соотношение внешнего («со мной произошло») и внутреннего («я утратил интерес»), накладывающееся с той или иной долей вероятности на «точку перехода», маркирующееся болезнью.

И еще один момент (конечно, не стоит здесь подходить формально и требовать обязательного присутствия, но): болезнь, больница, бессознательное состояние, нахождение на краю нередко будет содержать в себе (в своем центре, в зоне перехода, устроенной аналогично урагану, таящему внутри себя скрытую область спокойствия — глаз) некий намек, нетранскрибируемое еще пока обстоятельство (в чем-то родственное до поры до времени нетранскрибируемым образам, приходящим во сне, но, в отличие от сна, — явное, «действительное»). В данном случае, в истории с воспалением легких, — фразу:

И эта история имела для меня в жизни первый очень важный звонок. Я, когда очнулся, увидел перед собой двух людей. Там была такая маленькая палата, и меня подсадили к этим двум дядькам, и один из них... я помню окно, серый день... и один из них говорит: «Вот Юрский пишет, что артист себя ведет, как больной чело-

век, очень осторожно — не делает ни одного лишнего движения...»
Дальше я ничего не помню. И это такая странная история этой реплики. Дальше я возвращаюсь в свою жизнь, у меня там все идет мимо меня. Я начинаю понимать, что никакой науки нет [Клим 1.2].

Если увидеть эту неизвестно от кого и неизвестно в какой момент (в краткий миг прихождения в сознание) услышанную фразу в перспективе всей дальнейшей жизни Клим, или даже не всей, а вполне короткого ее — харьковского — отрезка, то это — типичный оракул (в своем самом что ни на есть исходном римском понимании): случайно услышанное слово, оказывающееся предсказанием.

Другое дело, что, в отличие от оракула, фраза эта остается лишь фразой. Т. е. будущее не строится в соответствии с ней сознательно, не начинает планироваться на основании того или иного ее истолкования (здесь можно, конечно, сказать, что мы пока имеем дело с «ранним Климом» и что в более поздний период его внимание к подобного рода приходящим в ключевые моменты «знакам» обострится, — и да, и нет). Важным, как мне кажется, здесь остается — в любом случае — то «внимание задним числом», которое сам Клим оказывает подобного рода ключам. Внимание, очень четко характеризующее его.

При этом немаловажный момент: «дублирование», повторение (ситуативное, смысловое), с которым мы впоследствии столкнемся, как бы позволяет ему провести через эти (воспроизводящиеся, возникающие в сходных обстоятельствах) точки вполне определенные «воображаемые прямые», присутствие которых в жизни ощущается на уровне «неслучайности», верности направления (а не вызывает сожаление: а ведь я мог еще тогда догадаться). С этим нашим конкретным примером, с конкретным «оракулом» — без исключений.

- - -

Итак, мы остановились на том, что первоначальный план Клим — «восстановить справедливость», перевестись в МГУ по результатам первого курса — провалился. И он, воспринимавший до этого момента Харьков в качестве «временного плацдарма», а ХГУ — в качестве случайного места, оказывается в ситуации, когда он должен был бы, по идее, начать воспринимать физфак ХГУ не как подготовку к некой будущей жизни, к еще не состоявшейся реальности, а как реальность уже состоявшуюся, собственно — жизнь. Т. е. либо начать жить этой жизнью, либо — уйти в другую.

Тоже — весьма показательный момент. Момент, про который (всякий раз сталкиваясь с ним в жизни) Клим будет говорить что-то вроде: «и тут надо было, по идее, что-то решать, но я поплыл по течению». В данном случае «по течению» значит: уподобился сотням и тысячам других советских студентов, делающих вид, что учатся в вузах, в которых делают вид, что их учат.

Забегая вперед, стоит сказать, что до конца университетский курс на физфаке Клим так и не пройдет. Отчислится (или вернее: его практически вынудят это сделать). Никаких особых успехов в учебе не добьется. Впрочем, и в числе наиболее отстающих по успеваемости студентов значиться не будет (отчислят его не за успеваемость). Более того (вне зависимости от успеваемости, не как отличника, а как отслужившего в армии «правильного» студента), в какой-то момент его начнут продвигать по «комсомольской линии» — предложат быть секретарем курса, потом — факультета. И если бы не его вызывающее полное непонимание «нормальных людей» поведение, то быть бы ему со временем и секретарем самого ХГУ, а там, глядишь, и... («они передо мной такую картину развернули... Все описали: когда и кем я смогу стать»).

Трудно сказать, что здесь больше сказалось: изначальное непонимание или инерция восприятия (ведь если для самого Клим после первого семестра, «четверки», перспектива резко изменилась, то для окружающих столь резкого изменения не произошло: практически отличник, повышенная стипендия, отслужил, сержант, Куба, с общественной нагрузкой справляется, происхождение — подходящее, анкета — блестящая). То, что с самого начала некоторые шероховатости возникали (внешний вид не совсем подходящий и т. д.), воспринималось, вероятно, как что-то несущественное. Внутреннее же ощущение было именно «своего». Недаром же Клим сам, вспоминая весь этот период, неоднократно повторяет: «когда они, наконец, разобрались», «когда они убедились», «когда они поняли»...

Но давайте вернемся к первому курсу.

«Плыть по течению».

И мне все это становится неинтересным... А потом я вдруг встречаюсь со своими старыми друзьями из ХАИ, с которыми я жил на Астрономической, 13. И один из них, который к тому времени стал помешанным на рок-музыке. И меня вталкивают в рок-музыку.

И я понимаю: это — то. И с тех пор моя жизнь состоит из того, что на вопрос педагога: «Где Клименко?» ответ был таков: «Вон он сейчас возле Госпрома пластинку поменяет и придет».

— А что слушал?

— «Лед зеппелин», «Дип перпл», «Пинк флоид». В те времена, когда слушали «Биттлз», это для меня не было чем-то.

— А что за человек тебя втолкнул? Чем-то он знаменателен?

— Нет. Просто человек с Астрономической, 13. Учился в ХАИ. А ХАИ в те годы уже становится таким центром, там — первые дискотеки. Поскольку над ХАИ была только Москва, местные власти не могли туда входить. И это оказалось решающим обстоятельством. Там была самая большая иностранная диаспора в стране. Больше, чем в Москве. Харьков для иностранцев был таким студенческим городом, куда их как бы ссылали. И все это делает Харьков той поры особым. С одной стороны, это очень аполитичный город, а с другой, абсолютно космополитичный. И начинается у меня такая жизнь, когда я не снимаю целыми днями наушники. Вся моя жизнь — только рок-музыка. Я перестаю ходить в институт.

— Совсем?

— Совсем.

— Ты работал?

— Нет. Я числился в институте.

— А разве была свободная посещаемость?

— Нет.

— Так почему же тебя не отчислили?

— Я выпускал газету [Клим 1.2].

«Векторист»

Современному постперестроечному студенту трудно представить себе, какую роль в жизни студентов 1960–1970-х имела наглядная агитация. В частности, такая странная ее форма, как стенные газеты. Практически все факультеты всех крупных ВУЗов страны (в особенности ВУЗов технических) имели свои студенческие стенные газеты, в которые не брезговали иногда писать и преподаватели. Стенная газета физического факультета ХГУ, на котором учился Клим, называлась «Вектор». Пик ее популярности пришелся, по вполне естественным причинам, на вторую половину 1960-х — это вообще было время развития студенческого движения. Но и в начале 1970-х каждого нового выпуска «Вектора» с большим нетерпением ожидал весь факультет. Участники относились к делу вполне серьезно. И в этом смысле показательно, что многие студенты, аспиранты или преподаватели физфака, писавшие в свое время для

«Вектора», до сих пор указывают эти свои статьи в качестве «первых публикаций» ([Каганов — С. 18]), а иногда даже и сам текст этих статей остается предметом цитирования ([Синельников]). Однако не «серьезные» статьи аспирантов и не полуоязательные отчеты преподавателей о выполненной работе вкупе с «обзорами перспектив» делали «Вектор» популярным. В начале семидесятых, как бы это ни смешно сейчас звучало, настенная газета факультета оставалась (наряду с «политическим дискуссионным клубом») одним из немногих островков «студенческого сопротивления».

Это была огромная газета. Она выходила каждый месяц на 30, что ли, ватманских листах. И каждый месяц сразу после вывешивания (но именно после, а не до) партком какое-то количество листов снимал. Значимость выпуска считалась по тому, какое число листов партком снимет [Сергеева].

Газета была от комитета комсомола [...] Это было целое соревнование: партком вырезал страницы, а комитет комсомола на следующий раз снова вывешивал, в ином, конечно, варианте [Клим **].

Странная ситуация, на первый взгляд. На дворе ведь не шестидесятые, и дело происходит не после XX съезда. Хотя, с другой стороны: встреча Брежнева с Никсоном, «разрядка», не за горами Хельсинские соглашения — тоже не 1968-й год.

Возможно, что с этой странностью связано и затянувшееся «непонимание» в отношениях с людьми, двигающими Клима по «комсомольской линии» (если уж даже на уровне стенной газеты между парткомом и комитетом комсомола — при полном, естественно, согласии «по принципиальным вопросам» — ощущается какое-то странное расхождение, то что уж про какую-то внешность говорить)?

- - -

– Т. е. объясни, ты перестаешь ходить на лекции и начинаешь выпускать газету?

– Нет.

– А как?

– Я с самого начала ее выпускал.

– Но на лекции ходил?

– Нет. И на лекции не ходил.

– Т. е., я не совсем понимаю, получается: ничего не изменилось?

– Все изменилось. Понимаешь, я на лекции не ходил, потому что мне не нужно было... Потому что ходил в библиотеку. А потом — потому что уже *не нужно* было. Потому что газету выпускал.

- А когда в библиотеку ходил — выпускал?
- Выпускал. Но только — *так...*
- А потом выпускал уже не так?
- Не так.
- А что изменилось?
- Понимаешь, я в какой-то момент снова поверил в то, что я — художник [Клим **].

- - -

Забавная ситуация: то, что после поступления Клим в ХГУ, в качестве «общественной нагрузки», «распределяется» в «Вектор», в определенном смысле, явилось обстоятельством и «потакающим» (позволяющим продолжить существование в вузе, «учиться», не ходя на лекции и ничего не уча), и в то же время — формообразующим. Как уже было сказано выше, создатели «Вектора» — профессиональные «вектористы» — числились на факультете на особом положении. В том случае, если они не успевали, им старательно натягивали оценки. На посещаемость смотрели сквозь пальцы. Но это — не главное. Главное то, что при распределении в общежитие «вектористы» климовского набора были поселены кучно, и в комнатах, которые они занимали, администрация общежития какое-то время не замечала создаваемых их деятельностью «антисанитарных условий». Иными словами, комнаты эти скорее можно было рассматривать как коллективные мастерские, чем как студенческие спальни (порядок в которых регулярно проверялся специальными «рейдами»).

Масляные краски, растворители, холсты на подрамниках, тут же, у окна — самодельный мольберт с незаконченной работой, в двух шагах от кровати:

Его мастерская находилась рядом с его койко-местом, возле окна, свет на холст падал слева, как и положено по теории чистописания [Душка].

Сам Клим, вспоминая атмосферу, царившую в то время в комнате «вектористов», рисует картины быта достаточно сюрреалистического:

Я жил в общежитии университета. Там и рисовал. Мы жили на втором этаже. Через нашу комнату лазили в общежитие. Жили со мной два монгола и человек по имени Юрий Свердлов, который тоже был вектористом. Все вектористы жили в одном месте. И это было очень смешно, потому что через это ходили все иностранцы. Мож-

но было проснуться утром и обнаружить за столом двух негров, которые пьют водку. Бедные монголы все это терпели, но они общались со мной, потому что я был единственный человек, который ел их ритуальные супы. Никто больше их не мог есть. Такая у нас векторная жизнь была [Клим 1.1].

Мы жили в общежитии. По ночам там выключался свет, и тогда мы играли в футбол. Или вылезали на крышу и медитировали.

– «Мы» — это «вектористы»?

– Да. Но в какой-то момент я уже перестал понимать, кто. Потому что к нам все время приходили какие-то люди.

– В окно?

– В окно. И не только в окно. К нам ведь пропускали. Потому что мы газету делали. Надо было сказать номер комнаты, и пропускали. И в какой-то момент к нам стало ходить невероятное количество людей. Большую половину из которых я просто не знал. Можно было прийти домой и в любой момент обнаружить совершенно неизвестных людей, которые сидят за столом и разговаривают «за искусство», и еще удивленно на тебя смотрят: ты кто? [Клим **]

В романе Николая Душки «Причина ночи» (в котором, по словам Клим, «очень точно описана вся эта атмосфера») этот «какой-то момент» описывается так:

И до того [...] наша комната была проходным двором, а теперь дверь почти не закрывалась. Очереди в коридоре не было, но внутри то и дело мелькали перед глазами незнакомые лица, всё новые и новые, богемные девушки или девицы, парни с безумными или с ехидно умными взглядами, парочка штатных осведомителей, их легко было узнать: ни пылинки на одежде, один — в костюмчике, другой — в кожаной куртке [Душка].

Этой «парочке осведомителей» в романе и приписывается во многом роль «катализатора», ускорившего финал. Но, скорее всего, прав Клим, говорящий о том, что

В какой-то момент мы просто всех достали. Своим поведением. Всем просто надоело на все это закрывать глаза, и нас выгнали [Клим **].

Мы все были двоечники. Однажды нас выгнали. Комендант общежития узнал, что мы двоечники, и начал нас выгонять. Привел ректора. А там у нас вся стена была в живописи — классика, — и он увидел и сказал: «Что это за порнография?» Я сказал, что это Рубенс,

он сказал, что не знаю я никакого Рубенса, и нас выселили. А выселили нас за то, что мы там по ночам играли в футбол в общежитии. И всем уже надоело это наше беспрецедентное поведение. А жили мы такими блоками, на блок — один туалет. И мы придумали механизм, как закрывать туалеты. Наутро народ встал, а в туалет попасть нельзя. Кто там сидит? В результате выяснилось, что никто не сидит. И, в конце концов, нас выгнали [Клим 1.2].

«Художник»

– А как давно ты начал рисовать?

– С детства.

– Ты учился?

– Ну как... Для меня эталоном был Леонардо. Первая моя книга, которую мне родители привезли и подарили, был Леонардо. Леонардо стал для меня эталоном.

– Сколько тебе лет было?

– Года четыре.

– И ты с четырех лет рисуешь?

– Да.

– А учился потом?

– Я ходил в какой-то кружок. И вообще с детства все думали, что я художником буду. Но потом, в 14 лет я как-то резко от этого отслоился.

– А ты хорошо рисовал?

– Не думаю. В поселке... там был художник, местный, он считал, что я хорошо рисую, и родители считали, но для меня был один момент, который остался до сих пор, я понял, что как Леонардо я не смогу, я понял это очень быстро. А если не как Леонардо, то не надо... Хотя вокруг этого мира до сих пор для меня существует очень много чего. Есть проект «Леонардо», которым я очень серьезно занимаюсь. Это осталось во мне. И для меня наука и искусство навсегда остались связанными. Недавно, буквально неделю назад, мне приснился сон, в котором я понял, в чем разница между Леонардо и Микеланджело. Микеланджело был фотограф. И он видел вот эти приближающиеся тела, этот приближающийся палец, и это воспроизводил. А Леонардо был инженером. И эта инженерность осталась для меня невероятно важной, и Леонардо остался для меня эталоном. Потом появились уже Эйнштейн, Гала, Ньютон...

– Но в 14 лет прекратил рисовать?

– Да.

– Полностью?

– Полностью [Клим 1.1].

То, что Клим — художник (воспринимается окружающими как художник, функционирует как художник), вполне очевидно. «Художником» его называют в детстве:

И он мне говорит: «Художник, послушай...», — он меня тогда Художником называл [Клим 1.1].

статус «художника» выручает его на Кубе:

- [...] мы про тебя знаем, что ты художник, что ты не просто так...
- А с какого момента про тебя известно, что ты художник?
- Это было до этого известно. Потому что я рисовал ребятам, на корабле рисовал, еще когда мы туда плыли [Клим 1.2].

именно в качестве художника он участвует в университетской стенгазете:

- А что ты там писал? Что-то художественное?
- Писал? Я вообще ничего не писал.
- А что ты там делал?
- Участвовал... В основном, в качестве художника, рисовал. Я тогда снова рисовать начал [Клим**].

И хотя в собственных рассказах он только тем и занимается, что бросает рисовать (чувствуя собственную несостоятельность или — наоборот — ощущая, что «становится профессионалом», а ему «это не нужно»), но привычка рисовать, ощущение себя как художника сохраняется в нем, «всплывает наружу» постоянно, вплоть до Подвала:

- Клим рисовал. Он рисовал постоянно. И всех втягивал в этот процесс. В результате мы все начали рисовать.
- Актеры?
 - Актеры, не актеры, все это стало в какой-то момент смазано... В подвале, там ведь не просто играли, там были картины по стенам развешены.
 - Ваши?
 - Наши, его. В основном, конечно, его [Гандзюк 2].

В Харькове — в самом начале, еще во времена «Вектора» — его любимой техникой было масло. Позднее предпочтение стало отдаваться скорее графике. Сначала цветным, а затем и вовсе — лаконичным черно-белым формам. Но главное, до какого-то мо-

мента привычка и потребность рисовать — показывать линией, пятном — оставалась чуть ли не ведущей. Говоря, что-то объясняя, пытаюсь донести содержание, он в первую очередь хватался за карандаш, перо (привычка к перьевым, заправленным черными чернилами ручкам сохранилась у него до сих пор): зарисовать. Изобразить. «Понимаешь, ты делаешь это вот так..., а нужно — вот так...»

Если бы ты мог представить, сколько часов мы все это обсуждали. Сколько разных схем каких-то, графиков при этом было нарисовано [Випулис 2].

Что же касается Харькова 70-х, то именно «художник» — для этого времени главная и буквальная его характеристика.

- - -

С 73-го года, практически с самого своего поступления в Университет и до 82-го (года окончательного отъезда из Харькова) он занимается рисованием на все более и более профессиональной основе. Рисуя «картинки» для «Вектора», он параллельно рисует *картины* «для себя», которые неожиданно оказываются востребованными. Начиная с 76-го года он работает сначала художником-декоратором, а потом и просто художником в Театре Шевченко. В самом начале 80-х оформляет как художник-постановщик несколько студенческих (выпускных) спектаклей Харьковского театрального института. Сближается с профессиональной художественной средой. У него проходят несколько выставок. Он начинает «браться за разные халтуры».

- - -

Если же вернуться непосредственно к тому моменту, на котором мы остановились, то, как любит говорить сам Клим: «все так сложилось». Жизнь в среде «вектористов», отсутствие необходимости ходить на учебу в университет или куда-нибудь на работу, возможность и желание тратить все время (не «свободное», а вообще — все) на рисование, фактическое присутствие «мастерской» (в которую была превращена комната в общежитии) — все это, плюс «успех» его картин, словно бы подталкивает его самого в какой-то момент прийти к осознанию себя не просто как художника, но как профессионала.

Появились какие-то люди, которым все это безумно нравилось. Которые говорили, что это гениально. Хотели купить. Даже что-то заказывали.

– И ты принимал заказы?

– Сначала — нет. Когда еще в университете, сначала — нет...

– А продавал?

– Что-то продавал [Клим **].

Поэтому неудивительно, что, придя к окончательному осознанию себя как художника (удачно совпавшему с «изгнанием из общежития» и уходом из ХГУ), Клим начинает ощущать необходимость перехода «на какой-то иной уровень». В результате чего, в феврале 1976-го, он уезжает из Харькова.

Я, когда решил, что я — художник, то я взял и поехал в Петербург. Поехал поступать в Академию или в «Мухинку» [...] Мне дали один адрес, и я уехал [Клим 1.2].

Чуть позднее мы достаточно подробно поговорим об этом его отъезде, который

завершил определенный период моей жизни. Очень романтический период. То, что началось после, — совершенно иной этап [Клим 2.3].

и вообще о «поэтике отъезда» у Клина. А сейчас давайте немного отвлечемся и попробуем взглянуть на Клима того времени глазами человека, не просто близко знавшего его в тот «романтический период», но и оставившего (пусть и столь же «романтическое», но довольно точное) его описание.

Прима

Выше, говоря о приметах «векторного быта», о жизни комнаты-мастерской «вектористов», мы уже обращались к тексту романа Николая Душки «Причина ночи», в котором (напомню еще раз уже процитированные слова самого Клина) «очень точно описана вся эта атмосфера».

Один из главных героев романа — художник по имени Прима, с которым рассказчик знакомится в самом начале второй — «харьков-

ской» — части «Причины ночи». Собственно говоря, с «явления Примы городу» эта часть и начинается:

Необыкновенный, непревзойдённый, несравненный Прима, сын своей матери и отца, а не своего народа для красного словца, духом равен Леонардо да Винчи, красотою — Рафаэлю, летел на всех парах, парил по улице Сумской города Харькова. Он широко шагал, взлетая над тротуаром, как будто под ногами его была не Земля, но Луна. Прима умел взлетать, и он любил вышагивать так, как никто не умел. Он задерживался в воздухе на миг-другой, на вечность дольше, чем другие граждане и гражданки, выгуливающие самое себя. Он любил парить, и, хотя его тело время от времени касалось земли, душа летела, она не чувствовала касаний. И стар, и млад засматривались на Приму, оборачивались, когда он миновывал их, а те, кто шёл параллельно его курсу, вверх по Сумской, не отрывали глаз, тянули шеи, как будто выглядывали из-за забора. Невоспитанные, так те тыкали пальцами, толстыми жирными пальцами, или тоненькими жирными пальчиками, и сухими, иногда. [...]

– Ты ба!

– Ты дывысь!

– Жахлыво!

– Що робыться на свити!

Удивлялись, возмущались, восхищались. Но не летящей походкой и не красотой лица. О внутреннем мире речь тут тоже, конечно, не идёт. Будоражили всех штаны Примы, брюки его. Они были красными?! Невиданно и неслыханно, возмутительно и непозволительно. Невозможно! Откуда он вышел и куда направляет стопы свои? И куда смотрит милиция?!

Прима летел с высоко поднятой головой, для порядку касаясь ногами асфальта [Душка].

«Несравненный Прима», щеголяющий в красных («рубиновых — уточнил Прима») штанах — это в буквальном смысле Клим. С буквальным сохранением всех ключевых пунктов тогдашней его — пока еще небогатой биографии (в собственно Климовском ее варианте, с климовскими акцентами):

– Кто такой? Откуда? Место жительства? Куда шёл?

– Прима. Из Миргорода. Поступаю в университет. Живу в общепитии.

– В армии служил?

– Часть 222333777.

– Куба?! — не сдержался майор. — Или я не прав?

- Не знаю, — ответил задержанный. — Под ногами — земля, сверху — небо, вокруг — забор. За забор нельзя. [...]
- А остаться служить не хотел? — спросил майор.
- Хотел, но в другом месте.
- В каком?
- В заявлении всё написано.
- А почему не взяли?
- Там наши не служат, поэтому и не взяли.
- Вьетнам?! — Майор поднял всё своё из кресла и стоял перед Примой любящий, поощряющий и нежный, как государство [Душка].

Биографии, совмещенной с очень характерными, узнаваемыми описаниями:

Первым, что бросилось ему в глаза, были красные штаны. А может, походка Примы, больше похожая на прыжки кузнечика, чем на шаги человека.

«Пулемет» [...] кофе. Прима отпивал по глоточку, размахивал головой. Круганёт ею в одну сторону и застынет. А потом мотнет в другую и снова замрет. Глаза скосит куда-нибудь. Как богомол. А глаза тоже прыгают. То туда, то сюда. То вдруг побегут. То ли он на тротуаре что высматривает, то ли внутри.

У Примы огромная грива, волосы до плеч, и классическая улыбка — Моны Лизы, — только жизнерадостней, потому что рот приоткрыт, а не замкнут в презрении к проходящим мимо [Душка].

И даже само используемое в романе имя — «Прима» — передает звучание тогдашнего варианта его имени:

[В то время] Владимир Клименко назывался не Клим, а КЛИМА [...] Клима выставлял свои картины [...] Клима был лидером [...] об-суждаем это с Климой... [Меринова 1]

* * *

Прима — художник. Т. е., так же как и его прототип, по социальному статусу он — студент университета, физик, приехавший в Харьков, живущий в общежитии. И периодически автор вспоминает об этом, бросая малозначительные подробности:

Прима хотел быть физиком-лириком, или физиколириком, да и вообще надо же было где-то остановиться для начала [...]

Опасным Прима никогда не был, ни до службы в армии, ни в самой армии, ни тем более сейчас, в университете...

Я встретил Приму на пороге общежития [...]

Прима учился неплохо.

Но практически каждая такая подробность, упоминание, оборачивается возвратом к основному:

Прима учился неплохо... но в основном он рисовал [...]

Я встретил Приму на пороге общежития... он шёл с пустыми руками [...] думал о новой картине.

Потому что все это — учеба, подробности быта — не имеет к нему практически никакого отношения. Главное то, что он — художник.

- - -

Внешне (если так можно выразиться — «стилистически») работы Клима харьковского периода видевшие их характеризуют как «сюрреализм»:

Это был такой «сюр», «шиза», под Дали немного, хотя не буквально, конечно [Потимков 1].

Я [...] определил бы жанр климовских картин как сюр [Беляевский 11].

Да и сам Клим, в исходной точке, соглашается с этим определением:

- А что рисовал ты?
- Такой сюрреализм.
- Советский?
- Не думаю. Сюрреализм [...]

...к тому моменту [первый курс ХГУ. — *И. В.*] я познакомился с Дали и понял, что те безумия, которые во мне живут, они вполне имеют право на существование [Клим 1.1].

В романе, относительно картин Примы, подобная формулировка тоже возникает. Но возникает косвенно, передаваемая словами лю-

дей, явно не способных понять, что работы Примы не нуждаются ни в каком сравнении:

Как у Дали, — похвалил один из гостей работы Примы, все чохом, гамузом, не влезая в жалкие мелочи.

Почему это как у Дали? — придрался Ноу. — Может, как у Босха. Или как у Михеля Ангеля, по прозвищу Агнц? [...]

Нет, нет, — на Босха непохоже, скорее Дали.

Сарказм друзей Примы понятен. Ведь Прима — гений:

...гений, гений, а не просто художник, из тех, кто малое для царей и королей, президентов и их помощников...

человек, способный *воспарять, подниматься над реальностью*, причем в романе — в буквальном смысле.

* * *

Названия трех частей «Причины ночи» носят символический характер: «Потемки», «Просветление», «Темнота». Этапы, они же — причина. Указание на причину.

«Просветление» (надежда на свет, полностью растворяющаяся в темноте третьей части) связана непосредственно с образом Примы — художника, знакомство с которым заставляет рассказчика на какое-то мгновение поверить. Поверить в себя, в важность того, чем занимаешься, в свои возможности, да и просто в возможность самих возможностей, в свет, который — на мгновение кажется — обязательно разгонит мрак (описание, составленное таким образом, звучит глуповато, я понимаю, но... как любит повторять и сам прототип героя: реальность вообще обычно выглядит не слишком умно).

Прима — художник, умеющий летать. Способный подняться над реальностью и обыденностью этого мира. И «Просветление» — центральная часть романа — напоминает в этом смысле виановскую «Пену дней»: слова, кажущиеся в первом приближении иносказаниями, раскрываются в своем буквальном, первичном смысле (правда, в отличие от виановского текста, поражая в этом своем раскрытии в первую очередь не читателей, а персонажей):

– Как бы возвыситься? — спросил я Приму [...] Возвыситься над толпой?

- Надо подняться на 11 этаж, — предложил Прима.
- Ты неправильно понял. Возвыситься над всеми: харьковскими обывателями, слепой массой, жителями города и пригородов, Мерефы, Новосёлки, и даже Люботина, стать выше народа.
- Выше студентов, наших, и других, выше всех живых, ходячих?
- Да.
- Надо влезть на крышу.
- Университета?
- Конечно. На Госпром не полезем.
- О чём ты говоришь, Прима? — открыл рот и Шахимат. До этого он молчал. — Надо оторваться от массы, как протуберанцы от солнца.
- Оторвёмся, — пообещал Прима.
- И для этого лезть на крышу?
- Да, отсюда легче воспарить. Меньше гравитация. По лорду Ньютоу. Слабее притяжение.
- И мы вознесёмся?!
- Я покажу, как надо. [...]

На крышу полезли ночью. Но не на университетскую. [...] На университетскую крышу решили не лезть, что-то удерживало, слишком много было препятствий. А вот люк на крышу общежития всегда был открыт. [...]

Крыша общежития была не холодной, приятной на ощупь, не липла к босоножкам и брюкам. Мы сели. Ноо и я просто сели, а Прима — в позу лотоса: скрутил ноги корягой [...]

- Наверно, скоро взлечу, — ни с того ни с сего сказал Прима.
- Мы уже и забыли, зачем вылезли на крышу. Ясно, чтоб звёзды посмотреть. Здесь было намного лучше, чем в комнате, внизу.
- Может, не надо, — я поверил, что он взлетит, не подготовился не верить, и вот поверил.
- А где ты приземляться будешь? — ехидно спросил Ноо.
- Да тут же и приземлюсь. Я — невысоко, — Прима как будто просил разрешения. Так маленький мальчик просится на улицу погулять немножко.
- Может, верёвку какую принести, привяжем тебя. Мало ли что, — не унимался Ноо.
- Ничего не надо, — «не мешайте мне», — сказал Прима. И мы почувствовали, как от Примы исходит какая-то не энергия, но сила. Казалось, нас толкает мальчик лет пяти двумя ручонками сразу. После этого Ноо тоже почтительно затих. А мне уже давно было легко, так легко, что я бы даже удивился, если б Прима не взлетел.

Первое, что я услышал, было тяжёлое дыхание Ноо. Левой щекой он припал к крыше, наблюдая, когда появится щель. Мне тоже показалось, что Прима стал выше, как будто бы сильно выпрямил спину. Потом мне показалось, что он стал ещё выше.

— Он поднимается, — повернул ко мне голову Ноо, — он левитирует, — его голос стал таинственным.

— Я тоже заметил щель. Она увеличивалась. Здесь не могло быть никакого подвоха. Прима сидел в позе лотоса, над крышей, и между его посадочным местом и крышей можно было поместить десятилитровое ведро.

Как нам быть, мы не знали. Прима вроде и был с нами, а вроде его и не было, потому что это уже был не он, это был тот, который воспарил.

— Что будем делать? — спросил я.

— Будем смотреть, — ответил Ноо. Было видно, что теперь поверил и он. Что-то, видимо, произошло внутри. И мы смотрели... С нами сидел Прима, которого, казалось, мы хорошо знаем, он сидел рядом, на крыше, только немного не на крыше, и мы смотрели на это, смотрели и не могли насмотреться [Душка].

- - -

«Как бы возвыситься» — фраза, оборачивающаяся буквальным, действительным «возвышением», — пример возврата к первичному смыслу. Буквальность — свойственная прототипу (здесь поэт-романист оказывается особо плотно связана с одной из характернейших особенностей Климата).

В дальнейшем Прима в тексте будет уже не левитировать, а парить — подобно шагаловским летающим девам, — взмывая к потолку от переполняющего его вдохновения.

А Прима подлетел к холсту и, забывшись, взлетел над полом...

Являя этими своими полетами символ — беспечности, радости бытия, непривязанности ни к чему земному, влюбленности (в девушку, в жизнь, в искусство).

* * *

В конце второй части романа Прима уедет из Харькова. В Москву.

Уедет, потому что разучится летать. Потому что город, который он хотел покорить, покорять ему уже станет не интересно. Потому что «есть разница, где жить».

Причины — целый клубок причин, — раскрываемые автором романа, имеют отношение и к нашему герою. И мы попробуем их обсудить. Но прежде, чем это сделать, мне бы хотелось еще немного задержаться на нескольких моментах, выпущенных нами в разговоре о годах его (Клима, не Примы) учебы в ХГУ и «векторной жизни». Используя текст романа в качестве путеводителя.

«Красные штаны»

Вернемся к самому началу второй части романа. К первому появлению Примы, начинающемуся с описания «красных штанов».

Будоражили всех штаны Примы, брюки его. Они были красными?! Невиданно и неслыханно, возмутительно и непозволительно [...]

Первым, что бросилось ему в глаза, были красные штаны...

Внешний вид — как нечто очевидное и в силу этого не заслуживающее упоминания, ускользающее из поля зрения говорящего — в разговорах о Климе той поры возникает отдельной строкой: «Да, кстати, а вы знаете, как он тогда выглядел?»

Конечно, «красные штаны» — художественная деталь, намеренная. Но в целом,

Для Харькова того времени у него был... как бы сказать? ... «вызывающе необычный вид». Даже на фоне всей тогдашней харьковской богемы. Наверное, я неправильно говорю... он — не вписывался. Вызывал сразу какие-то эмоции. Его нельзя было не заметить... [Сергеева].

Не замечали? Как его можно было не замечать? Ты хоть представляешь, как он тогда выглядел? У него была вот такая борода, как у Льва Толстого. Он ходил по Харькову босиком. В таких... таких ... «нарядах» [Янковский 6].

— А Энтин как относился?

— Никак. Ну сидит и сидит. Меня представили ему. Сидит, и хорошо. Такая колоритная фигура. Я был колоритной фигурой этого города [Клим 1.2].

«Не вписывался», «выбивался», «привлекал взгляд», «был колоритной фигурой» — причем все это без какого-то надрыва, неестественности.

В нем уже тогда все это чувствовалось... стильность. Умение выбирать вещи [Янковский 3].

Конечно, то, что — «художник», многое сглаживало, объясняло. Но далеко не все:

Да, пришел художник — такой странный парень. У него была странная внешность: тогда же много было хиппарей, а это была внешность, вот условно, по-моему, картина Ярошенко, есть такой художник 19 века. Вот такой был Клим. Т. е. шляпа широкополая, плащ. Что-то от студента 19 века, а не от хиппи. Длинные волосы — но тогда этим мало кого можно было удивить [...] В нем была... — по-украински есть такое слово «потойбічність», т. е. по-русски можно наверное сказать — «потусторонность». Это чувствовалось в нем. Я это чувствовал [Потимков 1].

Это описание Сергея Потимкова, близко знавшего Клина в харьковский период, стыкуется и с другой его репликой:

При всем том, как он выглядел... в нем не было жеманства. Клим и жеманство — две вещи... Он просто был другой, жил в другом мире [...]

Клим, с ним достаточно было поговорить полчаса, и он был единственным человеком, который так: раз, поворачивал тебя, и ты попадал уже в другую реальность. Причем просто так — раз! И ты уже — всё, уже говорил о чем-то более важном и так далее... [Потимков 1].

В этом смысле внешность, все эти «красные штаны» и бархатные «расшитые розами» костюмы являлись не просто сигналом, но естественным проявлением, *внешним* выражением этого «чего-то более важного».

* * *

Отдавал ли сам Клим себе отчет в том, что одна только его внешность, одежда, способна вызвать у окружающих довольно сильные чувства? Бесспорно:

Я был таким... к этому моменту это уже была форма... я долго не понимал, почему я так делаю, почему так одеваюсь, так себя веду, но сейчас я понимаю. Дело в том, что эта агрессия, которая на тебя обрушивается, она сильно заставляла держать себя в руках. Эта

агрессия окружающих... когда ты себя так ведешь, это вызывало сильную агрессию [Клим 1.2].

Непосредственно же в то время, к которому относится действие романа (первые курсы университета, жизнь в общежитии ХГУ), то, как он выглядит, не просто «вызывает агрессию» каких-то посторонних людей, но и вступает в противоречие с другой частью его жизни:

– А как ты выглядел?

– Ну, во-первых, я ходил в бархатном вишневом костюме с невероятными штанами. Когда нас постригли перед военной кафедрой, я ходил вот в таком парике, снимал его перед военной кафедрой.

– Женский парик был?

– Огромный, невероятный, вот такой. Эти военные — я же был на Кубе, с такой биографией, — они сначала думали, что я... а потом, когда поняли, они меня ненавидели невероятно. В то время мне предложили комсомольскую работу. И дальше начинается политическая карьера. Мне предложили быть секретарем сначала курса, потом факультета. Мне написали, через сколько я стану главным начальником комсомола страны: «через пять лет ты в Москве»... А кончилось это очень плохо [...]

[...] они [руководство комсомольской организации ХГУ. — *И. В.*] вызвали меня и сказали... а это же надо понимать, что человек, который ходит босиком...

– Ты еще и босиком ходил?

– Ну да, то есть как... у меня были такие резиновые английские ботинки, которые я привязывал... наверху у меня был такой красный, расшитый розами, вишневый костюм... [Клим 1.1].

В романе вся эта линия «комсомольской карьеры», конечно, не получит своего отражения (слишком много надо объяснять про Клима). Равно как и еще одна сторона — сама линия, в рамках которой и «вишневый костюм», и «невероятные штаны» не просто случайность, единичные, неизвестно откуда взявшиеся «вещи в себе».

В конце харьковской части романа, рисуя отъезд Примы, Душка пишет:

Прима дарил всё: картины, пластинки и даже одежду. Он уезжал. [...] Мне достался кожаный плащ, его можно было носить на зависть другим студентам, и красные штаны, их носить было нельзя, они изрядно побурели и потрескались в некоторых местах, на ко-

леньях и выше, там, где надо закрывать организм. Но я их повесил на стенку, над кроватью, никакой корсарский флаг не сравнился бы с этой красотой [Душка].

— и дело даже не в том, что сам отъезд здесь описан почти с фотографической точностью, — плащ и штаны — это сброшенная Примой кожа. Оставшаяся в прошлой жизни. Нечто, что как символ уже не способно к употреблению. Штаны эти неизвестно откуда взялись, сами собой выросли на нем к его приезду в Харьков проносились бесценно всю бурную харьковскую молодость, и спали так же сами собой в момент отъезда. В то время как «вишневым костюм» Клима... нет, я не хочу сказать, что Клим проносил его еще двадцать лет, в Москве и Ленинграде. Просто сам по себе он имеет совершенно другую историю. Вписывается в иную перспективу. Имеющую развитие.

— А этот вишневым костюм, где ты его взял?

— Я сам сшил.

— Бабушка научила?

— Нет, я сам.

— Янковский говорит, что ты в конце 70-х шил штаны на заказ.

— Да, шил. Причем я мерил человека вот так, руками. Я не признавал никаких метров.

— Это как Лимонов.

— Ну, Харьков вообще славился этим... потом я еще изобрел целую технологию... Уже потом, когда я уже в театре работал, я изобрел технологию, в которой штаны вот так вот нельзя было отличить от бархата, т. е. не от бархата, а от замши. А на самом деле они были брезентовые. Я, поскольку был декоратором, я нашел технологию обработки брезента, чтобы превращать его в замшу [Клим 1.2].

Это вообще забавная история: Янковский (режиссер, поставивший впоследствии 12 спектаклей по пьесам Клима) познакомился с ним в Харькове, потому что собирался заказать ему штаны:

Я вообще не знал, кто он такой. Мне рассказали, что есть такой человек, шьет джинсы. И я к нему пришел, чтобы он мне джинсы сшил [Янковский 4].

Впоследствии, оказавшись у Клима в Подвале, (где он будет официально, «по документам», проходить «режиссерскую практику»), Янковский будет учиться у Клима не только режиссуре, но и тому

специфическому взгляду на вещи, который Клим (не только шивший, но и «подбиравший» вещи «клиентам») разовьет еще в харьковский период:

Мы главным образом ходили с ним по «тишинкам». Наверное, это единственное, что я делал в Подвале. Мыл пол и ходил с ним по «тишинкам». И все мое обучение режиссуре заключалось в том, что он меня учил на ощупь определять ткань... шупать... понимать на ощупь... я, то, что они делали на этих их репетициях, я ничего не понимал, а этому он меня действительно научил [Янковский 4].

Театр как тактильное ощущение...

В Подвале Клим не одного только Янковского будет «таскать по тишинкам», и не у одного только Янковского ощущение от театра Клима будет сплавлено с этим ощущением ткани, пропускаемой между пальцами. С ее «настоящостью» — фактурой, плотностью, теплом или холодом. С историей, стоящей за всеми этими «натуральными», «реальными» вещами. В «Пинтере» и «Ревизоре» целые сцены будут рождаться из той одежды, которая была Климом (а вместе с ним и актерами его «лаборатории») разыскана на развалах, куплена с рук «у бабушек», — «Хрущев на отдыхе» («это мы были в белых таких костюмах, ну, в точности... из того времени» [Лавроненко]), «Феллини» («в мехах, в каких-то юбках, на каблучках» [Богородская 1]).

Идея времен Подвала — идея «Коллекции»: огромного аутентичного склада-подбора костюмов, собираемых параллельно работе над текстом, вживляемых в текст, срастающихся с ним в момент репетиций и переносящих в другой текст, в следующую работу, его живую часть. Со смертью Подвала погибнет и она:

Все то, что мы собирали все эти годы. Все эти костюмы, платья... там были вещи, ты не представляешь, которым сейчас не было бы цены. Настоящие вещи... [Клим **]

Хотя, с другой стороны, поздние спектакли этого периода («Персы», «Гамлет») шли уже не в платьях из Коллекции, а в «униформе»:

Мы пошили такие... как айкидо... такую униформу. Юбки-брюки такие широкие. Черный низ — белый верх... [Клим **]

- - -

Но даже и после конца Подвала, после «Конверсии», до самого последнего (или правильнее сказать: настоящего?) времени любовь Клима к одежде — театральной одежде спектакля — реальным вещам сохранится в неприкосновенности:

Я люблю одевать спектакль. Ходить по «тишинкам», щупать ткань [Клим 1.3].

Выступая «за сценой» в качестве драматурга, «на сцене» он будет представлен как «художник по костюмам» (неправильное в корне определение, но любое другое, из тех, на которых он сам будет настаивать: «подбор костюмов», «помощь в оформлении» — не отражает в действительности той роли, которую этот его «подбор» играет в спектаклях), например, запорожского театра VII или киевского ДАХа.

* * *

И еще один момент. Возвращаясь к агрессии, к ненависти, вызываемой у окружающих «красными штанами».

Художник — одиночка. Он может, если хочет, выстроить свою жизнь так, чтобы не только ни от кого не зависеть, но и ни за кого не отвечать. Кроме себя, своих картин, своего понимания искусства. Режиссер, в любом случае, несет ответственность не только за спектакль, но и за тех людей, которые в этом спектакле участвуют, доверяются ему. Поэтому режиссура во многом — искусство компромисса. Искусство манипуляции людьми и предметами.

И это — явно не поле Клима.

К самому началу харьковского периода (еще ко времени учебы в ХАИ) относится одна климовская «привычка», «игра»:

Была у меня у меня одна игра, которая всех ошарашивала. Я бросался под машины. Я шел с людьми и бросался под машины. Но при этом один человек заметил, что я всегда бросался только под профессиональных водителей. Я никогда не бросался под любителей. И все это длилось очень долго, потом я это бросил, меня устыдили, и спустя много лет, лет через 10 я одному человеку это продемонстрировал.

– А что ты чувствовал?

– Стеб. Было чувство, что пронесет. И через 10 лет я этот трюк повторил, и это был крутой момент, потому что я шел с человеком и сказал ему: смотри, я его сейчас остановлю. И я бросился под автобус, и он остановился. Он меня только ударил, и я пошел. Но дальше история была фантастическая, выбежавший из автобуса водитель бросил в меня монтировкой и сбил с меня берет. Т. е. он мог убить меня просто монтировкой. И что там было в автобусе... он схватил меня за грудки и втащил в автобус посмотреть. И больше я этого никогда не делал [Клим 1.1].

Через несколько лет после этого рассказа, в одном из разговоров, он неожиданно вернется к этой теме:

Есть какие-то вещи, которые я сейчас в театре не могу себе позволить. То, как я себя вел, то, что мы делали...

– Почему?

– Не знаю... я чувствую какую-то ответственность перед людьми, которые приходят...

– Зрителями?

– Зрителями... актерами — в первую очередь... Помнишь, как я рассказывал, как я под автобусы бросался? И как меня водитель схватил и затащил в салон... чтобы я посмотрел, что там с людьми, которые в это время в нем ехали?.. Я мог делать все что угодно. Броситься под любой автобус, но только — до того, как... [Клим 8]

«Пулемет»

Среда (как среда обитания, она же — среда общения). «Чертячник», «Струя», «Болото» и, конечно же, — «Пулемет»: знаменитое кафе-автомат «Харків'янка» на Сумской, недалеко от памятника Тарасу Шевченко, ставшее в 60-х гг. постоянным местом встречи харьковской контр-культурной богемы:

Давным-давно нам рассказали, что в Париже есть «Рогонда» — кафе, облюбованное французской богемой начала XX в. За его столиками любили посидеть с рюмкой абсента Пикассо и Модильяни вкуче со всеми импрессионистами, авангардистами и сюрреалистами — целые художественные направления прошли сквозь его стены. В Харькове с начала 1960-х существовало кафе-автомат на Сумской, прозванное с легкой руки художника Вагрича Бахчаняна «Пулемётом», которое выполняло в нашем слобожанском Париже ту же художественно-историческую миссию (Раиса Гурина — [Милославский]).

В «Пулемете» — мы пивали кофе; Мотрич брал свой особый — тройной без сахара. А вот ели мы в Пирожковой. Вкуснейшие, с пылу с жару пирожки, чиненные мясом, картофелем, капустою и повидлом; бульон; кофе, — но простейший, «ведровой», с молоком, предлагался в граненых стаканах, куда затем наливался совсем иной напиток. Десять пирожков — рубль (Юрий Милославский — [Милославский]).

Автомат-закусочная, он же «автомат» и «пулемет», — место сборищ харьковской богемы в те годы, которые я помню /1964 — начало 1967 г./ ВСЕХ там можно было встретить. Там назначались свидания и встречались без свиданий. Рядом находился Театральный институт, за углом в сотне метров — Харьковское КГБ, через дорогу Парк Культуры и Отдыха имени Тараса Шевченко. Туда в парк шли из автомата летом — сидели на множестве скамеек, пиздели. У меня /сшил сам/ были брюки из кусков, на которых все расписывались. Брюки выбросил — воняли, стирать было нельзя (Эдуард Лимонов — [Лимонов]).

«Пулемет» — один из немногих артефактов, доставшихся Харькову Клима в наследство от предыдущей харьковской цивилизации (Мотрич, Милославский, Лимонов, Бахчанян), к середине 70-х уже бесследно сгинувшей, растворившейся на просторах парижей и нью-йорков.

В романе первая же встреча с Примой, знакомство с ним Шахимата (наблюдавшего в первой главке второй части явление Харькову «красных штанов») оборачивается посещением «Пулемета»:

...Шахимат познакомился с Примой, и они вместе зашагали вверх по Сумской, сначала — обед в «Пулемёте», а потом — в университет. Надо им туда было сегодня или — нет, неизвестно, но их туда тянуло. Оба были абитуриенты, и оба поступали на физфак [...] В «Пулемёте» перекусили. Здесь был печёночный паштет, какого зверя-животного, не играло ни существенной, ни вообще никакой роли, само слово «паштет» завораживало. Прима взял его со стойки, и Шахимат взял. Для того чтобы узнать, чем питается необыкновенный человек. Прима взял ещё чашечку чёрного кофе [...] Пошли. Условно, конечно. Обедозавтрак был скромным. Это у Примы. А Шахимат уже завтракал. Как и положено. А недавно он ещё пару беляшиков смолотил. Здесь у него был скромный полдник [Душка].

Конечно, само это описание — художественное, грешащее многочисленными «преувеличениями».

На Сумской не продавали пирожков (а уж тем более беляшей) нигде, кроме как в «Пульмане» и пирожковой у Чучела. Все эти прелести были выше и ниже — у Благбаза и на Пушкинской возле большого гастронома. Из окна «Пулемёта» невозможно увидеть памятник Шевченко, он слишком далеко. Нельзя в одном месте было купить кофе и паштет, кофейная стойка всегда была отдельным (пардон за тавтологию) отделом. Все разговоры, да и вообще всё общение никогда не задерживалось у столиков, перемещалось, ясен пень, на «Болото», аллею, что шла от Театрального отделения до Совнаркомовской, на которую выходили, кстати, окна и входы Харьковского КГБ. (Анатолий Якубов [Материалы: 72]).

Но разоблачения — не наш профиль.

«Пулемет» в романе — место, описываемое с любовью, но в то же время иронично:

Люди к нам заходят редко, редко попадают. Здесь поднимают дух поэты и художники. Понимаете???? — она перешла на шёпот и открыла глаза, заслонив ими всё остальное пространство, ставшее вдруг, на миг, бессмысленным и ненужным [Душка].

«Постоянная резиденция» Примы, место, хранящее след его присутствия даже в тот момент, когда в действительности его уже там нет.

Куда же юркнуть? В «Пулемёт», конечно.

Утро — время очищения, можно забыть и вчера, и позавчера, забыть всего себя и начать с чистого листа. С нуля начать. С ничего. Начать с чистоты. В «Пулемёте» художники и поэт Вишневский уже потягивали кофеёк; будили заспанное воображение, безуспешно, безнадежно, вызывали мысли, хотя бы не новые, а те же самые, старые, но по-прежнему фундаментальные, хотя бы не свои, а чужие, хоть какие-нибудь мысли старались разбудить. В такое время здесь можно было встретить и Приму, он первым начинал строить безумные глазки, с первым глотком кофе, а то и раньше глазки строил, до первого глотка, предвкушая [...]

Он открыл высокие стеклянные двери «Пулемёта» и окунулся в кофейный аромат. Казалось, что и Прима здесь: ещё не успел отхлебнуть двойной без сахара, а только нюхнул. И вот, на тебе, уже летят на запах те, которых и не ждал. Или ждал. За столиками стояли художники и поэты, рядом с ними ворковали их музы и просто музы, пока ничьи, но уже прекрасны, уже ничьи и ещё прекрасны. Глаза всех были наполнены, и не хотелось копаться и доискиваться, чем. Светом, а не тьмою. Музы были самые разные: на тоненьких нож-

ках, в свитерах, которые в обтяжку, и юбочках в обтяжку; в балахонах из брезента или, может парусины, ни ножек тебе, ни ручек, одно лицо, да глаза, глазища без дна [Душка].

* * *

Любопытно, что в рассказах самого Клима «Пулемет» упоминается исключительно в связи с «Болотом». А упоминания «болота» (как места, как среды) относятся уже к следующему его периоду — периоду «после отъезда и возвращения».

Короче, жизнь идет, и у меня появляется другая среда — «болото» так называемое.

— Это что значит?

— Ну, в Харькове было такое место, называлось — «Пулемет»... это такая закусовая, возле архитектурного института, рядом был театральный, ну, короче, такое самое центральное место... а сзади там было «болото».

— Это что?

— Такое место... такая компания... [...] такой мир — от 80-ти лет до 14 — такие местные интеллектуалы, которые мне давали книжки читать от Ницше и Шопенгауэра до Сартра. Такой мир кофейни, разговоров [...]

Там, в Харькове, есть такое место — «Золотая струя»*. А за ней стоял театральный институт, который назывался «чертячником», там же была эта кофейня — «Пулемет», а за ней на лавочках в сквере такое место, которое называли «болотом»... [Клим 1.2]

«Болото» — «другая среда», в отличие от той, которая была «до отъезда». От «вектористов», оказывающихся (в сознании Клима) с «болотом» не связанными.

— А что, до этого ты там не бывал?

— Бывал, но как среда, как то, что я называю «болотом»... настоящему я вхожу в него уже позднее [Клим **].

В еще более поздний период (79-й — начало 80-го, т. е. как раз накануне создания театра в ХАИ) «болото» будет им характеризоваться как вообще «единственная среда»:

* Имеется в виду «Зеркальная струя» — фонтан напротив нового здания Харьковского оперного театра.

Короче, он [Гладий. — *И. В.*] уезжает, ребят забирают в армию, и я оказываюсь в каком-то таком тотальном вакууме. У меня остается только «болото». Но «болото» к тому времени — это среда художников, худпромовских, Валера Черкашин, Володя Стариков — свой мир, мир худпромовских художников. Я в эту среду погружаюсь [Клим 1.2].

Именно там, на «болоте», в одной из кофеен (в «Пулемете» ли именно — память рассказчика не сохранила), в 1980-м г., состоится встреча, которая во многом изменит всю его дальнейшую жизнь:

И в этот момент, в одной случайной встрече в кофейне я знакомлюсь с девушкой. Она говорит, что хочет театр, ну, и я говорю: «Давайте». Потому что моего влияния на тот момент как художника хватало. Херовый был художник, но влиятельный... сюрреалист, которого все презирали, но влиятельный сюрреалист... [Клим 1.2]

- - -

Значит ли это, что описываемая в романе история отношений Примы с «Пулеметом» (или наоборот — «Пулемета» с Примой) — вымысел? С одной стороны, конечно, да. Ведь Душка (как об этом говорит один из внимательных читателей, отклик которого процитирован чуть выше) совмещает «болото» с «Пулеметом» в одно небывшее в реальности место, населяя его никогда в действительности не существовавшими персонажами. Но что касается действительности... вероятно, самое примечательное, что из всех за всегдатаев «Пулемета» в романе лишь двое — сам Прима и «поэт «Вишневский» — называются по именам.

Примечательное в том смысле, что «поэт Вишневский» — постоянно упоминающийся в романе обитатель «Пулемета» (в конце концов решающий «увековечить» пребывание в нем Примы надписью на крышке стола) — реальная личность. Друг Клим. Единственный персонаж, чья настоящая фамилия (возможно, из-за того, что она — в реальности, в быту — использовалась исключительно в паре с определением «поэт» и словно бы срослась с ним в единое целое) осталась в тексте без изменения.

...был, например, такой поэт Вишневский. Я считаю, гениальный поэт [Клим 1.2].

Знакомство Клим с Вишневым, описанное в романе:

Поэт вспомнил и как они познакомились. Прима попил кофе, а он тоже взял себе чашечку одинарного, на двойной не хватило денег. Понятно, не хватило их и на пирожок, которого хотелось. Он стал напротив великого, восхищаясь его мыслями, и надо же, в паузе между восторгом и упоением проскочила мысль о пирожке. И тут Прима разломал снедь строго поровну и угостил ближнего.

– Покушай, — изрёк насущное.

– Из этой половинки пирога родиться может целый стих, — сказал поэт. — Вишевский я, душа моя открыта всем ветрам и, к сожаленью, сквознякам. Её разламывает каждый, кому не лень, как свежую буханку, чтоб понюхать.

— в действительности состоялось там — в «Пулемете» — еще до отъезда Клим (в 76-м) в Ленинград и продолжалось практически весь «харьковский период».

Память людей, описывающих «художественную активность», происходившую в конце 70-х в «пятерке» (общезитии пятого факультета ХАИ, в котором чуть позднее возникнет первый Климовский театр-студия), сохраняет рядом имена «поэта Вишневого» и Клим.

Приглашались различные интересные люди, например, молодые поэты, барды, читали стихи, пели песни, обсуждали их (помню одного из них — поэт Игорь Вишевский) [...] Там же проводились выставки [...] выставлялся в «пятерке» и Клим [Беляевский 1].

И — самое, возможно, для нас интересное — тренинг Клим, возникающий в начале 80-х, также не обходится без участия Вишневого, не только, как оказывается, «пишущего стихи», но «работающего с энергиями».

У Клим был друг Игорь Вишевский, стихи писал и увлекался биоэнергетикой. Была девушка Шура Криворучко, удивительные стихи писала, учила нас медитировать, работать с чакрами, с энергией [Богданова 1].

- - -

Через некоторое время после отъезда Клим в Москву на курс Васильева Игорь Вишевский также покинет Харьков:

Кто-то мне говорил, что последний раз его видели в Нью-Йорке, он там книжки продавал [Клим 1.2].

В романе же «поэт Вишневский» становится именно тем, кто берет на себя труд «увековечить память» о Приме:

Поэт Вишневский даже знал, чем закусывал Прима, чем лакомился. Но уехал Прима навсегда, и нет таблички на «Пулемёте», нет, да и не будет никогда. Не чтят славяне лучших сынов своих, а завидуют им [...] Но не таков был поэт Вишневский. «Увековечу», — подумал. Но как? На ребре крышки стола [Душка].

Именно эту надпись «на ребре» видит рассказчик, решающий навестить Харьков в середине третьей части романа, бродящий по осиротевшему — без Примы — городу и, естественно, навещающий и «Пулемет»:

И вдруг он заметил — прыгнуло сердце — увидел на крышке стола, на ребре, благодарное, увековеченное, незабываемое: «Помню Приму!», и просиял, растаял, полюбил всех. Был среди его земляков тот, кто оценил, был один.
И улыбка Примы озарила «Пулемёт» [Душка].

Эта надпись, вызывающая видение — озаряющую «Пулемет» улыбку Примы, — последний проблеск света перед тем, как вся реальность для рассказчика окончательно погружается в ночь.

«Дурдом»

Одна из причин отъезда Примы из Харькова в романе — обследование в сумасшедшем доме, которому Приму «как сюрреалиста» намеренно подвергают власти.

Сначала расходятся слух, затем в мастерской появляются «осведомители», и только после этого, после того, как они убеждаются в том, что Прима «не боится», не скрывается от них, докладывают «куда надо», и Приму вызывают.

Они, осведомители-доносчики, знали, что Прима их вычислил, и уже не скрывались от него, а хотели запугать. Могли или нет они, двое сытых, нагнать страху на Приму, который не боялся самих янки? В другие времена, возможно. Если загнать человеку что-то под ногти, пропустить через него электрический ток, посадить на одноименный с током стул, то можно и припугнуть

человека, а так, внушение, крушение, отречение — чушь, сам Прима выразался более прозаически, «лажа», — говорил он. [...]

– Так он же не боится нас?!?!?!

– И правда! Должен ведь бояться. Так и доложим.

Само обследование — «собеседование с врачами», половина из которых вовсе и не врачи, — передано в романе практически документально.

– Есть ли бог?

– Я студент физфака.

– Отвечайте прямо.

– Бога не было, нет и не будет! [...]

– Чы знаетэ вы ридну мову? — спросила женщина с кавказским акцентом.

– Звычайно, — ответил художник. Но в глазах проверяющих стояло застывшее: «Отвечайте прямо!» — Знаю, — уточнил Прима.

– Подайте картины, — приказал, очевидно, самый старший. Он был самым маленьким и самым некрасивым. Начальник, сомнений быть не могло.

Картины, конечно, были не настоящими, жалкие репродукции, сделанные с похмелья.

– Вам придётся дать правильную оценку.

– Правильно оценить?

– Дать правильную оценку, — уточняли комиссионеры, — этим работам.

– От этого зависит.

– И только от этого?

– Придётся вас лечить или нет.

– К тому же принудительно.

– От неправильного восприятия.

– Окружающей действительности.

– Что влечёт за собой.

– Социальную опасность [...]

– От ваших ответов зависит ваше будущее.

– И ваше настоящее.

– Учёба в университете.

– И всё такое прочее. [...]

Картины открывали почему-то парами. Как прикуп в преферансе. А Прима должен был отвечать, какая ему нравится, а какая — нет. После того, как он делал выбор, их отправляли в снос. [...]

Открыли последнюю пару. Два туза в прикупе. На одной картине всё пространство заняли какие-то большие начальники. Они сидели за длинным столом, словно апостолы на тайной вечере [...]

На другой открытой картине появились люди Малевича. У них были в руках серпы и косы, и даже грабли, они стояли перед комиссией, перед Прямой, перед самым господом Богом и жаждали лиц [...]

— Эти люди мне нравятся, — показал он на прикрашенный выводок. [...]

— А эти не нравятся, — показал испытуемый на картины Малевича. — Они похожи на работы маленького ребёнка, который не успел дорисовать [...] Его позвали гулять, наверно [Душка].

Большинство приведенных в тексте реплик имеют место и в рассказах самого Клим (разве что вместо Малевича в его рассказах фигурирует Дали:

Показывают Сальвадора Дали и спрашивают, что я по этому поводу думаю [Клим 2.1]

— но суть самого разговора от этого не меняется).

А вот что касается причины «обследования», то здесь реальность оказывается настолько фантазмагоричнее вымысла, насколько это возможно.

Там была история такая. Меня пригласили в это дело [возглавить комитет комсомола. — *И. В.*], я говорю: «Я ж такой-сякой?» — «Нет, ты нас устраиваешь такой, как есть», мол, «партии нужны новые люди», и я начал ко всему относиться серьезно. Все, что там делалось в комсомоле, являлось неправдой. А я все начал делать серьезно. Но дальше произошла странная такая история: поскольку я жил странной такой жизнью, то я перестал спать, я пошел к врачу, он мне нормально что-то выписал, то, что я попросил, все было нормально, но дальше мы как-то заговорили о жизни, и это было лишнее. Он мне сказал: «Секундочку, сейчас поедem к профессору», что-то позвонил, и, короче, меня привезли в сумасшедший дом. Там мне дали термометр, ну и, естественно, как нормальный человек, я — бывает такой момент, да? когда сила какая-то дурацкая — взял этих двух, которые там были, вот так вот стукнул лбами друг о друга и ушел. И прошел все эти замки, просто прошел, да? Потом на второй день врачу говорю: «Вы что, с ума сошли?» «Да, — он говорит, — прости, прости». Но на третий день в 4 утра в комнату ворвалось 8 лбов, у окна стояли еще остальные, короче, меня связали и туда отправили. Но поскольку я был такой фигурой замет-

ной, это мгновенно приобрело... — ну и вообще все же понимали, что я абсолютно нормальный человек, — короче, началась великая буча. Пришли из университета, стукнули по столу. Но при этом это был страшный момент, потому что меня на сутки бросили в самое страшное отделение, и тогда со мной произошла мистическая история. Ты не можешь себе представить, что там было. Это люди без ног, это люди без рук, это стоит абсолютный крик. Ко мне подошел человек и говорит: «Сейчас мы с тобой будем играть в шахматы, ты не будешь ни спать, ничего, не будешь смотреть по сторонам, мы будем играть с тобой в шахматы до тех пор, пока тебя отсюда не... Т. е. или тебя за какое-то мгновение возьмут отсюда, и все будет хорошо, или — прости». И мы с ним проиграли сутки в шахматы, и когда меня вывели, там уже сидели люди из университета, которые стучали кулаком по столу и дальше мне сказали: «Мы тебя не можем выпустить, потому что есть какой-то закон». И что «комиссия будет в четверг», и мне неделю пришлось там находиться. И это был самый страшный момент, когда мне неделю пришлось... и я вдруг понял, что это место, из которого я могу не выйти.

— А они тебя на буйном отделении оставили?

— Нет, в другом, перевели в нормальное отделение, и все стало нормально. Потом была эта комиссия, на которой мне начали задавать глупые вопросы, потом меня выпустили, и, естественно, тогда больше комсомолом я не занимался [Клим 2.1].

Впоследствии, поступая во ВГИК на курс Озерова, он вспомнит эту историю. И будет вспоминать ее еще неоднократно. Но вот что касается тогдашней, харьковской его жизни, то, как ни странно, в тот момент само это недельное пребывание в сумасшедшем доме практически ни на что не повлияло.

В романе Прима, «выйдя из психушки», изменяется:

...каким было небо, он не заметил, вокруг бежали, шныряли, передвигались люди и трамвай, и, может, было даже красиво, но... Покорять Харьков ему уже не хотелось [Душка].

Клим же лишь утверждает в уже созревших в нем решениях:

— А ты из-за этой истории уехал из Харькова?

— Нет, что ты. К моему отъезду она прямого отношения не имела. Уехал я потому, что почувствовал себя художником.

— А на что-то она все-таки повлияла?

— Наверное. Но — как сказать? — косвенно. Видишь ли, я с этого момента вообще прекратил учиться... И вообще, отвлекаться на все это [Клим **].

Т. е., конечно, если под «покорять Харьков» понимать учебу или комсомольскую карьеру (должную, по уверению «этих людей», привести его через пять лет в кресло «главного начальника Комсомола» всей страны), то, конечно — да, повлияла. После выхода из сумасшедшего дома у него состоялась пара разговоров с «руководящими работниками», во время которых ему дали понять, что «человек, который ходит босиком», просто должен рано или поздно оказаться в дурдоме. Но, в целом, все решения, которые он будет принимать после, уже успели созреть в нем к тому моменту сами собой. Нужна была просто решимость на то, чтобы «не отвлекаться».

Знаешь, тут еще такой момент: я, как Стрелец, немножко дурной. Я иногда не понимаю... Не понимаю, что уже — всё. Т. е. многих ситуаций в моей жизни, наверное, можно бы было избежать, если бы я не затягивал. Но я тяну, тяну... и тогда миру приходится так взять и... [Клим **]

Роман

Как в любом уважающем себя романе, в «Причине ночи» также содержится и роман. Роман между героем и героиней — Примой и Лизой. Роман, описываемый довольно скупо и лишь с одной стороны (резоны и поступки Лизы автора не занимают). Но именно этот роман или, вероятно, лучше сказать: его окончание — уход Лизы (которая, на самом деле, по мысли автора, никогда и не приходила по-настоящему) становится последней каплей, последним толчком, окончательно изменяющим Приму, приводящим его к отъезду из Харькова.

Лиза появляется из ниоткуда, заходит на огонек. И именно ее появление заставляет Приму начать летать по-настоящему. Летать, забываясь, не намеренно, не ради того, чтобы «возвыситься» или что-то кому-то продемонстрировать:

...Прима подлетел к холсту и, забывшись, взлетел над полом, ему зачем-то понадобилось посмотреть на модель с высоты, а потом, на этой высоте, он быстро-быстро что-то стал зарисовывать. Его ноги в шерстяных носках смешно висели в воздухе, надо было бы что-нибудь под них подставить, но Лиза уже заметила, в какие лапы она попала, и, чтоб не случилось худшего, она преданно смотре-

ла в глаза судьбе. Шерстяные носки сползали, и когда коснулись пола, нам с Ноо стало смешно, а Прима, наверно, почувствовал, что он висит, и, застыдившись, опустился. Но, судя по его знаменитой улыбке, всё, что надо, он уже увековечил [Душка].

Влюбившись, летая для своей возлюбленной, Прима становится «ручным», «домашним», но при этом не перестает быть художником. Да вдобавок еще и умеющим летать (что, наверно, один раз — забавно, но постоянно?).

И на что ещё способен этот человек-художник, или художник-человек, или художник, и всего лишь малую толику человек. Какую?..

– Хочешь, я полетаю для тебя? — предложил он.

– Ну полетай немножко...

Ну хватит уже, Примушка, голова совсем закружилась...

Само развитие романа, его подробности в «Причине ночи» не раскрываются. Причины, по которым Лиза уходит, ее отношение к Приме, ее чувства — все это остается в зоне умолчания, как несущественное (а значит, и в действительности являющееся таким). Говорится лишь мимоходом о внешнем, о том, что она с каким-то «толстеньким красавцем», не то Димой, не то Митей, уезжает на юг, в Крым, отдохнуть. Подробно описывается лишь итог: происходящее с Примой.

Забыл ли Прима о её красоте? Ой, нет! Он помнил о ней и днём, и ночью, и в сумерки, в сумерки особенно отчётливо он представлял её, и по утрам, когда все ещё спали, досматривали именно сладкие сны о богатстве, о деньгах, студенты доедали вкусные обеды, а студентки дослушивали признания принцев, Прима вскакивал, и бодрый, как никогда, рисовал её лицо в воображении своём, оно появлялось махом, выплывало перед ним без всякого напряжения. Неподдалёку от общежития, из-за леса, выплывал утренний туман. Он долго не исчезал.

Пропала ядовитая улыбка, улыбка Моны, исчезла загадочность в уголках губ — всё загадочное, конечно, находится в тени, в закоулках, в углах, — Прима изменился. Улыбка его стала безумной, глаза бессмысленно поглощали пространство, а одна из кофт, у которой не было пуговиц, время от времени сидела на нём шиворот-навыворот, бесстыдно показывая швы. Летать он тоже разучился, даже не пробовал подниматься над полом, чтобы взглянуть на холст

с высоты, а всё чаще припадал на колени, язык высовывал иногда, но, спохватившись, прятал его обратно.

Описание улыбки Примы в процитированном фрагменте («улыбки Моны» — ведь Лиза покинула его вкупе с исчезновением самой его способности летать) рисует происходящее с Примой — уход Лизы — как утрату им части себя. Части, казалось, неотъемлемой. И его отъезд, следующий за осознанием этой утраты, — не бегство, но лишь следствие этого осознания. Путешествие «в поисках за утраченным».

- Как быстро разучился я летать, — подумал Прима вслух.
- Разучился, ну и что? Какая польза с этого летанья? — Шахимат успокаивал Приму. — Оно тебе необходимо? Другие и не помышляют оторваться от земли.
- Бывало раньше, совсем недавно, влюблённый взгляд увидишь за стеклом трамвая, и уж взлететь готов. А ныне?

Прима не бежит «от несчастной любви». Его отъезд не следствие необходимости покинуть «те места, которые так живо напоминают», и т. д. Наоборот, перед самым отъездом Прима несколько раз встречается с Лизой. Она приходит к ним в комнату — «подкормить», он провожает ее до дома, «проникаясь какими-то новыми чувствами» к ней:

Казалось, это его родная сестра. Душа Примы теперь была открыта для свежих ветров, как пустой гараж для въезда новенького автомобиля.

Только вот способности летать эти новые чувства и открытость души новым ветрам не возвращают.

В конце романа, уже после отъезда Примы, его друзья, встречаясь с Лизой, видят, что у нее «все хорошо»:

Шахимат и его друг не спрашивали о том, что могло смутить Лизу, у них и в мыслях не было выяснять или выпрашивать, как получилось, что Лиза живёт в таком красивом месте и в такой просторной комнате, где она работает, трудна ли доля её, как добывает она хлеб насущный. Никогда такие разговоры не занимали друзей, может, Прима был тому причиной, выучил отличать важное от не имеющего смысла. Была б душа у человека, а хлеб он всегда себе найдёт [Душка].

Существовал ли у Лизы — прототип?

Сложно сказать. В том смысле, в котором мы говорим о Климе как о прототипе Примы, — однозначно — нет. Слишком не прописана Лиза в романе, изображена «посредством» Примы, посредством происходящего с ним. Черты реальной живой девушки в таком описании неузнаваемы.

Но если поставить вопрос по-другому: существовал ли в жизни Клима того периода сам по себе роман, о котором можно было бы сказать, что он (пусть отчасти, но) привел к его отъезду? Тут ответ будет диаметрально противоположным: однозначно да.

Был и роман, и девушка, не только изменившая его жизнь, но и прямо подтолкнувшая его к отъезду.

– А кто эта девушка?

– По имени Заряна, по кличке «Кузница советских поэтических кадров». Ее имя было Заряна, я ее увидел как-то случайно, а потом я зашел однажды в библиотеку, 9 марта, там никого не было, и она сидела только одна. Никого не было после пьянок. Дальше мы вышли из библиотеки, она сказала: «Подожди, я сейчас позвоню». Позвонила мужу, сказала, чтобы он убирался, пока она дойдет. «Я пока дойду, — говорит, — чтобы ты убрался, я тут с молодым человеком иду, это 40 минут». Это был невероятный скандал. Скандальный роман во всех смыслах, который, собственно, и привел меня в Петербург.

– А кто она была такая?

– Она была дочь главного архитектора города. Е...тая на всю голову девушка. Заряна Тюльпа. Звали ее Света, но кличка у нее была Заряна [Клим 1.2].

– А роман с Заряной был важен?

– Ну, она была моя первая девушка.

– Как первая? А как же, там, хиппи? «Делайте любовь, а не войну»? Улица «волосатых людей»? Неужели ничего не было?

– Нет... надо понимать, что я был очень чистым [Клим **].

– А чем занималась Заряна?

– Воспитывала поэтов, искала снежного человека, у нее было много дел. И когда она познакомилась с очередным снежным человеком, то она дала мне один адрес: «Петербург, улица Моховая». Тебе — туда. Я не знал, что это такое. И она, мне кажется, тоже не знала. И однажды я встал и уехал в Петербург... это был снежный

февральский денек. 75-й или 76-й год. Я встал утром, попросил мне купить билет, собрал все картинки и... [Клим 1.2].

- - -

В романе Прима уезжает налегке. Раздарив перед отъездом все свои пластинки, картины, вещи. Уезжает один, «в Москву» (и в этом его отъезд скорее напоминает отъезд Клим из Харькова в 1982-м). В жизни Клим все-таки какую-то часть своих работ увозит с собой — ведь он едет поступать, учиться на художника.

Правда, адрес, «данный Заряной», вызывает некоторые сомнения (сомнения, так сказать, в чистоте намерения). Хотя улица Моховая и рядом с «Мухой», но все же единственный институт, располагающийся на ней, — Театральный.

Да и эскорт, сопровождающий его (опять же, не в романе — в жизни), требует некоторых разъяснений. Как вспоминает один из близких его друзей по харьковскому периоду, Сергей Потимков (прототипа которого среди провожающих в романе мы также не найдем):

В Питер Клим сорвался с Наташей Ивлевой (потом она станет Кальниченко). Она вспоминала, что он интересно рассказывал ей о художниках, в основном отечественных, водя по ленинградским музеям [Потимков 2].

И Наташа Ивлева, и ее будущий муж Саша Кальниченко, и сам Сергей Потимков — персонажи другой истории, другого «периода жизни». Начавшегося, правда (как это достаточно часто бывает), вопреки утверждению Клим, не после, а до окончания предыдущего. Истории, развивающейся параллельно, имеющей свою логику, свои высшие точки (к которым Клим уже начал восхождение, пока даже не подозревая о них). Истории, занимающей уже достаточно большую часть жизни Клим, но часть другую, не входящую в роман и остававшуюся пока за пределами и нашего внимания. Так же, как и место, в котором они все познакомилась, — театр.

Глава четвертая. Театр в первом приближении

«Радуга»

Театр, в котором познакомились четыре перечисленных выше персонажа, назывался «Радуга». Это был любительский театр, просуществовавший в Харькове неполных пять лет (с декабря 1971 г. по сентябрь 1976 г.) и выпустивший за это время всего три спектакля — «Жаворонок» по Аную, «Жили-были берендеи» (по «Снегурочке» Островского) и «Бумбараш» по киносценарию Е. Митько. Руководил «Радугой» начинающий режиссер, студент-заочник щукинского училища, Марк Энтин.

– Это студенческий театр?

– Да. Но надо понимать, что в те годы это был самый главный театр города. В него входила вся золотая молодежь. А в Харькове была такая традиция студенческих театров, еще раньше, чем в МГУ. Был театр, который закрыли еще в 60-каком-то году. И это очень известная история. А это был театр при Доме учителя, но в основном там были университетские люди, переводчики. И я начал туда приходить, и это стало все. Моя жизнь начала состоять из этого театра. [...] И когда его начали закрывать, я уехал. В один прекрасный день я встал, собрал свои вещи и поехал в Ленинград [Клим 1.2].

* * *

Для того, чтобы понять, в какой ситуации существовала, как возникла и по какой причине была закрыта «Радуга», надо вернуться немного назад. В 1963-й год, когда в ХГУ был организован студенческий театр, получивший название СИНТ-63*.

Само это слово — СИНТ — сокращение от «синтетический» («синтетическое искусство — органичное соединение драмы, балета, пантомимы, света, поэзии» — гласило объявление о наборе [Скачко]). Инициаторами создания театра были Валерий Харченко и Александр Суплин, возглавил же его Гарри Керцер.

В середине 60-х в Харькове, как и во многих городах Советского Союза, было достаточно мощное движение любительских театров: народных и студенческих, спектакли которых нередко могли посоревноваться по своей актуальности и значимости для зрителя со

* Подробно материалы по истории СИНТа см.: [Керцер 2002].

спектаклями театров государственных, профессиональных. Основатели СИНТа формально не имели официального театрального образования*, были выходцами из этой любительской театральной среды (Керцер из студенческого театра ХПИ под руководством Виктора Золотарева, Харченко и Суплин из эстрадного театра Артура Вишневецкого). Через год после основания театра к ним присоединился еще один любитель (коллега Керцера по театру ХПИ) — Марк Энтин.

По сравнению с коллективом Вишневецкого, театр Золотарева считался «серьезным». В нем шли полноформатные драматические спектакли — «Город на заре» Арбузова, «Эзоп», — которые, в определенном смысле, можно было бы даже назвать «репертуарными» (по количеству показов и числу посетивших их зрителей). СИНТ, по замыслу его создателей, должен был стать чем-то средним — эстрадно-драматическим, но «серьезным» по содержанию. И первой его полноформатной продукцией стал спектакль «20 минут с Брехтом» по песням немецкого драматурга.

После выхода этого спектакля у СИНТа начались первые сложности. Хотя формально Брехт и являлся «автором социалистического лагеря», лауреатом Премии мира, но некоторая неблагонадежность как в пьесах, так и в самой его системе ощущалась. Конечно, в столицах — в Москве, Ленинграде — пьесы шли. Но в Харькове, на момент выхода «20 минут», в репертуаре государственных театров они не значились. Для спектакля же СИНТа были выбраны песни, и вовсе вызвавшие у местного партийного начальства недоумение: «О баранах», «О слонах», «О мёртвом солдате», «О гадании на пуговицах». Пафос спектакля был во многом подозрителен и вызывал сомнение.

Дальнейшее существование СИНТа могло бы прекратиться уже в этот момент, но (как это часто бывает в подобных ситуациях) помог случай — «вмешательство из центра»: спектакль был отобран на Первый всесоюзный фестиваль студенческих театров (1966). Один из основателей СИНТа, Гарри Керцер, вспоминает об этом так:

[...] во всем мире принято было периодически проводить молодежные театральные фестивали. [...] И вот ЦК комсомола решил провести первый всесоюзный фестиваль студенческих эстрадных театров. «Комсомольские эмиссары» разъехались по всей стране, чтобы посмотреть, что происходит на местах. Ну и заявки подали

* Позднее Керцер и Энтин закончат шукинское училище, Харченко — ВГИК.

62 театра. Представляете?! А отобрали всего двенадцать счастливых. К нам приехал очень серьезный эмиссар — Нонна Михайловна Скегина, завлит Московского театра на Малой Бронной, или, как его тогда называли, театра Эфроса. Она посмотрела нашего Брехта и сказала: «Ребята, это нужно показывать!» Но в Харькове было много студенческих театров, а особенно выделялись три — мы, театр «Силутэ» ХПИ и Театр чтеца того же вуза. А в Москву мог поехать только один коллектив. Как это ни удивительно, руководство университета было категорически против того, чтобы СИНТ ехал в Москву. Представляете? Не пускать своих студентов на всесоюзный фестиваль! Ведь тогда Брехт был шоком. Там у него песни о слонах, о баранах. В балладах народ слепой, глупый. Это вызывало определенные ассоциации. Поэтому все начальство — и партийное, и городское — сказало: «Нет!» А Скегина им и говорит: «Если они не поедут, то Харькову больше нечего показывать!» Она была из ЦК ВЛКСМ. Это, конечно, еще не партия, но все же... [Скачко]

На фестивале СИНТ занял второе место (уступив лишь студии МГУ под руководством Марка Розовского), и городское руководство на некоторое время ослабило давление на него. Но уже следующая же работа театра — композиция по книге Людвиг Ашкенази «Черная шкатулка» — явилась поводом для первого закрытия театра. «Черная шкатулка» — книга, составленная из стихов и фотографий (причем первые никак формально не связаны со вторыми: фотографии не иллюстрируют стихи, стихи не являются подписями к фотографиям), связи, возникающие между ними, — ассоциативны. Спектакль пытался сохранить эту стилистику, воспроизвести ее средствами театра. На пустой сцене были установлены три больших экрана, на которые транслировались фотографии из книги. Перед экранами разворачивалось действие — инсценированные эпизоды текстов Ашкенази, разыгрываемые затянутыми в черные трико актерами. По воспоминаниям создателей, спектакль вызвал целую бурю возмущения:

Это был очень необычный для Харькова спектакль. В нем все было необыкновенно остро. Вот все кричат, что человек — это высшее существо, венец природы. А мы говорили: «Нет! Ну, посмотрите, разве он Разумный? А как же Вторая мировая война?» К тому же в этой пьесе прослеживалась еврейская тематика, что вообще было за пределами всяких разрешений. У Ашкенази — утверждение абсолютной морали, а у нас в стране ведь господствовала мораль от-

носительная — хорошо только то, что хорошо для рабочего класса. Короче, спектакль вызвал у партийного руководства протест просто сумасшедший [Скачко].

Не было такого «изма», в котором бы нас не обвиняли: и пацифизм, и пессимизм и т. д. [Керцер 2004].

Впрочем (ни в кой мере не отказывая авторам спектакля в смелости, гражданском мужестве, желании говорить на серьезные темы откровенно и по существу), скорее всего, непосредственным поводом — даже не для запрета спектакля — для закрытия театра! — стало не само содержание спектакля, а контекст, в котором это содержание оказалось не совсем по воле создателей: контекст пражской весны 1968-го. Ашкенази, книга которого еще в конце 1967-го была в числе «рекомендуемых», к августу 1968-го оказался практически полностью под запретом*. Синтовский спектакль появился несколько раньше, до ввода советских войск в Прагу, но «события» уже начались, а в Харькове (еще раз хочу акцентировать этот момент) охранительное, цензурное давление было значительно выше, чем в Москве или Ленинграде. Решение о закрытии СИНТа было принято в городском партийном руководстве и спущено по инстанциям: 19 марта в университетской многотиражке появилась осуждающая создателей спектакля статья**, для обсуждения статьи был созван Студенческий художественный совет ХГУ, состоялось голосование, и театр был закрыт.

Создатели СИНТа пытались бороться, писали в ЦК, в редакцию «Правды», была даже создана специальная комиссия, но трюк за-

* Как пишет переводчик «Чёрной шкатулки» Александр Лейзерович: «Издательство “Худ. Лит.” планировало выпустить эту книгу по-русски в 1969 году. К этому времени значительная их [стихов. — *И. В.*] часть уже была опубликована — главным образом, в “Неделе” (приложении к газете “Известия”); некоторые вошли в сборник избранных произведений Людвика Ашкенази “Всюду встречались мне люди...”, выпущенный тем же издательством в 1967-м; их читал в концертах и на радио замечательный артист Вячеслав Сомов [...]; они звучали со сцен студенческих театров разных городов, были положены на музыку Алексеем Рыбниковым и Михаэлом Таривердиевым... Всё это разом кончилось в августе 1968-го — с концом “Пражской весны”, задушенной советскими войсками, вторгшимися в Чехословакию. “Чёрная шкатулка” была одной из примет “шестидесятых” и осталась такой в памяти многих людей того поколения — и из бывшей Чехословакии, и из бывшего Советского Союза» [Лайзерович].

** Бути політичними бійцями // Харківський університет. №19–20, 19 березня, 1968.

ключался именно в том, что формально не было никакого давления, никакой директивы или распоряжения того же ЦК (или любого другого партийного или советского органа). СИНТ был закрыт руками самих студентов — открытым голосованием студенческого художественного совета университета.

Второй СИНТ (не носивший, естественно, такого названия, но, по существу, являвшийся наследником первого) возник через достаточно короткий временной промежуток (правда, после окончания пражских событий). По воспоминаниям Керцера, возможность возрождения театра появилась вследствие извечной конкуренции двух крупнейших харьковских вузов — ХГУ и ХПИ. Один из создателей СИНТа, Александр Суплин, имел хорошие связи в комкоме ХПИ, и после изгнания из ХГУ, выдержав некоторую паузу, приличную положению, театр был возрожден в ХПИ под именем Драматического коллектива Харьковского ордена Ленина политехнического института им. В. И. Ленина.

Но, сменив название, театр остался верен себе. Единственная постановка второго СИНТа — «Баня» Маяковского — вызвала в руководстве города столь же однозначную реакцию, как и предыдущий его спектакль. Показанный на фестивале, посвященном столетию со дня рождения Ленина, спектакль был высоко оценен комиссией, получил прекрасную прессу и негласный запрет на исполнение.

Из максимальных пятнадцати баллов нам дали четырнадцать. Все харьковские газеты [...] восторженно отзывались о нашем спектакле. Но началась весна, и в связи со студенческой сессией нам посоветовали пока не играть. Потом были каникулы. В сентябре мы пару раз еще показали спектакль зрителям — и тут пошло-поехало: то в актовом зале кино показывают, то заседание какое-нибудь, то просто в зал не пускают... А когда фантазия у директора ДК студентов исчерпалась, он нам признался: «Ребята, мне позвонили и сказали, чтобы вас не было». Мы бросились в один клуб, во второй, третий. В Харькове наш театр был популярен, и везде нас с радостью принимали, но после нескольких репетиций в каждом клубе нам говорили: «Был звонок. Вы здесь работать не можете» [Скачко].

Очевидно, что, внимательно обдумав, произошедшее с предыдущим спектаклем, синтовцы решили подстраховаться. «Баня» Ма-

яковского, в отличие от «Черной шкатулки», была стопроцентно проверенным, советским материалом, независимым от текущей внешнеполитической конъюнктуры. И, делая ставку на этот текст, они шли ва-банк. Направленность спектакля была гораздо более радикальна, чем предыдущая работа.

Спектакль «Баня». Его лозунг — «Перемены в стране — немедленно!». Добровольная принудительность, бесконечное вранье, лицемерие — против всего этого был сделан спектакль [Тырнов 2002].

Текст, произносимый со сцены, звучал столь актуально, что жюри Харьковского ленинского фестиваля в перерыве затребовало пьесу (в текст которой, естественно, не было внесено ни одного даже самого крохотного исправления). Эмоциональное воздействие было огромным. Как вспоминает сегодня один из тогдашних зрителей:

Они снимали кожу с любого, у кого она была, кто еще не забронзовел до полной душевной неподвижности, поднимали его на гребень эмоциональной волны, сообщали новый, до того неведомый опыт и превращали из зрителя в деятеля. После синтовского спектакля можно было идти на штурм Бастилии, и не сомневайтесь — Бастилия не только пала бы, ее бы просто разобрали на кирпичи, и если «не разобрали» тогда, то лишь потому, что тоталитарное государство страшнее сотни Бастилий будет [Тырнов 2002].

Негласный запрет на исполнение спектакля поставил точку на втором СИНТе. Но не на театре как таковом. Формально «Баня» не была запрещена, театр не был распущен. Просто при невозможности играть смысл репетировать исчезает. К тому же, формирующее театр поколение студентов (а не надо забывать, что СИНТ был студенческим театром) начинает разъезжаться по направлениям. Но тут — снова — в игру вступает все та же извечная конкуренция ХГУ и ХПИ. Если театр запрещен в ХГУ, его приглашают в ХПИ, если запрещен в ХПИ — приглашают в ХГУ. Так возникает третий СИНТ — театр, снова набираемый Керцером в университете, и не имеющий на сей раз уже никакого названия. Просто — университетский студенческий театр.

Так же как и второй СИНТ, университетский театр под руководством Керцера поставил только один спектакль «Лошадь Пржевальского» М. Шатрова — достаточно серую, убогую советскую пьесу. Практически без претензий. По ходу спектакля выносили плакат:

«Не предадим идеалов молодости». И, как это ни парадоксально (полжизни ты работаешь на репутацию, вторую половину...), но надпись эта воспринималась не в смысле контекста — содержания спектакля, а в (возможно, даже и вовсе не подразумевавшемся) подтексте верности предыдущим работам самого СИНТа, его запрещенным спектаклям — «Черной шкатулке», «Бане».

СИНТ был закрыт в третий раз. Теперь уже — навсегда.

Характерная деталь: мы уже говорили вскользь о том собеседовании, которое в 1981-м г. на вступительных экзаменах во ВГИКе будет проходить Клим у Озерова (о вопросах, задаваемых абитуриентам: «представьте, что вы идете в разведку...», «вспомните подвиг Матросова...»). А теперь давайте посмотрим, как выглядела аналогичная же ситуация в «третьем СИНТе» (втором заходе Керцера в ХГУ):

Снова объявление, набор, конкурс. Пришли прекрасные ребята и девочки. Но у всех у них был один большой порок. Они были испоганены школой, всей нашей общественной жизнью. Они были просто забиты штампами. В таких условиях очень трудно работать. Нужно было что-то делать. Я стал собирать ребят по два-три человека и беседовать с ними. Мы обсуждали самые разные ситуации, например, подвиг Матросова. Ведь здесь мы видим не только героизм, но и неправильно организованную военную операцию, когда рядовые бойцы вынуждены своей грудью прикрывать амбразуру. Одним словом, я рушил их богов. И вскоре это дело мне пришлось прекратить. Ведь ребята стали задавать вопросы на общественно-политических дисциплинах. И эти вопросы порой ставили преподавателя в тупик. Со временем в деканатах стали выяснять, «откуда пошла эта чума» [Скачко].

Отметить этот момент мне кажется важным в связи с тем, что упоминавшиеся выше друзья Клима по «Радуге» — Сергей Потимков, Александр Кальниченко (равно как и пока еще не упоминавшийся Слава Новиков) — были питомцами этого третьего СИНТа. Играли в «Лошади Пржевальского». Именно с этой троицей, появившийся в «Радуге» в 1975-м г., Клим будет особо близок.

* * *

Как было уже сказано, Марк Энтин — будущий создатель «Радуги» — не входил в число отцов-основателей СИНТа, а появился

в нем лишь на следующий год после его возникновения. Тем не менее, его положение в театре было довольно прочным.

В первом СИНТе Энтин совместно с Керцером работал над «Черной шкатулкой» (в спектакле им были поставлены около трети эпизодов). После закрытия театра, во втором СИНТе, продолжил репетировать собственный проект — «Маленького Принца» Экзюпери (начатый еще в первом). К этому, так и не вышедшему, спектаклю, им были написаны стихи, а одним из студийцев — Анатолием Дергачевым — музыка.

Для студийцев СИНТа Энтин и Керцер во многом представлялись антиподами, работающими в паре. Добрым и злым следователями. Как вспоминала, например, Лариса Колосова (игравшая в «Черной шкатулке» и репетировавшая в «Маленьком принце»):

В СИНТе были для меня два авторитета, две симпатии — это режиссеры Гарри Керцер и Марк Энтин. Они нас «растягивали» между собой.

Гаррика я боялась. Он был грозный, как война, «сумасшедший». Мы с ним много говорили о театре. Он требовал вести дневники. К нему я шла, как на экзамен. Но если он был влюблен в талантливого человека, мог стать перед ним на колени (если девушка) или в знак признания «снять перед ним шляпу» (если мужчина).

А у Марка темперамент ровный. Он — тонкий эстет. В актерстве — сторонник импровизаций. С ним было изумительно интересно. Ему хотелось понравиться. Все девушки СИНТа, а потом «РАДУГИ» были в него влюблены [Радуга: 148].

В 1970-м Энтин поступил в Московское театральное училище им. Щукина на режиссерское отделение. Это придавало ему хоть и сомнительный, но все же отчасти официальный статус. И после закрытия второго СИНТа, в 1971-м г., он решает продолжить дело в одиночку, создать собственный театр, который бы опирался на ребят, работавших с ним, доверявших его методам.

Впоследствии он сам так вспоминал об этом:

В 1971 году я пришел к директору Харьковского областного Дома учителя Литинскому Б. Г. с идеей открыть театр-студию. Директор, выслушав меня, решился. В моей трудовой книжке 12 декабря 1971-го появилась соответствующая запись. Этот день можно считать Днем рождения «РАДУГИ». Стал собирать команду. Основой будущего театра стали студийцы СИНТа [Радуга: 30].

Директор Дома учителя Литинский не просто пошел Энтину навстречу, но и всесторонне его опекал. Хотя в штатном расписании не было единицы для руководителя театра-студии, он, по собственной инициативе, оплачивал работу режиссера за счет доходов от платных курсов. Защищал спектакли студии от нападков высоких инстанций, всячески хитрил, проводя работы через всевозможные подводные камни (например, именно ему принадлежала идея показа спектакля «Жили-были берендеи» на городской комиссии без последней — придуманной Энтиным в довесок к пьесе Островского — сцены). Возможно, именно этой заботе Литинского, его умениям, «Радуга» была обязана относительно долгой жизнью. Ведь если взять, например, ту же самую «Снегурочку» Островского в постановке Энтина — озлобления и неприятия у городского руководства она вызвала не меньше, чем запрещенные до этого спектакли СИНТа.

В «Снегурочке» (так же как и в поставленной до нее в СИНТе «Бане») со сцены произносился весь (!) без сокращений и изменений текст пьесы. Было лишь два бессловесных, полупластических добавления: зачин и финал, придуманные Энтиным и разворачивающие знакомую зрителю пьесу во вполне определенную плоскость. В зачине зритель видел неких «скоморохов», которые и должны были разыграть перед ним пьесу:

Входя в зал, они видели «спящих» на полу скоморохов; охали, наткаясь на кого-то из них, проходя к своим местам в ряду. Когда все зрители рассаживались, по команде режиссера — одни скоморохи влетали в зал и впрыгивали на сцену, другие выползали, «проснувшись», из-под ног зрителей, третьи спускались откуда-то сверху по веревке... Припевая, вдруг, на глазах изумленных зрителей, они разбирали «растущее» посреди сцены дерево и из чурбачков-пеньков выстраивали декорацию начала спектакля; играючи одевали себя в персонажей той истории, которую готовились показать «пришедшим на ярмарку» зрителям. Одевались, как играют дети: я, мол, буду Царь, а ты — леший; я — Елена Прекрасная, ты — Лель; я — Весна Красна, ты — Дед Мороз; я — Купава, ты — Мизгирь. Быстрое преображение в персонажей достигалось накидыванием на актеров полос ткани с разными рисунками, соответствующими положению Берендея в Берендеевке. Закреплялись полосы плательными кнопками на плечах. Среди скоморохов не будет только Снегурочки. На ней одной — не уравнивающая, усредняющая всех

мешковина, а белое платье. Она не из мира берендеев, не такая, как все, — чужая... [Радуга: 44]

В финале на сцену выносились ведра с водой (все, что осталось от растаявшей Снегурочки), и утомленный всеми описываемыми в пьесе событиями царь Берендей омывал в этих ведрах свои уставшие ноги. Понятно, что именно эта финальная сцена, с одной стороны, представляла наибольшую опасность для спектакля, вызывала наибольшее раздражение охранителей, а с другой — являлась ключевой в режиссерской трактовке.

Позволю себе привести три цитаты (из числа собранных в недавно вышедшей в Лос-Анжелесе, посвященной «Радуге» книге), отражающие три взгляда на финал: охранительный взгляд официальной критики, подрывающий устои взгляд режиссера и отражающий реальность функционирования театра взгляд приютившего «Радугу» директора Дома Учителя.

Из статьи А. Скибневского «Жили-были берендеи» (1975):

«Снегурочка» — это гимн душевному богатству русского народа, его мудрости, несказанной красоте природы, гимн Человеку. Но самым недозванным приемом М. Энтина мы считаем финал спектакля — интермедию, венчающую постановку.

Растаяла под лучами солнца Снегурочка, превратилась в воду. Берендеи выносят на сцену все, что осталось от Снегурочки, ее имя написано на ведрах с водой. И тут мудрый, такой человечный Берендей вдруг лезет в эти ведра, чтобы... помыть ноги! Вот как разделался с поэтической Снегурочкой, а вместе с ней и с Островским, «экспериментатор» Марк Энтин [Радуга: 47]

Из книги М. Энтина «Поговорим?...» (2002):

Прочитав «Снегурочку» Островского, я с изумлением обнаружил, что никакой это не гимн славному народу, как талдычили школьные учебники. Царь Берендей — не добрый заботник, а деспот, почище Виссариончыча, его Бермята, если не Берия, то — Малюта Скуратов. Кто не верит, прочтите и убедитесь. Больше всего защитников национальных святынь от нехристей возмутил финал нашего спектакля. Снегурочка растаяла. Гениальная метафора: чистое, светлое не может уживаться с грязью. У грязи два пути: самой «очиститься» или замарать чистое, чтобы не выпендривалось. Князь Мышкин не такой, как рогожины, — в идиоты. Жанна утверждает, что, минуя

легион церковников, напрямую общается с небом, — на костер. Снегурочка не такая, как все, так не становится же нормальным хлопцам-берендеям чистыми и наивными [Радуга: 47].

Из воспоминаний Б. Литинского (1999):

...финальная сцена, придуманная Энтиным, не была комиссии показана. Но именно в этом была «бомба». Сцена мытья ног царем Берендеем в том, что осталось от Снегурочки, стала поводом к очередному выговору. Прошло несколько спектаклей и меня срочно вызывают в Обком профсоюза. Истерика: «Вы нас всех хотите погубить!». Обвиняют в том, что «подсизиваю начальство» и чуть ли не веду подрывную деятельность. В газете «Красное Знамя» нашему спектаклю посвящена статья. Написал ее заслуженный деятель искусств БССР А. Скибневский. В статье он ругает «экспериментатора» Марка Энтина. Пришлось мне писать объяснительные письма в инстанции. В них я говорил о классовых позициях, что угнетатель царь Берендей, унизил представительницу народа Снегурочку. Как видно, мое «красноречие» возымело действие. Опять спектакли доиграли до конца сезона. Я дал обещание начальству, что следующий спектакль будет по современной пьесе и на революционную тему. Следующим спектаклем стал «Бумбараш» [Радуга: 35–36].

Премьера «Снегурочки» состоялась в 1974-м, в 1975-м начинается работа над «Бумбарашем», «Снегурочка» продолжает идти (университетский театр Керцера уже закрыт, остатки третьего набора СИНТа влились в «Радугу»). И именно в этот момент в «Радуге» и появляется Клим.

* * *

Основу «Радуги», как было уже сказано, составили бывшие участники СИНТа — А. Дергачев, Ю. Ганцевич, А. Шадрин, А. Федотов, Б. Варшавьяк, Б. Первак, Л. Колосова. Это была группа «старожилов», к которой в скором времени присоединились новые студии (театр произвел набор). И здесь следует, вероятно, подчеркнуть некоторую очевидность: театр такого рода, студия, вроде СИНТа или «Радуги» самими ее участниками в первую очередь воспринималась как пространство для творческого общения. Спектакль, как конечный результат — дело десятое, главное — происходящее вокруг него:

Сразу пришла молодежь, которой был интересен *сам процесс творчества*, а не обязательное появление на публике [Варшавьяк].

Нам было интересно говорить о литературе, театре, а участие в спектаклях как бы прилагалось [Радуга: 114].

Как точно сформулировал один из бывших синтовцев, радужанин первого призыва, Александр Первак:

Отношение к самодеятельному театру? Для меня — клуб, где надо было платить за членство, игра в спектаклях [Радуга: 145].

Клим, пришедший в «Радугу» не артистом, а «другом театра», в клуб вступил, но за членство платить, по обыкновению, отказался.

– ...этот театр Энтина, это что был за театр? Чем вы там занимались?

– Я — ничем. Приходил, мыл полы, подметал. Затем приходили артисты... это был такой театр.

– И ты даже на сцену не выходил?

– Я — да.

– А что там было?

– Лучший «Бумбараш», которого я видел. На порядок лучше фильма. Самая крутая «Снегурочка». [...] Ануй еще был, но до меня. А при мне — два спектакля.

– А сколько это продолжалось?

– Это продолжалось месяцев 8. Т. е. это весной началось [...] и продолжалось до моего отъезда [...]

– И все же, что ты там делал?

– Ничего.

– На сцену не выходил?

– Нет. Я просто приходил и сидел. Ничего не делал. И они еще шутили потом: «Тут один приходил и сидел, ни слова не сказал» (а я ни слова не сказал за все время).

– А Энтин как относился?

– Никак. Ну, сидит и сидит. Меня представили ему. Сидит, и хорошо. Такая колоритная фигура [Клим 1.2].

По воспоминаниям самих радужан, Климу все же однажды довелось выйти на сцену. Правда, не в спектакле, а в капустнике (сыгранном после премьеры «Бумбараша»):

Мы решили создать отдельностоящее эпическое полотно по одной из тем «Бумбараша» (не смешное!). Наша эпопея отличалась многолюдством (нас было целых 4 человека!) и, за исключением стола и двух стульев, полным отсутствием реквизита. Реквизитом были мы сами — Сережа Засолкин, Зоя Лапчинская, Володя Клименко (кажется, это была его первая роль после рабочего сцены и осветителя) и я. Мы изображали всех персонажей и весь реквизит — подбитый вертолет, статую Свободы, вьетнамскую зенитку (ее почему-то запомнили лучше всего). Огромного труда стоило перетащить отшутившуюся и веселящуюся компанию во главе с Марком в зал. Народ шумел, общался, развлекался, изредка поглядывая на сцену, а мы старались показать придуманное. Комментариев не было [Как это делалось].

Впрочем, участие в капустнике (на радужанском языке — «*шизе*», «*баланде*» [см. Радуга С. 205 и далее]), тем более капустнике, не слишком хорошо принятом, не оставшемся в памяти зрителей, не изменило его статуса (пусть даже *вьетнамская зенитка* и запомнилась «лучше всего»). С момента прихода в «Радугу» и до отъезда Клим числился среди «друзей театра», выполнявших разные технические функции («рабочего сцены и осветителя», в частности). Воспринимался как художник:

Клим, в этом театре «Радуга» [...] он не играл на сцене. Да, пришел художник — такой странный парень. У него была странная внешность [Потимков 1].

Володя Клименко [...] художник [...]. В 70-х приходил на репетиции и к Керцеру, и к Энтину. Потом уехал в Москву [...] Дома у меня висит на стене картина Володи Клименко. В бескрайнем синем пространстве — острова. Одни большие, другие поменьше. К этим островам плывут лодки, в них сидят люди. В основном, по двое или по одному. «Так и мы, — говорил Клим, — взрослеем и уходим» [Радуга: 88–89].

Художник — странный парень, немного не от мира сего, приехавший откуда-то из глубинки, рисующий странные картины, носящий странную одежду и всю дорогу молчащий. На финальной фотографии радужан, сделанной в последнюю встречу, уже после фактического закрытия театра*, он бросается в глаза — стоит, за-

* Она открывает раздел «фотографии» в книге [Радуга]. Так же ее можно увидеть на первой странице посвященного «Радуге» сайта — <http://www.tagankaraduga.kharkov.ua/> и на с. 576 настоящего издания.

вернувшись в полотнище с огромным распятием на груди (привет «Жаворонку» Ануя, первому спектаклю «Радуги», передаваемый почему-то человеком, не только в нем не участвовавшим, но и даже его не видевшим).

Когда впоследствии Клим станет режиссером, поступит в ГИТИС к Эфросу и Васильеву, это вызовет недоумение:

Валя Мишина, образованнейшая женщина, — она играла там на сцене, — по образованию библиотекарь была, суперначитанная, когда узнали, что Клим поехал поступать к Эфросу, она сказала: «Боже, да ведь он не знает, в какой руке держать вилку, а в какой — нож». Была странная вещь, с одной стороны — с украинизмами... Клим — это такой гоголевский тип [...] А с другой, в нем была — по-украински есть такое слово «потойбічність», т. е. по-русски можно, наверно, сказать «потусторонность». Это чувствовалось в нем [Потимков 1].

* * *

История появления Клима в «Радуге» — своеобразна. Так же как и своеобразен его рассказ о ней, расставляемые им акценты:

Дальше я заболеваю во второй раз. На втором курсе. Уже весной. И очень круто — воспалением легких. И когда я прихожу в себя, вижу, что некий человек мне рассказывает о театре. Оказывается, в бреду я орал. И только если он мне рассказывал о театре, я успокаивался. Имя этого человека — Сережа Засолкин. Он рассказывал о некоем театре под названием «Радуга». Когда я пришел в себя, я на это никак не отреагировал, но дальше начинаются некие события, которые меня сталкивают с этими людьми, и я начинаю к нему ходить, к этому человеку, царствие ему небесное, Марку Энтину, который был помешан на Эфросе. И когда я потом попал к Эфросу, то Эфрос был бледной копией Марка Энтина. Он так любил Эфроса, он так его копировал, он так все это делал, что Эфрос был бледной копией. И вот я вхожу в этот театр [Клим 1.2].

Знакомое уже нам вводное обстоятельство («я заболеваю»). Также уже знакомая диспозиция («орал»/ успокаивался — вспомним, как он «бил стекла», когда бабушка в детстве оставляла его одного). Предзабегание («когда я потом попал к Эфросу»). Неожиданное сближение (Энтин — Эфрос). Последнее для нас представляет особый интерес.

То, что Энтин в этом рассказе оказывается «помешан на Эфросе», с точки зрения дальнейшей истории самого Клим — важный момент. Тем более, что подобное описание рисует скорее художника, нежели модель. Ведь другие студийцы, вспоминая об Энтине, для сравнения обычно выбирают не Эфроса, а Любимова.

Так, Сергей Потимков (один из ближайших друзей Клим по «Радуге») на прямо поставленный вопрос относительно Энтина и Эфроса отвечает:

– А правда, что Энтин во времена «Радуги» так любил Эфроса, что даже его копировал?

– Нет, это не правда. Он ближе был к Таганке. К Любимову. Для них это был такой экспериментальный театр. Это отдельная тема, почему в Харькове возникали такие движения, откуда люди черпали информацию... этот знаменитый харьковский СИНТ... люди этого театра, они были высокообразованны, знали и Таганку, высоко ценили Товстоногова, знали Эфроса, но если говорить про Энтина, то вряд ли Эфрос был его кумир, скорее — Любимов [Потимков 1].

Коренные радужане, пришедшие с Энтиным в новый театр из СИНТа, даже саму свою студию называют «харьковской Таганкой» [Радуга С. 4, 65 и далее]. А отсылки к Любимову (нередко нуждающиеся в разъяснении) носят характер непререкаемого авторитета. В этом смысле показательным мне кажется, например, такое воспоминание одного из старейших радужан Бориса Варшавьяк:

Первый спектакль в «Радуге» был поставлен по пьесе Ж. Ануя «Жаворонок».

Спектакль имел большой успех у зрителей. Правда, некоторых смущало, что, то на заднем плане, то по бокам вдоль кулис стояли статисты в черных балахонах. Это, мол, недоработки режиссера. Заставить весь спектакль простоять на сцене статистов. Это физически тяжело.

Но когда этим зрителям объяснили, что это тоже действующее лицо, как у Ю. Любимова подвижный занавес, они хлопали себя по лбу и удивлялись, как они не додумались до этого сами [Варшавьяк].

Так же показательным мне кажется и тот факт, что сам Энтин в качестве внутреннего ориентира, камертона, с которым он сверяет проделанную работу, так же упоминает именно Любимова. Например, описывая развернувшийся вокруг «Снегурочки» скандал, он вспоминает:

Однажды позвонил из Москвы мой товарищ Гаррик Черняховский. Он рассказал, что ректору Щукинки — профессору Захаве — пришло письмо-донос с рецензией на «Берендеев». Ручкой с красными чернилами (мне потом подарили эту прелесть) на вырезке было написано печатными буквами: «Энтин — дипломник?! Кого готовит Щукинское училище?» А дело-то было за пару недель до защиты диплома. Жаль, что «доброжелатель» не присутствовал на моей защите! Он бы увидел, что крепко помог триумфу. Вообще, я защищался «Королем Матиушем Первым», поставленным в Днепрпетровске. Но всю комиссию жутко заинтересовали «Берендеи». Я рассказывал, они спрашивали. Сабинин, педагог Щукинки и актер Таганки, возбужденно повторял, что именно так, как я увидел «Снегурочку», Юрий Петрович Любимов, работал над спектаклем, построенным на фрагментах пьес Островского*. Господи, ну до чего же жаль! Я человек не мстительный, но тут бы я покайфовал, глядя на лицо неизвестного земляка (Из книги Марка Энтина «Поговорим?...», цит. по: [Радуга: 49]).

Что же имеет в виду Клим, когда он говорит об Энтине как копии Эфроса (или даже более сильно: Эфросе как копии Энтина)?

Энтин? Энтин, он как Эфрос. А Эфрос, он — актер. Все, что о нем говорят, это немножко не то. Все не правда. Все, что пишут об Эфросе, все, что пишут о Гротовском, — абсолютная ахинея. Есть шумиха, а есть суть. Эфрос... никто же не обращает внимание на то, как он репетировал, а он музыку выстраивал, он наговаривал текст. И актеры, пока его любили, они копировали его, а когда перестали любить, то копировали и не любили... Эфрос строил музыку, он брал текст и мечтал о нотах. Вот текст, как он написан, вот взять Шекспира, Пастернака, — может быть, это отличная литература, но к театру это не имеет никакого отношения. А Эфрос брал текст и превращал его... языком... языком и плотью своей превращал... Эфрос — это невероятные показы. Он когда оживал,.. но ужас был в том, что набрал он придурков. Ужас в том, что он хотел начать жизнь с начала, а набрал придурков. Но это отдельная история:

* Имеется в виду спектакль Ю. Любимова «Бенефис (Артисты — А. Н. Островскому)» (1973), в котором участвовал А. Сабинин. Причем очевидно, что речь идет не о фактическом сходстве с «Берендеями» Энтина. («Этот спектакль мы делали к юбилею Островского. Бенефис. Как актерам устраивают бенефис. Я сделал пролог, что сидит Островский, вся труппа, и актеры для Островского играют его бенефис — сцены из трех спектаклей: «Гроза», «На всякого мудреца», «Женитьба Бальзаминова» [Любимов]).

Москва, этот наш курс... я думаю, что для всего там были отдельные понятные логические основания, но это отдельная история [Клим 1.2].

«Эфрос... он музыку выстраивал» — один из основных образов, раскрывающих в рассказах Клима принцип репетиций Эфроса. Театральный текст, как музыка, как ноты, по которым играет актер (в отличие от текста литературного, который читают). Свои первые театральные тексты Клим начинает писать именно с этой целью: превратить литературный текст пьесы в «ноты», дать актеру театральный аналог литературного текста (недаром в приводимом отрывке он вспоминает про Шекспира и Пастернака — пастернаковский перевод шекспировских пьес для Клима пример «нетеатрального», несценического текста, текста, нуждающегося в переписывании). В этом смысле Клим является продолжателем Эфроса. А Энтин (в личной хронологии Клима) — его предтечей. В известной мере — копией, но копией, предшествующей оригиналу. Хотя в реальности ситуация несколько сложнее.

То видение, которое демонстрирует Клим, — часть его личной истории, истории его знакомства с этими режиссерами, вхождения в ситуацию в определенный момент времени.

Эфрос был гений. Его показы были гениальны. Но когда я его увидел впервые, мне он показался всего лишь копией Энтина. Бледной копией Энтина. Может быть, дело было в тех людях, которые его окружали? Не знаю [Клим **].

Конечно, сравнение Энтина с Эфросом (да еще и с указанием того, что второй — «бледная копия» первого) выглядит несколько комично. Но речь идет не о таланте. И даже не о «масштабе дарования». Для того, чтобы понять эту ситуацию, увидеть ее глазами Клима, нам снова придется несколько забежать вперед.

Клим приходит в «Радугу» в момент ее наивысшего расцвета. Студийцы необыкновенно воодушевлены успехом первого спектакля. Они чувствуют себя борцами и победителями (их не закрыли, в отличие от университетского театра — третьего СИНТа). Они готовы репетировать все свободное время (репетиции нередко заканчиваются за полночь, и это одна из постоянных тем для шуток студийных капустников). Они ощущают «Радугу» не просто как место для общения, клуб, но и как дом. И, что, может быть, самое важное,

они практически все поголовно находятся под обаянием своего руководителя, буквально влюблены в него, готовы ловить каждое его слово.

Также немаловажно и то, что «Радуга» — студия, любительский театр. Его участники лишены не только профессиональных амбиций, но и карьерного, финансового интереса. Как, например, замечает А. Донской (студиец, исполнявший в «Радуге» функции добровольного директора, на момент интервью — директор Харьковского театра музыкальной комедии):

В «РАДУГЕ» нас объединяли не деньги, а чистое искусство. «РАДУГА» — идеал, союз единомышленников [...] В профессиональных театрах собираются люди, которые закончили специальный институт и приходят в разношерстный коллектив зарабатывать деньги. Парадокс, но в профессиональном театре можно работать и быть равнодушным к данному театру. В «РАДУГЕ» любого равнодушного отторгали [Радуга: 117].

В отличие от Энтина, знакомство с Эфросом состоялось у Клима не в самое лучшее для последнего время. Клим поступает в ГИТИС в 1982-м. На пятом курсе Эфроса не станет. И для Клима (не будем сейчас обсуждать, так ли это «в действительности» или нет) курс, на котором он учится, — последняя попытка Эфроса поменять что-то, начать сначала. Чуть позже мы будем говорить об этом более подробно. О ситуации Эфроса на курсе, о ситуации за пределами курса. Сейчас же кажется достаточным просто еще раз повторить уже процитированные выше слова: «актеры, пока его любили, они копировали его, а когда перестали любить, то копировали и не любили [...] Ужас в том, что он хотел начать жизнь сначала, а набрал придурков».

Эфрос, и это надо признать, потерпел в театре поражение. История с Таганкой — чудовищна. Но для той перспективы, в которой видит ее Клим, — закономерна. Именно потому, что с точки зрения Клима (как ни парадоксально это звучит) театр Эфроса в своей сущности — любительский. Любительский — в подходе к актеру, в определении его места в театре. В позиции режиссера. И это — не уничижительная характеристика. Пока актеры любят — копируют и получается, а когда не любят...

Когда Клим говорит, что Эфрос предстал для него бледной тенью Энтина, и дело может быть не в нем самом, а в окружающих его людях, — это также и описание того типа режиссуры, театральных отношений, которые, по мнению Клима, стоят за этим типом театра.

Энтина любили в «Радуге», Эфроса не любили на Таганке. И дело не в размере таланта.

Уже во время учебы в институте, у Эфроса, Клим решительно разоидется с этим типом театра. Разойдется не потому, что поставит под сомнения мастерство, талант или профессионализм самого мастера. Но потому, что у него будет к этому моменту уже опыт другого театра. Театра, основанного на других принципах. Пока же здесь, в «Радуге», он лишь — наблюдатель. Человек, пришедший в интересное место и обнаруживший в нем интересных людей. И по сути дела, именно из-за людей в нем и остающийся.

* * *

И еще один момент, который мне хотелось бы отметить, заканчивая разговор об Энтине и «Радуге»: мистическое чувство театра, чувство личной перспективы. Попробую объяснить, что я имею в виду.

Речь не идет о мистике в чистом виде, о религиозности, экстагических состояниях (для театра Клима это свойственно, но это — другой разговор). «Радуга» — естественно — не была ни сектой, ни храмом. И мировоззрение ее участников можно определить как строго атеистическое (пусть слово Бог и звучало в зонгах «Жаворонка», но это — такой атеистический бог фрондирующих шестидесятников).

Речь идет о мистике бытовой, домашней. Об *отклике реальности*, настаигающем человека неожиданно и вселяющем в него уверенность в правильности. Т. е. то, о чем человек светский, *немистически* настроенный склонен говорить: «что-то такое все же есть», или «это был знак», или «я понимаю, что это было совпадение, но для меня...»

Читая книгу воспоминаний о «Радуге», разговаривая с бывшими радужанами, я, признаться, был удивлен, столкнувшись с примерами «чисто климовскими», неотъемлемыми от его повседневной практики восприятия реальности и театра. Вот, например, Александра Малкова (составитель книги о «Радуге»), описывая в предисловии свои сомнения в необходимости затеянного ей предприятия, неуверенность в собственных силах, рассказывает об эпизоде, придающем ей силы:

Одна сцена из пьесы «Жаворонок» укрепила мою решимость довести проект создания книги до конца. Вот этот отрывок [...]:

Жанна (голосом архангела). Начиная, Жанна, Бог требует от тебя этого. И если тебе почудится, будто он тебя оставил, если воздвигнет он на пути твоём препятствие, то лишь затем, дабы помочь тебе. Ибо думает: раз за дело взялась маленькая Жанна, к чему мне убираться с пути гору — и без того хлопот по горло, — уж она себе все руки и колени в кровь исцарапает, а через гору перелезет, я-то ее хорошо знаю. Не от всех требует он невозможного. И полагает он, что нет для тебя ничего слишком трудного. Вот и все [...]

Когда я вслух прочла этот отрывок из пьесы, за окном раздался звон колокола со стороны храма на соседней улице. Для меня колокол прозвучал символично. Если не я, то кто же [Радуга: 12–13]?

Или другой студиец — Александр Донской — вспоминает о том, как во время сдачи того же самого «Жаворонка» он был призван на военные сборы (намеренно привожу пример «обратный», словно бы специально иллюстрирующий «двусторонность» возникающей связи):

Хорошо помню, как я сижу среди военной обстановки в форме не то Максима Перепелицы, не то Ивана Бровкина. Впереди еще месяц... Жарко... Противно... Включил какой-то громкоговоритель. Слышу, передают спектакль о Жанне д'Арк. Это была какая-то мистика. Я вдруг понял, как мне дорог коллектив «РАДУГИ». Как сильно к театру прикипел [Радуга: 114].

У Клима этот принцип будет возведен в абсолют. Реальность не просто *должна* откликаться, она — откликается всегда. Актер лишь должен *научиться* слышать этот непрекращающийся «символичный» звон колоколов, быть готовым, всякий раз включая «какой-то громкоговоритель», понять нечто важное для себя и о себе.

Сходный пример: многим людям, связанным с театром, знакомо это чувство прямого взаимодействия театра и жизни: событий, происходящих в пьесе, слов, которые они произносят на сцене, и событий, и слов, входящих в их жизнь. То место, которое занимает человек в театре, та «роль», которую он играет, соотносимы с его местом и ролью в жизни. Как в самом общем виде, так и в частности. Бывшие студийцы «Радуги», вспоминая свои «роли» (через 25 лет после закрытия театра), нередко склонны видеть в них «предугады-

вание» собственной жизни, судьбы. В шутовой, конечно, форме, но — тем не менее.

Александра МАЛКОВА: Еще о тебе. Актером ты так и не стал, а довольствовался в нашей студии званием «директор»...

Александр ДОНСКОЙ [на момент интервью — директор Харьковского театра музыкальной комедии]: Мне совершенно не хотелось произносить со сцены слова разной степени горячности. [...] А то, что уже тогда директором называли, — показатель того, что мы были дальновидными и предсказывали не только общественные процессы, но и персонально судьбу каждого... (Смеется) [Радуга: 112]

Причем, если речь идет о ролях буквальных, сыгранных в спектаклях, то Энтина — режиссера, «назначившего» на них, — они столь же шуточно (а на самом деле, выказывая вполне серьезное восхищение) объявляют провидцем, словно бы «предвидящим» пусть не конкретные обстоятельства, но саму форму, траекторию их судьбы:

[В «Бумбараше»] Яшку Курнакова (А. Кальниченко) бандиты закапывают живьем. Между прочим, в жизни, моего закадычного друга Сашу Кальниченко «закопали» в нашем родном Инязе, сделав его невыездным. На политчase, посвященном дню рождения Ленина, студент Кальниченко имел несчастье заявить, что Троцкий, как мастер слова, был не менее, а то и более талантлив, чем Владимир Ильич. Безусловно, режиссер-постановщик спектакля «Бумбараш» М. А. Энтин видел эту роковую наивную принципиальность Саши, утверждая его на роль Яшки... [Радуга: 102]

Он «увидел» нас, он учил нас, не мешая нам играть. В какой-то степени он и «предвидел» нас. Во всяком случае, меня. После «Бумбараша» я не сумел остановить свой бег. «Где я только не был, чего я не отведал...» — пел Бумбараш. Трудно вспомнить все города и страны, в которых я побывал. Легче перечислить, где я еще не был. В итоге «бегства» я оказался в Нью-Йорке. Но, наверное, скоро бегу и отсюда. Беги, Бумбарашка, беги... [Радуга: 104]

Клим также не отказывает ему в этом:

Он [Энтин] обладал хорошим зрением. Хорошо видел человека [Клим **].

Но опять же, если говорить о самом принципе, с которым мы здесь сталкиваемся, то у Клима он (во времена Подвала и позднее) будет возведен в абсолют.

Назначение на роль... Ты, когда тебя назначают, должен для себя очень четко понимать: то, что происходит с тобой на сцене, произойдет и в жизни [Мольерпроект. Записи репетиций].

Это — один из «законов» его театра, приняв который, мы получаем в руки инструмент для *сознательного* манипулирования: «Он (актер такой-то и такой-то) должен сыграть эту (некую конкретно называемую) роль, для того, *чтобы в жизни у него что-то прояснилось*», — фраза, которую я слышал от него неоднократно. В то же время, приняв этот «закон», мы должны принять и его следствия. Именно с этим связано то, что во времена подвала огромное количество усилий было направлено на то, что сам Клим называет «защитой актера». Защитой в самом широком смысле — психологическом, физическом, энергетическом. Некоторые механизмы этой защиты способны вызвать улыбку: например, в «Гамлете» никто не умирает — ни Полоний, ни Лаэрт, ни Офелия, ни сам Гамлет. Смерть как таковая в театре Клима — невозможна. Причин для этого много. Первая и важнейшая — смерть на сцене *изображается* (если, конечно, артист не умирает действительно), а изображение чего бы то ни было — невозможно по определению.

Как можно на сцене убить человека? Пойдет изображение: я изображаю, что я умер... А Клим всегда был категорически против изображения чего бы то ни было. Чувств, эмоций. Эмоция должна рождаться во времени, и она должна быть абсолютно разной и в разных местах возникнуть [Егоренко 2].

Отсюда (как следствие, а не наоборот) — игровая основа. Сюжет разыгрывается. Сюжет *всегда* разыгрывается:

[в «Гамлете»] у нас никого не убивали. В том-то и был трюк. Все время была игра. Это даже не условие существования [Егоренко 2].

Но в то же время другая (тоже «первая», тоже «важнейшая») причина *невозможности* смерти — буквальное приятие закона: «то, что происходит с тобой на сцене, произойдет и в жизни».

Я помню, как радовался Клим, когда он узнал о том, что Константин Лавроненко (его любимый и «самый главный» ученик, идеаль-

ный актер его театра) получил на Венецианском фестивале мировое признание за роль в фильме Звягинцева «Возвращение», и как он переживал, когда узнал из газеты о смерти одного из актеров, снимавшихся вместе с Лавроненко в этом фильме*:

– Это моя вина.

– А ты-то здесь при чем?

– Там был Костя.

– Где, на Ладого?

– Ладога — это следствие. Это можно было предотвратить. Мы же занимались этим в Подвале.

(Цитирую диалог условно, по памяти, естественно, он не был мной записан в тот момент.)

Другим следствием принятия этого закона в театре Клима будет как таковой отказ от «назначения» на роли. Никто (никакой режиссер, постановщик) не имеет права «назначить» тебя. Только ты сам. Отсюда — соревновательная модель: любая работа над пьесой, вхождение в ее материал начинается со своеобразного соревнования между актерами — они сами себя «назначают» на те роли, которые им предстоит сыграть, «доказывают» свое место.

Конечно, говоря об осознанности этого закона в будущем театре Клима, «возводить» его к нескольким высказываниям студийцев «Радуги» — слишком большое допущение. Не корректное во всех смыслах.

Я также понимаю, что в приводимых мной примерах — фрагментах из высказываний радужан — нет ничего выдающегося, необычного. Но, что мне хотелось бы здесь подчеркнуть: в них нет также и ничего обязательного. Актер любительского театра вовсе не обязан слышать удары колоколов, подтверждающих для него правиль-

* Если мне не изменяет память, речь шла об «Известиях», и если это так, то, возможно, имелся в виду следующий абзац: «Один из актеров, сыгравший в фильме Андрея Звягинцева “Возвращение”, трагически погиб через год после завершения съемок — он утонул. По странному, мистическому совпадению герой Володи Гарина по первоначальному сценарию должен был утонуть. Владимир Гарин ровно через год после съемок, день в день — 25 июня, взял резиновую лодку и ушел на Ладогу. В живых его больше никто не видел» [Известия 2003].

ность выбранного им пути, или соотносить траекторию своего движения в жизни с характером персонажа, когда-то сыгранного им на сцене. В то время как актер идеального театра Клима именно что *обязан*. И в этом мне видится если не многозначительное совпадение, то хотя бы — отсутствие противоречивости.

Основой союза радужан была игра. Но эта игра, затеянная как развлечение, переросла со временем во что-то иное. Студийцы и сами это понимали:

У царя Петра Первого были потешные полки, а потом это переросло в нечто серьезное. Мне кажется, что мы играли в театр, выражая себя. Эта игра наложила отпечаток на нас. Мы становились серьезными, но в основе была потеха. Марк мог все так выстроить, что нам это было безумно интересно. Общение в «РАДУГЕ» было легким и веселым, но заставило нас стать на всю жизнь другими [Радуга: 112].

Клим, конечно, не был радужанином в полном смысле этого слова. Он был наблюдателем. Но наблюдателем внимательным, вдумчивым. В этом тоже, думаю, была своя игра и тоже, как мне кажется, перерастающая в нечто иное.

Когда выше я говорю о «Радуге» и пытаюсь увидеть что-то связанное с ней в перспективе дальнейшего развития театра Клима, главный критерий для меня — непротиворечивость. И даже те примеры, которые были приведены, как мне кажется, приведены закономерно. Тот же пример с «Гамлетом» и игровой моделью этого спектакля. Мне бы хотелось обратить внимание читателя на то, что все приводимые мной высказывания радужан относятся к двум из трех поставленных в «Радуге» спектаклей: «Жаворонку» и «Бумбарашу». В то время как «Снегурочка» (возможно, самый яркий и в то же время вызвавший самое большое число нападков спектакль студии) не упоминается ими в этом контексте. Почему? На мой взгляд, потому что он имел игровую структуру: то самое, придуманное Энтиным вступление со скomorоxами, которые будут разыгрывать... и т. д. и т. п. Т. е. Энтин (сознательно или нет — неизвестно) обошел эту проблему ровно тем же самым способом, которым будет (и тут уже известно — вполне сознательно) решать в своем театре Клим.

С другой стороны, в «Жаворонке», поставленном в «Радуге», были зонги (вставные песни, автором которых был сам режиссер), а значит, подразумевалось пресловутое брехтовское остранение, пред-

полагающее опять же — по идее — «игровую» модель. Но эта модель, условно говоря, другой природы. С четким разграничением, с «зазором» между «персонажем» и «актером», с игрой разными «мерами условности». Модель, театру Клима глубоко чуждая (нас, напомним, не должно волновать то, что Клим вообще не видел «Жаворонка»).

Возвращаясь к самой общей постановке вопроса: то, что я выше попытался условно обозначить как «мистическое чувство театра», связано не собственно со спектаклями, а с людьми, с восприятием, часто — ретроспективным. Конечно, в любительском театре все это выглядит гораздо отчетливее. И особенно то, что касается «предугадывания» жизни в роли. Потому что актер-любитель выходит на сцену, произносит какие-то слова, а затем возвращается в свою жизнь. И эту-то жизнь он и соразмеряет с театром.

И здесь, вспоминая о людях, мы возвращаемся к одному из самых первых наших положений: Клим задержался в «Радуге» не из-за спектаклей, а из-за людей. И возможно, замечаемое нами сходство также связано непосредственно с особенностями восприятия конкретных людей: тех, кто вспоминает, и тех, о ком вспоминают. Ведь и Кальниченко (Яшка), и Новиков (Бумбараш) — чьи судьбы оказываются в процитированных фрагментах «предугаданными» исполняемыми ими ролями, — не просто знакомые Клима по театру, но люди, ставшие одними из самых близких его друзей, вошедшие в его (по его же собственному выражению) «последний круг».

«Шиза» и «лошади»

«Радуга» была достаточно большой компанией. На своем пике она насчитывала более 30 студийцев (а если считать с примыкающими «друзьями театра», то и за 40). И как в любой большой компании, в ней были свои группы. Группа отцов-основателей, «корифеев» (студийцев, пришедших с Энтиным из второго СИНТа); среднее звено, «среднячки» (к которым относился и рассказывавший Климу о «Радуге» Сергей Засолкин); присоединявшаяся в Фигуровке к «Радуге» группа из Киностудии ХПИ, «киношники», и т. д. и т. п. Одной из таких групп, примкнувших к «Радуге» достаточно поздно, была компания студентов иныза ХГУ — «филологов», «переводчиков» — державшаяся достаточно сплоченно. Члены этой группы называли себя «лошадьми» (в память о том, что все они прошли

школу третьего СИНТа и играли в единственной постановке этого театра — спектакле Керцера «Лошадь Пржевальского»).

В число «лошадей» в «Радуге» входили: Наташа Ивлева (впоследствии — Кальниченко), Сергей Потимков, Вячеслав Новиков, Александр Кальниченко. В самом начале к ним примыкал также и Виктор Евменов, но он в «Радуге» не остался. Все они, кроме школы Керцера — университетского театра, третьего СИНТа — прошли также репетиции «Чистых прудов» с режиссером Харьковского ТЮЗа В. Тумановым и считали Керцера и Туманова своими учителями.

Г. Л. Керцер «горел» идеями шестидесятников. Выветрить рабочий дух, создать в нас, молодых, гражданскую настроенность [...] В. В. Туманов дружескими, задушевными беседами перед репетициями создавал особый настрой для актеров (что немаловажно для самодеятельности), добиваясь органичного существования на сцене. (Из воспоминаний А. Кальниченко [Радуга: 91].)

При этом все они понимали уже обреченность своего дела, то, что спектакли, в которых они репетируют, либо не выйдут, либо будут закрыты, театры — разогнаны. «Отдавали себе отчет во всем», «относились скептически» [Потимков 1], но — продолжали репетировать:

СИНТом называть нас нельзя. Мы были даже не вторым или третьим его дыханием, а его издыханием [Потимков 7].

Сергея Потимков как-то спросил: «Как ты думаешь, мы поставим этот спектакль?» [«Чистые пруды». — И. В.] Я ответила: «Нет. Но будет все очень здорово!» (Из воспоминаний Н. Ивлевой [Радуга: 82].)

Когда же университетский театр действительно был закрыт, а Туманов был вынужден уехать в Одессу, они всей компанией пришли в «Радугу». Или даже не пришли, а были приведены Керцером и сданы с рук на руки:

...партком Университета спектакль запретил, театр закрыли. А мы уже не могли расстаться, уже между нами произошла некая химическая реакция. Мы нашли свою «стаю». Как хотите это назовите. Керцер, любя нас, чтобы мы не пропали, взял и отвел к М. А. Энтину — в Дом учителя. (Из воспоминаний Н. Ивлевой [Радуга: 82].)

Пришли мы группой и скептически настроенными, но очень уж хотелось продолжить театральную жизнь. Вначале познакомились

с новым театральным коллективом как зрители. Видели спектакль «Жаворонок». Потом наш руководитель Г. Л. Керцер вывез нас, в традиционную для «РАДУГИ» первомайскую «вылазку» в Фигуровку. Там мы состязались в «шизах», так назывался особый род интеллектуального пересмешничества, и в пантомимической игре «Шарады». (Из воспоминаний А. Кальниченко [Радуга: 93].)

В результате «лошади» влились в «Радугу», но окончательно своими там не стали, держались табуном, подсмеивались над «корифеями», признавая авторитет одного лишь Энтина (впрочем, и с ним нередко спорили):

Наш приход в «РАДУГУ», в общем, был перетоком из одного дружественного коллектива в другой. В этом театре культивировалось капустно-карнавальное настроение, что являлось подкупающим моментом. Но на окончательное решение повлияла личность его идейного руководителя М. А. Энтина, неистощимого выдумщика, что гасило наш критиканский настрой. Было ли полное согласие с режиссером-постановщиком? Не было. Мы спорили. Марк Аркадьевич интересовался нашим мнением, нашими оценками, но умел убеждать в своем видении спектакля. (Из воспоминаний А. Кальниченко [Радуга: 93].)

Мы — «лошади» — были в ней [«Радуге»] запоздалыми пришельцами и держались своим кругом. (Из воспоминаний В. Новикова [Радуга: 94].)

Именно с этой группой — «филологов», «переводчиков», «лошадей» — и сближается пришедший в «Радугу» Клим.

– А как это началось? Ты пришел в театр на спектакль?

– Нет, Засолкин мне рассказал об этом, а у меня перед этим был роман с одной девушкой, которая дружила с другой девушкой, которая играла там, и которая, собственно говоря, меня туда привела. А параллельно я знакомлюсь с артистами этого театра, мы начинаем жить в одной комнате, мы становимся друзьями. Собственно, я вхожу в круг этих людей, и это последний мой круг друзей. Этот театр... собственно, театр был на обочине, а у меня появляются друзья — университетские переводчики. У меня все вдруг меняется. Физики уходят, а появляется этот мир переводчиков.

– Из них кто-то стал хорошим переводчиком?

– Да. Лучший переводчик... не в Юнеско, а где там? в Америке... лучший переводчик-синхронист Новиков Слава.

– А еще?

– Потимков Сережа, который создал первое частное телевидение в Советском Союзе. Да много. Главный архитектор города такой Кальниченко Саша, который начал издавать очень интересные книги по переводу. Но они все интересны еще тем, что они потом все прошли через Уганду, через Африку как переводчики. Хотя тогда они еще учились, и это не касалось. Потом еще много чего было — я еще жил у них под чужой фамилией в общежитии университета.

– Это когда?

– Когда я ушел из университета и уехал в Петербург [Клим 1.2].

Главное не в театре, не в «Радуге», где мы встретились... т. е. в театре все было волшебным, но эти ребята, переводчики, о которых я говорю, Саша Кальниченко, Сережа Потимков, Слава [Новиков], они все состоялись потом. Они... как сказать? Они тогда уже были личностями [Клим **].

Про «состоялись» хочется привести какую-нибудь официальную справку.

Александр Кальниченко — переводчик, специалист в области истории и теории перевода, автор более 80 публикаций, председатель редакционной коллегии переводческого альманаха «Протей», автор 20 книг переводов на украинский, русский и английский языки.

Вячеслав Новиков — один из лучших российских синхронистов, переводчик в Организации Объединенных Наций.

Сергей Потимков — заслуженный журналист Украины, народный депутат Украины 3-го и 5-го созывов, один из основателей харьковского АТВ-1 (первого негосударственного телевидения на территории СССР), продюсер ООО «Борея», ведущий программ «Комендантский час» и «Журналистский клуб Харькова» на харьковском телевидении, радиожурналист.

Упомянутый Климом «главный архитектор города» (Харькова) — Сергей Чечельницкий (профессор, заслуженный архитектор Украины) — в число «лошадей», правда, не входил, но был одним из друзей всей компании.

Сближаясь в «Радуге» с «лошадьми» (одна из шуток того времени: «Где Клим?» — «Пошел в ночное»), Клим примыкает к самому независимому крылу театра, скептически настроенному, существующему достаточно автономно. И дружба со всеми ними продолжается независимо от театра, уже после закрытия «Радуги». Даже можно сказать так: пик их отношений приходится как раз на период после закрытия театра, на момент возвращения Клина из Ленинграда, когда Клим (отчисленный из Университета, выгнанный из общежития, не имеющий ни денег, ни работы) поселяется под фамилией одного из «лошадей» — Виктора Евменова — со своими друзьями в общежитии.

Когда я из Питера возвращаюсь, я живу под чужой фамилией. Эту «Радугу» выгнали к тому моменту, сказали, что их всех не будут селить в общагу, и их селят в физтех. Физтех находится в Петихатке. Петихатки — это городок за 8 километров от города. И меня селят там под чужой фамилией. Я — некий Евменов, под этой фамилией мне делают операцию аппендицита [...] Уже потом, когда я начинаю работать в театре — перерезаю, мне дают общежитие [Клим 1.2].

Чем же для нас интересна эта компания (кроме, естественно, самого факта дружеских отношений)? Какое она имеет отношение к дальнейшей судьбе Клина, к его театру?

Дело в том, что помимо спектаклей и репетиций (у Энтина, Керцера, Туманова) в этой компании практиковался и еще один, достаточно специфический вид театра, театральной импровизации — «шиза». Мы уже сталкивались несколько раз с этим словом выше. Шиза — на языке, принятом в «Радуге», — «вид капустника». Шиза — «особый род интеллектуального пересмешничества». Энтин сам любил и поощрял капустники, практически все студийцы «Радуги» участвовали в них. Но для компании «лошадей» шиза была настолько важной эстетически *жизненной* формой выражения, что один из них — Сергей Потимков — даже собственно саму их группу называет не иначе, чем «шизобратия».

Мы смотрели на них, хохотали, делали пародии, приходили на капустники... причем делали с листа: т. е. была какая-то некая тема, а не какой-то текст, обговоренный заранее... тогда это у нас называлось «шизовать», и мы делали пародию: мы странные, — да нет,

мы — странные, — да нет, ребята, мы еще более странные... И вот мы играли, делали пародию, текста какого-то не было, и была такая игра, я не скажу комедия дель арте, но делали все абсолютно спонтанно. Мы вообще были тогда такие нигилисты: нам бы посмеяться, обстебать всех, в том числе этот театр [Потимков 1].

Наша переводческая шизобратия: это Славка Новиков, Витя Евменов, Саша Кальниченко и я. Все прошли СИНТ. Все, кроме Вити, играли в «Радуге». Но кайфовали мы по-настоящему, когда играли свои «шизы» [Потимков 2].

Нет, «Радуга» нас тоже не устраивала. Мы играли — я и эти ребята — играли в «Радуге», а это было — своё. Мы делали то, что сейчас бы называли «Комеди клуб», такие мини-мини-спектакли. Мы называли их «ШИЗами» [Потимков 1].

Нашей религией тогда был здоровый, никогда не унывающий стеб, хотя слово это появилось потом. Официальный театр мы презирали, над «опозиционным» смеялись, но в нем участвовали, свой создавали абсолютно несерьезно [Потимков 4].

В отличие от других радужан, шиза для лошадиной шизобратии была образом жизни. Если в «Радуге» капуста (пусть и называвшийся шизой) все-таки был отделен, обговорен, имел свой формат, свое — отведенное ему — время и место (после спектакля, во время выезда на природу, в Фигуровку), то для этой компании и формат, и время, и место не имели значения. Так же, как и зритель (все-таки капустники рассчитаны на своих, делаются в расчете на понимающего зрителя, не случайного, шизы же шизобратии игрались скорее для себя, зритель обязателен, но он может быть любым).

Наша четверка [...] играла свои миниспектакли вне Керцера и других. Шиза — это способ жизни. Некоторые мы играли для одного зрителя. Был такой «Театр одного зрителя» на теплоходе «Северянин». Играли на квартирах для двух-трех человек. Один «маститый» режиссер пригласил к «маститой» актрисе: Хочу тебе забавных ребят из универа показать... — Иногда шиза игралась прямо на улице. Это был «этюд на натуре». Но были и спектакли с текстами, музыкой и стихами. [...]

Мы очень несерьезно относились к своему «творчеству». Тексты принципиально не записывали. Запись — это пафос, это, как у Сэлинджера, «phoney», словами Холдена Колфилда. [...]

Было много импровизаций. Однажды импровизировали на капустнике по случаю спектакля Клина в ХАИ. Играли до тех пор, пока не кончилось вино, которое мы пили прямо на сцене. Смеялись и мы, и зрители до упаду. Мы изображали критиков, которые обсуждают спектакль Клименко. Тема была глубокой, но исчерпала себя довольно быстро. Каждый критик передавал слово вместе с бутылкой. «Спектакль Клима — это глоток свободы!»

Шиза — это... Вот в Уфе летом 1975 года, возвращаясь из агитбригады, мы ночевали на вокзале. Я заказал объявление. Вдруг диктор будит всех громогласным: «Гражданин Колчак, вас ожидают в зале ожидания у главного входа!» Тройка наша начинает громко и театрально «шептаться»: «Колчак в городе! Колчак в городе!» Люди испуганно озираются.

В это время Славка Новиков ногой распахивает дверь и мужественной походкой стремительного адмирала влетает в зал. Несется к буфету. Все! Шиза сыграна! Занавес! Повтора не будет. Для 75 года рискованно, но абсолютно неуловимо, юмор уже растаял, как дым уходящего поезда. Мгновенных шиз было много. Что-то мы оставляли и закрепляли для сцены... [Потимков 7]

Главное практически в любой шизе — ее импровизационность. Зависимость от конкретных обстоятельств. Конкретного времени и места. А также — чувство сыгранности, когда твой партнер понимает тебя с полуслова, готов поддержать (или наоборот — завалить, перетягивая на себя внимание зрителя). Шиза — игра в предельной форме. Но так же и сам фрагмент жизни, обнаруживающий в себе игровое, шизовое начало.

Принимал ли Клима участие в шизах «лошадей»? Непосредственно — нет. Здесь, как и в «Радуге», до поры до времени он был наблюдателем. Хотя, если случалась необходимость — в игру включался. Например, в шизу про щегла.

Как было уже сказано, у лошадей помимо шиз — мгновенных импровизаций — были и шизы, основу для которых они готовили заранее. Шиза про щегла — одна из них.

Сидят четверо студентов и мечтают о чем-то настоящем. Четыре монолога в стиле сегодняшнего комеди-клуба, только поглубже. А потом они решают, что жизнь обретет смысл, если купить щегла. Щегол — был символом воли, абсурдным символом абсурдной и невозможной воли. Не партию же любить и за ней ухаживать!

Такая вот пушкинская птичка. Она порхала у Гайдая в «Пленнице» в словах Шурика [Потимков 7].

Представить эту шизу планировали в университете, со сцены. Клим не собирался участвовать, но:

там был шикарный бархатный занавес, а Клим ходил с таким бархатным бантом — такой у него был вельветовый пиджак зеленого цвета, темно-синяя рубашка и такой бархатный бант. И мы его увидели и сказали: «Клим, а слабо, вот мы сейчас будем показывать такой миниспектакль, и слабо, что он начнется с того, что ты сейчас выглянешь в зал, такое начало, что в зал выглядывает голова такая лохматая, потом звук такой, что рвется что-то, и потом ты выходишь и у тебя этот бант бархатный сделан из этого бархатного занавеса?» [Потимков 1]

Клим, естественно, согласился. Выглянул, осмотрел занавес, ощупал ткань рукой, дальше — исчез, раздался треск испортой материи, и он вышел «объявить номер», оглаживая рукой якобы из занавеса выкроенный бант.

Вот это мы называли «шиза». Это никак не было связано с тем, что мы потом показывали, но это был — вызов [Потимков 1].

Конечно, было бы слишком сильно утверждать, что вся та импровизация, ставку на которую будет делать Клим в Подвале (например, во втором варианте «Ревизора»), генетически восходит к импровизационным шизам «лошадей». Определенное сходство существует, но — не более того. Действие, происходившее в «Ревизоре», — намного сложнее, богаче. Не говоря уже про то, что само по себе комикование, юмористический элемент (присутствовавший в шизах «лошадей» в обязательном порядке) в нем мог возникать, но не являлся самоцельным.

А вот что касается его первого театра — студенческой студии, созданной Климом в 1980-м г. в ХАИ, то там «шиза» как принцип, как конструктивный элемент работы над спектаклем, присутствовала практически в своем первоначальном — «лошадином» — виде. Первый спектакль студии Клина в ХАИ назывался «Бармалей — 80» и являлся, по сути дела, капустником (позднее мы будем говорить обо всем этом подробнее). Так вот, при работе над ним, как вспоминают сами студийцы, понятие шизы было одним из ключевых:

Вот, вспомнила ключевое слово, которое объясняет всю нелогичность и необъяснимость спектаклей, что даже Клим вспомнить не может. Это «ШИЗА». Тогда у нас это было главным словом, как сейчас «круто». Оно определяло ценность всего. Если нет шизы, элемент отверглся, не имел смысла [Меринова 2].

«Бармалей»... В принципе это была шизА (модное тогда словечко), стеб [Беляевский 4].

Сыгранная лошадьми шиза с бутылкой вина (описываемая в одном из приведенных выше фрагментов) состоялась как раз после премьеры этого спектакля (правда, не день в день, а дня через два, на вечеринке). На климовских студийцев она произвела впечатление:

Это была встреча. Мы сидим по краю зала (там ниши маленькие были — на фото видно — на них можно было сидеть), стульев я вообще у нас не помню, их приносили на спектакли. По центру два мужика, у них стулья есть. Бутылка вина. И они шизуют. Мы смотрим. У меня было ощущения фокусника-новичка, наблюдающего за работой Мастера [Меринова 4].

Но и некоторые фрагменты самого этого климовского спектакля на пришедших на премьеру «лошадей» также произвели впечатление. Причем именно своей шизовостью:

Дима Осадчий, у него был такой танец-не танец — пластический этюд. Он поворачивался спиной к залу, и на нем был такой как бы не плащ, а то, что тенты называется — платье бабочки: он разбрасывает руки и у него струится ткань с рук. Он поворачивался спиной к залу и забрасывал голову, и это была голова, которая смотрела... ну, то есть там были глаза, нос, улыбающийся рот — маска. Но эта маска — перевернута. Т. е. когда он стоит лицом, непонятно, что это маска перевернутого лица, а когда он становится спиной и запрокидывает голову, тогда — да. Это было круто, это была шиза... [Потимков 1]

Чуть позже мы поговорим более подробно и об Осадчем, и об этом спектакле, сейчас же для меня важно просто зафиксировать саму эту перспективу.

* * *

Компания лошадей оставалась «последним кругом друзей» Клима практически до 80-го года. Но дальше они разъехались из Харько-

ва. И Клим «остался совсем один» [Клим 1.2]. Сергей Потимков (на воспоминания которого о быте шизобратии я все время ссылаюсь в этой небольшой главке) рассказывает, как Клим — неожиданно для всех — расплакался на его проводах:

Меня провожали в Уганду. Мы много тогда пели. Гитары нет. Кто-то мотнулся в соседний подъезд. Принесли разбитый инструмент. Пели и пили. Клим просто рыдал. Это было неожиданно. Все понимали, что разматает всех, кого куда. Что-то большое и родное кончилось одним взмахом судьбы. Моя бабушка потом вспоминала: — А этот лохматый, как убивался! Как убивался! Хороший, видно, парень. Он кто? — Он? Он — Клим... [Потимков 7]

Он же вспоминает и о том, как через много лет Клим (уже отучившийся в Москве у Васильева и Эфроса) будет зазывать его к себе:

...потом уже, будучи зрелым человеком, я уже дважды отслужил в Африке, Клим приехал и сказал: «Мне там так одиноко. Поехали к Васильеву — поступать». И он меня уговорил. И я поехал. Мне сейчас это кажется полным сумасшествием. Я поехал, читал там что-то, поступал к Васильеву на режиссуру, ночевал на Воровского, на пятом этаже, на полу — там просто ковер лежал — и мы с Климом просто спали на полу [...] А Васильев тогда проводил свои слушания. Почти круглосуточные бдения. И я увидел все это [...] и понял, что если не так, то иначе и не стоит. Я тогда не спал всю ночь, а утром собрал вещи и, никому ничего не говоря, уехал... Я уехал, а он — остался.

Клим когда-то сказал мне: «Знаешь, а ведь для меня все начиналось в Харькове. Я там такой авангард увидел!» [...] А я, в свою очередь, могу сказать: для Клима театр — это шаолинь, театральный шаолинь. И этот храм он начал строить давно. И если что-то начиналось в Харькове, то он оттуда взял только пару кирпичей, если мы ему в чем-то помогли, то это — пара кирпичей, дальше мы не пошли [Потимков 1].

Театр им. Шевченко

Клим появится в «Радуге» уже, можно сказать, под занавес — летом 1975 г. В феврале 1976-го он уедет «поступать в Муху» и, вернувшись в Харькове в начале осени, застанет лишь последнюю встречу — закрытие (угроза которого витала над театром уже в момент его прихода, но оттягивалась почти год). По сути дела это будет воз-

вращение в никуда. Из университета его отчислят. Связи с «друзьями-физиками» разорваны. Театр закрылся. Жить негде. Денег нет. Работы нет. Мастерской нет (и это, последнее, отсутствие как бы подбивает саму решимость продолжать рисовать).

Я был в полной растерянности. Я вернулся, но уже не понимал за чем, куда, что мне делать. Ничего не понимал [Клим **].

Решение поступить на работу в театр пришло неожиданно. Помог Энтин.

Я показываю ему свои работы, и он мне говорит: «Ты — театральный художник»... [...] А Энтин, он вообще был таким сибирским режиссером, который жил периодически в Харькове. В Сибири у него была хорошая карьера. Он был таким нежным существом, очень нежным... знаешь, как режиссеры иногда бывают нежными. И он мне говорит: «Иди в театр. Зайди, — говорит, — в театр Шевченко». Я захожу на проходную, говорю: «Вот, я хочу работать». И меня берут. У меня нет ни прописки, ничего, но как-то это все устраивается. И я начинаю работать декоратором [Клим 1.2].

Через некоторое время от театра ему дадут комнату в общежитии, соседом по которой окажется молодой артист Григорий Гладий. И для Климата начнется «новая жизнь, совсем иная, иной мир» [Клим **]. Однако, прежде чем мы начнем разговор о ней, необходимо все-таки сказать пару слов и о самом этом событии, положившем, если можно так выразиться, водораздел между жизнью предыдущей и наступающей, — отъезде. Тем более, что и знакомство с Гладием у Климата произошло, как это ни удивительно, не в тот момент, когда их поселят в одну комнату, а в промежутке: во время климовских странствий, в Вильнюсе, между отъездом и возвращением в Харьков.

Поэтика отъезда, как было уже сказано, необычайно важна для Климата. Отъезд, бегство, паническое отступление, опасность (иллюзорная, мнимая, раздутая до небес), ощущение краха и конца жизни: «Я понял, что это — конец» (фраза, произносимая по разным поводам и становящаяся сигналом к бегству).

Я поехал, потому что жизнь моя пришла в абсолютный... Я сказал так: «Я в этот город *не вернусь*». Я себе сказал: «Я в *этом* город не вернусь... *Я* в этот город не вернусь»... Вообще поездка заключалась в том, что в кармане у меня было 3 пачки снотворного,

и я сказал: «До Венеции я не доеду, но Петербург не хуже». Это было так. Да, действительно, я выживаю на какой-то грани. Я все довожу до какой-то грани, где становится ясно, что это — конец. Моя нога заносится над бездной, и тогда по непонятным иногда причинам, я разворачиваюсь и... — пока мне так везло, да? Во мне идет какая-то внутренняя там жизнь... как это? беременность такая? Я, там, живу в какой-то полной заднице во всех смыслах этого слова, до какого-то мгновения, когда внутри мне что-то не говорит: старик, всё, задница... [Клим 2.1]

Это его рассказ об отъезде из Харькова в 1982-м (когда он уезжает и поступает в ГИТИС к Васильеву и Эфросу). Примерно так же, только чуть менее развернуто, он будет говорить и о бегстве из Москвы в Ленинград, и о своем отъезде на Украину — в Киев, и даже о недавнем возвращении из Киева в Москву: *я поехал, потому что жизнь моя пришла в абсолютный...*

Я лично был свидетелем одного из таких бегств — бегства из театра Сатиры, в котором он работал над мольеровским проектом. Правда, в тот раз обошлось без отъезда, потому что бежать пришлось недалеко: с Васильевского острова на Литейный проспект, но все равно — выглядело это впечатляюще. Как в хорошем триллере. Вдруг, ни с того ни с сего, не сказав никому ни слова, не объявив даже об отмене репетиции, он исчезает. Не приходит в театр, съезжает с квартиры. Вечером был, а утром... Секретарша обзванивает больницы и морги. Дирекция недоумевает. И никто толком не понимает, что случилось. Тогда как случилось: «Старик, когда он мне сказал это, я понял — это конец» [Клим 8] (кто «он», что «это», ей-богу — не важно).

Отъезд из Харькова в феврале 1976-го, думаю, для многих явился такой же неожиданностью. Близкие друзья — лошади: Потимков, Кальниченко, конечно, знали. Наташа Ивлева, как было уже сказано, даже отправалась вместе с ним.

Поехала «по приколу». [...] поступать в театральный. У Клима была своя Муха, у Наташи — своя [Потимков б].

Но неожиданность (неожиданность для себя самого, как факт), внезапность отъезда в его собственных рассказах присутствует неизменно:

Однажды я встал и уехал в Петербург... [...]

И вот неожиданно, однажды утром, я встал и уехал в Петербург...
[...]

Однажды, в снежный февральский денек, я встал и уехал в Петербург... [Клим 1.2]

История самой поездки — от отъезда, до возвращения — как мне кажется, в каких-то особых комментариях не нуждается. Поэтому я просто передам здесь слово самому герою:

[Заряна] дала мне один адрес: «Петербург, улица Моховая». Тебе — туда. Я не знал, что это такое. И она, мне кажется, тоже не знала [...]

Я встал утром, попросил мне купить билет, собрал все картинки [...] взял и поехал в Петербург. Поехал поступать в Академию или в «мухинку». Встал и уехал. В феврале. 21 я выехал, 22-го приехал, в 9 утра. Пришел на Моховую по тому адресу, который у меня был. Оказалось, что это Театральный институт, Учебный театр. И я начал ждать. Ждать того человека, чей адрес мне дали. Звали ее Вознесенская. По-моему, Татьяна. Она работала гримером. Закончила, кажется, театроведческий. Я начал ждать. Приехал я в 9 утра, а пришла она в 9 вечера. Я стоял и ждал [...]

В 9 часов вечера она пришла. Но примерно в 6 часов я говорю: «Сейчас войдет — или войдет, или выйдет — какой-то человек, который в моей жизни сыграет сильную роль». И действительно, выходит девушка, которая потом в моей жизни сыграла огромную роль. Юлия Тайко. Актриса. О которой говорили, что она... Потом она закончила институт и вышла замуж, кажется, за сына этого, который пьесы о Ленине писал [Шатрова], по-моему, потому что я потом встретил ее спустя много лет, и она повела меня в Дом на набережной, где она жила. Но это другая история, а тогда... тогда она была такая любимица Петербурга, а я при ней такой придурок, в нее влюбленный, который водил ее ко всяким ее любовникам... мы вот так дружили. А вокруг этой Вознесенской был какой-то круг [...]

Короче, я приехал в Питер. И тут начинается: Вознесенская, вокруг нее какие-то люди, знаменитая реплика «Я — головка от х...я» (это когда в первый раз принесли запись «Орфея и Эвридики», и все ее слушали-слушали, и когда там начинается «Кто я? Кто я?»*, какой-

* Имеется в виду фрагмент «первого возвращения Орфея» из рок-оперы «Орфей и Эвридика» А. Журбина и Ю. Дмитрина (1974):

то парень сказал: «головка от х...я» и вышел). Благодаря этому миру меня почему-то вводят в круг «мухинки» и меня готовы брать, и ко мне все очень хорошо относятся. Я собирался устроиться дворником. Я ехал вообще в Петербург устроиться дворником. Это такая мифологема была, и очень важная. Но дальше началось то, что меня не брали. Не брали дворником. В «муху» брали, а дворником — нет. И когда я спустя много лет спросил этого человека (я его случайно встретил), начальника ЖЭКа: «Почему?», он мне ответил: «Ты бы работал, а что бы я с остальными делал?» И дальше у меня начинаются проблемы, потому что у меня прописки нет и ничего нет [...]

Но все же как-то я жил. Со всеми этими студентами. Там еще такая Вера была, в общежитии, институте, квартира на Обводном. Это смешная история, потому что Лешкина* жена жила на Обводном практически в 10 метрах от того места, где мы жили. Такой мир был. И жил я потом у одного парня в общежитии Медицинского института довольно долго. И все у меня складывалось довольно хорошо, но в один прекрасный момент я встаю и еду в Ригу, потом — в Таллинн, Вильнюс. Езжу по академиям, показываю свои работы, они смотрят на меня как на сумасшедшего... рисовать я не умею. Мне в «Мухе» говорят: «Старик, рисовать нужно так, и не выпендриваться», а я продолжаю выпендриваться. [...]

Я еду в Ригу, Вильнюс, потом возвращаюсь в Петербург и уезжаю. Почему — я не знаю. Но я возвращаюсь в Харьков. И у меня начинаются проблемы [Клим 1.2].

* * *

Выше я обещал обойтись без комментариев, но, как я сейчас вижу, совсем без комментариев обойтись, вероятно, не получится. И дело не в перечисляемых Климом людях (они не сыграют в дальнейшей его жизни практически никакой роли, что бы он сам об этом ни говорил). В комментарии, как мне кажется, нуждается выражение

ОРФЕЙ: Если ты не веришь мне, / Спроси же у этих людей: «кто я»?

ЭВРИДИКА: Кто ты?

ОРФЕЙ: Кто я?

ЭВРИДИКА: Кто ты?

ОРФЕЙ: Кто я?!

ЭВРИДИКА: Кто он?

ХОР: Орфей! Орфей! Великий певец.

* Янковского.

«знаменитая реплика». Как она сама, так и ее форма: то, что, как вы могли уже увидеть, я — вполне сознательно — нигде не убираю из речи Клима моменты инвективной лексики. Всему этому есть свое объяснение.

Сначала о реплике. В какой-то мере это — сердцевина «климовского учения о персонаже», окончательно оформившегося во времена Подвала. Реплика — снятие (через перевод в иную плоскость).

На вопрос «кто я?» в тот момент существовал только один ответ: «головка от х...я». [...] Понятие «я» — это не значит, что его надо убрать совершенно, но рядышком возникает еще «кто в моем я», и «что в моем я», и «где ты вообще сам». На сегодняшний день я могу говорить, о каком «я» мы тогда беседовали. Но дело в том, что это наслоение форматов, которые мы все тащили с собой, «я» это и есть эти форматы, которые я выдаю. И Клим пытался все это гнать... В чем твоя задача? Твоя задача — отдавать, твоя задача — точно вызывать звук, твоя задача — не становиться поперек движения твоего товарища, чувствовать ритм, чувствовать поле. Об этих вещах мы в тот момент говорили очень много. Об этом, а не о том, «кто я» [Випулис 1].

«Кто я?» — вопрос системы Станиславского, в том виде, в котором она описывается, например, у Горчакова: кто я? (как зовут, прозвище, сколько мне лет, моя профессия, где служу, состав моей семьи, какой у меня характер), где живу? как я провел вчерашний день? кого я знаю? и т. д. Кто я, зачем вышел и как отношусь к окружающим.

Впоследствии, на тренингах (которые Клим будет проводить уже после закрытия Подвала в разных городах и для разной аудитории) он неоднократно будет повторять мысль о том, что его собственная театральная практика вовсе не отрицает систему Станиславского и что Станиславский, Михаил Чехов, Курбас, Крэг, Арто, Гротовский — всего лишь «разные пути, должны привести к одному результату», что мы должны относиться к достижениям Системы с надлежащим уважением. Но наличие «разных путей» не означает, что мы должны двигаться по всем ним одновременно.

Что же касается собственно инвективной лексики, сама эта тема, как мне кажется, тоже нуждается в некоторых пояснениях, причем именно в контексте перемены вектора, снятия вопроса, перевода его в иную плоскость, в которой «продолжение содержательного диалога» оказывается невозможным.

Так, например, в 2002-м г. Клим, выступая в Москве на Всероссийской режиссерской конференции, в заключение своей речи трижды прокричит с трибуны слово «х..й», вызывая недоумение как коллег, так и прессы.

Режиссер Клим (В. Клименко), известный экспериментатор, не отягощенный ни службой в отдельно взятом театре, ни какой-либо театральной традицией, «отвязался» как следует. Призвав где-то в середине своего сумбурного выступления издать закон, «защищающий режиссера от самого себя», он к финалу несколько раз громко выкрикнул... три веселых буквы. Контекст употребления любимого российского словечка намекал, впрочем, на некие искусственные преграды, мешающие режиссерской природе жить полноценной жизнью. Какие конкретно: социальные, административные, финансовые или психические, — в речи Клим было не разобрать. Остается думать, что высокое режиссерское собрание просто огласил вопль режиссерской души и плоти [Алпатова, Каминская].

Или иной пример. Из репетиционной практики. С репетиций мольеровского проекта в петербургском театре Сатиры. Актриса Инна Кошелева репетирует сцену из «Ревнивого принца». Клим трижды приглашает ей в пару разных партнеров и просит повторить сцену, ни разу ничего не прокомментировав. Наконец он останавливает репетицию:

Клим: Девушка, скажите... вы ебаться любите?

Кошелева: ...Люблю.

Клим: Так ебитесь.

Кошелева: Что, прямо сейчас?

Клим: Прямо сейчас.

Кошелева (расстегивая блузку): А с кем?

Клим: С пространством. Театр — это ебаться с пространством [Мольерпроект. Записи репетиций].

Здесь мне особо хотелось бы подчеркнуть ситуативную составляющую. Слова, произносимые Климом, не просто изменяют вектор, но делают это здесь и сейчас, раскрывая ситуацию в иное понятийное пространство. Но это ситуативное, единомоментное раскрытие обретает в сознании присутствующих при его «рождении» самоценность.

— А тебе в дальнейшем та работа с Климом что-то дала? Ты что-то вспоминаешь?

— Конечно. «Театр — это ебаться с пространством» — лучшее определение театра, которое я когда-либо слышала [Долинина].

Конечно, у любых слов есть своя история. Юрий Альшиц в книге «Тренинг forever!» описывает ряд «ритуалов» по подготовке сцены, увиденных им в разных странах.

В Японии я, русский режиссер, наблюдал, как актер, совершенно один, более часа мыл пол в своей студии, который и так уже был идеально чист. Зачем это? — тогда удивился я.

Актеры-боливийцы, пришепывая, долго раскладывали только им известные ароматические травы в углах сцены. Суеверные люди — решил тогда я.

Индусы перед спектаклем читали тантры [так в тексте. — *И. В.*]. Трага времени — подумал тогда я. А потом увидел одно упражнение в Мексике и сразу понял — и японцев, и боливийцев, и индусов. Оно поразило меня результатом, который я отчетливо почувствовал на себе.

Упражнение основано на старинном обычае ацтеков: в жилище тяжелобольного человека приходили молодые люди и энергетически мощными сексуальными движениями имитировали половой акт с отдельными частями пространства. Они как бы оплодотворяли мертвую среду. Возвращали ее к жизни. Давали энергию. Создавалось мощное поле, в котором больной выздоравливал гораздо быстрее. Акт, подобный этому, проводили и артисты небольшого театра. Они наполняли пространство энергией за счет сексуальных движений, звуков и слов. Занимаясь с пространством сексом, они подготавливали таким образом сцену к спектаклю. На меня это произвело сильное впечатление. Минут через двадцать сцена была как печка, и даже я почувствовал себя опять молодым [Альшиц. 2010: 21–22].

Альшиц — соратник Васильева по Школе драматического искусства, хороший знакомый Клима, и весьма вероятно, что «упражнение», которое он описывает (хотя хронологически здесь присутствует некоторая неувязка), знакомо Климу именно как упражнение, один из «театральных ритуалов». Но сама его, Клима, формулировка не выдает знакомство с «источником» (не только мексиканским, но и каким бы то ни было). И в этом смысле тем более любопытным мне представляется сохранение отсылки к «Орфею и Эвридике» в истории «знаменитой реплики» — некоторые фрагменты реаль-

ности в сознании их носителя оказываются неотторжимы от самого факта своего рождения. И это при том, что, насколько мне известно, в Подвале (в рамках которого реплика, собственно, и становится знаменитой) ее происхождение никогда не обсуждалось.

* * *

Вернемся к театру Шевченко. То, что отъезд (и возвращение) сыграли свою роль в «поступлении на службу», — очевидно.

Если бы я не уехал, конечно, этого бы не произошло. Сама мысль о том, чтобы поступить на службу в государственный театр, да еще в национальный... Это просто не могло прийти мне в голову. Где был я и где — театр Шевченко [Клим ***].

Клим приходит в театр «со стороны», без всяких связей и знакомств (репутация «художника-сюрреалиста» в данном случае не имела значения). И в театре он начинает работать именно как «на работе», без каких бы то ни было амбиций, без трепета перед «священным местом», просто исполнять поручаемое ему по 8 часов в день.

- Я начинаю работать декоратором.
- художником?
- Нет, просто декоратором.
- Т. е. не свои проекты какие-то делать?
- Да. И сначала они меня восприняли как-то очень хорошо. Казалось, что у меня какая-то карьера будет крутая, но потом это закончилось плохо, потому что художники остро чувствуют конкуренцию.
- И что ты делал, декорации?
- Да, и это было еще тогда круто, потому что тогда еще делали декорации, в которых расписывали задники. Был целый цех. И я был человеком, который расписывал задники. Я прошел эту школу. На этом месте многие хотели работать и пытались, но никто не мог. А я проработал на этом месте 6 лет.
- А почему никто не мог?
- Ну, там многие были нюансы... а я принял эту реальность.
- Какие нюансы?
- Как тебе объяснить... молодые люди, когда приходили, у них были свои амбиции. А я как к этому относился... у меня была своя территория, свой мир, у меня была своя мастерская огромная. Меня это устраивало. Я там рисовал.
- А ты про себя еще продолжал думать, что ты художник?

– Да. К тому моменту я начал относиться к этому более серьезно. И у меня появились друзья: художники, фотографы, всякие академики местные, худпром [Клим 1.2].

«Худпром» — Харьковский художественно-промышленный институт, с преподавателями которого Клим в то время «подряжался на всякие халтуры». Художники-фотографы: «Валера Черкашин^{*}, Володя Стариков^{**}, Боря Михайлов^{***}» [Клим **]. В определенный момент этот круг станет основным кругом его общения. В театре же он просто «расписывает задники».

Он мало с кем общался в театре. Он приходил, выполнял свою работу, а потом уходил и был в своем мире. Я даже не могу сказать, чтобы он вел какую-то светскую жизнь, поддерживал какие-то светские беседы, посещал вечеринки и так далее. У него не было как таковой жизни в театре. По тем временам все устраивали какие-то сабантуйчики, встречи: посидеть, выпить, но Клим в эти компании никогда не попадал. Он был такой — правильный. Даже нельзя сказать слово «правильный», он был — в своем мире. Он мечтал о настоящем искусстве, мечтал о чем-то совсем другом... а то что происходило в театре, его как-то не касалось [Высочанская].

К слову сказать, умение «расписывать задники» не останется в его дальнейшей театральной биографии невостребованным. Я имею сейчас в виду не «декорации» спектаклей его студенческого театра в ХАИ или спектакли в Подвале (там как раз никаких расписных задников не было). И даже не его работу в васильевском театре (куда он был принят после института «формально — режиссером»,

^{*} Валерий Черкашин — художник, фотограф, перформансист. С 1979 г. — в Ленинграде («группа Стерлигова»). С 1980 — в Москве. Прославился как автор ряда перформансов в Московском метро («Подземная приватизация», «Подземный Субботник», «Свадьба в метро»).

^{**} Владимир Стариков — украинский художник-график, поэт, основатель альтернативного издательства SvinX. Автор поэтических сборников «Оказия» (1998), «Третье поколение зимородков» (2000), «Заглавие» (2001). В описываемый момент времени работал над одним из самых известных своих произведений — графическим циклом «Легенда» (1975–1977).

^{***} Борис Михайлов — украинский художник, фотограф (лауреат множества международных премий в области фотографии, в том числе премии «Хассельблад»), признанный мастер в области социальной документальной фотографии. На момент описываемых событий автор цикла фотографий «Красная серия» (1968–1975).

но о которой он сам говорит: «Красил задники. Занимался в общем-то ровно тем же, чем когда-то в Харькове» [Клим 3.3]). Дело не в конкретной работе, а в направлении, в самой интенции.

Всякий раз, когда Клим будет выступать в качестве театрального художника (рисовать эскизы — как художник, задумывать оформление — как режиссер), он будет идти именно «от ремесла», от видения человека, прошедшего школу театральных цехов. Человека, заставшего эпоху, когда декорации «еще делали», а задники — расписывали.

Да, это время для театра безвозвратно ушло. Но это, в каком-то смысле — сама плоть театра. И понимание того, *что именно* ушло, превратится в понимание того, *что именно* должно прийти ему на смену. Рассказывая о своих поздних сценографических идеях и концепциях (декораций-трансформеров; среды, созданной из первоэлементов), он будет постоянно возвращаться к опыту, полученному тогда, в Харькове: «Я, как человек, который сам малевал задники, понял...», «я, как декоратор, не могу не понимать...»

* * *

Главная характеристика театра им. Шевченко того времени — «национальный». Игруют на украинском (Клим, как мы помним, принципиально не говорит по-украински), костяк репертуара составляют пьесы «национальных авторов» — «Назар Стодоля» Шевченко, «Наталка-Полтавка» Котляревского, «За двумя зайцами» Старицкого, «Шельменко денщик», «Сватанье на Гончаривци» Квитки-Основьяненко и т. д., — поставленные также в «национальном стиле» с грандиозными массовыми сценами, народными гуляньями, песнями и плясками (Клим опять же, как мы помним, терпеть не может всего этого «псевдоукраинского лубка», в отличие от «настоящего хохляцкого мира с демонами», увиденного им впервые и единственно у Параджанова).

Основа репертуара — национальная классика — развлекается небольшим количеством «современной драматургии» (такой, например, как «Дожди» Синельникова — с обсуждением будней партактива и посевной). Примерно раз в два сезона ставится какая-нибудь «проблемная» современная пьеса «на молодежную тематику» («Жестокие игры» Арбузова) или переводная иностранная («Моя профессия — синьор из высшего общества» Д. Скарначчи и Р. Тарабузи), ставится заезжими приглашенными режиссерами и быстро уходит из репертуара. Мировая классика (даже такая репертуарная,

как Шекспир, Мольер, Шиллер, не говоря уже о классицистской или греческой трагедии) отсутствует, равно как и русская (Островский, Чехов). Не идет даже Горький («Чудаки» — нашумевшая постановка 1967 г. — к моменту прихода Клима в театр уже сняты). Вообще, с точки зрения репертуара, вторая половина 1970-х для Харьковского национального театра, даже по сравнению с 1950–1960-ми гг. («Гамлет» в постановке Б. Норда, «Привидения» — В. Оглоблина, «Отелло», «С любовью не шутят» — А. Глаголина), представляет какой-то фантастический провал. То же самое — в режиссуре. Да и вообще в «эстетической концепции» театра. Достаточно сказать, что за эти годы не появляется ни одного спектакля, который стал бы значительным художественным событием, остался бы в истории пусть не советского (в смысле всего СССР), но хотя бы украинского театра.

И все же годы пребывания Клима в театре Шевченко (пребывания, как было уже сказано, отдельного от коллектива, автономного) оставляют свой отпечаток. Во многом само понимание Климом театра, его законов, природы складывается именно здесь. И в первую очередь это связано с актерами, которых Клим (оставаясь невидимым, держа дистанцию) наблюдает на сцене и за кулисами.

В то время как я, работая в этом театре, к нему невероятно плохо отношусь, но в то время в этом театре работает Ивченко*, работает Сердюк, работает такой Володя Петров**. С актерской точки зрения в это время в театре Шевченко происходят невероятные события [Клим 1.2].

В Шевченко еще работали старые актеры. Не в смысле возраста, а в смысле старой школы, которую нигде — в Москве или в Ленинграде — уже нельзя было увидеть. Был такой Сердюк — народный артист, заслуженный, которому не нужно ничего было. Он просто выходил на сцену, и это был уже театр [Клим **].

И еще раз про Сердюка:

* Имеется в виду Валерий Ивченко. В последствии актер БДТ.

** Имеется в виду Владимир Петров — впоследствии режиссер Рижского театра русской драмы (1980–1985), худ. рук. Севастопольского драм. т-ра (1985–1989), Киевского т-ра им. Леси Украинки (1989–1993), с 1994 — Омского драм. т-ра. В середине 70-х Петров работал в театре Шевченко в качестве актера.

...это невероятный актер... который еще с Курбасом... Леша* учился у него на курсе. Это такой человек, который мог стоять в дверях... он стоял в дверях, ничего не говорил, и глаз от него оторвать было невозможно. Вообще, когда я оказался в Москве, то для меня театр по уровню был... они не дотягивали. Не дотягивали до того, что я уже видел [Клим 1.2].

Последние слова Клина, как мне кажется, показательны как минимум в трех смыслах. Во-первых, описательно. Как символ того, что, собственно должен уметь настоящий актер: просто стоять в дверях (сидеть на стуле, смотреть в окно, лежать на кровати). Но делать это так, чтобы зритель не мог оторвать от него глаз. Когда в 2010 г. на (упоминавшейся уже выше) ретроспективе спектакля Янковского в «Обобняке» Клим попросит показать фрагмент из «Ревизора»**, он — напомним — предварит его словами:

Вы должны посмотреть на это. Как они двигаются. Как садятся. Как девушки поддерживают платья. Как они смотрят... Сейчас уже никто так не умеет [Обобняк 2010, 1].

Вспоминая «лучшие времена» Подвала (проект по Пинтеру, начало работы над «Ревизором»), он будет характеризовать уровень своих актеров (Лавроненко, Чаплыгина) практически теми же самыми словами, которыми он (естественно ретроспективно, но все же) описывает свои впечатления от игры Сердюка:

Слова как таковые были уже не важны. В результате той школы, которую они прошли на Пинтере, они уже... они телом своим, самим своим существом говорили. Человек мог просто сидеть. Или просто стоять в дверях. И все. Пять минут просто стоять, и зрители рыдали [Клим **].

Не будем сейчас обсуждать то, насколько сами эти слова соответствуют истине (и в отношении Сердюка, и в отношении актеров Клина). Мне кажется важным зафиксировать саму эту перспективу как понимание идеала актерского существования на сцене.

* Алексей Янковский.

** Зрителям был показан пятиминутный фрагмент первого действия первого варианта «Ревизора» Мастерской Клина (ВОТМ), в течение которого актеры не произносят ни одного слова.

Второе, что хотелось бы отметить: Сердюк в словах Клима окзывается представителем некой «старой школы». «Старой» по отношению к воцарившейся повсеместно «новой» театральной системе. И это тоже одна из любимых теорий Клима позднейшего времени, то, что насаждаемая повсеместно система Станиславского уничтожила великий русский театр в смысле его актерской составляющей.

МХАТ на самом деле — в смысле уровня — был на уровне того театра, который был в то время в России... со всей системой бродячих актеров... это еще существовало до войны... [...] Театр погиб как реальность после войны. Он выдержал еще войну. А после войны произошел слом.

– Почему?

– Вымерло поколение стариков... Когда смотришь книжку... про Александринку, например, то не понимаешь, как это репетировали, как это можно было развести... Был еще такой Василько в Одессе... такой был в Одессе знаменитый режиссер, ученик Курбаса... т. е. был целый мир режиссеров, который, когда система Станиславского начала побеждать, начал расплзаться по окраинам...

– Расплзаться от нее?

– Да [Клим 1.2].

Т. е. опять же: «на окраинах», не в Москве или в Ленинграде, представители «старой школы» продолжали существовать и после повсеместного насаждения Системы. Некоторые долгожители (такие, как Сердюк) дожили и до 1970-х.

Конечно, с методологической точки зрения приводимое выше высказывание Клима несостоятельно (где «система бродячих актеров» и где — Сердюк и Василько). Но опять же в смысле перспективы — как постулирование самой возможности существования альтернативы, иного (по отношению к утвердившемуся) вида театра — это заявление более чем понятно. В этом смысле, к этому «иному театру», «поколению стариков» будут принадлежать и Сердюк, и М. Бабанова, и Е. Юнгер (чье существование на сцене в спектакле конца 1990-х мы с Климом обсуждали, если мне не изменяет память, в подобных же терминах).

Упоминание же «системы бродячих актеров» в этом контексте (как и в контексте вообще дальнейшего режиссерского существования самого Клима с типичным для него отсутствием «застольного периода», заменяемого раздачей текста и репликой «играйте!») также понятно.

И наконец, третье: «Сердюк... который еще с Курбасом...» Театр им. Шевченко — бывший «Березиль», театр Курбаса.

Замечательное описание атмосферы, царившей в театре, на подступах к самому имени легендарного основателя мы можем найти в воспоминаниях упоминаемого выше Валерия Ивченко:

...мой дебют на профессиональной сцене состоялся еще в 1960-м [...] моими партнерами были корифеи театра, те, кто 40 лет назад пришел под знамена Леся Курбаса. Безусловно, это был уже другой театр, театр, где торжествовал социалистический реализм; спектакли которого неоднократно удостоивались Сталинской премии; театр — непрменный участник Декад украинского искусства в Москве; удостоенный высшей тогда награды, ордена Ленина.

И все же, как, скажем, в архитектуре, как ни перестраивай и не видоизменяй храм, опытный глаз всегда угадает первоначальную природу сооружения, опытный глаз отмечал выучку артистов, их дисциплинированность, любовь к форме, строгость и стройность в проявлении эмоций, тяготение к ансамблю, благородный романтический тон, сочный и точный рисунок комедийных персонажей. Мера, вкус, стремление режиссуры к созданию целостного спектакля во всех компонентах — музыке, сценографии; тяготение к масштабности.

Внутри же театра меня, молодого артиста, волновало присутствие некоей тайны — намеки, недомолвки, красавица Валентина Николаевна Чистякова, дочь солиста московского Большого театра, жена Курбаса, ее французский язык, ее прекрасный русский и, конечно же, украинский. Постепенно в воображении вырисовывался образ красавца, европейца, студента Венского университета, артиста и режиссера-гения. Что еще нужно двадцатилетнему юноше, чтобы Курбас навсегда стал его кумиром, героем какой-то иной, незнаемой мной, но страстно влекущей к себе жизни. Это было похоже на то, как если бы вы узнали, что в вас течет голубая, королевская кровь. Ведь вы работаете в театре, который создан им. Стало быть, вы, каким-то образом, его внук [Ивченко: 108].

Воспоминание это относится к началу 1960-х. Во второй половине 1970-х, в то время, когда Клим появляется в театре, ситуация практически не меняется. Присутствие Курбаса в театре по-прежнему ощущается на уровне «некой тайны — намеков, недомолвок», в зоне умолчания («говорить об этом было не принято. Не то чтобы запрещено, просто не принято» [Высочанская]).

Да, Курбас уже 20 лет как был реабилитирован, с его спектаклей снят ярлык «национал-фашизма», в конце 60-х, начале 70-х появились публикации, посвященные его творчеству*, но все же реабилитация «несправедливо осужденного гражданина» Курбаса не означала автоматического восстановления в правах, реабилитацию театральной системы Курбаса-режиссера. Систему Курбаса не преподают в театральных ВУЗах, актеров и режиссеров не призывают «вернуться к курбасовским традициям» и даже театроведам всерьез заниматься Курбасом не рекомендуют (как недавно заметил один из исследователей творчества режиссера Лесь Танюк):

«Мы реабилитировали людей, а не их идеи!» — фарисейский лозунг Андрея Скабы [...] Заниматься Курбасом было рискованно; за это отлучали от театра, от архивов, не допускали к защите диссертаций [Танюк: 15]**).

Официальная версия, принятая в конце 1960-х (статья в Театральной энциклопедии 1967 г.) гласила:

Заявляя, что «форма жизни последнего столетия задавила актера» и что настало время предоставить ему полную творческую свободу, Курбас на практике утверждал «диктатуру режиссёра» [...] Художественная практика Курбаса в театре «Березиль» отличалась сложными противоречиями. Призывая к ломке «всего старого», Курбас выступал фактически не только против рутины и штампов дореволюционного украинского театра, но и против его лучших реалистических традиций. [...] поиски театральнойности, поток режиссёрской фантазии часто становились самоцелью и заслоняли идейную значимость спектакля. Это привело Курбаса и руководимый им театр к отрыву от жизни, к художественному кризису.

* Это в первую очередь статьи Н. Корниенко (Лесь Курбас // Театр. 1968. № 4; Еще о Курбасе // Театр. 1970. № 12), сборник воспоминаний о Курбасе (Лесь Курбас. Спогади сучасників. Київ. 1969), Попытки театроведческих реконструкций спектаклей Курбаса в работах Н. Кузьякиной (П'єси Миколи Куліша. Київ, 1970) и Л. Танюка (Марьян Крушельницький. М., 1974).

** Собственно говоря, упомянутая в предыдущей сноске книга автора этих слов Л. Танюка становится последней серьезной работой, в которой затрагиваются проблемы театральной системы Курбаса. От следующей (Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие, М., 1987) ее будет отделять 13 лет практически полного официального замалчивания.

Неофициальная жила недомолвками и общими ощущениями. К тому же, если в 1960-м на сцене театра Шевченко еще можно было увидеть целую когорту тех, «кто 40 лет назад пришел под знамена Леся Курбаса», то во второй половине 1970-х непосредственных участников былых баталий 1920-х гг. оставалось все меньше и меньше (пока не остался и вовсе один — Лесь Сердюк).

По сути, к середине 1970-х от Курбаса остается лишь легенда: интеллеktуал, сторонник не бытового, не психологического театра, последователь Штайнера, понимающий театр как «форму религиозного акта»; театральный практик, говорящий о необходимости не воспроизведения, а преобразования действительности — «перетворення»; теоретик, определяющий свой театр как театр «вплаву» (воздействия). И — возможно главное — театральная система Курбаса ориентирована на «индивидуальное», а не на «коллективное». И еще один момент: система Курбаса во многом была построена на тренинге, «тренаже»*, и Клим это прекрасно понимает. Может быть, он и не знает буквально, в чем именно заключался «тренаж» березильцев, какие именно упражнения они обозначали словом «психотехника», но то, что он воспринимает игру Сердюка именно как следствие прохождения по этому пути, — очевидно:

Нужно понимать одну вещь, что когда я говорю о Сердюке, то этот человек прошел с Курбасом в молодости свою невероятную систему тренинга и обучения. Великих актеров вне школ не бывает, существует все равно эта профессия. Она имеет разные технологии. Но актер — это способность выносить сильнейшие психофизические перегрузки и оставаться живым. [...] Театр состоит из железных законов пространства, композиции... из элементарных законов движения, танца, голоса... и есть еще нечто. Это измененное сознание, тайну которого никто не знает. Но есть один момент. К этому можно подвести человека. Эта технология подвода — развитие его способностей [Клим 2.2].

«Измененное сознание» относится к зрителю, «развитие способностей» — к актеру. Актер должен послужить катализатором измене-

* «Формирование актерской школы проходило последовательно и опять-таки системно. Главная роль отводилась тренажу. Упомянутые станции и комиссии занимались вопросами профессиональной техники. Одна — словом, другая — голосом, третья — хореографией, четвертая — психотехникой. Обязательными были занятия акробатикой» [Ермакова. С. 20].

ния сознания зрителя. И для этого быть натренирован специальным образом.

Когда в 1982-м г. Клим переедет в Москву, поступит на курс Васильева и Эфроса, для него не просто увиденные им московские артисты будут «не дотягивать» до уровня Сердюка, но и сама система их обучения будет ставиться под сомнение.

Васильев рассказывал о теме, о переживании. Эфрос говорил: «Неужели вам не интересно? Почему у Шекспира написано именно так? Вы не хотите отгадать?» ...Сейчас спроси меня, «интересен мне театр?», — нет. Я прихожу и все вижу. Артисты что-то мучаются. Я ему говорю: «Старик, с помощью технологии то, что ты так мучаешься, делается элементарно». Не надо мучиться, надо знать. Не хрен делать великие откровения. Сердюк так стоял, потому что его так научили... Кто такой актер? Человек, который обучен для того чтобы совершить только одно действие, но при этом ты его должен совершить... Вот у ** отец — хирург. И я понимаю, что когда он делает детские операции, каждый раз это... это очень конкретные действия. Так и актер... [...]

Система образования, когда играем, играем, играем, но при этом артисты не ходят на пение, на танцы, они не красивые... У меня были очень примитивные тупые представления о кино и театре: есть профессия, это делается так, а это — так. Без всяких... [Клим 2.2]

В отличие от процитированного выше Ивченко, Клим не был актером, не выходил в театре Шевченко на сцену, не был допущен к чудом сохранившейся библиотеке Курбаса (Фрейд, Ницше, Штайнер, Михаил Чехов), не был близко знаком с вдовой Курбаса (с последней, к слову говоря, в дружеских отношениях находилась первая жена Алексея Янковского Ванда Высочанская, работавшая в то время в секретариате театра). Но он тоже «работал в театре» и тоже «каким-то образом» осознавал себя — пусть не внуком — внучатым племянником отца-основателя. Курбасовская теория «перетворення» впоследствии всегда будет осознаваться им как одна из сильных театральных систем — соперников системы Станиславского. А курбасовский актер (Сердюк в данном случае пример, не более того) — как актер, представляющий собой реальную аль-

тернативу тому театру, который в конце 1970-х являлся общепри-
нятым в СССР образцом.

По сути дела, даже позднее климовское «переписывание» класси-
ческих текстов (приведшее его, в конце концов, в драматургию) может быть так же воспринято в рамках курбасовской системы: не оправдывать каждое слово, каждую авторскую реплику, а на-
оборот — трансформировать текст в соответствии с интересами
спектакля (пусть данная формулировка и не совсем корректна, здесь важно, что «Гайдамаки», и «Иван Гус», и «Макбет», и «Газ», и «Джимми Хиггинс» были «переписаны» Курбасом, как имен-
но — другой вопрос).

* * *

Говоря о театре Шевченко, о тех впечатлениях, которые Клим полу-
чает за годы работы в нем, невозможно также обойти молчанием
двух человек, сыгравших в дальнейшей судьбе и деятельности Кли-
ма, как режиссера, огромную роль. Это — молодой актер театра
Шевченко Григорий Гладий (с которым Клим несколько лет делил
одну комнату в театральном общежитии) и режиссер — в то вре-
мя уже не частый гость театра — Владимир Оглоблин («дед», как
его будет называть Клим позднее, уже в киевский период работы
в ДАХе, в котором Оглоблин окажется вместе с Климом в конце
1990-х).

Гладий — одна из легенд украинского и российского театра, «ми-
фическая фигура». В 1981-м, в Киеве, в составе «Молодого те-
атра», он играл главную роль в легендарном, запрещенном КГБ
еще до премьеры, «Стойком принце», работал в каунасском театре
у Вайткуса, в Москве — у Анатолия Васильева, в 1990-м эмигри-
ровал в Канаду, ставил спектакли в Австрии и Швейцарии, снялся
более чем в 80 кинофильмах.

В 1976 г. Гладий, закончивший киевский театральный институт,
поступает на работу в театр Шевченко. Уже в те годы он — маль-
чик-звезда, всеобщий любимец, обладающий врожденной спо-
собностью располагать к себе людей. Еще в институте он снялся
в легендарном фильме Быкова «В бой идут одни “старики”», его
«наперебой приглашают» в разные театры, он знает несколько
языков.

В контексте же нашей истории главное, что Гладий в те годы испытывает такое же недовольство окружающим его театром, как и Клим. Но, в отличие от Клим, он уже видит, примерно представляет себе то направление, в котором ему предстоит двигаться.

Гладий исповедовал какой-то другой театр... Он был сыном священника... вот тогда все стеснялись, ...актеры украинской драмы говорили на сцене по-украински, а в быту... А он молился, он не стеснялся молиться, не стеснялся говорить по-украински... Гладий, это от него мы тогда узнали о системе Арто, он читал по-английски, по-польски... [Потимков 1]

Как сам Гладий в тот момент воспринимает Клим? Вероятно, в первую очередь как художника. В театре в этот момент ставятся «Жестокие игры» Арбузова.

Была такая не очень удачная пьеса Арбузова «Жестокие игры», которая якобы должна была поймать мир этого нового времени, новых типажей, так вот Гриша Гладий, который играл там главную роль, он играл Клим, он вышел на сцену и... мы когда пришли в Украинскую драму, мы были поражены: «о, классно снял его!» Т. е. «снял» именно один в один: вот так Клим садится, вот так он поднимается, так говорит... [Потимков 1]

Это был Клим один в один именно по пластике. Он не садился, а сползал по невидимой стене. Тек, медлил, рапидничал... [Потимков 2]

Для Клим же Гладий стал чем-то вроде учителя, проводника. Человека, взявшего над ним «добровольное шефство».

Гладий — это человек, который должен был стать круче де Ниро. Реальная звезда. [...] Сейчас многое воспринимается не так, но тогда — это была фантастическая фигура. Он тоже работал в театре, ему дали общежитие, мы оказались в одной комнате вполне случайно. [...]

И непонятно почему... он работает актером, и он по ночам мне читает Гротовского, Арто, Крега. Он невероятно образован был. Непонятно почему, но... он приучает меня к классической музыке (моя попытка приучить его к року ничем не закончилась) [...] мы оказываемся невероятными друзьями. И он на меня все это сваливает.

Я не понимаю, для чего он это делает. Для чего он все это вбивает мне в голову. Но мы друзья. Мы — не разлей вода. Мы все время вместе. Нас вообще подозревали в том, что мы голубые, потому что к девушкам не пристаем, ходим вместе [...]

Гладий — это Малер, это Гротовский, это Томас Манн (тут нужно понять, что есть странная история моей жизни, то, что я в армии на Кубе читаю 2 книги — это «Игра в бисер» и «Волшебная гора» Томаса Манна; я их читаю, но не прочитываю, а потом это все возвращается уже с Гришей). Гриша — это особый мир. Он начинает погружать меня во все это [Клим 1.2].

Четыре года, с 1976-го по 1980-й, Клим и Гладий прожили в одной комнате. И это были интенсивные четыре года. Четыре года подготовки, в процессе которой собиралось видение иного типа театра.

Не то, чтобы он уже пришел с какими-то готовыми знаниями. Он сам набирал... а я у него был чем-то вроде полигона, он на мне обкатывал... когда он мне рассказывал про Гротовского, про Арто...
– А откуда он сам брал?
– Выискивал. ... Я помню, были какие-то польские журналы, книжки. Арто был на французском, он переводил с французского.
– Т. е. какого-то человека, который бы вам что-то показал, который сам реально что-то видел, — не было?
– Нет. Это все было такое исследование. Он читал, и мы пытались представить, как бы это могло выглядеть [Клим **].

В 1980-м Гладий уволится из театра Шевченко и переедет в Киев, в создаваемый там «Молодой театр» (название — намек на «молодой театр» Курбаса, заявление о возрождении традиций). В 1981-м театр выпустит «Стойкого принца». И именно там, на репетициях этого спектакля, Гладий впервые опробует на практике все те «выисканные» и обкатанные на Климе знания и методики — представления об «ином» театре.

Спектакль был запрещен еще до премьеры. На квартире Гладия произошел обыск (искали «запрещенную литературу»), и сам он, оказавшись на Украине персоной нон-грата, вынужден был уехать в Литву.

...я всегда увлекался театральными исканиями Ежи Гротовского. По крохам собирал сведения об его опытах. По-русски издавалось мало, и я читал по-польски. Пытался заниматься самовоспитанием в духе Гротовского, чтобы стать проводником тех видов энергий, на которые нормальные люди не способны.

«Стойкий принц» был легендарной постановкой Гротовского, с которой он объездил мир, — собственно, после нее Гротовский и стал тем, кто он есть. Естественно, спектакля я не видел, но старался осуществить идеи Гротовского, как их понимал. [...]

В то время я уже сформулировал некоторые идеи своего тренинга (что-то типа системы, как развивать актерскую игру). Ко мне потянулись молодые актеры из других театров и даже из Москвы. Получилось, что я не просто «не наш человек», а еще и влияю на других... [Гладий]

«Я... старался осуществить идеи Гротовского, как их понимал»... У спектакля был режиссер — Марк Нестантинер, — но, как вспоминают участники репетиций, именно участие Гладия задавало работе тот вектор, который превратил ее в явление «другого» театра.

Именно Гриша Гладий нас тогда подвигнул на все эти тренинги, актерские конструктивные вещи. Мы организовали самостоятельные тренажи и попробовали на системах Гротовского, Барбы прийти к общему знаменателю, так как у всех были разные школы, разный сценический опыт. Из тренажей, репетиций, нашего общего дела и родилась идея «Стойкого принца». Мы в какой-то мере тогда научились управлять своей энергией* [Подлужная 2005].

В том же самом 1980-м г., когда Гладий уедет в Киев, оставшийся в Харькове Клим начнет свои первые театральные опыты в студенческом театре ХАИ с непрофессиональными актерами.

Когда Гриша Гладий мне все это рассказывает, я все понимаю. Не понимаю только — на хрена. Зачем мне все это. Я просыпался от того, что он в шесть часов утра медитировал под Малера, сидя в позе лотоса, я слушал, что он мне рассказывал... Но когда эта девушка говорит**, то у меня все как-то соединяется [...]

Я начинаю вспоминать все, что мне Гриша говорил, про Гротовского, про все. И я начинаю им давать...

– Например?

– Например, театр жестокости, который я понимаю очень наивно, йога.

* Воспоминания актера «Молодого театра», участника репетиций Валерия Легина.

** Т. е. когда Хорольская предлагает ему заняться созданием студенческого театра в ХАИ.

- Ты занимался йогой?
- Гриша занимался.
- А под театром жестокости что ты понимал тогда?
- Я, согласно Тейяру де Шардену, понимал, что материя духовна насквозь, что существует поле какое-то, энергия, и что этой энергией можно научиться управлять.
- А при чем здесь Тейяр де Шарден?
- Он связал очень многие вещи, которые... для меня Тейяр де Шарден был очень понятен, как для физика... для меня первое определение театра — это: «божественная среда и феномен человека». «Божественная среда», которую я не читал, которая не издавалась, которую я только в пересказе Гриши Гладия слышал, и «Феномен человека», который я читал, — как бы связь научного и религиозного мышления. Мне стало очевидно, я понял, что наука для меня вернулась. Я понял, что наука может делить, а может брать мир исходя из неделимой реальности под названием человек. Можно идти в науке от самого простого элемента реальности — элементарной частицы, а можно от самого сложного — человека. Для меня человек стал неделимой реальностью, в которую мне стало интересно не влезть, расчлняя, как там Гротовский, а взять целиком, как некое энергетическое поле, как вот... как бабки, которые как-то так общались каким-то образом. И стало очевидно, что можно очень многое, что можно летать, можно проходить сквозь стены, можно... [Клим 1.2]

Во мне с детства жил хаос. И я должен был научиться жить с ним, обуздать его. Мои театральные занятия, тренинг — всего лишь форма, в которую отлилось это желание разобраться в себе [Клим **].

Эти слова Клим (повторяемые им на разные лады с завидным упорством), вероятно, мог бы сказать о себе и Гладий. Когда в 1970-х они живут вместе, в одной комнате в общежитии, Гладий находит в Климе не только «благодарного слушателя», но и, в каком-то смысле, родственную душу.

Они были совершенно разные. Но в то же время чем-то неуловимо похожи. Оба отличались от окружающих. В обоих чувствовалось что-то, какая-то нездешность [Потимков 1].

В этом смысле «случайное» заселение в одну комнату оказывается как бы уже и не случайностью. Так же как, вероятно, не случайным будет и их схождение в следующей точке — васильевском театре (Клим

в 1982-м, напомним, будет собираться поступать во ВГИК, а поступит в ГИТИС к Васильеву; Гладий в 1984-м поступит на курс Марка Захарова, но через год Захаров передаст этот курс Васильеву же). Впрочем, это второе схождение, можно сказать — не состоится. Каждый будет двигаться своим курсом (пусть в одном направлении и параллельно друг другу, но уже не сближаясь).

* * *

Следующий человек, встреча с которым оказала значительное влияние на дальнейшее миропонимание Клима, — режиссер Владимир Николаевич Оглоблин. Клим знакомится с ним в 1981-м г., уже после отъезда Гладия в Киев.

Оглоблин работал постоянным режиссером в театре Шевченко с 1952-го по 1958-й и с 1966-го по 1970-й г. За это время он поставил около 20 спектаклей. В основном по «современной драматургии» (14 «первопрочтений») — пьесы Маляревского, Минько, Розова, Погодина, Кавалеридзе, Тренева, Муратова. Не великие драматургические шедевры, а те самые «советские пьесы», составлявшие основную массу репертуара советского театра. Как говорит сам Клим:

Он был самым известным постановщиком придурковатых пьес. Придурковатых, советских, дурацких, ни о чем [Клим 1.2].

При этом стоит отметить и то, что выбор подобного рода пьес производился режиссером вполне сознательно. Так, в свое время много шума наделал отказ Оглоблина ставить «Память сердца» (1969 г.) Корнейчука, приведший к ссоре с драматургом (а ссориться с Корнейчуком было опасно*, да и просто невыгодно — постановка, тем более «первопрочтение», практически автоматически обозначала премии, блага и т. д.**).

* Достаточно сказать, что за полгода до описываемого ниже разговора упоминавшийся уже украинский театровед Н. Кузякина была уволена из ИИФЭ им. М. Рильского за то, что в одной из статей по истории украинского театра ею был «умышленно преуменьшен талант и роль в истории» драматурга Корнейчука (подробнее см.: *Кузякина Н. Запізнiлий вiдгук // Український театр. 1994. № 2).*

** Забрав пьесу из театра Шевченко, Корнейчук отдал ее в Киевский театр им. Франко, где она была поставлена реж. Д. Алексидзе. Режиссер, автор пьесы

Показательна мотивация отказа. Оглоблин, ставивший до этого Корнейчука трижды в разных театрах («Расплату», «Калиновую рощу» и «Страничку дневника»), вспоминает, что, прочтя пьесу, он, не таясь, высказал драматургу свое к ней отношение: «Александр Евдокимович! Саша! Так нельзя. Это уже не Корнейчук, а какая-то слащавая мелодрама*!» [Грабенко].

С 1970 г. Оглоблин работает в Киеве, в театре им. Франко. И больше 10 лет ничего не ставит в театре Шевченко. Поэтому, когда в 1981-м он снова появляется в театре, на сей раз уже как приглашенный режиссер**, Клим даже не знает, кто это такой.

Однажды я пришел, а мои шефы говорят, так торжественно говорят, дают мне какую-то бумажечку и говорят: «Вот это пойдешь в тот зал, и чтобы сделал все сантиметр в сантиметр — приезжает Оглоблин». Мне — что? Приезжает и приезжает... [...]

И вот он приезжает работать. Ставит спектакль. Я никак к этому не отношусь. Для меня это было все очень дико: «Нарисуй» — «А что это?» — «Выгородка». Ну, я нарисовал. Спектакль назывался «Дожди». [...]

И когда я увидел этот спектакль, то для меня это было сильное впечатление. Потому что, представьте себе: дом, председатель колхоза, какие-то первые секретари... [...]

Но при этом я впервые увидел в театре невероятную вещь: театр-дом на сцене. Вообще Васильев, когда я его потом увидел, когда увидел «Серсо», не произвел на меня такого впечатления. Представляешь,

и исполнители четырех гл. ролей получили за спектакль Шевченковскую премию — главную премию Украины. На банкете по случаю премьеры Корнейчук произнес тост: «За то, чтобы подышали Оглоблины!» (подробнее см.: [Грабенко]).

* Пьеса, действительно, в дальнейшем будет восприниматься как мелодрама. Аннотация к постановке Е. Симонова в московском театре им. Вахтангова 1970 г. (телеверсия спектакля 1973): «Мелодрама. Из Италии в Киев приезжает Антонио Террачини, чтобы вновь встретить женщину, которую любил в годы войны. Здесь он узнает, что имеет взрослого сына. Однако у Террачини на родине — семья. И вновь расстанутся герои пьесы, но память о прошлом остается в их сердцах».

** В этот приезд Оглоблин ставит в театре Шевченко две пьесы: «Дожди» Л. Синельникова и «Моя профессия — синьор из высшего общества» Д. Скарначчи и Р. Тарабузи. В следующий раз он появится в театре через 20 лет — в 1991, для того, чтобы поставить «Боярыню» Леси Украинки.

у деда — спектакль: ничего не происходит, тексты никакие, и при этом весь спектакль по стеклам идет дождь. Причем реально идет дождь, не записанный под фонограмму, а крутят эту, такую машину... т. е. вот это и есть чудо театра: комната сколько-то метров и... [...]

Понимаешь, тогда для меня это было как явление... уже никакой «Радуги» не было, и я снова к театру не имел никакого отношения, но меня это поразило. [...]

Пьеса ни о чем: сидят, нужно убирать хлеб, а идет дождь, и они сидят. ... Современная пьеса, про деревню, про партийных начальников, но это — кинематограф на сцене... [Клим 1.2]

Пьеса Льва Синельникова «Дожди» действительно — ни о чем. Ни о чем настолько, что это бросается в глаза даже в ряду других «современных пьес» того времени. В театре Шевченко она была поставлена впервые и больше (насколько мне известно) в профессиональном театре не ставилась вообще. Напечатана она была тоже единственный раз (как «сценический вариант» театра Шевченко — см.: [Синельников, 1985]).

«Дом», о котором говорит Клим, — дом главного героя, первого секретаря обкома партии Колесника, откуда он (сидящий дома с больной ногой) лично разбирается по телефону со всеми происшествиями в районе (в колхозе «Заветы Ильича» сгорел стог сена, в поселке Ракитном — кража, на комбикормовом заводе составлялись фиктивные ведомости). Главная коллизия пьесы — «сеять — не сеять»: наверху требуют в кратчайший срок заканчивать сев, а по мнению главного героя, «единственный шанс получить больше хлеба» — это «плохие всходы озимых подсеять ячменем — пойдет на корм скоту. Яровые — перекрестно» [Синельников, 1985. С. 201].

Параллельно развивается любовная линия (типичный для социалистического классицизма конфликт личного и общественного чувства и долга): Чечет — жених Кати, дочери первого секретаря, хочет ехать в Киев в аспирантуру. А Катин отец хочет его направить работать председателем колхоза «Украина». Катя сначала поддерживает жениха: «не впрягайся», ты должен думать о себе, о нас. Но тут умирает старый председатель колхоза, и будущий аспирант решает остаться. Первого секретаря Колесника играл Лесь Сердюк. Это здесь он замирал в дверном проеме, входя в дом. Замолкал, обдумывая вопрос про яровые. Вслушивался в звук дождя и читал перед вызовом на бюро обкома «Воздух дождиком частым сечется. Поседев, шелудивеет лед» (читал так, что Пастернак уже не вызывал никаких «неподконтрольных ассоциаций»).

Здесь надо понять, что Оглоблин в свое время считался не просто специалистом по первопрочтениям, но специалистом по первопрочтениям вполне специфической драматургии. Им были впервые поставлены на советской сцене «Русский вопрос» К. Симонова, «Великая сила» Б. Ромашова (Ярославский театр им. Волкова), «Заговор обреченных» Н. Вирты (Саратовский театр Карла Маркса) — т. е. пьесы, порожденные сталинским указанием 1946 г. в отношении драматургии, воплощавшие в себе дух начинающейся холодной войны («драматургическое» постановление, равно как и постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград», были вызваны к жизни Фултонской речью Черчилля). И в то же время Оглоблина как режиссера необычайно характеризует история, связанная с постановкой 1959 г. в театре им. Франко «Короля Лира»: принимая приглашение в театр, он выдвинул эту пьесу как условие (легко считывающееся послание о преемственности и «восстановлении традиций» насильно оборванного «украинского ренессанса»: Курбас, как известно, был арестован во время репетиций именно этой пьесы). И «Король Лир» 1959-го не просто стал «первопрочтением на украинском языке», но и навсегда вошел в историю украинского театра.

К слову сказать, Шекспира Оглоблин ни до, ни после «Лира» не ставил. Ограничиваясь в основном текущей советской драматургией. В крайнем случае — Горьким («Васса Железнова», «Мещане»).

В 81-м году, в момент этого своего приезда в Харьков, Оглоблин находится на пике режиссерского успеха и официального признания. Поставленная в прошлом (1980-м) году «Васса» получает Первую премию постановок классики в СССР, спектакль по А. Коломийцу «Дикий Ангел» (1979) — Государственную премию СССР Первой степени (1980). Журнал «Театр» называет его одним из ведущих советских режиссеров. Артисты, играющие в его спектаклях, «его» артисты — Валерий Ивченко, Богдан Ступка, Юлия Ткаченко, Аркадий Гашинский, Анатолий Хостикоев — демонстрируют необычайно высокий класс игры, справедливо связываемый с его именем, его манерой работы с актером.

Впоследствии Оглоблина будут часто называть «единственным на Украине» (или даже просто — «единственным») «режиссером, работающим с актерами» [см.: Грабенко, 2000, 2005]. В определенном смысле это верно. Именно на актера делает ставку его режис-

сура. Созданный Гнатом Юрой театр Франко был «театром корифеев», и Оглоблин умел и любил с ними работать. Другое дело как, каким методом он это делал. Его первый приход в театр Франко в 1959 г. (второй, как было уже сказано, произошел в 1970-м) был приходом в театр фактически полуразрушенный. И воспринимался как приход русской (советской) МХАТовской школы, системы Станиславского в ее наиболее радикальном, бескомпромиссном виде. С длинным застольным периодом, кропотливым анализом пьесы, с бесконечным выяснением предполагаемых обстоятельств, с методом вопросника (любимым оглоблинским методом). «Кумиром Оглоблина был МХАТ, любимым артистом Хмелев» («может быть, поэтому, — замечает в своих воспоминаниях выращенный Оглоблиным в большого артиста Валерий Ивченко, — я так легко и свободно вошел в легендарную труппу БДТ» [Ивченко: 109]). Понимал ли это Клим, когда восхищался атмосферой «Дождей» (при полном небрежении к сюжету, к пьесе)? Во всяком случае, задним числом — бесспорно.

Он был главный пропагандист Системы Станиславского на Украине. Он как русский человек... в чем его карьера состояла? На Украине, быв украинцем, он оказался представителем русской школы. Его метод был — реализм как технология театра... [Клим 1.2]

Клим, который сам в определенный момент откажется и от застольного периода, и от разбора пьесы, откажется даже от фиксированного распределения ролей (для того, чтобы окончательно уйти от «персонажа», избавиться от него, как от факта), будет настаивать на том, что Оглоблин (вне зависимости от «метода», Системы) близок ему не только в «конечном результате», но и в подходе к актеру. Та технология, которой будет пользоваться сам Клим (раздача текста без объяснения того, откуда он взят, кто эти персонажи, какие реплики твои), направлена на «взятие на себя ответственности»: актер не должен задавать режиссеру вопросов о том, кто он, что он должен делать на сцене, какие слова говорить, а должен сам решить, «взять на себя смелость», проявить свою решимость, желание. И ту же самую интенцию он видел в «МХАТовской» режиссуре Оглоблина.

У деда был романтический взгляд на мир. Этим он отличался, например, от Товстоногова, который понимал про актера: «Ты такой, и мы тебя вставим куда надо; ты так себя придумал, а теперь мы тебя поставим в такие обстоятельства, что ты таким и будешь».

А вопрос в театре заключается в том, что если актер не создал сам, то он играть не будет. Спектакль начинается тогда, когда актеры берут спектакль на себя [Клим 3.2].

Честно говоря, не знаю — воспоминания о виденных когда-то в Харькове «Дождях» Клим пронес через всю жизнь, но если бы первым увиденным им спектаклем Оглоблина были не «Дожди», а, например, «Мещане»? Или «Васса»? Или «Благочестивая Марта» Тирсо де Малино (репетируемая Оглоблиным в Киеве практически параллельно с постановками в театре Шевченко)? Т. е. спектакль, в котором сознание не отключалось бы от текста, произносимого актерами, сюжета? Он вызвал бы такую же реакцию?

Ведь по сути дела то, что увидел в «Дождях» Клим, — спектакль поверх сюжета, поверх текста, поверх реплик, произносимых персонажами. Дождь, люди, они что-то делают, о чем-то говорят, суетятся, о чем-то думают своим, а вне зависимости от этого...

Приглушенный свет, загадочная тишина, и только за окном в глубине сцены шумит дождь... Настоящий... Водяные струи, стекающие по стеклу, серебрятся в отблесках софитов и создают полную иллюзию реальности непогоды, а мерцание огня в камине — иллюзию реальности тепла и запаха дыма. Вот здесь, в этой спокойной защищенности от внешних неприятностей, казалось бы, совершенно незыблемой, и разыграется история о том, как...

...манера актерской игры напоминает тот театр, от которого зритель уже отвык: театр, в котором есть возможность рассматривать, как под микроскопом, запутанные лабиринты человеческой души, театр, ритм которого в противоречии с ритмом сегодняшней жизни [Подлужная, 2000].

Перед вами фрагмент из рецензии не на «Дожди», а на спектакль «Привидения Генрика Ибсена», поставленный Оглоблиным в Киевском экспериментальном театре в 2000 г.

В одном из интервью (данных в 2000 г., в процессе репетиции этого спектакля) он скажет:

Я глубоко верю в реалистический театр. В течение жизни я наблюдал разные искания. Я ведь в молодости бывал даже на открытых репетициях Мейерхольда. Его последний спектакль «Дама

с камелиями» был абсолютно реалистическим. Часто ошибочно путают реализм с бытовизмом. А реализм — это, прежде всего, широкое отношение к жизни. Ведь любой экспериментатор сужает, ограничивает тему. Выдумал режиссер форму и пытается все в нее втиснуть. Что-то не лезет, и он начинает безбожно ломать автора: переменит местами первый акт с последним и чувствует себя гениальным. А по-моему, выходит бездарно. Ведь что такое режиссер? Звено между драматургом и артистом и не больше! И театр должен быть не Мейерхольда или Митницкого, а Горького, Шиллера, Брехта, должен принадлежать драматургу.

И тут же, практически без перехода:

На современность я потратил всю свою жизнь. На работу с драматургами, на вытаскивание бездарных пьес. На это ушла жизнь. Благодаря моей фантазии и некоторому таланту эти пьесы шли с успехом. Я за их постановки даже премии Государственные получал. Но ни одна из этих пьес не вошла в литературу как что-то ценное [Гоенко].

В 1987 г. неожиданно для всех Оглоблин покинул театр им. Франко для того, чтобы на старости лет отправиться в независимое плавание. Ставить спектакли в маленьких театрах, в камерных пространствах, иногда — со студентами. Писать книги. Последние годы жизни он работал в Киеве, в ДАХе у Троицкого, где поставил «Роберто Зукко», «Коварство и любовь», «Вассу Железнову», «Свадьбу Кречинского», «Свои люди — сочтемся!».

На репетициях этого (последнего из названных) спектакля с ним снова встретился Клим.

Когда он репетировал, он репетировал по-другому. Не так как все, кого я видел. Вот ты здесь стоишь, вот ты поворачиваешь голову... это была целая школа психологии. Я записал тридцать кассет репетиций этого его спектакля [...]

Были некоторые вещи, в понимании которых он... дед, он, как бы тебе сказать, он был — старец. Вот я увидел старца в театре. Он ушел из театра Франко не потому, что не был главным. Он не был коммунистом и не хотел быть, но вопрос не в этом. Однажды он поставил спектакль, и зашел на сдачу, и увидел, что они говорят в микрофоны. И он увидел и говорит: «А что это?» — «Микрофоны». — «А, микрофоны...», и он ушел в тот же день из театра. [...]

Умер он в 91 год три года назад. И я с ним много контактировал. И я впервые видел, как человек по мере приближения к смерти становился совершенно фантастической просветленной... Это одна из причин, по которой я оказался сейчас в Киеве, это то, что Юхананов сказал, что здесь дед... Дед — это нечто фантастическое, это чудо... он принадлежит к другому миру, который для нас уже не очень доступен. Это какое-то знание тайны театра. Психологического театра, который нам не доступен. И это общение с дедом — очень сильно [Клим 1.2].

* * *

И, наконец, нельзя, вероятно, не сказать еще об одном знакомстве, состоявшемся у Клима в театре Шевченко. Знакомстве с Алексеем Янковским — режиссером, поставившим (начиная с 1998 по 2011 г.) 17 спектаклей по пьесам Клима-драматурга*.

Янковский учился в театральном институте (Харьковский институт искусств, актерский факультет) на курсе Леся Сердюка. Поступил он туда случайно.

* «Там живут люди» А. Фугард/Клим (Т-р Сатиры на Васильевском острове, СПб); «Человеческий Голос» Ж. Кокто/Клим (Т-р «Балтийский Дом», СПб); «Активная сторона бесконечности» К. Кастанеда/Клим (т-р «Особняк», СПб); «Я... она... не Я и Я» Клим (т-р «Особняк», СПб); «Ромео и Джульетта» У. Шекспир/Клим (Черниговский Государственный Молодёжный Театр); «Анна Каренина» Л. Толстой/Клим (Черниговский Государственный Молодёжный Театр); «Звезда моя Аделаида. (Несуществующая глава романа Ф. М. Достоевского «Идиот»))» Клим («Такой Театр», СПб); «Ромео и Джульетта» У. Шекспир/Клим (Омский государственный камерный «Пятый театр»); «Отелло» У. Шекспир/Клим (Омский государственный камерный «Пятый театр»); «Падший ангел (несуществующая глава романа Ф. М. Достоевского «Идиот»))» Клим (Омский государственный камерный «Пятый театр»); «Кабаре «Бухенвальд»» Клим (российско-латвийский проект с актрисой Рижского театра русской драмы Татьяной Бондаревой); «Толкователь Апокалипсиса (несуществующая глава романа Ф. М. Достоевского «Идиот»))» Клим (Лаборатория АСБ с актером Молодежного театра на Фонтанке Леонидом Осокиным, СПб); «Толкователь Апокалипсиса (несуществующая глава романа Ф. М. Достоевского «Идиот»))» Клим (Лаборатория АСБ с актером центра драматургии и режиссуры под руководством А. Казанцева и М. Рощина Алексеем Багдасаровым, Москва); «Отелло» У. Шекспир/Клим (Черниговский Государственный Молодёжный Театр); «Девочка и спички» Клим (российско-латвийский проект с актрисой Рижского театра русской драмы Татьяной Бондаревой); «Достоевский-Честертон: Парадоксы преступления или одинокие всадники Апокалипсиса» Клим (Челябинский Государственный Драматический Камерный театр); «Злой спектакль» Клим (российско-латвийский проект с актрисой Рижского театра русской драмы Татьяной Бондаревой).

Тогда Олимпиада была. 80-й год — год Олимпиады. И везде экзамены были в августе, а там — в июле. Я, в общем-то, туда не собирался поступать. И кто такой Сердюк, не знал. Вышел на экзамен, начал читать, а потом посмотрел на них на всех, махнул рукой и ушел. А в коридоре меня догнали, говорят: «Вам — пятерка, вы приняты»... [Янковский 4]

На втором курсе Янковского (вместе с его одногруппником Игорем Коняевым, впоследствии также режиссером) по рекомендации мастера пригласили в театр, в спектакль Оглоблина «Моя профессия — синьор из высшего общества». Параллельно с репетициями его также ввели в уже идущие спектакли на эпизодические роли и роли второго плана (в частности, в спектакле «За двумя зайцами» по пьесе М. Старицкого — на роль, которую до этого исполнял уехавший в Киев Гладий).

Я застал в театре Великих артистов... народный артист СССР Леонид Тарабарин, Народный артист СССР, дважды лауреат Сталинской премии Лесь Сердюк...

– Ты иронизируешь?

– Я? Он был великий артист, мой учитель... я стоял на сцене на первом курсе и думал: «Боже мой, что я здесь делаю? Я так не умею и никогда не научусь, этому нельзя научиться»... Но... от того, что ты просто стоишь рядом с ними... ты выходил с ними на сцену и ты сразу становился знаменитым. Меня ввели в спектакль, я вышел, а на следующий день меня уже знал весь Харьков. Актеры были крутые. Спектакли — так себе. И надо было, чтобы в них участвовать... Там был актер, комик — Пивненко*, он когда играл, зритель сбегался и смотрел на него вот так, открыв рот. Он ушел работать столяром, там же — в театре. Когда Оглоблин приехал, его вызвали, говорят: «Вот роль, будешь играть?», он так посмотрел: «Не, не буду», и ушел обратно в столярку... [Янковский 5]

С Климом Янковского познакомила первая жена Алексея — Ванда Высочанская, «очень активная девушка» [Клим **]. Она работала в театре секретарем директора, не имея актерского образования, выходила на сцену в массовках и «народных танцах», дружила с вдовой Курбаса Валентиной Чистяковой, позировала Климу.

* Имеется в виду актер Виктор Пивненко (известный к тому моменту советскому зрителю по фильмам «49 дней», «Дума о Ковпаке», «Дипломаты поневоле», «Дударики»).

Клим, он был по сравнению с другими людьми, был не от мира сего, он был похож на Иисуса Христа и вообще такой одушевленный. Я познакомилась с ним в театре, у нас завязалось несколько разговоров, а потом он говорит: «А ты не хочешь, чтобы я тебя нарисовал?», а я сразу подумала: «Их надо с Лешкой познакомить»... Я была в восторге от Климa и я их познакомила, потому что я очень хотела их познакомить... [Высочанская]

Однако на флегматичного и погруженного в свои проблемы Янковского Клим в тот момент особого впечатления не произвел.

Он тогда был для меня слишком радикальный. То, чем он занимался, сейчас это называется хэппенинг или перформенс. Я помню, он сам подошел ко мне на улице и говорит: «Приходи ко мне на спектакль*».

А там у него такая концепция была: люди-мыши. Все были мышами. А один парень играл Гитлера. Что-то кричал по-немецки, размахивал руками. И они схватили какую-то девушку и начали ее тащить, прямо через зрительный зал. Она упиралась, хваталась за зрителей, и ее начали жутко бить. А зрители сидели такие... уцепившись, в полном ужасе. И какая-то баба начала кричать: «Остановите представление! Остановите представление!» Я оттуда вышел и думаю: чтобы я еще хоть один раз в жизни... [Янковский 3]

Впоследствии «Кантата» стала для Янковского чем-то вроде мерила радикальности. Я помню, в 2010-м, после спектакля Максима Диденко «Данте. Божественная комедия. Ад» на Пушкинской, 10 Янковский недовольно ворчал: «Какой-то детский лепет. Клим в Харькове 30 лет назад все это уже делал. И в 100 раз круче».

В 1983-м, после окончания 3-го курса, Янковский уезжает из Харькова, переводится в ЛГИТМиК, на курс Я. Хамармера. Затем, после окончания ЛГИТМиКа, уходит в армию, после армии едет на два года по распределению в Омский академический драматический театр, где работает актером, а в 1991-м поступает на режиссуру в ЛГИТМиК же к А. Музилю. В эти годы контакт с Климом он не поддерживает.

* Имеется в виду «Кантата» в ХАИ.

В 83-м я еще съездил к нему в Москву один раз. Он поступил к Васильеву и приглашал. А потом мы как-то потерялись. Я много лет даже и не слышал, что он, где он. А потом, в 92-м, что ли, он приехал по каким-то своим делам в Питер и оставил мне на вахте в театральном институте записочку. Я съездил в Москву, посмотрел, и говорю на курсе: «Можно, я поеду в Москву на ассистентскую практику?» Это был 94-й [Янковский 5].

У Музиля тогда все развалилось. Сидели, ничего не делали. Только играли в карты целыми днями. И я понял, что я тут сойду с ума. Что надо куда-то валить... Мне надо было год где-то перекантоваться до диплома. Чтобы меня не видно и не слышно. Я приехал к Климу, в Подвал: «Можно у тебя год пожить здесь, в Подвале?» — «Можно» [Янковский 3].

В этот момент в Подвале идут репетиции «Гамлета». И Янковский (официально, по документам, подписанным ему в Творческих мастерских) является ассистентом Клима на этом спектакле (а также на постановке Мюссе в театре Островского*).

На самом деле никаким ассистентом я не был. Ходил с Климом по тишинкам за костюмами, мыл пол. Ходил записывал за Климом (у меня была такая большая черная тетрадь, куда я записывал за ним все, а потом — потерял). А после окончания практики — вернулся обратно в институт [Янковский 5].

Это возвращение было пышно обставлено.

Я понимал, что я не могу вот так взять и уехать. И я решил организовать им гастроль в Ленинграде. У меня был такой друг, однокурсник — Саша Соловьев, я его попросил, Клим выбрал зал (он сам выбирал), и он нам сделал. После чего я сказал: «Ну, все»... И я не знаю, обиделся он, не обиделся, я же не его актер, и я не говорил, что собираюсь оставаться у него в Подвале [Янковский 5].

«Гастроли» состоялись в Зеленом зале Зубовского института (Российский институт истории искусств, в рамках которого и написана эта работа). Проходили они под девизом «Продай слона» («Слон в обмен на “Гамлета”») — забавная история, достойная того, чтобы быть рас-

* В 2011, в Харькове, в театре у Ник. Осипова Янковский поставит «Три вечера по Мюссе» (все восемь пьес из худлитовского двухтомника 57-го). Поставит не по тексту Клима (написанному для театра Островского), но с той же интенцией.

сказанной: у упомянутого выше однокурсника Янковского был, помимо всего прочего, небольшой частный цирк, с которым он и расстался для того, чтобы профинансировать эти гастроли [Соловьев].

На представлении «Гамлета» в Зеленом зале, кстати, произошла еще одна история, начавшаяся как шутка, но имевшая далекоидущие последствия. Связана она была с Александром Лыковым (в то время актером Театра на Литейном), но о ней мы поговорим чуть позже, в главе о пьесах «по Кастанеде», которые специально на Лыкова будут написаны Климом и поставлены Янковским в петербургском театре «Особняк» в 2000 г.

Встреча Янковского-режиссера с Климом-драматургом состоялась в 1997 г. Нет, конечно, в тот момент, когда Алексей проходил в Подвале «практику», Клим уже начал писать свои «тексты для сцены» (и, собственно, «Гамлет» был первым из них доведенным до логического конца, оформленным как пьеса). Но эти тексты не воспринимались пьесами в полном смысле этого слова. Скорее — «режиссерскими транскрипциями», написанными для себя и под себя. С чисто утилитарными задачами, связанными с особенностями репетиционного процесса у Клина.

В 1996-м Клим переедет в Петербург. Два предшествующих этому года они практически не будут общаться («мне кажется, он был на меня обижен. За “дезертирство”» [Янковский 4]). В 1997-м начнется проект в театре Сатиры, на который Клим приведет Янковского вторым режиссером. Как педагога для работы с молодыми артистами (во всяком случае, такой будет официальная версия). Клим с Янковским — вдвоем — должны будут работать над «Мольер-проектом» (ранними пьесами Мольера, объединенными единой рамкой «Версальского экспромта»), и параллельно Янковский — отдельно от Клина — должен будет поставить «с молодежью» что-нибудь «современное» («современным» оказался Атол Фугард, а молодежью — Наталья Кутасова, сыгравшая в спектакле главную роль — но это уже было не важно).

Технология «переписывания текста» у Клина к тому моменту уже была отработана. Но — любопытный момент — в этот технологический процесс Клим попытался втянуть и Янковского, одну из мольеровских пьес «перепишет» он. А вот что касается Фугарда, то тут Янковский будет репетировать по тексту Клина. «Сценическая редакция» — так будет написано в программе.

Мы на курсе занимались литературой: тема, идея. И я понял, что если я буду заниматься этим всю жизнь, я сойду с ума. Поэтому я и сбежал тогда в Подвал, к Климу. Но когда я прожил там у него год, я понял, что это тоже не панацея. И когда я уходил от Клим, это тоже был кризис, потому что то, чем они там занимались, это тоже... Но когда он начал писать, он мне понадобился. Мне он понадобился как драматург. В Сатире мы плодотворно потрудились, по-моему. Ну и затем... [Янковский 5]

Текст некоторых пьес Клим будет написан специально для проектов Янковского. Под конкретных актеров, с которыми он предполагал репетировать.

Эти пьесы* я писал, потому что Лешке это было надо. Я вообще так устроен, что не могу... в тот день, когда это становится ненужным, я больше не могу написать ни строчки [Клим 5.1].

Лешка... мне кажется, что мы неслучайно с ним тогда встретились, 30 лет назад. Возможно, если бы у нас не было такой длинной истории, все было бы по-другому [Клим **].

Театр-студия в ХАИ

В 80-м году происходит странное событие. Я знакомлюсь с одним человеком, который... для которого я в ХАИ делаю театр.

– Что значит «делаю театр»?

– Я встречаю в кофейне одной одного человека... девушку, [...] ее зовут — Татьяна Хорольская. Она рассказывает мне о чем-то там, говорит, что она хочет театр. Я говорю: «Хорошо, я сделаю тебе театр». [...]

Она учится в Культуре на режиссуре... И вот я сижу в кофейне, она говорит мне о пьесе «Дизи Гилеспи»*, о том, что она хочет сделать... а я в ХАИ делал всякие выставки. Выставку фотографий Бори Михайлова [...] Короче, у меня были связи с ХАИ, и девушка появляется, и я ей говорю: «Да, давай я там тебе сделаю студенческий театр» [...]

Мне просто понравилось, как она говорила. Но в это время происходит такой странный момент: уезжает Гриша Гладий. И это сильный слом. Потому что среда ребят, с которыми я дружу, рас-

* «Я... Она... Не Я и Я», «Активная сторона бесконечности».

** Имеется в виду пьеса «Кто этот Дизи Гилеспи?» А. Соколовой.

падаетя — все уезжают. В армию, в Африку. Гладий уезжает в Киев в Молодой театр, который, по сути, ради него и делают. [...] и я оказываюсь в каком-то таком тотальном вакууме. У меня остается только «болото». Но болото к тому времени — это среда художников, худпромовских — свой мир... И в этот момент, в этой совершенно случайной встрече в кофейне, когда знакомлюсь с этой девушкой, я говорю: «Да. Ты хочешь театр? Я тебе его сделаю» [...] Я прихожу в клуб, рассказываю, и мне говорят: «Театр? Пожалуйста». [...]

Мы вешаем объявление, приходит огромное количество людей. И эта девушка начинает с ними заниматься [Клим 1.2].

«Клуб», в который приходит Клим, находится в общежитии Пятого (радиотехнического) факультета. Сам Клим некогда учился на Первом (самолетостроении), но к описываемому моменту именно с Пятым факультетом (или, если быть совсем точным, — с 5-м общежитием 5-го факультета) у него завязываются особенно крепкие связи.

В ХАИ был большой студенческий городок. На 5 (радиотехническом) факультете было 3 здания общежитий возле самого института и одно общежитие, расположенное в центре города [...] Ребята жили, в основном, в 5 общежитии рядом с институтом [Аристов 1].

Пятый фак вовсе не был основным, ведущими, безусловно, являлись 1-й (самолетостроительный) и 2-й (двигателестроительный). [...] А вот самой-самой была как раз общага, «пятерка», так ее все называли. [...] Именно в «пятерке» группа студентов [...] организовала первую в Харькове дискотеку. О ней были статьи не только в центральной прессе, но и сюжет на ТВ. Было это в середине 70-х. Позже на ее базе возник СМДК «Возрождение» — студенческий молодежный дискуссионный клуб. [...]

Дискотеки проходили на первом этаже в бывшей «ленинской комнате» или «красном уголке», переоборудованном силами самих студентов. [...] Заседания СМДК проходили, наверное, раз в месяц в том же помещении, соответственно, в этот день дискотеки не было. Это было совершенно другое действо! В зале расставлялись столики, работал бар, в котором продавались соки, разрешалось курить. Приглашались различные интересные люди, например, молодые поэты, барды, читали стихи, пели песни, обсуждали их (помню одного из них — поэт Игорь Вишневский). Был еще некто

Коротков, читавший интереснейшие «лекции» об известных западных музыкантах [...] В том же помещении проходили и выставки художников [Беляевский 1].

В каждом общежитии ХАИ был свой студенческий совет. В «Пятерке» председателем студсовета был Виктор Абрамчук, который сам «рисовал, интересовался живописью» [Аристидов 1], — хороший знакомый Клима. По воспоминаниям участников происходящего, именно с Абрамчуком Клим и проведет переговоры о создании театра. Поддержат проект также и другие активисты «Пятерки» Михаил Абрамов и Евгений Кончуков (один из создателей дискотеки, руководитель СМДК) [Беляевский 7; Абрамов].

Одной из причин, по которой вопрос с театром не просто не встретит возражений, но и решится с умопомрачительной скоростью (через несколько дней после предложения уже будет объявлен набор), будет то, что на других факультетах, в других общежитиях ХАИ к тому моменту уже действовали свои «театры».

Это было в тему и для общаги, и для факультета, поскольку на 2-м и 3-м факах уже давно работали студии «Мадригал» и «Незабудки». У «Мадригала» были очень приличные работы по «Маленькому принцу» и «Тиллю». И вообще в Хаевне [...] ежегодно проходил фестиваль студенческих театров [Беляевский 1].

Правда, в отличие от других «театральных студий», будущий театр «Пятерки» получит лишь полуофициальный статус. С одной стороны (для того, чтобы возможность пользоваться помещениями общежития была легальной), он получит статус «театра-студии 5-го факультета», с другой же (в отличие от всех остальных студий ХАИ), не будет иметь никакого официального финансирования. (Этот момент, который на первый взгляд кажется пустяковым, мне представляется необычайно важным в смысле зарождения той интенции, которая в полной мере будет реализована в театре Клима времен Подвала: в студии в «Пятерке» Клим будет проводить 6 дней в неделю «по 6, 8, 10 часов в день» [Клим 1.2] совершенно бесплатно, не будучи никак там официально оформлен.)

И еще один момент: в ряде публикаций (в том числе и в справочной литературе — [Русский драматический театр]) содержится информация о том, что харьковская студия Клима называлась «театр-лаборатория “Студио-один”». Честно говоря, мне не удалось выяснить, откуда взялась эта информация. На самом деле (как по

воспоминаниям самого Клима, так и студийцев) она никак не называлась. Никакого названия не присутствует ни в объявлении о наборе («СМДК ХАИ 5. Молодежный экспериментальный театр-студия» — см. рис.), ни на «афишах» спектаклей.

Момент этот также показателен в смысле дальнейшего движения. Лаборатория в Подвале тоже никак не будет называться. Для простоты (надо же как-то называть) ее будут обозначать как «лаборатория Клима» или «театр Клима», но это не будет даже официальным названием. В момент выпуска первого спектакля — работы по Пинтеру — группа также получит название по «названию спектакля» (группа «Пейзаж», спектакль «Три ожидания в пейзажах Гарольда Пинтера») — но ни то, ни другое не будет «настоящим». На самом деле это не будет никак называться.

Никак. Ну, там, «они» будут как-то называть: «театр», «лаборатория Клима», «Пейзаж». Но это они сами. Мы — никак не называем [Клим**].

Общежитие № 5 (ХАИ-5), как было уже сказано, располагалось рядом с институтом, на ул. Чкалова. Оно представляло собой пятиэтажку хрущевского типа. Первый этаж — нежилой, был занят «служебными помещениями». Там же находилась и «ленинская комната» (она же «дискотека») — помещение размером «примерно 20 х 6 м» [Аристидов 1], оформленное руками самих студентов, в котором в дальнейшем и будут проходить занятия «экспериментального театра-студии».

Стены частично были обшиты мореной и обожженной вагонкой, на потолке — сосульки из раствора. В одном торце помещения были сооружены барная стойка и пульт DJ, на противоположной стене что-то было написано или нарисовано [Беляевский 1].

Студия начала работать в апреле 1980. Занятия проходили шесть дней в неделю (понедельник–пятница с 19.00, воскресенье — с 9-ти).

Первоначально занятия в студии вела Хорольская, а Клим лишь должен был помочь ей обосноваться.

После набора в театр он помогал Хорольской со светом, музыкой и т. д. Когда ее не было, он подменял ее. Первое время не было

никаких текстов, спектаклей, — иначе ребята не задержались бы. Были физподготовка, растяжки, пластика, движение, управление телом, развитие чувствительности [...]

[...] она проводила «физподготовку». Например, мальчики были деревьями, а девочки по ним лазали, как обезьяны. Я помню, что реально пролезала по нескольким уровням деревьев. Было упражнение «избиение женщин», очень интересное. [...] Ну, были и простые. Создать образ, чтобы другие могли отгадать, и т. д. [Меринова 1].

Татьяна вроде бы занималась каким-то из восточных единоборств, и что-то из этого она тоже давала на занятиях. В то время это было очень популярно, поэтому отторжения или страха не вызывало, даже, наоборот, подогревало интерес и разнообразило репетиции [Беляевский 3].

«Единоборства», о которых вспоминает Валерий («Лерик») Беляевский (студиец, прозанимавшийся в студии с первого до последнего дня ее существования), — не случайная деталь. В этом, собственно, и заключалась «главная идея» Хорольской — использовать «восточные методики единоборств», применить их к театру.

Когда я пришел в студию, было два руководителя: Клим и Татьяна. Татьяна училась на режиссерском факультете института культуры, также она уже какое-то время занималась какой-то системой восточных единоборств. Татьяна — творческий, умный, сильный человек, с сильной энергетикой. Для подготовки нас к репетициям она и Клим применяли разные техники, физические упражнения из восточных систем, также медитации [Аристидов 1].

Как говорит сам Клим, рассказывая об их первой встрече («встрече в кофейне»):

Она меня чем привлекла? Она сказала, что хочет применить к театру «внутреннюю школу карате» [Клим 1.2].

Клим (имевший уже к тому моменту опыт общения с Гладием) — загорелся. Но поскольку сам он никакого отношения ни к «внутренней», ни к «внешней» школе карате не имел, то вначале и ощущал себя лишь помощником, человеком, способным «организовать возможность», но не сам процесс.

Студия отзанималась два с половиной месяца и ушла на каникулы. А после каникул (сейчас уже сложно сказать, что там точно про-

изошло) энтузиазм Хорольской начал спадать. Она перестала появляться на занятиях. А потом и вовсе «куда-то пропала». Может быть, она почувствовала, что Клим начал «перетягивать на себя одеяло», и обиделась.

Действительно, по воспоминаниям бывших студийцев, хотя Клим и обозначал себя «художником», а Татьяна «училась на режиссерском», с самого начала расклад сил был не в ее пользу:

Для меня она была второстепенна. Клим был лидером, вожаком. Я воспринимала ее как его помощницу [Меринова 1].

Настоящим руководителем был Клим [Митрохина].

У меня почему-то не осталось ощущения, что Хорольская руководила студией, пусть даже недолго. По-моему, сразу было ясно, кто главный. Первый сезон (время до летних каникул) прошел в рутинных занятиях по освоению актерского ремесла, во всяком случае, речи ни о каком спектакле и не было. Может быть, здесь Татьяна и занималась с нами более плотно, т. к. обучалась этому в институте. Но и Клим был рядом [Беляевский].

Впрочем, не стоит забывать, что речь идет о воспоминаниях. Но, как бы там ни было, в начале нового учебного года, когда студия собралась после каникул, Хорольская «куда-то пропала». И занятия со студийцами начал вести Клим.

* * *

Сначала я как думал: «Я сделал, и всё. Она начинает работать...» А потом она вдруг исчезает. И мне приходится... я начинаю что-то проводить.

– Что?

– Занятия.

– Какие?

– Ну, все... Все, что я слышал от Гриши, все, что я читал про восток... она меня чем купила: она сказала, что хочет применить внутреннюю школу карате к театру. И мне это показалось интересным. Я был на одном занятии по внутренней школе, и мне показалось забавно. А потом она линяет... [...]

– А что такое внутренняя школа карате?

– Это я ничего не знаю.

– Ты же говоришь, что был на занятии?

– [...] я сходил посмотрел, понял, что это не для меня, но результаты... я видел, что у людей, которые занимаются... их линия, мыш-

ление очень меняется. И я в этот момент понял, что все это связано: мое увлечение Японией, Китаем... я читаю книжки — хотя ни хрена не понимаю. Гриша Гладий [...] у меня все как-то соединяется... т. е. у меня это было сильно подготовлено. Я читаю «Феномен человека» Тейара де Шардена в городе Витебске, где мне его выдают просто так (нигде не выдают, а там я пришел в библиотеку областную, и мне выдали, не спрашивая ничего), потом, была такая книга Акофф и Эмери «Целеустремленные системы»*... — все это у меня как-то соединяется... И я начинаю над этими людьми ставить невероятный эксперимент... [...]

– Невероятный эксперимент. Я сейчас на это никогда бы не решился, на то, чем мы занимались.

– Например?

– От сильнейшего занятия гипнозом до упражнения с тем, что сейчас называется контактная импровизация, я этим занимался еще тогда, и у меня люди умели делать невероятные вещи.

– Но сам ты не умел ничего?

– Я? Конечно... но вот сейчас я думаю, что когда я говорю о бабушках, то это все во мне, естественно, было. Я это все прекрасно понимал. Я имел невероятное воздействие на людей [Клим 1.2].

«Сильнейшие занятия гипнозом» выглядели примерно так:

Ты, например, представляешь, что держишь руку на столе, и она начинает нагреваться. Человек поднимает руку, а там — пузырь, потом кладет — он исчезает. Т. е. какие-то такие вещи... на кого-то это действовало сильнее, на кого-то — слабее. Но приживались только те, на кого это действовало [...]

«Хождение по минному полю» — условие: ты стоишь и не можешь двигаться до тех пор, пока не поймешь, что там мины нет. По-настоящему не поймешь. Это были очень реальные вещи, когда человек стоял, он плакал, кричал... В людях открывалось что-то невероятное. ... У меня не было границ. Почему в какой-то момент я испугался? Я не понимал до конца, что я делал. Потом уже каким-то образом я начал осознавать, что я играл в какую-то игру, которую не понимал... [Клим 1.2]

Клим сам никогда системно не занимался ни йогой, ни карате, ни какой-нибудь «трансцендентальной медитацией». Он, как и практи-

* Имеется в виду книга Р. Акофф и Ф. Эмери «О целеустремленных системах», вышедшая в СССР в 1974 г.

чески любой его современник, по его собственным словам, «прошел через все эти болезни времени», но прошел не как практик.

Для меня это было сильно связано с Японией, с Китаем, с даосизмом. К тому времени я начитался книжек про шаманов, про буддизм, черт его знает чего еще... [Клим 1.2]

Но в то же самое время у Клима, как у «человека тусовки», было большое количество знакомых, именно практикующих. И про «внутреннюю школу карате» он впервые услышал не от Хорольской. Один из близких друзей Клима (уже упоминавшийся выше) художник Валерий Черкашин занимался карате очень серьезно. И, по воспоминаниям студийцев, Клим приглашал его на занятия. Так же как и многих других своих знакомых.

У Клим был друг Игорь Вишневецкий — стихи писал и увлекался биоэнергетикой. Была девушка Шура Криворучко, удивительные стихи писала, учила нас медитировать, работать с чакрами, с энергией.

Нам самим было все это интересно. Открывались новые грани себя, новые возможности. Прикольно увидеть себя со светящимися чакрами. Увидеть, что они светятся с разной силой, и т. д. [Меринова 1].

Сам же Клим, хотя и находился внутри всего этого процесса, оставался наблюдателем. Рассказывая впоследствии о происходившем в студии, он неизменно будет называть себя «исследователем», «экспериментатором», «ученым»:

Понимаешь, сначала мне был интересен сам человек. Я еще давно, когда занимался физикой, понял, что физика, как наука, дошла до предела, до возникновения ЭВМ наука стояла в тупике, сами физики понимали, что физика, как наука, дошла до тупика. Одна из причин, по которым меня наука привлекала, мне казалось, что наука это очень объективная вещь: ты решил задачу — значит — ты прав. Но оказалось, что к середине 70-х годов все уже не так, все было тупиком, все остановилось. И люди понимали это сами... и вот я приходил туда в ХАИ, я приходил к людям, мне было интересно, что с людьми происходит? Что такое чувство боли? Что чувствуют люди?

– А конечная цель какая?

– Это был исследовательский проект... просто исследование: что такое человек [Клим 1.2].

В процессе занятий у Клима сформировалось нечто, что мы условно можем назвать «первым вариантом тренинга». В качестве основы в нем выступало то, что впоследствии он будет называть «диктантами-медитациями» [Гандзюк 1].

Выглядело это примерно так. Мы садились в позу лотоса, закрывали глаза и слушали Климa: «Ваше сознание опускается вниз живота... ваша голова — пустой стеклянный шар... столб энергии из вашего позвоночника уходит в космос...» и т. п. Могла также включаться соответствующая музыка. А еще он часто читал стихи Такама^{*}: «Что толкает и движет облака? Конечно, ветер. Ну а что движет ветром? Конечно, что-то...» Или: «Тихий полдень. Свет все и всем прощает. Мои глаза совсем пусты и ничего не видят. Но свет проникает и в пустоту...» И т. д. и т. п. [Беляевский 3].

В процессе нарабатывались вхождение в особые состояния и возможность действия в них.

Медитации под стихи Дзюна Такама. Не выходя из состояния, делай то, что тебе хочется: ходи, садись, чувствуй людей рядом. Все в темноте.

Я начинаю видеть звезду, которая вот-вот спрячется за тучу, и мне хочется идти на ее свет, я не хочу ее потерять. Я встаю и иду на ее свет. Мне хочется идти на ее свет. И вдруг — нет звезды, меня ничто не зовет. Я сажусь на пол. После обсуждаем это с Климом. Он хотел, чтобы я шла вперед, и я шла. А когда он переключился на другого человека, я села. Он понял, что это работает.

Это не гипноз, т. к. находишься в сознании и потом все помнишь. Это биоэнергетика. Сейчас это обычное дело, а тогда простые люди об этом не знали [Меринава 1].

Вспоминая занятия студии, и сами студийцы, и Клим сходятся в одном: в процессе этих занятий человек начинал меняться «в лучшую сторону».

^{*} Сборник «избранной лирики» Такама выходит в 76-м г. и становится одной из его любимых книг. Стихотворение Такама «Я слаб» (из книги «Школа деревьев») Клима будет читать на экзамене в ГИТИСе, после чего Эфрос, якобы, скажет: «Парень он классный, но режиссеры такими не бывают» и поставит ему двойку [Клима 2.2].

Для меня тогда стало очевидно и интересно: вот так сделаешь, так сделаешь, и человек... люди начали очень сильно меняться. Они учиться начали лучше... [Клим 1.2]

Мы менялись в лучшую сторону. Ребята бросили пить, начали рисовать, писать стихи и рассказы, слушать классическую музыку, читать Маркеса, Булгакова, Борхеса и т. д. В каждом начал раскрываться свой талант [Меринова 1].

Но, возможно, главное изменение произошло с самим Климом.

Что было важным в этой истории? Когда эта девушка исчезает, не приходит, я начинаю ее заменять, сначала — просто, но дальше я в это втягиваюсь, дальше я начинаю понимать, что я без этого уже не могу. А надо понять одну вещь: когда уехал Гриша Гладий, у меня наступил страшный кризис, Когда меня встречали на улице, мне говорили: старик, ты еще не умер? Надо стараться. Т. е. я опустился до такой степени, смысл жизни вообще исчез, из Харькова начали все бежать [...], и вдруг наступает такое... я начинаю вспоминать все, что мне Гриша говорил, про Гротовского, про все. [...] Для меня все изменяется. Все, что было в моей жизни до этого, оказывается всего лишь... [Клим 1.2]

Что же касается собственно «театра», то до поры до времени слово «театральная» (в названии студии) остается всего лишь словом. Прикрытием, алиби. На «репетициях», которые проводит Клим, не возникает ни текстов, ни «сценок», ни даже каких-то разговоров о будущих спектаклях.

* * *

Первая постановка студии — капустник «Бармалей-80» — будет показана через девять месяцев после начала занятий («будет сыграно два представления 27.12 и 28.12.1980 г.» [Абрамов]). И опять показательная (в смысле дальнейшего развития Клина как режиссера) история: никто делать этот спектакль не собирался, все «занимались своим делом», а тут со стороны приходят какие-то люди и говорят: давайте... Так, примерно, Клим будет рассказывать и про «Пинтера»:

Поскольку мы же были при Творческих мастерских, нам надо было раз в год отчитаться. А то ходят-ходят, занимаются черт знает чем, говорят: «у нас здесь театр»... Ну, раз вы «театр», то и давайте, покажите «спектакль»... [Клим 3.3]

В конце ноября 1980-го примерно с таким же пожеланием к Климу обратилось «руководство» (т. е. на самом деле просто те люди, с которыми он год назад договаривался о «создании театра»).

Мы занимались в зале 5-й общаги, и председатель студсовета попросил Клима («если вы — театр») подготовить какое-то представление к Новому году [Аристидов 2].

Само это предложение («к Новому году»), а также форма, в котором оно было сделано («если вы — театр»), и предопределило дальнейшее содержание «спектакля».

Я не помню, как там было именно... нам сказали... ну и мы начали делать. Под девизом «не ходите, дети...» Назвали «Бармалей»,... или «Айболит»,... нет, «Бармалей-80». Не помню.

– А почему именно под таким девизом?

– Ну как... «назвался груздем...» Кто-то сказал: «не ходите..., а если пошли, то...» [Клим **].

Сказку Чуковского про Бармалея соединили с сюжетом новогоднего детского утренника (Змей Горыныч, Кощей Бессмертный).

Это была смесь приключений под концепцией «не ходите, дети, в Африку гулять». Действующие лица: Бармалей, Айболит, люди, обезьяны, болота, джунгли и др. [Аристидов 2].

Сюжета как такового не было. Был набор миниатюр. Декораций — минимум, помещение само по себе вполне подходило для климовского стиля. Костюмов тоже не было, играли в своей одежде.

[...] Кощей играл высокий худосочный парень с закатанными до колен трениками [...] Подручным у него был «в извечном страхе Змей-Горыныч в папаче» [...] Эта парочка как бы олицетворяла тирана и палача (Сталин — Берия, Грозный — Скуратов), но выглядела смешной, если не жалкой [Беляевский 4].

Репетировали «этюдным методом», по-капустнически — навешивая на основную линию любые выдумки, отвечающие определению «шиза»:

Была какая-то пародия на Ю. Сенкевича [...] прикольная сценка с форточкой, которую по сюжету должен был открывать Кощей. Лена Коновалова стояла на табуретке и держала у себя перед лицом полоску нашинкованной бумаги, какие действительно раньше вешали на фор-

точках. Кошей подходил к ней, делал движение рукой, якобы открывая форточку. Лена дула на бумагу — полная иллюзия сквозняка! [...] Несколько человек, лежа на полу, изображали болото [Беляевский 4].

Однако, помимо этого соединения (новогодний утренник, «Бармалей» Чуковского»), в спектакле возникло и еще одно, ставшее для всех участников и зрителей его сердцевиной.

В спектакль был введен персонаж — прототип Воланда.

Этот персонаж был одет в широкий балахон свободного покроя, с вырезом для головы. На лицо была надета маска из папье-маше — лицо, можно сказать, дьявола — мастерски сделанная и раскрашенная. [...]

Кошей и Змей Горыныч строили свои коварные планы. В это время в дальнем от зрителей конце зала, под музыку из альбома «Эни-малс» «Пинк фloyd» появлялся этот персонаж. Он поворачивался спиной к зрителям, опускался на колени и наклонялся, опрокидываясь назад, так, что зрителям было видно лицо, естественно перевернутое. Потом он поднимался и под музыку «Пинк фloyd» продельвал определенный путь по залу (исполняя пластический танец, раскрывая руками балахон и т. д.). Приближался к идущим в обнимку и вступал с ними в беседу.

Дальше шел диалог из «Мастера и Маргариты». И в конце диалога Воланд произносил слова: «Если кто-то думает, что он чем-то управляет, то он может ошибаться. Может произойти событие, и он уже не сможет управлять». При этом он опускался на колени и делал движения руками, как будто гладил крышку гроба... Ему задавали вопрос: «А почему вы так говорите?» Ответ: «Потому, что Аннушка уже разлила подсолнечное масло» [Аристов 2].

Занятия в студии стали для Клима (равно как и для его студийцев) чем-то вроде похода в неведомое, бегства в иную реальность. И в этом смысле «не ходите, дети...» оказывалось предупреждением, адресованным в первую очередь самим участникам представления. «Не ходите, дети...» — «Почему “не ходить”?» — «Потому что вы рискуете столкнуться с такими силами, с которыми в обычной жизни человек не сталкивается».

* * *

Сцена появления «прототипа Воланда», его танец и дальнейший диалог (до слов про Аннушку) станет центром спектакля. Эпизо-

дом, запомнившимся практически всем: участникам, зрителям. Выше (в главке «Шиза и лошади») я уже приводил воспоминание одного из «лошадей» — Сергея Потимкова («Это было круто, это была шиза»). Сейчас же хочу остановиться на одном моменте, может быть, напрямую со спектаклем и не связанным, но — как мне кажется — хорошо живописующем саму ситуацию, атмосферу, в которой Клим существует в этот момент.

Группа студийцев, занимавшаяся в течение двух с половиной лет у Клина (с весны 1980 по лето 1982), будет поддерживать примерную численность в 20 человек (плюс-минус пять). Ее основу составят студенты ХАИ, но иногда к ней будут прибиваться и «девушки из других вузов, например, медицинского». Сторонних людей на занятиях не будет. Друзья Клина будут иногда приходить на тренинг, но ненадолго и в качестве «приглашенных преподавателей». И никто из них, естественно, не будет принимать участия в «спектакле». За одним исключением.

Исключение это будет сделано в тот момент, когда студсовет общезжития попросил Клина сделать уже, наконец, к Новому году какой-нибудь спектакль. Сейчас уже трудно сказать, в чем была причина. То ли Клим испугался, что студийцы без посторонней помощи не справятся. То ли он подумал, что неплохо бы было иметь катализатор (метод приглашения кого-то из «своих» актеров в спектакль, ставящийся «на стороне», в качестве «катализатора процесса» он будет практиковать во времена Конверсии). То ли — как любит объяснять любое явление сам Клим — в действительности «все так совпало», но единственным приглашенным со стороны в студию «актером» (за все время ее существования) был старый знакомый Клина — Дима Осадчий.

Осадчий учился в Харьковском Университете в то же самое время, когда там учился и Клим. Так же как и Клим, по «базовому образованию» он был физиком. Так же как Клим — художником в одной из университетских студенческих стенгазет. Вместе с Потимковым и компанией играл в Университетском театре:

Играли мы «Лошадь Пржевальского», поэтому нас ветераны движения называли «лошадьми». Осадчий играл председателя колхоза. Смешно? Нам тоже тогда было смешно, но именно в этом спектакле был лозунг «Не предавайте идеалов юности!» [Потимков 6].

Кроме того, Осадчий писал стихи. И, по мнению людей, знавших его в тот период, был гениальным ученым.

В 1984 г. он нелепо погиб: выбросился из окна. Среди друзей по этому поводу ходили разные слухи. Вплоть до причастности КГБ, возможности того, что не «выбросился», а — «выкинули».

И. Кобзев (один из учеников Осадчего, слушавших его лекции в начале 1980-х) писал:

Дмитрий Владимирович Осадчий был универсальным мыслителем и творцом. Он был философом, математиком, физиком (он закончил Радиофизический факультет Харьковского университета), актером народного театра в Харькове, художником, поэтом, бардом — автором и исполнителем своих песен. Он фонтанировал идеями. За свою короткую жизнь он оставил кучу оригинальных теоретических конструкций в химии, физике, теории музыки, математике, философии. И в каждой решаемой им проблеме он занимался развитием и совершенствованием своего метода познания, который он назвал «методом эволюционной формализации». После его трагической гибели остались только разрозненные записи, конспекты немногих лекций, которые он в 1982–1984 годах читал маленькой аудитории [Кобзев, 2008: 4].

Осадчий считал, что развивающийся объект — организацию — нужно познавать развивающейся же математикой. Вслед за Платоном он искал ответ на вопрос: «Как нужно организовать логическое движение познающей изменчивое вещество мысли, которая по своей природе должна давать устойчивые определения?» [Кобзев, 2008: 16].

В ряде работ ([Кобзев 1985; Кобзев 2008]) Кобзев пытается описать этот, разработанный Осадчим, метод. К сожалению, не будучи специалистом, я не могу дать им оценку. Однако цель данного отступления в этом и не заключается. То, к чему я хотел бы привлечь внимание, — сама атмосфера, дух времени, нашедший свое предельное воплощение в самой ситуации, в которой Осадчий вынужден был существовать в начале 1980-х.

Когда Клим говорит (рассказывая о своем отъезде в 1982 г.): «В кармане у меня было 3 пачки снотворного, и я сказал: “До Венеции я не доеду, но Петербург не хуже”», когда он рассказывает об отъезде Гладия в Киев (и о его бегстве из Киева в Прибалтику), когда

вспоминает о том, как встречающие его на улице люди, приветствуют его словами: «Старик, ты еще не умер?» — все это складывается в определенную картину, дополнением к которой может служить и судьба Димы Осадчего, также уехавшего в 1982-м в Москву поступать, но, в отличие от Клима, передумавшего и вернувшегося. В автобиографическом романе все того же Игоря Кобзева «Русский графоманЪ» описываются «лекции», которые безработный Осадчий бесплатно читает на дому после своего возвращения.

Учитель [...] жил тогда у своей подруги в однокомнатной квартире в спальном районе Города. Обстановка этого жилья была бы аскетична для любого анахорета: из мебели в комнате были только шифоньер и диван, стол и стулья были на кухне. На полу стояла пишущая машинка. Возле стены был сложен книжный шкаф из тел самих книг: книги по математике, химии и физике были подобраны по размеру так, чтобы на нижний их ряд можно было положить доску, на которой выстраивался новый ряд, и так далее [...]

Нас было трое слушателей. Все мы по случайному стечению обстоятельств были биофизиками. Все мы закончили Университет, и все мы ждали каких-то новых знаний, которых нам недодала наша Альма-матер. Учитель обвел нас лукавым взглядом, посерьезнел и сказал: «Запишите тему: Теория функций комплексного переменного». И мы стали записывать...

Почему мы этим занимались? Как объяснить это тем, кто этим никогда не занимался и никогда заниматься не будет? [...] эти тайные занятия не сулили нам ни славы, ни ученых степеней. Тем более речь не шла о какой-то выгоде. Учитель любил рассказывать в связи с этим известный исторический анекдот: «К Эвклиду пришел один человек и спросил: “А какая мне будет выгода от знания геометрии?” Эвклид сказал слуге: “Дай этому человеку три обола, он ищет не знаний, а выгоды”». [...]

Учитель был гениальным педагогом, потому что он был актером, — спустя почти год после начала наших философских занятий я совершенно случайно узнал, что он играет в народном театре нашего Города, и не просто так, а роль Клавдия в «Гамлете». И вот тут, во время напряженных диалогов между нами тоже возникала такая связь, какая образуется на сцене между актерами. Эта связь властно требовала определенных слов и мыслей, неожиданных и странных для самих участников этих диалогов. Потом, вдруг, мы понимали их глубокий научный смысл. В этом и состояла наша интеллектуальная работа. Это действительно была тяжелая работа: после четырех-пяти часов непрерывного обсуждения какой-то темы силы

совсем покидали наши молодые тела. Тогда мы пили дешевый порвейн, Учитель брал в руки гитару и пел [...]

Учитель нигде не работал и жил в крайней бедности на зарплату своей подруги. Мы, ученики, подкармливали его по возможности: идя на занятие, покупали чего-нибудь съестного и выпивку. И начинали занятие с того, что жарили картошку, ужинали, а потом пили чай и постепенно втягивались в наш мир, в котором нет ни бедности, ни зависти, ни житейских забот, но только вечная жизнь мысли [Кобзев 2011].

Передает он также и одну из версий смерти Осадчего:

И вдруг Учителя не стало. Погиб он нелепо: выпрыгнул из открытого окна института, куда должен был наконец-то поступить на работу, выпрыгнул, убегая от санитаров из психбольницы. Есть и другая версия, что именно санитары по неосторожности или по злому умыслу столкнули из окна. Кто теперь определит, как оно было на самом деле? Он сильно пил последнее время, — его мозг не выдерживал напряжения, которого требовали мы, его ученики, — эгоисты, как все ученики во все времена. Говорят, что это был приступ белой горячки [Кобзев 2011].

* * *

«Бармалей» был сыгран два раза на публике и имел, по воспоминаниям студийцев, «феноменальный успех». Как говорит сам Клим: «Студийцы мои приободрились необычайно» [Клим 1.2]. Речь уже начинает идти о репетициях следующего спектакля. Но тут происходит некое событие:

Казалось бы, сыграли и сыграли [...] но ужас был в том, что в это время умирает какой-то человек из ЦК* и мои друзья начинают раздувать, что это как будто бы об этом [Клим 1.2].

Клим (имевший в памяти опыт Керцера, Энтина, свое пребывание в сумасшедшем доме и т. д.) старается сгладить этот незапрограммированный эффект. И после Нового года занятия входят в свое обычное русло.

* В декабре 1980-го, в день рождения Брежнева, умирает Косыгин. СМИ сначала скрывают эту информацию, но через некоторое время она становится известна.

...нас, я так понимаю, Клим старался оберегать от подозрений властей в нелояльности. В тему вспомнился один случай. Приходим как-то на репетицию, а Клим разворачивает газету «Правда» с материалами то ли Пленума ЦК, то ли даже Съезда и начинает зачитывать раздел о культуре, в котором, в том числе, говорится о необходимости развития новых форм в театральной деятельности. Было смешно. Но Клим на полном серьезе заявил, мол, видите, мы идем в русле политики партии. Типа так всем и говорите [Беляевский 4].

Ближе к весне в студии опять появляется Хорольская, которая (параллельно с проводимым Климом «тренингом») делает вместе с несколькими студийцами свою курсовую работу — фрагмент пьесы Горького «На дне». Клим к этой работе отношения не имеет. В нем все больше крепнет намерение уехать из Харькова. А поскольку он продолжает бредить кино, то и ехать поступать собирается во ВГИК.

Успех «Бармалея» видимо приободряет и его, потому что, по воспоминаниям знакомых, всю весну он пишет какие-то сценарии, «что-то куда-то посылает», на что-то надеется. И провал на поступлении будет воспринимать очень болезненно:

Он, я помню, был очень расстроен, когда он поступал во ВГИК, и он говорит: «Ты представляешь, я послал сценарий, специально слепил страницы и они даже не разлепили, они даже не читали» [Высочанская].

В то же время происходит и еще одно событие.

Я понимаю, что год заканчивается, девушка эта исчезла... а она, когда увидела этот спектакль по «Бармалею», страшно приревновала. И я понимаю, что я не могу больше обманывать. Я никакой не режиссер, и все это было придумано не для меня. Она — режиссер, а я просто придурок, который, когда она не приходила, занимался всякой херней. Я понимаю, что это все видимость и надо как-то всю эту историю оправдать. Я пытаюсь уговорить эту девушку. И между нами происходит достаточно сильная сцена. Чем-то это должно закончиться. И за лето я уговорил эту девушку выйти за меня замуж, чтобы оправдать это все [Клим 1.2].

Свадьбу сыграют у Потимкова. На ней соберется вся студия и остатки «лошадей». Впрочем, сам брак будет недолгим.

В начале следующего учебного года (после прошедшего донабора) студия соберется на свой четвертый (студийцы считали полугодиями), предпоследний «сезон». И здесь надо отметить одно существенное изменение, произошедшее к началу этого «сезона» с самим Климом.

В начале «первого сезона» (весна 1980-го) он лишь собирался помочь Хорольской. В начале второго (осень 1980-го) — почувствовал интерес к самому процессу, но спектакли ставить не собирался. В третьем, после «Бармалея» (весна 1981-го), — продолжал существовать больше по инерции, занимаясь тренингом и готовясь к отъезду. Четвертый же «сезон» он начинает, *вернувшись*, т. е. существуя уже не во временной перспективе, а в постоянной. И спектакль, над которым он начинает работать, он уже планирует именно как работу, спектакль. Возможно, здесь скажется также и знакомство с работой Оглоблина в театре Шевченко (во всяком случае, вспоминая свою работу, он будет постоянно возвращаться к «Дождям»).

Итак, «четвертый сезон» начнется непосредственно с работы над спектаклем. «Тренинг» никуда не уйдет, но к нему добавятся «репетиции» — работа с текстом. Количество времени, которая группа проводит на занятиях, увеличивается:

Сколько раз в неделю мы занимались, не помню. Мне кажется, каждый день. В начале репетиции какое-то время была подготовка, мы старались достичь состояния непосредственного восприятия данного момента. Затем проходила работа над какими-то элементами спектакля, над которым мы работали [Аристидов 1].

«Состояния непосредственного восприятия данного момента» — *здесь и сейчас* — особое состояние, *только войдя в которое* (как будет говорить Клим с этого момента и до конца Подвала) и *можно приступать к репетиции*. Именно поэтому во всей дальнейшей практике Клим тренинг будет предшествовать непосредственной работе над спектаклем (в чем бы она ни заключалась). Можно даже сказать: тренинг и будет этой работой. Трудом, должным привести пространство и время в надлежащее состояние:

...когда остановка, замедление, ускорение времени, когда ты начинаешь видеть мир... когда ты видишь мир. Как фотограф: «Видите

ли вы мир?» Как Михайлов. Он стал сейчас невероятно знаменит, [...] когда-то он сказал мне: фотография — это расслабленное зрение — это фантастическое определение [Клим 1.2].

Спектакль, который Клим начинает ставить в «четвертом сезоне», называется «Кантата для трех миллиардов голосов».

Это был такой грек, Ливадитис, поэт. Я нашел его книжку*. Она мне очень нравилась, и мы сделали по ней спектакль. [...] О городе, об одиночестве, о том, как приходит фашизм.

Текст я прямо из книжки брал. Все как написано. Только куски, фрагменты поэмы. Там поэма огромная — кантата — об истории человечества, о фашизме [Клим 1.2].

Этот спектакль я вообще считаю своей лучшей работой. Т. е. это единственный спектакль, когда мне удалось достичь вот этого феномена создания видимого поля, по Арто. Очень серьезного разговора о жизни, где не было категории актера, где была категория жизни, где все чувствовали по-настоящему. Может быть, это неправильно. То, что эти люди способны были ощущать боль на пределе, они переживали по-настоящему. Наверное, то, что, наверное, иногда видишь в крутом американском кино типа с Аль Пачино, какая-то способность человека принять боль, чувствовать. Все-таки я был связан с кино, для меня достоверность чувства была необычайно важна. И в тот момент я попытался заниматься этим с ребятами. [...]

Наверное, вообще слово «чувство» — категория неправильная. Фактически суть заключается в таком понятии, как измененное сознание. [...] В чем состоял тренинг? На начальном этапе человек представлял какие-то картинки, менял их последовательность. Человек же должен многое уметь — я учил угадывать мысли, угадывать числа. Не знаю как, это такие странные штуки. Это способность единого поля. [...] у меня не было каких-то проблем с актерами, если нужно было что-то сделать, они не задавали мне вопросов. Если они рассказывали о девушке, которая сидит в кафе, это была технология образов. Я подводил человека к тому состоянию, когда то, что он говорил, и то, что он видел, было одним и тем же. У него работал не словесный ряд, а образный — сильнейший. Слова были

* См.: [Ливадитис].

комментарием сильнейшего потока образов, который шел внутри человека.

– А сюжет там был, в этом спектакле?

– Да.

– А какой?

– Ну, там был ночной город. Человек шел по городу, и он видит... Как у Бергмана в «Змеином яйце», это очень сильно напоминает. Чувство такого города. В Советском Союзе не могло такого быть, но это был город 90-х годов, Москва или Петербург, такой опущенный, с проститутками, с невероятной жизнью молодого человека, сейчас это новая драма все делает, а я тогда рассказывал по-настоящему про наркотики, про... И в какой-то момент появляется некая внешняя сила, зло, и этот мир превращается в концлагерь, в тюрьму, как все, что состояло из очень тонкого... медленно превращается в тюрьму. Про то, как, каким-то образом, появляется фашизм. И как это происходит, как бы из ничего, и доходит до проблемы нравственности, и говорят: всех проституток расстрелять, проституток ищут, и их ищут среди публики, наркоманов ищут среди публики. Понимаешь, появляются ребята, которые очень сильно за нравственность. И об этом был спектакль. С тех пор мне ни разу не удавалось говорить о мире серьезно [Клим 2.1].

– А действие через что происходило?

– Через рассказы, балет. Это был поток. Поток, как в фильме, знаешь? Это все равно было под влиянием кинематографа. Это как ты лицу снимаешь, и какой-то человек рассказывает тебе. [...] После «Бармалея» у ребят появилось это желание заниматься театром. И я понял, что в этом есть своя... мне хотелось кино, я исходил из кино и балета. Играли они как в кино, но это был балет. При этом не такой балет, как «Пина Бауш» — драматический балет, балет страстей... страстей никто не изображал. Балет — это достоверность позы, достоверность взгляда, достоверность того, как ты сидишь. Как ты думаешь. Связь с человеком, его мира... Я как художник, для меня были важны мельчайшие нюансы поведения, того, как человек брал пылинку [Клим 2.2].

Мы сейчас можем восстановить лишь синопсис спектакля, естественно, не дающий никакого представления о том, какое именно воздействие он оказывал на зрителя. Имен персонажи не имели. «Условные обозначения» главных героев: Самый Страшный (В. Аристов), Поэт (Л. Христенко), Возлюбленная Поэта (Н. Ми-

трохина), Старец (Ю. Меринов). Было также трое подручных Само-го Страшного. Остальных персонажей называли просто 1-я Жен-щина, 2-я и т. п. Все актеры были одеты в одинаковые одеяния — «хламиды» из серой мешковины. Музыка: «Пинк фloyd», «Эниг-ма», Шостакович, Малер, Пендеревский.

Спектакль начинался в полумраке. В центре сцены, в мешке, лежал Самый Страшный. За ним стояла подставка со свечами. Актеры по очереди брали с подставки свечу и рассказывали свои истории. За-тем садились и очерчивали мелом вокруг себя круг (см. фото на с. 581). В какой-то момент оживал Самый Страшный.

Он медленно, извиваясь, поднимается от пола. Все его тело спрята-но в огромном, поверх головы, мешке. Вдруг он растопыривает над головой локти — все видят зловещую кобру. Вот СС, наконец, осво-бождается от мешковины, зрители замечают в его руках небольшой шар (глобус?), он с ним вожаделенно играет.

Как-то у него появляются подручные. Эта троица пытается подчи-нить себе остальных персонажей. Люди, мечущиеся по полу в сво-их костюмах из мешковины, действительно, напоминают мышей. Их сгоняют, как овец, в стадо, и заставляют маршировать на чет-вереньках. Затем все встают в позу каратистов и, синхронно вы-полняя какие-то удары ногами и руками, наступают на зрителей [Беляевский 6].

Параллельно развивается тема любви Поэта. В какой-то момент троица сталкивается с ним и его возлюбленной. В итоге Поэт по-гибает. Это становится переломным моментом, то ли что-то еще, но люди восстают. Сделано это было очень интересно. Перед СС вы-строились девушки. Он подходит к первой, рвет ворот на ее ко-стюме, а на груди у нее красный платок. СС в ярости швыряет пла-ток на пол. Со второй, третьей и т. д. девушками все повторяется. СС в ужасе начинает пятиться, девушки наступают... СС падает и исчезает. Девушки подбирают платки и выкладывают из них на полу красный прямоугольник (флаг?).

Затем появляется Старец, единственный персонаж в белом одея-нии. Он слеп. В руках у него круглый хлеб. По-моему, он кладет его на красное полотно [Беляевский 6].

Вообще, все формальные вещи были на втором плане, даже тексты. Главное — движение, свет, музыка. [...] Практически спектакль был сродни пантомиме [Беляевский 5].

Премьера спектакля состоялась в феврале 1982-го. На ней присутствовали знакомые Клима, друзья студийцев, студенты и преподаватели ХАИ. И после первого же представления разразился скандал:

Когда мы сделали «Кантату», то ее приходят и смотрят начальники. Была такая девушка, зав. эстетическим воспитанием института, которая меня очень сильно поддерживала сначала, относилась ко мне как к великому художнику, но когда она посмотрела, то ночью она позвонила ректору, и на следующий день вся партийная организация института была на спектакле. И они сказали: «Завтра он им даст автоматы, и они пойдут убивать всех подряд». Т. е. они увидели то, о чем ты говорил, — тоталитарную секту. Дальше начинается сильное разбирательство. И это очень неожиданно, потому что спектакль о войне, о мире, все очень социалистически, но вдруг это все приобрело... и они начинают меня вызывать на ковер. [...]

Там была такая сцена: мыши... люди превращались в мышей. Одна девушка* пряталась среди публики, пряталась, а ее находили и тащили, а она хваталась за всех, за ректора... А тащили так, что когда ее тащили и били, какая-то женщина начала кричать: «Остановите избиение, что вы делаете...» При этом было сильнейшее давление. Музыка: «Пинк-фloyd» — третий их альбом концертный, Шостакович, Маллер. У них крышу сорвало от всего этого. Они увидели спектакль невероятной жестокости о мире, о насилии, о тоталитарном унижении. И они испугались настолько, что... [...]

И дальше они начинают вызывать меня на ковер, а я не прихожу. Я понимаю, что если я приду — они закроют театр. И тогда эта девушка начинает с ними ставить свой дипломный спектакль. Я не видел, говорят, очень крутой. [...] А я уезжаю и поступаю в институт [Клим 1.2].

Возможно, из любви к преувеличениям Клима что-то и путает. Во всяком случае, ректора сами студийцы на просмотре не помнят. Но «показ для начальства» действительно был. На нем, по воспоминаниям студийцев, присутствовали парторг факультета, зав. эстетическим воспитанием и некто Магальник (состоявший в институте каким-то боссом по культуре — точной должности никто не помнит), да и другого народа «набралось немало». И разбира-

* Елена Богданова (Меринова).

тельство после просмотра тоже было серьезное. Хотя, по мнению студийцев, если бы была выстроена правильная линия поведения, спектакль можно было бы спасти.

На мой взгляд, весь сыр-бор разгорелся из-за интерпретации символов [...] Поскольку текста в «Кантате» было мало, Клим попросил одного из своих знакомых написать что-то типа либретто. Лучшее бы он этого не делал.

Казалось бы, ну как можно воспринимать красную ткань, спрятанную на груди у женщин, из которой затем выкладывается флаг? Из этого можно было сделать такой козырь! Простили бы и свечи, и церковную музыку, и белого Старца с хлебом. А там было написано что-то невнятное, типа красный цвет символизирует любовь, хлеб — это мир, Старец в белом — что-то там еще [...] Обвинили Клима и в богоискательстве, и черт-те в чем еще. Типа, разве фашизм победила какая-то любовь, а не Красная Армия?! [Беляевский 8]

После запрета спектакля Клим практически не появляется в студии. На некоторое время занятия прекращаются, но саму по себе студию не закрывают. Студентов — участников спектакля даже никуда не вызывают, никак не наказывают. Весной Хорольская начинает с ними репетировать свой диплом. Спектакль «Игра в кости» по пьесе Володина «Две стрелы». Сам Клим говорит, что он не видел диплома Татьяны, но, вероятно, он просто забыл или умалчивает из скромности. На самом деле он несколько раз появлялся на репетициях.

Работа продвигалась туго. Непонятно отчего. Так-то все было логически выстроено и роли распределены довольно быстро. Но вот чего-то не хватало, не оживало действие. И Татьяна измучилась, и мы...

Но тут пришел на помощь Клим, [...] буквально двумя-тремя мазками мастер оживил полотно. [...] Кардинально ничего не ломалось, просто помог Татьяне расставить какие-то акценты, а нам точнее передать задуманное ею. И процесс пошел, картинка ожила! Спектакль сдали вовремя. Комиссия и зрители приняли хорошо [Беляевский 8].

Впрочем, премьеру спектакля он действительно не видел — уехал поступать.

* * *

Прочитирую еще раз слова Клима: Гладий уехал, ребята разъехались, и я остался совсем один — в полном вакууме...

На самом деле ребята еще не разъехались. Разъедутся они к началу второго года жизни студии. Уже после «Бармадея», после неудавшегося поступления Клима во ВГИК. А на первом году студии они еще будут здесь. Осадчий будет репетировать у Клима в Пятерке, играть в спектакле. «Шизобратия» соберется на первую премьеру и будет распивать вино прямо на сцене (оправдывая нежелание делиться со всей толпой художественной необходимостью). Свадьбу Хорольской с Климом тоже сыграют «у ребят».

Когда Потимкова будут провожать в Уганду, Клим неожиданно заплачется — «что-то большое и родное кончилось». Задним числом конец «большого и родного» переносится на год раньше.

Фигура речи — «мыл пол в театре», — употребляемая в рассказах Климом (про «Радугу») или Янковским (про Подвал), возможно, и отражает действительность, но все же, скорее, относится к мифологической перспективе. К рассказам про обучение в каких-нибудь школах восточных единоборств (недаром здесь же рядом всплывает и фраза про то, что «я хочу применить внутреннюю школу карате к театру»): некий ученик приходит к мастеру учиться, и тот говорит ему: «Вот тебе топор — иди руби дрова», ну и так далее, по тексту.

Клим моет пол в «Радуге», красит задники в Украинской драме, живет в комнате с Гладием, ложится на операцию под фамилией Евменов... И все это время он смотрит. Просто смотрит по сторонам, никуда не спеша, ни на что не претендуя. Год, другой, третий.

Мы играли, шизовали, веселились, а Клима... он все больше смотрел, но потом [...] Мы по-своему реализовывались тоже, но он тому, что мы называли «шиза», вот этой «театральной шизе» он остался предан [Потимков 1].

Показательно, что единственное, что запомнил Потимков из «Бармадея», — сцена с Осадчим («Вот это да, это была шиза»). И так же показательно, что на самом деле танец, который он описывает —

Дима Осадчий танцевал странный танец (сегодня я бы сказал «суфийский»). Он был в маске. Но посмотреть ей в глаза можно было только тогда, когда он опрокидывал голову, будучи спиной к зрителям [Потимков 2008].

— в спектакле исполнял не Осадчий, а один из климовских студийцев — Владимир Аристидов, игравший роль «прототипа Воланда».

И неоднократно повторяемые самим Климом слова про то, что «Кантата» — его лучший спектакль, тоже показательны. Главным образом в смысле того, что «Кантата» — *первый* его спектакль. В смысле именно Клима. Клима после отъезда Гладия и «ребят». Клима без Осадчего, без Хорольской, без необходимости что-то кому-то предьявлять («Бармалея» потребовали? — сделали). Неудачное поступление во ВГИК тоже сыграло, как мне кажется, здесь свою роль. Изменив перспективу. Сменив ощущение отсрочки, временности происходящего на «то, что и должно быть», то, чему — значит — судьба. (Здесь ведь важна эта диалектика: после первого года работы студии никто его никуда не гнал, сам решил ехать; после кантаты — «оставаться было нельзя».)

Отъезд всех – как мне кажется – и заставил Клима впервые почувствовать себя Климом. Дал ему свободу. Убрал ощущение собственной несостоятельности, страха разоблачения («Они меня спросят: а ты кто? Ты вообще откуда?»).

«Лучшая работа... единственный спектакль, когда мне удалось достичь...» И первый — самостоятельный в полном смысле этого слова. Спектакль — проспект. Выплеск всего, что накопилось.

В Подвале в чем-то в самых общих чертах история повторится. На качественно ином уровне, но все же... Мирзоев отдаст Климу свой театр, а сам уедет. Эфроса уже не будет. Васильев публично отречется от него («Васильев сделал для меня самое важное, что учитель может сделать для ученика... вышвырнул меня, предоставил самому себе»).

Меня втравило во все это на самом деле огромное количество событий [...] Моя жизнь и театр... на самом деле, я не знал, что такое

театр, я его никогда не видел. То, что я видел, для меня было диким. Но происходили странные вещи — как только я приближался к театру, какие-то вещи становились на мою сторону. Понимаешь? Какие-то вещи становились на мою сторону... Если так примитивно сказать, то, когда я потерял все таланты, которые у меня были, и вообще всякие возможности, осталась некая единственная история, которая как-то меня не отторгала. Это театр. Который как-то шел мне навстречу [Клим 1.2].

* * *

И еще несколько подытоживающих слов про харьковский период. О перспективах.

Мы в нашем разговоре все время старились подчеркивать эти моменты направленности в будущее. Но все же мне кажется, что перед тем, как мы, следом за нашим героем, устремимся в совершенно иной мир, некоторые моменты лучше окончательно собрать.

Тренинг. То, что не только первый вариант тренинга, но сама его необходимость как базы, фундамента всей театральной конструкции осознается Климом здесь, в Харькове, — очевидно. Да, не будь, вероятно, у него первого детского мистического опыта, никакой Гладий, вероятно, его ни в чем бы не убедил и никакое чтение Арто ни на что не подвигло, но сами первоэлементы (в дальнейшем развитые, переосмысленные) соберутся именно здесь.

Тактильное ощущение театра. Мы об этом много говорили. О Климе-художнике и Климе-барахольщике, шастающем по тишинкам. Опять же и детский опыт, связанный с шьющей бабушкой, бабушкой-портнихой, сыграл, вероятно, свою роль. Но первая фиксация, первая сборка происходит именно здесь.

Спектакль как импровизация, возникающая здесь и сейчас. Тотальная импровизация, захватывающая также и жизнь. Но выплескивающаяся именно на подмостках. Сам этот метод достигнет своей вершины у Клина во втором варианте «Ревизора». Но исток его, вероятно, в шизах переводческой компании.

Мгновенная сборка спектакля. Очень характерный момент. Когда годы работы уходят не на репетицию спектакля, а на, казалось

бы, не имеющие к конкретному результату вещи, наработку ощущения театра, видения. Собственно же спектакль предъявляется по требованию со стороны.

Видение актера. Опыт, полученный в театре Шевченко. В первую очередь через соприкосновение, наблюдение за актерами «старой школы», «которые могли просто вот так стоять в дверном проеме и все...» — и не важно, о чем была пьеса, какая «режиссерская трактовка». Важно, как они стоят, садятся, двигаются. Как держат паузу и начинают говорить. Актеры, не персонажи (но в то же время и не конкретные люди, не Сердюк, «съевший и заложивший кого надо», а актер «такой, как Сердюк»). Здесь важно, конечно и то, что речь идет об актерах курбасовской «непсихологической школы», школы перетворения. Но так же важно и то, что искусство актера понимается им как собственно искусство театра, стоящее вне каких бы то ни было режиссерских систем. Вечное искусство со своими неизгладимыми законами (как в старом театре, так и сейчас, как у Станиславского, так и у Мейерхольда, и т. д. и т. п.). Законы театра — живущие на сцене, в творениях мастеров, которых можно было еще увидеть (и можно увидеть и сейчас), попытка выяснения этих законов — это фактически то, чему он посвятит свою жизнь. Подвал будет пониматься как лаборатория, в которой ставят опыты, но опыты, направленные на выяснение, не самоцельные. Когда, например, им будет разрабатываться теория правого-левого, стояния на правой ноге («актер должен стоять на правой ноге — это закон»), он будет по-детски радоваться любым подтверждениям этой «модернистской» теории в материалах «старого театра». Причем не в каких-нибудь одиозных источниках, не у Дзэми Мотокиё или Хуань-фань-чо, а, скорее, наоборот, в Ежегоднике императорских театров, в мемуарах старых актеров.

Законы театра, так же как и законы природы, — не выдумываются, они открываются. Но их открытие — всего лишь открытие способа описания реально существующего. И необходимость разработки чего-то нового, какого-то нового языка связана не с устареванием этих законов, а лишь с самим языком. Если театр есть средство связи субъекта с Богом, с трансцендентным (а для театра Клима — это так), то трансцендентное — неизменно и вечно, меняется лишь сам субъект. А следовательно, должно поменяться и средство связи.

Глава пятая. Институт и окрестности

(Эфрос. Васильев. Второй тренинг. «Скованные одной цепью» в запорожском ТЮЗе, VIЕ)

История пребывания Клим в институте может быть сведена к нескольким анекдотам:

анекдот о поступлении (в котором Клим выступает в роли Хлестакова), реплика Эфроса о «самасшедших физиках», история об «оружье Эфросе» (обернувшаяся потом обвинением: «это ты его убил»), история с женьбой (и связанным с ней преображением Клим: бритьем бороды, покупкой костюма), отстранение от жизни курса и занятия тренингом «на стороне», спектакль в Запорожье (по поводу которого испуганный директор театра будет звонить Васильеву: «тут по вашей системе ставят»). Наверное, найдется и еще с десяток эпизодов — столь же анекдотичных, мифологизированных самим Климом (и людьми «его круга»). Единственное, что ни один из этих эпизодов ничего не сможет рассказать нам собственно об обучении. О том, что именно Клим взял у Эфроса, а что — у Васильева.

Впоследствии о Климе часто будут говорить как об «ученике Васильева», реже — «как об ученике Эфроса». Либо просто ограничиваться констатацией: «закончил курс Васильева и Эфроса» (иногда с добавлением эпитета «легендарный»). Сам Клим никогда не будет объединять их в какое-то целое, всегда будет стараться развести:

Есть две линии — в театре, в жизни, вообще — строительная и... как это? «построить дом, посадить дерево». Васильев принадлежал к строительной, а Эфрос... [Клим **]

У меня вот с Васильевым были хорошие отношения до какого-то момента, очень хорошие, он же меня брал на курс, но... с Эфросом у меня не было таких отношений, хотя мне кажется, что я был вообще единственный человек, который его понимал. Но он уже к этому времени был настолько раним. И вокруг этого было столько фигни, что... [Клим 1.2]

И еще:

Васильева ведет тема. И он видит, как темы не укладываются в ту или иную систему игры. Поэтому он приходит к открытому театру, игровому театру. Его туда что-то приводит... Я скажу очень цинично: в отличие от Эфроса, который был гением одной вещи,

Васильев — гений в очень многих вещах. Васильев принадлежит строительной ветви театра. Если для Эфроса театр был изнутри, театр — как вода, то для Васильева театр — это инструмент высказывания. Инструмент очень конкретного высказывания. Не познания мира, а высказывания [...]

У Васильева мы говорили об идеях. А у Эфроса мы не говорили об идеях. Мы говорили о музыке. Когда он называл Менухина... он был Менухин. Его жизнь — струна, по которой он водит смычком и возникает какая-то музыка. Вот что такое Эфрос. Васильев, это некий танк, самолет, не знаю что, который движется по жизни и разбирает сражение: идеологию, философию. Говорит, что мир — это вот карта, что существует партнер. У Эфроса партнер не существовал, существовали инструменты [Клим 2.1].

Эфрос сказал о моем «Гамлете»*, что это лучшая сцена, которую он видел — между королевой и принцем — м. б., самая лучшая, но *неправильная*. Это меня потрясло. Он искал понятия правильности. Он говорил, что у режиссера должен быть *правильный фотоаппарат*. Суть заключается в том, что ты объективно видишь. Ты не придумываешь свое, а видишь то, что там есть. А Васильев, наоборот, стоял на категории темы, на категории активного. Это не значит, что Васильев... но он настаивал на такой активной режиссуре, на высказывании. А у Эфроса как бы не было высказывания. Он смотрел как философ. Он считал, что должно быть *правильно*. По-настоящему [Клим 2.2].

«Фотография — это расслабленное зрение — это фантастическое определение... лучшее определение театра» — «у режиссера должен быть *правильный фотоаппарат*. Суть заключается в том, что ты объективно видишь. Ты не придумываешь свое, а видишь то, что там есть». Я не хотел бы сейчас обсуждать то, насколько определения, даваемые Климом Эфросу, верны с точки зрения независимого наблюдателя. Важно другое.

Клим говорит о Васильеве: «как режиссер... в профессии... как человек, который в театре действует профессионально, я очень многим обязан Васильеву» [Клим **].

* Имеется в виду не спектакль Клима «Гамлет» (поставленный после смерти Эфроса), а отрывок, сделанный на курсе. Диалог Гамлета с Гертрудой, в котором (по словам самого Клима) на первом месте была тема инцеста.

Что значит обучить? Есть такие вещи... когда он приехал на мой диплом, там было очень много каких-то вещей, которые я делал... как бы сказать, я их делал, и они работали, но он посмотрел и говорит: то, что ты делаешь так сложно, можно сделать очень просто.

– Например?

– Например, то, что ты делаешь так сложно, нужно просто, чтобы они вот здесь покурили. Они спустятся, будут курить, плевать, и будет чувствоваться, что они сидят над бездной. Есть законы театра, который с точки зрения формы... нужно просто научиться понимать» [Клим 2.1].

Эфрос — в этом смысле — никогда ничему его не учил. Не объяснял, как *нужно* это сделать, чтобы... Не учил тому, что Клим (в данном случае) будет называть «профессией». Но в то же время, когда он говорит о *близости*, о *понимании*, о том, что «ты *не придумываешь* свое, а *видишь* то, что там есть»...

На обсуждении «Пинтера» (первого Климовского подвального спектакля, показанного на фестивале ВОТМ «Пролог») он (впервые публично) четко проартикулирует смысл своего театра:

Своим спектаклем мы ничего не хотели вам сказать, ничему не хотели научить, и это для нас принципиально [...]

Вы привыкли к актеру-лампочке. Вы приходите в пустое пространство и хотите видеть лампочку, которая горит и освещает то пространство, ту комнату, в которую вы пришли. То, чем занимаются люди со мной, это совсем другое, это попытка открыть окно, чтобы комната осветилась не искусственным — электрическим светом, а тем светом, который идет непосредственно с неба, от тех источников, которые придуманы и созданы не нами [Стенограмма].

Позднее он будет говорить о разного рода «интерпретациях», «режиссерских концепциях» и прочем: «Мне это не интересно. Все эти концепции, прочтения... я могу этих концепций *придумать* столько...»

За все время обучения в институте Клим *ни разу* не поговорит с Эфросом. Он будет «спать на лекциях», неудачно шутить, попадать в какие-то двусмысленные ситуации. И все время «не совпадать».

Когда Эфрос уезжал в Японию ставить «Вишневый сад», все говорят: «Вот, капуста». Я в этом ничего не понимаю, но — давайте.

И когда он выходил, я говорил: «В зимнем японском вишневом саду слышится стук топора — Эфрос приехал». Это оказалось почему-то плохой шуткой, воспринятой им очень плохо... [...]

Я делаю на курсе работу — «Живой труп» — и я один в один его копирую. Но все, когда это увидели, все поняли, что я как будто постебался над ним. Хотя я просто сделал это так... И когда он видит это и понимает, мне приходит конец. Мне ставят двойку, и меня спасает только наш староста — литовец, который был вхож в семью. Он едет туда, к нему, и не уходит до тех пор, пока мне не ставят тройку... [...]

Я говорю, что это уже все мертвое, что в этом нет смысла, что надо делать по-другому, и он... он ужасно обижается... [...]

Я делаю отрывок* — Гильдерота — такая история шута, принцессы... такая средневековая история. Мы играем с одним парнем, и он копирует меня, а я — его, Эфроса. Я копирую его один в один. Я играю всю эту историю об Эфросе. Как он сидит, как он видит, как он душит. Это такая невероятная сорокаминутная... И все сидят вот так... Васильев побледнел, все замерли. Такого хамства, откровенного, циничного, никто не ожидал. Когда это закончилось, наступила мертвая тишина. Он сидел 5 минут, а потом сказал: «Как ты это сделал?» Дальше вскочила Яковлева, поцеловала меня [...] и сказала, что я великий актер. Но дальше он сказал: «Повторишь», а я сказал: «Не буду», и все снова... Я сказал «не буду», потому что понимал, что этого делать нельзя. Потому что понимал, что я не знаю, как я это сделал [Клим 2.1].

Клим будет говорить об Эфросе, что тот был «великий актер», что «Эфрос — это великолепные показы», что «это музыка». Но сама ситуация, в которой Эфрос существовал в тот момент, «не давала возможности»:

Бронная — это была абсолютно мертвая территория. Мертвая. Там невозможно было дышать [...]

Таганка... ты не можешь представить себе, что это было за жуткое место в тот момент... Когда наконец наступила практика, и можно было там не появляться, я был счастлив [Клим 2.2].

* Эскориал.

Я приходил и сразу засыпал... Однажды он на меня разорался. Разорался жутко. Наверное, единственный раз за все время он так жутко орал [Клим 2.2].

За все время посещения занятий, репетиций лишь один раз ему удалось — случайно — увидеть Эфроса, «наверное, таким, каким он был когда-то». Одну репетицию. Уже перед самым концом.

На занятие к актерам я попал случайно. ОН был прекрасен. Легок. Впервые за последние годы не поехал домой. Было холодно, но в общагу шли пешком. Почти не спали. [...] Чудо не повторилось [Клим 1992: 55].

Время, на которое выпадает Климу знакомство с Эфросом, для самого Эфроса, как известно, далеко не лучший период. В 1983-м И. Коган, директор театра на Малой Бронной, объявляет ему войну. В 1984-м Эфрос уходит из театра, переходит на Таганку. Вокруг него начинает образовываться вакуум. И дело не только в неприятии режиссера труппой. Сам этот поступок для большинства людей, поверхностно знающих, плохо понимающих Эфроса, оказывается неприемлем (до Эфроса Таганку предлагали многим, и лишь он один — штрейкбрехер — согласился).

Для Клима, все, что делает Эфрос — в жизни, в театре, — он делает «из невероятной любви». Но в ответ он тоже должен получить, требует, нуждается в столь же сильном чувстве:

...актеры, пока его любили, они копировали его, а когда перестали любить, то копировали и не любили...

...к тому моменту с теми артистами, которым уже ничего не надо было, уже ничего не было возможно. Тут еще надо понимать, что Эфрос на Любимове был помешан. Он Любимова боготворил. Он считал его гением. Говорил, что театр Любимова это великий театр. И когда наступила история с Любимовым, когда Любимов уехал, он пошел туда для того, чтобы театр спасти. Пошел из невероятной любви. Но дальше началось то, что они ничего уже не хотели. И Любимов-то бежал из театра потому, что он уже не мог управлять этой бандой [Клим 2.1].

Происходящее в институте, на курсе в каком-то смысле (и с фактической точки зрения, и с точки зрения оценки Клима) рифмуется

с происходящим в «большой жизни». Примерно ко второму году Эфрос начинает терять к курсу интерес. Перестает появляться, вести занятия. Фактически курсом занимается Васильев. Но и работой Васильева Эфрос остается недоволен. Назревает конфликт. Эфрос выгоняет Васильева с курса.

Когда все начиналось, еще на первом курсе, уже было ясно, к чему это придет. Мне был интересен Эфрос, и я себе сказал: «Я буду ходить на все уроки». Но остального я не воспринял. Потому что, как бы, все восхищались, взрослые люди, которые как дети, а Эфрос... радовался, детской непосредственности — не знаю, как сказать. [...]

Как я понимаю, где-то в глубине себя, наверное, Эфрос хотел начать все сначала, хотел создать театр, и набирал людей под театр. [...]

В чем проблема Эфроса на тот момент была? Я думаю, что к тому моменту все, что он делал, состояло из таких тончайших нюансов и дуновений и отношений между людьми. [...]

Его урок заключался в том, что ты как бы слышал и впитывал мелодию, он давал текст, показывал его, но показывал на тарабарском языке, он превращал текст в какую-то невероятную мелодию, и эта мелодия была связана с телом, движением, с какой-то невероятной чувственностью. Я не знаю, как это даже объяснить, что это такое. [...]

Он не мог заставить человека что-то делать, он относился к своим актерам как к каким-то... как к цветам. У него все состояло из какой-то невероятной любви. В этом была и сильная сторона, и слабая сторона. [...]

В тот момент, когда начал назревать конфликт между Эфросом и Васильевым, Эфросу хотелось любви, дома, возвращения к человеческой реальности. Но этого не наступало. Вначале все это было очень обаятельно — студенты... но потом обаятельность прошла, и становилось скучно. [...]

Я понимал, что это рвение Эфроса закончится прямо противоположным. Я понимал, что он отдает, отдает, отдает... и это закончится тем... [...]

Он хотел чуда, что вдруг появятся какие-то волшебные люди в результате его самоотдачи и любви. Что снова появится какой-

то невероятный театр. Но этого ничего не произошло. И уже к концу первого курса фактически наступил кризис, наметился разрыв. [...]

Я его очень сильно понимал, даже лучше, чем Васильева. Эфрос для меня был понятен. Но я понимал, что путь, по которому он идет, — тупиковый, что эти люди никогда ничего этого делать не будут [...]

... он хотел детей, а дети... те, на кого он мог опереться, были не детьми. Он набрал волшебных детей, а ко второму курсу они стали бездарными коровами-людоедками. И с этим ничего не поделать [Клим 2.1].

13 января 1987 г. Эфроса не станет. Клим в этот момент будет на постановке своего второго дипломного спектакля в Кирове. В Москву он вернется прямо к похоронам. После смерти Эфроса курс будет выпускать Васильев.

Через 5 лет, в 1992-м, в журнале «Театр» будут напечатаны воспоминания Клим об Эфросе. Текст, поэтическим пунктиром пробегающий по недлинной истории их отношений:

– Хорошо, что ты приехал. Завтра в двенадцать похороны Эфроса. [...]

Всё. Память больше ничего не сохранила. Только спустя несколько месяцев, в мае, Андрей Вишневский скажет: «Мы думали, что ОН стареет, а ОН умирал». [...]

«Мне сегодня приснился сон». Харьков конца 70-х. Скупали Шостаковича. Смотрели и пересматривали ЕГО фильм, выясняя мельчайшие детали в построении фраз, в композиции, в мизансценах. Как сидели девочки в сцене фотографирования! [...]

Пространство и время свели с одним из тех, из кого состоял мир моей затянувшейся юности. [...]

Судьба свела с одним. Но откуда истерия, взаимное раздражение. Судьба свела независимо от желаний. Одно мучительно прорастало в другом. Мы никогда не говорили. Раз я извинялся перед НИМ. Кричать ОН начал неожиданно. Был дождливый вечер, середина

весны. Я тихо полуспал у самой стены, в самом углу маленькой комнаты на Бронной. Никогда до этого ЕГО таким не видел, не слышал такой интонации. Все замерли. Переглядывались. Не было ясно — на кого. Удивлению сонного человека не было предела. «Да, да, я тебе!» На следующий день, у входа в театр, дождавшись ЕГО, он произнес: «Извините, я не хотел Вас обидеть...» [...]

Уроки. ОН часто говорил, чтобы мы попытались, «как он», а потом делали «свое». Иногда он думал, что это касается только его, но когда я попробовал, меня начали выгонять (язык объективен, и употребить «он» вместо «я» здесь невозможно). Это — первый великий урок. Начали выгонять, и правильно. Было невыносимо. [...]

«Терпи», — скажет Васильев. «Терпи» — второй великий непосредственный урок. [...]

ОН все время говорил: «У вас должен быть правильный фотоаппарат». Банальное можно познать, только посадив «горчичное зерно» в собственное сердце и прорастив его. [...]

Мне все время хотелось сказать ЕМУ. Подойти и тихо сказать: «Анатолий Васильевич, выпитесь». Потом, в другом месте, я смотрел на другого, свершавшего все так понимаемые накануне им ошибки. Хотелось подойти и тихо сказать: «Анатолий Александрович, выпитесь!» [Клим 1992: 52–55].

По соображениям политкорректности, присущей тому времени в гораздо более высокой степени, чем нынешнему, из этого пунктира выпала еще одна точка:

Наша последняя встреча. Когда он встретил меня на Таганке, прошел, мы поздоровались, затем он открыл дверь, посмотрел, что никого нет, и сказал мне: «Не репетируйте с плохими артистами». Это последняя встреча была. Его последние слова, которые я от него услышал [Клим 2.1].

* * *

В 1982 г., когда Клим будет поступать на курс, он, естественно, не будет понимать ту сложность ситуации, в которой находятся как Эфрос, так и Васильев (в том же 1982-м изгнанный из театра Станиславского). Собственно говоря, он вообще толком не будет представлять, кто они такие.

Суть анекдота о поступлении Клим в ГИТИС вкратце такова: внешне он был точной копией Васильева. Зайдя в институт скоротать пару часов до поезда («в туалет» — как говорит он сам), он случайно попадает к началу первого экзамена и очень удивляется тому, как — с подобострастием — с ним начинают здороваться совершенно незнакомые люди. Удивляется, но вида не подает. Воспринимает как должное, в точности, как Хлестаков.

Дальнейшую историю я слышал в самых разнообразных вариантах. Но приведу в изложении А. Уткина* (якобы видевшего все «своими глазами»):

Вот этот момент (все абсолютно по Гоголю: «меня приняли за главнокомандующего») — когда Клим стоял в своей самошитой брезентухе, в бородине, с сумкой самошитой... И тут выходит Васильев настоящий, только на нем все кожаное: благополучный человек, по сравнению с Климом — у него есть работа, есть слава, но у него такие же штаны, такая же сумка, такие же волосищи. И все так... как в кино. Немая сцена: волна расходится, и они смотрят друг на друга. Васильев подходит ближе, рассматривает его и говорит: «Зайдете в следующей десятке». И все сразу: «Ну, все, парень, тебя Васильев, значит, возьмет». Клим вошел, вышел (а он ведь ничего не знал, никаких... ни басни, ничего)... и говорит: «Ну все, я поехал» (а у него с собой было 22 рубля, пачка люминала, запасные носки и коробка со слайдами с тех картин, которые он продал, чтобы приехать). Но тут второй раз вышел Васильев, все снова раздвинулись, и Васильев сказал: «Идите и сдавайте документы» [Уткин 1].

Так это было на самом деле или нет — история примечательная. Хотя бы в том смысле, в котором он будет потом ставить в Подвале «Ревизора». В том, что едешь «в Москву, в Москву», а в Москве мизансцена та же, что и в провинции.

Отсутствие пиетета (возможно, как следствие отсутствия ожиданий), откровенно критический взгляд на происходящее — таково начало его «обучения». Впоследствии он будет говорить о том (и эти слова мы уже вскользь упоминали выше), что вся система

* Александр Уткин — театральный режиссер, учившийся на параллельном Климу курсе Голубовского. В 1982 г. поступал к Эфросу, но не поступил. В конце 1980-х Уткин приедется к Подвалу и одно время даже будет там жить. Отношение к нему среди актеров будет неоднозначное.

обучения, с которой он столкнется в ГИТИСе, система, в которой «мы все играем, играем, играем», на его взгляд, будет не верна.

...у меня были очень примитивные, тупые представления о кино и театре: есть профессия, это делается так, а это — так. Без всяких [...] и тут еще мои разные попытки предыдущего обучения. Мои представления о высшем образовании как об очень серьезной истории. Все это — не подтверждается [Клим 2.1].

Дело еще в чем: если бы у меня не было этого опыта, с этими ребятами, когда я добивался с ними невероятных результатов, то я бы, может быть, еще и... может быть, и относился бы к этому по-другому. Но я же понимал уже, что есть определенная технология о том, как это можно все сделать [Клим **].

Уверенность в том, что опыты, которые Клим проводил со своими студийцами в ХАИ, более продуктивны (с точки зрения требований, предъявляемых им к актеру), чем то, чем актеры будут заниматься в институте, приведет его, в конце концов, к «параллельному» существованию: он будет продолжать учиться на курсе, выполнять «все, что они требовали», но самостоятельно, на стороне, с другими людьми, заниматься «своим театром». Возможно, окончательно его к этому подтолкнет еще и то, что на курсе актеры начнут отказываться с ним репетировать.

Курс, на который поступил Клим, был разделен на две части: актерскую и режиссерскую.

Эфрос был художественным руководителем курса и занимался актерами, а Васильев как бы вел режиссеров. [...] Эфрос занимался на совместных занятиях, но всего несколько раз оставался с нами, режиссерами [...] При этом он требовал, чтоб все играли. Я играть не хотел. Я не считал себя актером, я считал, что режиссеры не должны играть [...]

Система, которая была на курсе, это была система как бы таких показов, когда все время показываем, т. е. она была хороша для режиссеров, но для актеров оказалась губительна, потому что они практически не работали ни с Эфросом, ни с Васильевым, а работали с нами [Клим 2.1].

Я абсолютно не воспринял актерский курс. Для меня это как-то было... какая-то дикость. Я вообще не понимал ни правил, ни законов, за редким исключением. У меня было невероятное восхи-

щение Эфросом, Васильевым, Поповым... Яковлева у нас преподавала, Бартошевич, Минакова. Т. е. тут была такая сторона, что количество конкретных гениальных людей, с которыми я общался, это было очень сильно, но что касается другой части... [...]

Актеры... я не понимал, почему они не поют, не танцуют, не умеют двигаться. Они все время вроде как занимаются театром, но на самом деле все это смешно. Т. е. я смотрел на это все очень со стороны, через Антониони и Висконти. Смотрел на них, а видел... в моих глазах были тысячи фильмов, которые я видел, с великими актерами... Во мне не было восторга ни по отношению ни к чему [Клим 2.1].

Клим с самого начала, с момента поступления на курс, пытается свои представления о театре, свой тренинг, свою систему подготовки как-то вписать в то, что его окружает. Но у него ничего не получается. Ни Эфрос, ни Васильев не оказываются готовы к какой-то конструктивной реакции.

Когда я поступил, мы поехали в колхоз, и я начал заниматься со студентами, я начал проводить тренинги. Об этом доложили Эфросу и... Все мои такие шаги такого, наверное, лидерства, они жестко обрубались.

– Тренинги с актерами ?

– Да, курс. И были такие люди, которые были вроде как вокруг Эфроса, которые начали что-то... начали говорить: ты портишь людей, есть педагоги, ты не имеешь права... [Клим 2.1]

Я там что-то делаю, что-то у Васильева показываю, но... естественно, что во мне жил какой-то другой театр. Я подсел. Мне казалось, что путь обычного обучения — не эффективен. Это правда или нет — не знаю. Я несколько раз говорил Васильеву об этом, он отвечал, что твой Гротовский debil, что это шарлатанство [Клим 2.2].

Впрочем, разговоры о Гротовском, как мы понимаем, — информация из третьих рук.

– Но работ Гротовского в тот период ты еще не видел.

– Нет. Только книги и фотографии. И вообще потом оказалось, что то, чем я занимался, никакого отношения к Гротовскому не имело. То, что мне Гриша когда-то читал, я это как-то по-своему понял и куда-то ушел совсем, наверное, в другую сторону. Но сама идея лаборатории как очень серьезного исследования человека произвела на меня... Сильнейшее на меня влияние произвел Крег с его теорией божественной марионетки. Я даже украл книгу в би-

блиотеке в Харькове. Эта книжка для меня стала... стала, вместе с Шарденом, вместе с востоком, вместе с тем, что я рисовал... [Клим 2.2]

В 1990 г., в Польше, Васильев познакомится с Гротовским и его учениками Марио Бьяджини, Томасом Ричардсоном. Чуть позднее актеры Васильева будут приглашены в центр для прохождения курса, сам он станет содиректором совместного проекта «Славянские пилигримы». Следствием этого знакомства станет собственный исследовательский проект в области развития непсихологического и мистериального театра, в области актерского тренинга, которым Васильев займется в 1990-е гг.

Важный момент: центр Гротовского приглашает актеров театра Васильева, но самому ему в доступе на тренинг отказывают. Как он будет вспоминать об этом впоследствии:

К тому времени я уже много практиковал в театре, был знаменитым режиссером [...] через семнадцать лет практики я был уже готов к тому, чтобы экспериментировать с тренингом. До того момента я никогда не занимался тренингами, никогда. Я закончил реалистическую школу театра, я учился у Марии Кнебель, ученицы Станиславского, это были настоящие знания. Метод, которым я работал, назывался методом этюда. Это исследование в области психологического поведения. Но, развивая это направление как стиль, я одновременно отходил от метода: я чувствовал, что нужно что-то другое, недостаточно рассказывать, нужно было делать еще что-то, не только рассказ! В общем, я был готов к тому, чтобы начать тренинги [...]

Но я не попал в дверь, где проходили тренинги, я остался около двери. Как я хотел войти в эту дверь, и тогда я подумал, что у меня никакого другого пути, как только начать свои собственные исследования [Васильев].

То направление, в котором Клим будет двигаться в 90-е годы в Подвале, во многом параллельно опытам Васильева «после встречи с Гротовским»: работа со словом: дохождение до минимальной смысловой единицы текста, ритуализация поведения, «пение», инверсирование. Движение в сторону денарратизации и слома повествовательных структур. И с определенного отдаления может показаться, что это «единство направления» — следствие «школы».

Действительно, лексика, которой (пусть нечасто и не в обязательном порядке, но все же) впоследствии будет пользоваться Клим, — лексика «васильевской школы»: игровой театр, обратная перспектива, Персона и персонаж и т. д. и т. п. Но здесь есть один момент. Активное движение Васильева в сторону того, что впоследствии будет очень условно названо «игровым театром», начинается с 1986–1987 гг., с выпуска Пиранделло. И оно имеет свою предысторию.

В 1979-м Васильев поставит в Театре им. Станиславского «Взрослую дочь молодого человека» Славкина — культовый спектакль, своего рода манифест нового мироощущения, за который (по существу) в 1982-м он будет выгнан из театра. Любимов примет его на Таганке, а Эфрос — по настоянию Гончарова — возьмет к себе на курс. Следующий его спектакль — «Серсо» — будет выпущен лишь через три года, в 1985-м. И этот период, эти три года репетиций, напряженного поиска можно обозначить теми же словами, которыми он сам назовет фильм о репетициях: «Не идет».

Курс, на котором учится Клим, в логике развития васильевского театра (по аналогии с устоявшимся наименованием следующего его курса — «пиранделловского») можно было бы назвать курсом «Серсо». Да, никто из студентов не будет участвовать напрямую в этом спектакле. Но они будут находиться внутри самого процесса. Неформально (хотя формально и Клим, и Берзин, и Юхананов были оформлены в качестве «ассистентов» на постановке).

Как сейчас принято говорить, «спектакль «Серсо» для Анатолия Васильева стал поворотным», именно с него режиссер «начнет разрабатывать новый стиль игры», что станет «началом так называемого игрового театра» [Богданова. С. 146–147]. И подходы к этому «новому стилю» будут искаться как раз в эти годы. Например, в той же книге Полины Богдановой, посвященной Васильеву, одному только анализу разбора вампиловской «Утиной охоты» (который Васильев продельвает со студентами первого климовского курса) уделяется 12 страниц (С. 187–199), т. е. столько же, сколько и «поворотному» «Серсо» (С. 134–146). Ведь именно на этом разборе, по мнению автора, Васильев демонстрирует новое понимание «конфликта, цели и перспективы» в драме, изменяет точку зрения — «ракурс взгляда на мир» — предлагая играть от «обратной перспективы», «с точки зрения субъективного внутреннего мира героя».

Что здесь, как мне кажется, необходимо уяснить: в тот момент, когда Васильев преподает на курсе Эфроса, в его сознании уже начи-

нается движение к тому типу театра, который позднее будет обозначен как «игровой» и получит наименование «васильевская школа». Но в 1982–1984-м это движение еще очень плавное, мягкое. Васильев еще вполне твердо стоит на позициях реалистического театра, Системы, школы Кнебель-Попова и только приходит к необходимости изменений. После же того, как Эфрос выгонит его с курса, произойдет своего рода резкий скачок, прорыв. Спектакль «Шесть персонажей в поисках автора», который он выпустит со своим следующим «пиранделловским» курсом, будет уже спектаклем нового васильевского театра.

Курс, на котором Васильев сделает Пиранделло, изначально будет принадлежать М. Буткевичу. Это тоже важный момент. Студенты, с которыми он будет репетировать (Ю. Альшиц, В. Бильченко, Н. Чиндяйкин, О. Липцин и т. д.*), уже пройдут школу Буткевича, школу «игрового театра»** (см. [Буткевич]), и в Пиранделло собственно «игра» (с текстом, ролью, функцией актера в спектакле) окажется даже более мотивированна, чем в их первых спектаклях. Т. е., в определенном смысле, можно сказать, что не только уход от Эфроса, но и приобретение этого курса подтолкнул Васильева к новациям, непосредственного отношения к которым Клим уже иметь не будет. Но, оставаясь некоторое время в поле притяжения Васильева (продолжая общение, работая над дипломом, придя после окончания института в васильевский театр), он все равно, что называется, «варится в этом котле».

Возвращаясь же к вопросам лексики, хочется подчеркнуть одну мысль: Васильев (так же как и Гротовский), помимо того, что он являлся достаточно успешным практиком, также — выдающийся теоретик театра. Клим же никогда теоретиком (в особенности теоретиком театра) не был. У него не было этого желания — сформулировать, четко обозначить, выговорить. Четко отграничить одно от другого, разработать собственную «терминологию» (которой, в конечном итоге, «неправильно» будут пользоваться другие): «Дао, выраженное словами, не является...» и т. д.

* Характерным моментом мне кажется и то, что в Пиранделло Васильев возьмет также и Гладия — студента другого своего курса, отданного ему в тот же самый момент (т. е. после ухода от Эфроса) М. Захаровым.

** Собственно говоря, недавно вышедший двухтомник Буткевича «К игровому театру» [Буткевич] практически полностью построен на материалах учебных спектаклей этого курса.

Мышление Клима в первую очередь художественное, поэтическое (недаром, в конце концов, он приходит не к созданию теоретических работ о театре, а к написанию пьес, которые «должны указать актеру путь»). И даже когда он будет пользоваться «васильевской лексикой», то термины в его речи не будут, собственно говоря, терминами, межевыми камнями, разграничителями. Васильевская Персона оказывается равна крегговской Марионетке, крегговская Марионетка — Золотому танцовщику, Золотой танцовщик — Пуруше:

Я дело человека на Персону и персонажа. Персона... вот есть нечто помещенное в меня Богом. Оно одинаково во всех. А дальше каждому дан дом — он разный. И жизнь в этом доме... у одного большая крыша, у другого — маленькая, у одного одна, у другого — другая. Но внутри этого живет некоторая, одинаковая... театр существует по одной простой причине — мы все одинаковые. Если не одинаковые — театра нет. Есть нюансы. Можно сказать, что одни говорят вот так, а другие говорят так, но в общем мы, смотря на любого человека, понимаем... Мы, конечно, не понимаем некоторые грандиозные культурные нюансы, запреты, но мы — понимаем. Так вот внутри человека существует такая некая как волосинка, подвязанная бог знает куда — «и порвется серебряный шнур», — нечто, какая-то штука внутри нас, подвязанная бог знает куда. Крег называл это божественной марионеткой. Теория Крега о поэте-танцовщике-певце — вот это, собственно, и вся моя теория. Когда я говорю, что существует связь между телом, т. е. танцем, и танец бывает идеальным... Т. е. вот этот Золотой танцовщик — он как механизм. Он выполняет... он запущен как компьютер, у него цифровая... он не ошибается. А сам человек — плоть его — вступает с ним в какие-то определенные отношения [...]

Я говорю: внутри меня существует Пуруша, Золотой танцовщик, и внутри тебя — Золотой танцовщик. И он знает истинность. И суть заключается в одном, что когда твой Золотой танцовщик и мой Золотой танцовщик сквозь нашу плоть, сквозь нашу ложь вступают в единую... от сердца к сердцу... тогда возникает театр. Для меня это называется Пустота [Клим 2.2].

То, что для Васильева (на каком-то этапе) будет иметь терминологическую важность, для Клима — лишь слова, понимать которые следует скорее интуитивно (вне обязательной связи с васильевским разделением движения от исходного или основного события и т. д.). Слова, увязанные с другими словами в некоторую поэтическую систему, реализацией которой является необсуждаемая практика.

Здесь надо, вероятно (чуть забегаая вперед), сказать несколько слов об особенностях отношений Клима со словами. Внутри практики, тренинга огромное количество слов (существующих как умственные конструкции, «термины», понятия и т. п.) в какой-то момент «овеществляются», буквализируются совершенно неожиданным образом.

Например, в системе Станиславского, как известно, существует понятие «зерна» (зерно пьесы, зерно роли, зерно спектакля). Слово это употребляется самим Станиславским («Актер должен, прежде всего, самостоятельно или при посредстве режиссера вскрыть в исполняемой пьесе ее основной мотив — ту характерную для данного автора творческую идею, которая явилась зерном его произведения и из которой, как из зерна, оно органически выросло» [Станиславский. С. 486]). Активно используется Немировичем («поиски зерна каждого образа, продиктованы зерном спектакля в целом и от него зависимы» [Немирович-Данченко: 39–42]). В тренинге, сформировавшемся у Клима в Подвале, «проращивание зерна» будет буквальной техникой, связанной с шагом: мы как бы опускаем видимое (визуализируемое) нами зерно в почву, и оно прорастает сквозь нас.

Или еще пример: «круг» — слово, у Васильева относящееся к *ситуации*, которой ограничен *персонаж* («Исходное событие — это ситуация. Ситуация подобна кругу, он окружает действующих лиц, или мы можем сказать, что действующие лица находятся в ситуации, и ситуация эта на них влияет» [Васильев 1996]). Между Персоной и персонажем существует дистанция, персонаж не может выйти за пределы круга, но для того, чтобы взаимодействовать с персонажем, в этот круг надо войти. В тренинге (а следовательно, — в любом «спектакле» времен Подвала) вход в круг является буквальной процедурой — производится с левой ноги и т. д.

* * *

Тренинг, которым Клима пытается заниматься с актерами в институте, уже несколько отличается от тех занятий, которые он проводил со своей группой в ХАИ. Условно мы можем назвать его — «второй тренинг». Пик его формирования придется на 3-й курс. В этот момент он уже, с одной стороны, поймет, что собственно в институте

тренинг невозможен, а с другой, встретит человека, с которым «запустит все заново».

Этим человеком будет Наташа Гандзюк, его вторая жена (историю знакомства с которой мы уже упоминали выше, в главке «Кино»). Встреча с Наташей, в буквальном смысле, преобразит его. Как внешне

я побрился, постригся, сбрил бороду, одел костюм, начал снова ходить на все занятия... причем Эфрос меня не узнал, он некоторое время смотрел, а потом: «Кто вы такой? Какое право вы имеете ходить на мои занятия? Вы даже ни разу не подошли и не спросили...» Яковлева говорит ему: «Это Клименко» [Клим 2.1],

так и внутренне

я стал снова заниматься тренингом, и мне стало настолько скучно заниматься всей этой фигней (а все к тому времени начали немножко подыгрывать: артисты, которые поняли, что он [Эфрос] меня не любит, начали отказываться играть в моих отрывках), [...] но тут мне стало все это совершенно все равно [Клим 2.1].

– А где вы занимаетесь?

– Дома, в институте, где придется. С женой, еще с какими-то людьми... Еще девушка ходила одна, ее подруга. Потом нам одни люди дали помещения. В ленинской комнате. На проспекте Мира. Красный уголок при ЖЭКе. Но кончилось это плохо, потому что через 4 месяца, когда я начал это делать и начались тренинги, они посмотрели, что мы там кружимся, лежим, громко кричим, и нас обвинили черт знает в чем. И выперли и нас, и тех людей, которые нам дали это помещение [Клим 2.2].

«Еще одна девушка» — Елена Старостина*, однокурсница Наташи по институту. С ней и Наташей Клим будет параллельно с тренингом репетировать «Ифигению в Авлиде» Еврипида. Из «еще каких-то людей» стоит отметить Елену Кушниц** и Татьяну Коре-

* Елена Старостина — актриса, закончила ГИТИС (мастерская И. Шарова), работала в театре «Т-88», «Москва» (под руководством А. Поламишева), в «Маленьком театре» (под руководством Н. Высоцкого), театре «Клякса» (под руководством Е. Салейковой), на момент написания работы — актриса театра «АпАрте».

** Елена Кушниц — режиссёр, сценограф, драматург. Окончила сценарный факультет ВГИКа. Вместе с Владимиром Шиманским в 2003 г. основала Студию

невскую*** — актрису, во многом благодаря которой приход Клима в Подвал пройдет столь гладко.

«Второй тренинг» отличался от первого большей выверенностью. Ушли все промежуточные упражнения. Все эти «сильнейшие занятия гипнозом», «минные поля» и т. д., о которых мы говорили выше. По сути, в этот момент он превратился в четко структурированный комплекс, направленный на наработку внутренних состояний.

– Это были такие диктанты-медитации, которые он давал людям. Там не обязательно должны были быть артисты. Там мог быть любой человек, погруженный в определенное состояние. Состояние он диктовал, т. е. надиктовывал какие-то картинки. В этих картинках надо было существовать, их надо было проживать, и таким образом нарабатывался какой-то чувственный образ у человека [...]

– Какие картинки?

– Например, это могло начинаться так: ты выпускаешь в себя свет, вдыхаешь серебристые частицы, выдыхаешь грязь — это как бы такое упражнение. Эти упражнения сменялись, чередовались: ты растекаешься в каплю, ты становишься зеркалом, в тебе отражаются звезды и т. д., такой набор каких-то сменяющихся картинок, которые человек должен воссоздать в себе, пережить это, прожить и наработать какой-то материал в себе, какой-то чувственный опыт, который потом должен сработать на сцене [...]

театральной импровизации ЗАО (Кишинев). Во второй половине 1980-х, после прихода Клима в ВОТМ, посещала тренинг в Подвале. Кушнир и Шиманский считают себя учениками Клима, на официальном сайте ЗАО говорится: «Мы разрабатываем и практикуем актерскую технику работы с потоком, а лучше сказать — общения и контакта с ним. Поток — это индивидуальный и неповторимый луч бесконечности, который есть у каждого человека. [...] В конце 80-х Клим создал в московских театральных мастерских при Центре Мейерхольда концепцию актерской проводимости, причем общение происходило именно с сущностью мира, с его цельностью, а не только с отдельными энергиями (неба, земли, жизненной силы), которые легче конкретизировать. Клим выводил актеров и зрителей на контакт с бесконечностью, и все, включая бесконечность, были ему весьма за это благодарны. Наша Студия вышла из подвала Клима, как некоторые писатели — из “Шинели” Гоголя» [ZАО].

*** Татьяна Корневская — актриса, исполнительница главных ролей в театре В. Мирзоева «Домино». В описываемый период — жена В. Берзина, однокурсника Клима. После отъезда Мирзоева и до собственной эмиграции в 1992-м — актриса мастерской Клима. Критика называла Корневскую «удивительной красавицей» (А. Соколянский) и «выдающейся актрисой» (А. Карась).

Мы занимались чувственной наработкой, чтобы у человека был какой-то запас и опыт, чтобы он мог переживать какие-то внутренние потрясения и, преломляя через себя что-то, выдавать какой-то результат [Гандзюк 1].

Все это было под музыку. Начиналось это так: ты вдыхаешь прозрачные серебристые частицы, выдыхаешь грязь. Частицы оседают на всем твоём теле. Ты представляешь собой такой прозрачный сосуд, куда попадают лучи. Ты отрываешься от земли, летишь куда-то, летаешь среди планет... Все это ты себе воображал. Все это было под красивую музыку. Ровно час [...]

Ты мог лежать, сидеть. Мог и с закрытыми глазами все это делать, и с открытыми. Он диктовал. Причем этот диктант был всегда одинаковый абсолютно. Музыка была одинаковая. Практически одинаково все это происходило. Там был такой момент: ты стоишь у ручья, и начинает все трескаться. Все твоё тело трескается. Ты испытываешь жуткую боль. А потом наступает облегчение, ты опускаешься в воду, после всего того кошмара, который ты обязан был пережить. В воду опускаешься, там плывешь, сидишь, рыбы там плавают, в общем — красота. Были какие-то картинки, связанные с полем, с небом, — нормальные, человеческие. Можно было плакать. Слезы лились, или не лились. Ты улыбался. Такой тренинг был изо дня в день. Был долго. [...]

Человек, который этот диктант проживал, он не мог оставаться равнодушным, потому что там все было так сложено одно к другому, что потом на выходе после этого человек чувствовал какое-то очищение, благодать, которая приходила после пережитого. И люди даже становились привязанными к этому [Гандзюк 3].

Клим говорит про Харьков: «это была технология образов». И второй тренинг сосредоточился именно на этом.

- Это была наработка потоков внутренних образов, которые помогали слова делать вторичными. Нарботка конкретных состояний.
- Каких?
- Состояния отрыва от земли. Состояние боли, когда ты чувствуешь телесную боль. Состояние тишины. Состояние прозрачности, когда ты отражаешь от себя или выпускаешь в себя весь мир вокруг [Гандзюк 4].

В «красном уголке» он как раз занимался тем тренингом, которым мы занимались дома. Мы все переживали эти ощущения с закрытыми, с открытыми глазами. Топали, кричали как-то, чтобы прокричаться. Немного чего-то репетировали [...]

Когда мы репетировали «Ифигению в Авлиде», мы репетировали плач, репетировали рыдания. Это чувство огромное, которое должно возникать в трагедии (Клим же вообще поклонник трагедии). Эти сверхчувства, которые должны возникать у человека, какое-то обнуление, какой-то свет, который должен был проходить через человека при произношении текста [Гандзюк 3].

Второй тренинг (его сердцевина — то, что Наташа называет «диктантами-медитациями») был полностью статическим. Направленным на внутренние состояния. Он еще не занимался движением, голосом, т. е. теми конкретными действиями, которые актер совершает на сцене. Это будет уже задачей следующего тренинга, следующего исследования, начало которого хронологически совпадает с началом существования Клим в Подвале. Но все же некоторые шаги в этом направлении уже предпринимаются. «*Топали, кричали* как-то, чтобы прокричатся», «мы там *кружимся*, лежим, *громко кричим*»... «Топанье» правой и левой ногой — первые эксперименты в области исследования шага (проращивания зерна, сшивания пространства); «кричание» — первые шаги в сторону «обнуления» и раскрепощения голоса (основной эксперимент в этой области будет проводиться в «Слове»); «кружение» станет основным элементом тренинга и спектакля начиная с «Персов».

То, что Клим называет «технологией образов», связано с вызыванием особого заранее «наработанного» психофизического состояния. Нарботка этих состояний — операция сродни занятиям «чувственным атлетизмом», о которых говорит Арто (так, во всяком случае, Клим в харьковский еще период понимает это [упоминание — [Беляевский 7]). Но сложность, с которой сталкивается человек, идущий по этому пути, — немотивированность и произвольность. Т. е. мы можем вызвать по собственному произволу определенное наработанное состояние, но, во-первых, это может произойти, а может — и нет, и, во-вторых, оно может подходить, а может — и нет (конечно, я говорю сейчас, предельно огрубляя). Что значит «подходить»? — соответствовать тому критерию «правильности», который так поражает Клим у Эфроса. Не быть фокусом, трюком, происходить *на самом деле*.

В момент тренинга и репетиции Клим занимает позицию наблюдателя, исследователя. И это важный момент. Он не сам занимается всем этим (отслеживая собственные состояния и ощущения), а наблюдает со стороны: он надиктовывает, ставит задачи, наблюдает за тем, как они выполняются, за тем, что получается, а что — нет.

Что значит играть роль, находясь в измененном состоянии сознания? Как вообще текст пьесы связан со всем этим? На тот момент убедительного ответа на эти вопросы еще нет. В период Подвала он появится: «войти в круг» означает войти в измененное состояние сознания. И в то же время — войти в обстоятельства пьесы. Но обстоятельства не сюжетные, а воспринимаемые как ландшафт. Сюжет, собственно, является пунктиром на карте, путем, проложенным драматургом-проводником, позволяющим вошедшему в это иное пространство человеку (актеру, путнику) не затеряться, пройти его до точки выхода, точки возвращения в привычный мир. Но для того, чтобы найти этот ответ, нужно было проделать определенный путь, в котором первый и второй варианты тренинга — значимые точки. Для чего вообще нужен был тренинг в этот момент (не применительно к «исследовательскому проекту», а применительно к результату — спектаклю, который, конечно, с точки зрения самого проекта результатом не являлся): во-первых — формирование «единого поля». Говоря по-простому: люди, пришедшие на спектакль «со стороны», откуда-то «из своей жизни» (не важно, о ком мы говорим — об актерах или о зрителях), приносят с собой из своей обыденной жизни ее — этой жизни — проблемы. Проблемы персонажа, а не Персоны (в терминологии Клима), т. е. проблемы, по отношению собственно к человеку — внешние. Актер, выходя на сцену, разговаривая словами пьесы, все равно несет на себе отпечаток этих личных проблем. Час тренинга (который по Климу является обязательным для всех участников репетиции до ее начала) в определенном смысле является снятием. Как говорит практиковавшая второй вариант тренинга ежедневно в течение двух лет Наташа Гандзюк: «Человек очищается». В дальнейшем, в Подвале операция эта получит название «стирка», «стирание», «обнуление» (что, в конечном счете, приведет Клима к созданию теории театра как «нулевого ритуала»). Единое поле, формирующееся в процессе этого часового тренинга, — создается за счет прохождения всех участников через единые — коллективные — переживания. Это же прохождение выводит их (всех, коллективно) на «иной уровень сознания».

Второе — личная наработка «каталога» внутренних образов, состояний (относительно которых произносимые со сцены слова и будут являться комментарием). Но что здесь важно понимать: сами эти образы и состояния не существуют в отрыве от общего. Являются частью этого единого поля.

Закономерный вопрос: а как это все связано с пьесой? С конкретными обстоятельствами? Т. е., иными словами, должен ли этот коллективный тренинг, диктант-медитация быть направлен на формирование образного ряда, соответствующего содержанию той или иной конкретной пьесы? И должен ли быть изменен для репетиции следующей?

Ответ — нет. Поскольку тренинг направлен не на обращение к персонажу (вообще не существующему в реальности, вымышленному существу), а к Персоне, к подлинному «я» человека.

* * *

Мог ли иметь тренинг, в тот момент сформировавшийся у Клима, какое-то отношение к его реальным театральным работам? В институте, как было уже сказано, — нет. Но за его пределами... когда наступает пора дипломных спектаклей, первая же его работа — «Скованные одной цепью» в Запорожском ТЮЗе — в качестве «репетиционного метода» будет основана на тренинге.

«Скованные одной цепью» — популярный в тот момент в СССР фильм Стенли Крамера, повествующий о том, как два заключенных (белый расист — Тони Кертис и уголовник негр — Сидни Пуатье) бегут из тюрьмы, и дальше (говоря языком советской критики того времени) «их жизнь и свобода полностью зависят от умения найти общий язык, понять желания другого и примириться с непохожестью товарища по несчастью». В Запорожье на постановку спектакля по этому фильму был приглашен Васильев. Но поехал Клим (здесь, как мне кажется, надо оценить широту жеста: Васильев в тот момент формально уже не был связан с курсом).

Идея постановки исходила от дирекции самого театра. Васильев сначала согласился, Игорь Попов (художник, традиционно работавший с ним) сделал проект декораций, для спектакля уже был утвержден план, но в последний момент обстоятельства поменялись, и в Запорожье поехал Клим, который для начала занялся с актерами тренингом, затем уговорил сценографа поменять уже утвержденные декорации, потом заявил дирекции, что спектакль будет не драматическим, а рок-оперой, при этом сюжет из бытовых обстоятельств жизни американской глубинки будет перенесен «в реальные обстоятельства нашего мира»... Испуганная администрация кинулась звонить в Москву.

Спектакль у меня начинался с того, что вывозят в клетке 2-х людей и облучают их. А потом они бегут по зараженной местности, а за ними везде следуют люди — ученые, — которые снимают их для кино, которое показывают (на заднике) каждое их движение. И заканчивается это все тем, что во время премьеры взрывается Чернобыль [...]

Васильев тогда приехал, сильно помог. Был такой человек Витя Кошель, который там пел... там они все пели — это была такая рок-опера. При этом — импровизация. В зале сидел гитарист, и они пели. Васильев почему приехал, ему позвонили из театра, сказали: «Там по вашей системе делают». Он перепугался, подумал, что я совсем с ума сошел, приехал — ничего не понимает. Они с Игорем Поповым придумали декорации мне, а я уговорил Попова все поменять, Васильев приехал и ничего не понимает. У них ведь с Поповым такие были придуманы американские заботы. А тут — такой лунный пейзаж. То, что теперь изображают везде с видео, с видеофильмами, а тогда это был слайд-фильм [...]

Там был целый экран, который они опускали. Приходили эти люди в масках, показывали, как они бегут, карьеры, съемки были сделаны в карьерах... невероятные. Полноценная рок-опера [Клим 2.2].

«Спектакль у меня *начинался* с того, что вывозят в клетке 2-х людей и облучают их... и *заканчивается* это все тем, что... взрывается Чернобыль» — в построении этой фразы не только фигура речи. Как бы странно это ни звучало, но для Клима (в тот момент) это и есть тот самый «правильный фотоаппарат», о котором он слышит от Эфроса. «Спектакль как окно». Финальное, зримое взаимодействие искусства с жизнью. В дальнейшем он откажется от столь радикальных подходов (в смысле трактовки, *намеренности* производимых изменений), но само ожидание отклика от реальности останется неизменным.

Вернемся к поставленному вопросу: мог ли тренинг, в тот момент сформировавшийся у Клима, войти в какие-то отношения с реальными театральными работами, состояться в союзе с существующими — «приемлемыми» — театральными формами? Выпуск запорож-

ского спектакля ответом не является. В особенности, если учитывать то, что ТЮЗ — репертуарный театр, в котором актеру приходится существовать в потоке разномастных репертуарных спектаклей. Однако сам факт принятия возможности подобного рода работы над спектаклем, означающий, на самом деле, изменение приоритетов, принятие иных целей и задач, оказывается возможным. Единственное, что следствием подобного принятия будет изменение жизни. Актеры, занятые в спектакле, принявшие тренинг (и вообще ту форму театральной реальности, которую предложил им Клим), впоследствии создадут в Запорожье собственный театр.

Как мне будет рассказывать в 2011 г.* Владислав Лебедев — один из актеров этого театра (в момент написания работы также и его директор):

Весь костяк, из которого потом наш театр образовался, откололся от ТЮЗа. Потому что они полюбили Клима [...]

Виктор Кошель, Дмитрий Московцин, Виктор Попов — они были актера ТЮЗа. И они создали свою площадку для того, чтобы продолжать заниматься тем, чему научил их Клим... [...]

Надо все же понимать, что Запорожье — это провинция. И никто там не знал никакого другого театра. А потом появился Клим, стал делать «Скованных одной цепью», стал проводить тренинги «на свободной территории». И они ушли из театра для того, чтобы создать свой театр. А Клим стал к ним приезжать [Лебедев].

В этой работе (в силу ограниченности ее объема) мы больше не будем возвращаться к этому театру. Но все же, мне кажется, памятуя о том, что «Клим — это также и люди, его окружающие», мы можем себе позволить сделать сейчас небольшое отступление и сказать о нем пару слов.

Первый спектакль театра, который сейчас называется VIЕ — «Четвёртый стул» по Тонино Гуэрро, — был первый раз сыгран черно-

* Разговор состоялся во время показа в СПб одного из спектаклей театра — «Всё, наконец!» (П. Туррини, реж. В. Попов), — в котором Клим будет, к слову говоря, являться художником по костюмам.

вым прогоном 7 июля 1991-го, премьера состоялась — 20 ноября. Между этими числами (в России, думаю, мало кто помнит подобного рода даты) — 24 августа была провозглашена независимость Украины (тоже символическое событие, потому что спектакль этот был для молодого театра не просто о свободе; он сам по себе был символом свободы, независимости, самостоятельности).

Потом были и другие спектакли. Среди них — «La Vie» (давший название театру), «День святого Валентина» (по «Машинисткам» Мюррей Шисгал), «Кабаре Бухенвальд» самого Клима — это когда он уже начал писать пьесы. В 1994 г., когда театр — уже достаточно известный, «офестиваленный», получает муниципальный статус и ему передают здание бывшего дома культуры на Хортице (официально передача состоялась 3 февраля 1995-го), Клим напишет непосредственно на актеров VIЕ пьесу «Начальная школа драматического диалога или Влюбленный полицейский» (по текстам Беккета, Джойса и Ионеско), вторые версии которой — 2000 и 2003 г. — одна за другой будут идти на его сцене. И все это время Клим в театре будет существовать в странной ситуации. Он есть, но его как бы и нет.

Когда мы сегодня читаем про то, что, например, Мейерхольд поставил за два с небольшим года (1902–1905) около 200 (двухсот!) спектаклей, для нас решающим как бы является неперемutable уточнение «в провинции» — мол, что вы хотите, не больно-то он и выкладывался там, это же вам не «Смерть Тинтажиля», не «Лес», вот там-то он... И все же. Разделите примерные 750 на столь же примерные 200 — не наберется и четырех дней.

Все первые спектакли театра можно полностью назвать спектаклями Клима. Актеры занимались тренингом, репетировали, учили роли, а потом он приезжал на три дня и ставил спектакль...

Закон был прост: все должны знать текст от и до. Все должны быть «в пьесе», «в спектакле». А потом приезжает Клим на 2–3 дня. Смотрит. Делает мизансцены, музыку, расставляет акценты, и спектакль живет... [Лебедев].

Как ни странно, это вообще — очень типичная для Клима ситуация. И дело совсем не в провинциальности Запорожья. Давайте вспомним истории, с которых все начиналось в Харькове: группа, занимавшаяся несколько месяцев тренингом, «гипнозом и хождением по минному полю», а затем выпустившая «за пару недель» свой

первый спектакль. По сути, та же история повторится в Подвале: год тренинга и «итальянской читки» и затем — стремительная сборка. Будет также история постановки «Платонова» «за несколько дней» (о ней мы поговорим подробнее).

Впрочем, и здесь не все так просто. Труппа, даже если это группа единомышленников, из года в год — ежедневно — не может собираться сама по себе. Просто потому, что все решили этим заниматься и все пришли на репетицию (опять же неважно, как она называется: тренинг, разминка, читка). В подвале времен последнего периода функцию лидера будет выполнять Костя Лавроненко («он как бы отвечал за молодых», «он вел тренинги»). В VIЕ — Виктор Попов, один из «отцов основателей» театра — «первый полномочный представитель Клима на Украине» [Янковский 4].

Можно сказать так: первые спектакли ставил Клим и передавал их в руки своего ученика Виктора Попова [Лебедев].

В 1990 г. Попов приедет «поступить к Васильеву», а окажется в Подвале у Клима. В 1991 выйдет первый спектакль VIЕ.

Глава шестая. В промежутке (1986–1988)

(«Источник» в кировском ТЮЗе, Марат Серажетдинов. — Общая ситуация, театральная реформа, организация ВОТМа, «Дебют» и ВОТМ. — Группа Мирзоева. — Организация ШДИ, Клим, Берзин и Юхананов в ШДИ, «Композиция № 1. Дифракция», уход Клим из ШДИ в ВОТМ)

24 февраля 1987 г. спектаклем «Шесть персонажей в поисках автора» откроется театр Васильева. После защиты диплома Клим официально будет принят в него на работу — ассистентом. Хотя в действительности работать в этом театре он начнет гораздо раньше.

После этого спектакля* начинается следующий этап. Я понимаю, что Васильеву нужен художник, декоратор, что начинается новое. Мы начинаем строить театр. Я крашу стены. И новое поколение, которое приходит, как-то не ассоциирует меня с режиссером. Я пытаюсь уговорить всех своих знакомых, чтобы они приезжали, поступали к Васильеву [...] Нам дают здание... не здание, а подвал на Поварской**. И это уже другое. Другой этап. А потом я еду в Киров ставить спектакль. Снова по фильму. Киносценарий Александрова. Т. е. веду абсолютно полноценную профессиональную жизнь.

– Что за спектакль?

– Едет какой-то человек, писатель (т. е. в сценарии он не совсем писатель, а я его сделал писателем), короче, машина какого-то московского человека на каком-то полустанке... Там играет жена начальника Новой драмы, не новой драмы — Дос'а — Миши Угарова. Миша Угаров у меня текст читает. Он же сам из Кирова [...] работает в этом театре***. Там еще главный**** был крутой. Хотя тоже был непростой момент: когда приехал Александров, ничего не понял, напился. [...] Он хотел, чтобы было, как в фильме*****.

* «Скованные одной цепью».

** «Строение № 20/1» на Поварской (тогда — ул. Воровского) было «временно» выделено в 1986-м будущему театру Комитетом по культуре Москвы. Анатолий Васильев изначально просил для своей «Школы» здание кинотеатра «Уран» на Сретенке. Но «временно» согласился на подвал и три коммуналки на Поварской.

*** М. Угаров в этот момент работает актером и завлитом кировского ТЮЗа, в котором Клим ставит спектакль.

**** Главным режиссером ТЮЗа в этот момент является А. Клоков.

***** «Башня». 1987, реж. В. Трегубович. Ленфильм. На момент начала репетиций фильм еще не вышел в прокат.

Фильм был плохой, а сценарий был хороший. Мне нравился. И еще там я познакомился с одним актером, про которого мне сказали, что он вообще не актер, но ты его возьми. Потом он стал главным актером у меня [Клим 2.2].

Спектакль, про который говорит Клим, назывался «Источник» (по сценарию А. Александрова «Башня»). «Один актер» — Марат Серажетдинов, действительно становящийся в Подвале у Клима звездой (во всяком случае, критика уже про первое его появление* в Пинтере писала:

Лидер постановки, несомненно, Марат Серажетдинов. Как и все, по ходу пьесы он меняет роли [...]. Его пластика завораживает, тело без подсказки огибает все предметы на сцене. Он двигается, кажется, во влюбленном в него воздухе [Романов]).

Про первое же их знакомство и причину, по которой на главную роль берется «не актер», Клим говорит так:

Я его почему взял: он сам был писатель, и играл у меня писателя. Почему-то он считался плохим актером там. Но когда он начал со мной работать, оказалось, что это феноменальный актер [Клим **].

Причина, по которой в кировском ТЮЗе Марат считался «плохим актером» или даже «вообще не актером», вероятно, связана с нетипичностью его актерской истории. С отсутствием того традиционного «актерского образования», о котором так резко негативно отзывается Клим, вспоминая о собственной учебе в институте («я не понимал, почему они не поют, не танцуют, не умеют двигаться...»).

* В некоторых искусствоведческих обзорах можно обнаружить упоминание о том, что Серажетдинов (вместе с другими актерами «Домино»: Лавроненко, Корневской) достался Климу в наследство от Мирзоева (см. например: [Weumers, Lipovetsky. С. 111]), на самом деле это не так, первый спектакль, в котором он появится — «Три ожидания».

Еще будучи ребенком, Марат занимается в Студии юного актера Центрального телевидения. Играет главные роли в художественных фильмах* и телеспектаклях студии**, принимает постоянное участие в съемках детских передачах ЦТ («Будильник», «Костер», «Читайгород»). Занятия в студии становятся первой «прививкой».

Нас вела замечательная женщина Маргарита Константиновна Злобина, которая объявила нам, шестиклашкам, что не хочет делать из нас актеров, она хочет, чтобы мы, когда входили в важный кабинет, не вжимали голову в плечи. Она хотела видеть нас свободными личностями. Низжайший поклон Маргарите Константиновне и Ваграму Борисовичу Геворкову, в лапы которых мы попались. (Прививка получилась.) [...] Мы зарабатывали! Пусть копейки, но это внушало уважение к себе и к своему делу. Не суть. Таня Догилева, Алеша Селиверстов (актер и педагог у Табакова, ныне покойный), Андрюша Калашников (Ермоловский), Миша Васьков (Вахтанговский), Танечка Бажок, братья Чафоновы (стали певцами) вышли из этой студии. Детская ли она? По возрасту. По смыслу — лицей-академия. У меня был телефон Галича, которому я должен был позвонить, чтобы показать свои стихи (не решился) [Серажетдинов 1].

Следующим этапом стал театр Геннадия Юденича, в котором Марат приобретает навыки актера несколько иного театра, не драматического — в привычном смысле этого слова.

Когда впоследствии Клим будет говорить о своих актерах — актерах, с которыми он начинал в Подвале, — он тоже будет постоянно подчеркивать эту нетипичность Марата.

Надо понимать, что люди, с которыми мы все это начинаем, не какие-то любители или неудачники. Это были люди успешные. Часть из них работали в Современнике. Современник-2, который был организован Высоцким и Мишей Ефремовым. Они все были успешные, состоявшиеся актеры, которые послали все на, потому

* «Отдать швартовы!», реж. Ф. Глямшин, 1971, гл. роль — Герка. «Юнга Северного флота», 1973, реж. В. Роговой, одна из гл. ролей — Витя Хантырин (в двух других снялись ставшие благодаря этому фильму известными Альгис Арлаускас и Игорь Скляр).

** Например, гл. роль в первом советском «цветном видеоспектакле ЦТ» (см.: [Кеворков] «Великий конспиратор» (по пьесе Ю. Кузнецова, реж. В. Кеворков, 1973).

что устали от этого, захотели другого театра [...] Единственный «непрофессиональный» человек, который не заканчивал МХАТ, был Марат. Но «непрофессиональный» в каком смысле? Марат работал у Юденича. А у Юденича театр был такой: смесь театра, балета, танца, он был гораздо более интересен, чем Любимов. Было несколько людей, которые имели огромное влияние, и которых история замалчивает, это — Юденич [Клим 3, 3].

Действительно, театр Юденича сегодня практически неизвестен даже профессионалам. Не существует ни одной специальной работы, посвященной ему. Даже работы, посвященные театральному процессу 1960–1980-х, обходят стороной сам факт его существования. Единственная информация об этом театре, с которой сегодня можно столкнуться, содержится в мемуарах и воспоминаниях. Поэтому, мне кажется, не будет лишним, если в рамках данной работы мы скажем об этом театре несколько слов.

Первым театром, организованным Юденичем еще на третьем курсе Щукинского училища, был Русский потешный театр «Скоморох». Начинаясь как студенческий полусамодетельный коллектив, он достаточно быстро приобрел известность и репутацию «скандального». Актер Вадим Лобанов*, начинавший свою карьеру в «Скоморохе», вспоминает:

Мы ездили по Советскому Союзу, играли спектакль «О мужике, короне, корове и бабе во всероссийском масштабе» по мотивам произведения Алексея Толстого «История государства Российского...» Успех был фантастическим! Не забыть, как мы играли в Театре оперетты, в центре Москвы, в будний день, в 11 часов утра, и зал на 2200 мест — битком! Всего на 10 минут открыли двери на впуск зрителей, они рванули так, что сломали их. В антракте, который длился больше часа, нам запретили играть дальше. Но умные люди сказали, что толпа всё тогда разнесёт... Мы доиграли. После этого нашего руководителя Геннадия Юденича вызвали в КГБ и сказали: «Играть спектакль запрещаем».

По форме наш «Скоморох» напоминал Театр на Таганке Юрия Любимова. Правда, мы говорили, что Таганка — рациональный эпиче-

* Вадим Лобанов — народный артист России, актер театра и кино, вице-президент гильдии актеров кино Санкт-Петербурга, в 1967–1968 гг. актер студии Юденича. Кроме Лобанова из «Скомороха» вышли: актер и продюсер Валерий Янклович, актер и телеведущий Олег Марусев, киноактриса Лилиана Малкина, народные артисты Владимир Ильин, Лев Борисов.

ский театр, а наш — эмоциональный. Денег мы не получали, кто-то уходил, вводили новых актёров. Все играли по многу ролей. Посмотрев нашу постановку, Фурцева предложила нам... поехать в Иркутск, реабилитировать себя новым спектаклем. Это было в марте 1968 года, в Международный день театра [Мазурова].

Высланный в Иркутск театр получил официальный статус в структуре Союзконцерта — Театр-студия при областной филармонии, что, с одной стороны, давало возможность легально оплачиваемых «официальных» выступлений, но с другой — не обеспечивало ни репетиционной базы, ни какой бы то ни было поддержки репетиционного процесса, ни, естественно, собственного здания. Да и само положение театра все равно оставалось крайне шатким. С 1968-го по 1971-й театр трижды закрывался, пусть только для того, чтобы через некоторое время вновь открыться на другом месте. Как вспоминает актриса театра Лилиана Малкина:

Нас гоняли, Фурцева выслала нас в Иркутск, где мы были полгода. Потом уехали в Гомель, откуда нас выгнали в Минск. Из Минска мы опять приехали в Москву. [...] Где мы только не были, куда нас только не кидала судьба! Кто-то давал нам зал Дома Пионеров на Птичьем рынке, кто-то помогал деньгами [Капков 2001].

Кроме спектакля по Толстому у «Скомороха» были и другие, поставленные в сходной любимовской стилистике: «Над кем смеётесь?» (по миниатюрам Уайльда и Чехова), «О клопе, бане и всякой дряни» (по пьесам Маяковского). Отдельные номера в этих спектаклях соединялись зонгами, которые студийцы называли «скоморошым отчуждением». Однако к началу 1970-х гг. стилистика театра начинает меняться. Вернувшись в Москву и произведя новый набор* в театр (получающий к тому времени название Театр Полифонической Драмы), Юденич начинает работать над спектаклями, о которых в дальнейшем будет принято говорить как о первых советских опытах в жанре мюзикла.

Сотрудничавший в начале 1970-х с Юденичем рок-музыкант Вадим Голутвин вспоминал:

Это была первая попытка в России, в Москве, создания бродвейского театра. Мы опережали на пару лет Марка Захарова. И к тому

** Из этого набора, в частности, выйдет Валерий Белякович (народный артист России, основатель и главный режиссер театра на Юго-Западе), занимавшийся у Юденича с 1971 г.

моменту, когда появился спектакль «Автоград-XXI», в котором оцепеневшие музыканты стояли и исполняли какие-то зонги, у нас было 3 спектакля с такой дрессированной массовой, что люди просто шарахались на передних рядах. Такая была энергетика, такие были танцы, такое было движение. То, что реализовал в Ленкоме Марк Захаров, первоначально было задумано Геннадием Юденичем [Колпаков].

В эстетике «бродвейского театра» Юденичем были поставлены не только «Вестсайдская история», но и типичные советские пьесы, которые, казалось бы, не предполагали подобного прочтения, — «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Город на заре» Арбузова. И сам по себе этот факт вызывал оторопь не только у партийного руководства, но и у зрителя.

Зрелище он сулил по тем временам небывалое. Бродвейский мюзикл считался идеологически чуждым советскому театру, а «Оптимистической трагедии» вообще противопоказанным. [...] эксперименты Геннадия Ивановича в советской классике были покруче хождения по проволоке и разных сальто-мортале в спектаклях Всеволода Эмильевича по пьесам Островского [Москвина].

Но больше всего зрителей поражало даже не это, а небывалая для советского театра той поры энергетика спектаклей — «сумасшедших по энергетике опусов, в которых “пластика масс” походила на неистовую оргию» [Игнатюк].

В открытом письме режиссеру В. Сокирко писал о «потрясении, которое испытывают люди», впервые попавшие на спектакль его театра:

Они ошеломлены этим накалом страстей, длящимся не минуту и не две, а от начала до конца, этим перманентным взрывом психической энергии, которая буйно льется в зал, затопляя его, так что некогда и негде спокойно дышать. «Откуда у них только берутся силы? — Обычному человеку чувства такой силы недоступны!» [...] И потому возникает благодарность зрительного зала за эту душевную щедрость, за этот водопад психической энергии, за этот гигантский труд, который ощущается в ритме и пластике Вашего «говорящего балета» (пантомимы) [Сокирко].

Очень характерное наименование — «говорящий балет». Собственно термина, которым можно было бы обозначить то, с чем сталкивался советский зритель 1970-х на спектаклях Юденича, у него —

этого зрителя — не было. Синтетический артист этого «театра бродвейского типа», поющий, танцующий, работающий с потрясающей чистотой в синхронно движущейся массовке, исполняющий сольные — не танцы — пластические номера и при этом остающийся *драматическим артистом*, казался чем-то невероятным. Впрочем, с другой стороны, и для *драматических артистов* методы, применяемые Юденичем, также являлись непривычными, существующими на грани. Как вспоминала впоследствии Светлана Харитонова*:

Мы танцевали, бегали, крутились-вертелись, по четыре часа в день стояли у станка [...] Но он подолгу работал над каждой пьесой, по несколько лет, и так измордовывал актеров, что им все надоедало. Это была настоящая дрессура [Капков 2003].

В 1970-е гг. спектакли театра Юденича воспринимались как нечто сверхъестественное. Каждый показ вызывал ажиотаж**, но к каким-то положительным результатам все это не привело. «Юденич так и не получил своего места под солнцем» [Колпаков]. Театр оставался бездомным. С гастрольным статусом «филармонического коллектива». Выступления разрешались все реже и реже. А в первой половине 1980-х и вовсе были сведены практически к минимуму. Что, впрочем, никак не сказалось на подготовке актера. Применяемая Юденичем система репетиций, актерского тренажа оставалась неизменной. По воспоминаниям одного из юных студийцев, пришедшего в театр в 1981 г.:

Репетиционные процессы в театре отличались небывалой жёсткостью. Играть в то время почти не приходилось, актёры страшно скучали по сцене, по зрителям, никакое длительное отсутствие возможности выйти на сцену не избавляло никого — ни «звёзд», ни вспомсостав, от репетиционных и тренировочных будней. Да-да, тренировочных.

* Светлана Харитонова — советская киноактриса («Летят журавли», «Городской романс», «Белый Бим — Черное ухо» и т. д.). В 1974–1976 гг. работала в театре Юденича.

** В «воспоминаниях очевидцев» ажиотаж вокруг театра приобретает поистине эпический размах. Например, Евгений Болдин вспоминает: «Однажды им разрешили показать в Театре оперетты “Вестсайдскую историю”. И министр Фурцева, приехавшая на “Чайке”, просто не смогла пробраться к театру сквозь толпу молодежи. Сильно разозлилась и уехала» [Болдин].

10.00 — жесточайшая физразминка, во время которой нас гоняли так, как не гоняют [...] нашу сборную по футболу.

11.00–13.00 — «станок», который проводили по очереди взрослые актёры (были среди них выпускники хореографического училища Большого театра).

14.00 — обед.

Затем, вокал и репетиции уже собственно сцен. «Вестсайдская история», «Оптимистическая трагедия», «Мать»* [...]

И так в течение целого года каждый день, пять дней в неделю [Театр Полифонической драмы].

Нормальный 8-часовой «рабочий день», гарантированный КЗОТом.

В театр Юденича Марат пришел в 1981-м, после окончания ГМУ им. Гнесиных.

Маленьким мальчиком я мечтал стать оперным певцом, наслушавшись Робертино, наверно. По музыкальной части мои родственники по бабушкиной линии со стороны отца. Мой дядя** держал татарский ансамбль или оркестр в Москве, преподавал в консе. [...]

После армии [...] я прочел объявление в газете о дополнительном наборе в училище, пошел и поступил. На госэкзамене по вокалу я спел так — отрыто хвастаюсь, — что сама Наталья Дмитриевна Шпиллер (партнерша Лемешева) пригласила меня в свой оперный класс. В Институт [...] Я сказал, мне надо подумать. Неделю ходил и занимался этим. У меня бы получилось, но я сказал «нет» [Серажетдинов 1].

Специальность Марата «согласно диплому» — «актер музыкальной комедии». Но, как он говорит сам, актером его сделал именно Юденич:

У Юденича я работал с 1981 по 1983. Был занят в спектакле «Оптимистическая трагедия», работал монтировщиком. Это важный эпизод моей жизни [Серажетдинов 2].

* Спектакль «Мне уже тысяча лет» по пьесе К. Чапека «Мать».

** Григорий Александрович (Галимджан Ахунович) Азаматов. Работал в Центральном Доме Строителя, руководил татарским национальным ансамблем.

Юденич сделал меня актером за одну репетицию. Я играл моряка. По мизансцене первый ряд моряков должен был остро отреагировать на какое-то происшествие и встать с коленей в рост. У меня не получалось, я выбивался. Юденич остановил репетицию и потратил на меня два часа, чтобы я встал с коленей по его системе (вдох — выдох, с задержкой дыхания, с обязательными акцентами максимального напряжения и выразительности). Мама родная, как я вспотел! Из меня вышибли дорогое каждому актеришке его органическое «я». Но оно и осталось! Вот где собака зарыта [Серажетдинов 1].

Позднее, вспоминая проведенные в Театре Полифонической драмы годы, он будет неоднократно возвращаться к этому эпизоду:

Я схватил его биомеханику: вдох — задержка дыхания — выдох. По-другому: вбираю объем события — оцениваю его — поступаю. А ноги, ноги актера! Они — пружина. Вялая стопа — нонсенс. Работа в центре сцены! (Примерно так же размышлял и Володя: Центр сцены просвечивает актера насквозь, это место абсолютной выразительности. Выйти в центр надо иметь право.) [Серажетдинов 2]

Момент, в который Марат появляется в театре Юденича, — 1981–1983 гг. — уже излет. «Спектакли [...] почти не игрались, может быть, один-два в полгода, а потом и вовсе приказали жить» [Серажетдинов 1]. Зимой 1983 г. он уезжает в Кимры — «развеемся от Москвы», поступает актером в Кимрский городской театр. А оттуда, в новом сезоне, — в Кировский ТЮЗ: «В Москве я себя не видел и уехал путешествовать» [Серажетдинов 1]. И это такая показательная деталь. В дальнейшем, после Подвала, он также отправится в «свободный полет»: водить группы в горы («Эльбрус, Приэльбрусье, Грузия — словом, Кавказ»). Сидеть на лекциях в Оксфорде. Писать пьесы. Ездить на этюды... С последним связан и еще один занятный момент.

Клим, как мы помним, начинал свою театральную карьеру как художник — «человек, который расписывает задники» — в театре Шевченко. Марат, как ни странно, будет совпадать с ним и в этом пункте:

После школы не стал никуда поступать и пошел грузчиком на киностудию Горького. Скоро меня перевели в художественную мастерскую художником-декоратором (мой плакат времен войны

есть в фильме «Место встречи изменить нельзя» на фасаде дома). [...] У нас преподавал отличный художник из ВГИКа — Школин*. Перед Армией (75–77) я поступил вольным слушателем в Строгановку. [...]

На киностудии я писал задники 10 x 15 (метров). Не зря метил в художники-монументалисты. Краски уходили ведрами (писали разведенной гуашью). Писал шпалеры, французов (романтиков), немцев (готика), копии советских картин и многое другое. Не забывал писать свои. [...]

Будучи проездом в армии, служа там линейным надсмотрщиком, [...] был переведен в высшие слои офицерства ПВО, в один из их Домов культуры художником — рисовать афиши, наглядную агитацию, писать портрет вождя, а также Шопена**, а также, а также... [Серажетдинов 1]

Там же, в армии, он начнет и писать («Образцы — Гоголь, Шкловский. В подражание его Зоо до сих пор пишу что-то похожее» [Серажетдинов 1]). В период «после Подвала» им будет написано несколько циклов рассказов, повести***, роман-трилогия («Гоби», «Колумбы», «Дневной слой»), а также несколько пьес для чтения («Мне понравилось, что в Англии драматургию покупают для чтения. Я и подумал, это хорошая форма записи романа, более экономная. Была [задумка] поставить одну из них в театре “Апорте” с Володей Космачевским. Не сложилось» [Серажетдинов 1]). Однако в момент работы в Кировском ТЮЗе — в момент знакомства с Климом — он не просто не считал себя писателем, но и к подобной оценке со стороны коллег (после того как узнал о ней) отнесся как к курьезу:

* А. Ф. Школин — заслуженный художник России. Преподаватель и главный художник учебной киностудии ВГИКа.

** Забавная деталь: портрет Шопена, о котором вспоминает Серажетдинов, сохранился. Его изображение можно увидеть на фотографии: <http://myzarya.ru/forum1/index.php?showtopic=66&st=170>. (Музыкально-литературный вечер в ГДО, пос. «Заря», посвященный Шопену. За роялем — Юрий Крашевский. За столиком ведущий — Юрий Сульдин.)

*** Фрагмент повести «Сын — папа» под названием «...год в два...» был напечатан в Знамени (№ 7 за 1999 г.) <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/7/seraget.html>. Вообще же, насколько мне удалось понять из переписки, Марат не считает себя писателем и уклоняется от публикации своей прозы.

Я — писатель. Это не так. Просто я давал читать свои стихи среди своих. В спектакле «Башня» играл писателя. Так сошлось. Но мне приятно, что мои коллеги так обо мне думали [Серажетдинов 1].

Вернемся к спектаклю. Действие сценария Александрова разворачивалось на окраине небольшого провинциального городка, рядом с водонапорной башней (отсюда — название). В башне живет зритель с семьей (женой и ребенком-инвалидом). Однажды неподалеку от их дома ломается дорогой автомобиль, владельцы которого оказываются вынуждены просить помощи у обитателей башни.

В спектакле, поставленном Климом, внешние обстоятельства отходили на задний план (недаром даже само упоминание башни исчезло из названия).

У Александрова как было? Едет семья московского чиновника. Едут с отдыха, машина ломается, они останавливаются, и жена этого чиновника влюбляется в местного писателя доморощенного. А его дочь влюбляется в местного мальчика, который на костылях. Но суть в том, что я все перевернул. Я сделал этого чиновника московского писателем знаменитым, так же как и этого парня... и так сделал, что он понимает, что на самом деле он бездарь. Он понимает всю глубину того, что с ним произошло. Он понимает, что он бездарь, что дочь его влюбилась в мальчика, больного полиомиелитом, жена его влюбилась, и, в конце концов, они уезжают. И он понимает, что это конец жизни. Но в конечном итоге все уезжают, и это какой-то страшный конец жизни, не случившейся во всех отношениях.

Спектакль был невероятно нежный. О жизни. Если там была рок-опера, то этот был нежный. Спектакль долго шел. Меня потом пригласили посмотреть. Спектакль долго шел, все изменилось, нюансы были потеряны, свет не так шел, дым, а публика все ходила и плакала [Клим 2, 2].

Внешние бытовые обстоятельства в спектакле были практически полностью нивелированы. Время и пространство приобрели характер неопределенности. Персонажи — «загадочность». Московская критика, видевшая спектакль, отзывалась о нем как о «медитативном действе», «хрупком построении», в котором «поэзия смешивается с аналитичностью», отсылающем во многом к васильевскому

«Серсо» («совпадение интонаций, стиливых признаков, ритмо-пластического рельефа действия и сюжета было почти абсолютным» [Иняхин: 10]). В самом же построении спектакля особо отмечалась связность сценографического решения с общей концепцией и манерой актерского существования.

...в сценографическом решении [режиссер] сочетал несочетаемые образы: непрерывно менявшиеся световые потоки заставляли сложно «варьировать» полупрозрачную статичную декорацию, напоминавшую скорее сумрачный съёмочный павильон, в котором как бы непрерывно менялся «объект съёмки», объект внимания, а «камера» находилась неизвестно где, отчего казалось, что в каждой точке пространства каждую секунду сценического времени происходят события, существенные для общего смысла. Так выражалась одна из граней медитационной природы спектакля, герои которого были «больны собственной пустотой», [...] казались демонстративно загадочными, [...] «неодушевленными предметами» [Иняхин:10–11].

И это — достаточно важный момент. В первую очередь потому, что сценография спектакля так же принадлежала Климу («Он отказался от декораций Николая Свиридчикова, когда те уже были готовы. Скандал. Александр Павлович Клоков (главреж) встал на сторону Володи. В результате декорации Володины» [Серажетдинов 3]). Декорация, предложенная Климом, — минималистична: стеклянная стена с открывающейся посередине дверью. За этой стеной — стол, сбоку — лестница, ведущая на чердак, где была подзорная труба героя (больного мальчика — сына зрителя башни). Там, на чердаке, вешался герой Марата (попытка самоубийства — сцена, введенная в спектакль Климом). Все основные перемены осуществлялись светом.

Скандал, вызванный отказом от декорации, был не единственным скандалом, сопровождавшим спектакль. Еще в процессе репетиций труппа разделилась. Та манера работы над спектаклем, условия, предлагаемые Климом актерам, были непривычны и нашли как горячих сторонников, так и противников. Как вспоминал тот же Марат Серажетдинов:

Клим. Его появление в Кирове — весенний ветер среди студенкой зимы. Приехал революционер. На первой репетиции он заставил всех разуться.

Первые читки. Половина текста пьесы пришлась в корзину. Слова — не главное, роль — не главное (не надо ее присваивать, от нее надо избавляться!). Не надо присваивать и текст, тем более акцентировать смыслы, эмоции. Надо играть, не играя... как можно дольше тянуть экспозицию роли (спектакля тоже). Театр как философия... Малер... Лекции-откровения Володи после репетиций. Никаких посиделок на кухнях. Новая эстетика, новые мысли [...]

Именно такого человека, как Клим, я ждал по жизни. Во мне наконец-то заработало все мое существо от мизинца до корней волос на голове [...] Поработав с Володией, я уже не мог ходить в театр через проходную [Серажетдинов 1].

И в то же время:

В процессе репетиций некоторые актеры отказались участвовать в спектакле. Новая эстетика была не для них. Это были актеры-правдолюбцы, молодые. Старики требования Володи делили на 30, но упорно шли к цели [Серажетдинов 4].

Выше мы уже говорили о предыдущем спектакле Клима («Скованных одной цепью»), в результате работы над которым труппа запорожского ТЮЗа раскололась и часть актеров организовали свой театр. В Кирове все происходило гораздо мягче. Вероятно, связано это было и с тем, что гораздо мягче, лиричнее был сам спектакль — его тема. Кроме того (хотя в приведенной выше цитате Серажетдинов и упоминает о том, как на первой репетиции Клим «заставил всех разуться»), в процессе работы над этим спектаклем Клим — единственный раз за всю свою практику — откажется от тренинга (заменит его «хоровым пением»: «Тренингами не занимались/ но мы пели русские народные песни/ собственно это было главным» [Клим. Письмо 4.05.2011]).

Одной из причин здесь будут, вероятно, те самые «старики» (некоторым из актеров, занятых в спектакле, было под 60, в Запорожье же именно «молодые», втянувшись в тренинг, не захотели дальше от него отказаться). Кроме того, сам по себе «второй тренинг» — наконец-то полностью сложившийся, «опробованный» во всех своих компонентах, вполне действенный — для Клима уже исчерпывает себя.

Это вообще характерная деталь: в тот момент, когда нечто уже сложилось, результат, кажется, уже достигнут и, наконец, можно пожать плоды, само это нечто, результат — отбрасывается. Причем речь идет не о каком-то «внутреннем» уровне, а часто как раз об

очень внешних вещах. Так, например, он будет защищать диплом: список вопросов на тему того, что он еще не понял в разнице между драмой и трагедией. («Когда комиссия его спросит: «А все остальное?», он ответит: «Вы знаете, то, что я понял, я не записал» [Уткин 1].) Так, в свое время, он повезет на гастроли в Бельгию вместо заявленного Пинтера «Ревизора» («Пинтер был уже исчерпан. Я подумал: какой смысл его показывать?» [Клим **]).

В Подвале он начнет давать уже совсем иной — «третий» — тренинг. Динамический. Связанный с шагом, движением, вращением. Тренинг, отдельные элементы которого будут им собираться, начиная еще с Харькова, но в единое целое сложатся в его голове лишь в тот момент, когда он впервые переступит порог небольшой комнаты в подвале дома № 4 в Среднем Каретном переулке.

Как бы там ни было, репетиции «Источника» сопровождались серией скандалов: отказов и уходов, практически расколовших труппу (при этом надо понимать, что Клим, даже работая в репертуарном театре «приглашенным режиссером», всегда настаивает на добровольности участия актера в спектакле, против принципа назначения).

Следующий скандал, связанный со спектаклем, произошел уже на премьере (и устроенной сразу после нее пресс-конференции). На сей раз раскололась публика.

Во время премьерного спектакля зритель улюлюкал, были слышны реплики «неслышно», «громче». Некоторые откровенно выходили из зала во время действия. В зале говорили вслух между собой, смеялись.

Спектакль зрителя расколол. Такого он еще не видел, так с ним не обращались, с таким театром он еще не сталкивался. Вторая группа — свои, вернее, ставшие своими. Они, конечно же, досмотрели спектакль и находились под большим впечатлением.

Некоторые злопыхатели дотерпели до конца, чтобы высказаться на пресс-конференции. О ней было объявлено заранее. На пресс-конференции, ругаясь (форма не суть), Володя брался воспитывать обывателя. Он же учитель по призванию. На таких пресс-конференциях выиграть нельзя, можно только поднять свое знамя. Что он и сделал. Он отстаивал театр как философию, призывал пересмотреть свое отношение к искусству [Серажетдинов 4].

Что именно говорил Клим на этой пресс-конференции, как именно пытался «воспитывать обывателя» сегодня сказать невозможно

(стенограмма не сохранилась), но легко предположить, что текст был не слишком далек от того, каким он будет отвечать на сходные же упреки в процессе обсуждения его первого самостоятельного спектакля в ВОТМе — Пинтера:

Вы привыкли к актеру-лампочке. Вы приходите в пустое пространство и хотите видеть лампочку, которая горит и освещает то пространство, ту комнату, в которую вы пришли. То, чем занимаются люди со мной, это совсем другое, это попытка открыть окно, чтобы комната осветилась не искусственным — электрическим светом, а тем светом, который идет непосредственно с неба, от тех источников, которые придуманы и созданы не нами. Поэтому мы не берем на себя ответственность учить вас жить; актеры входят в некий блок, они говорят текст и ждут, что этот текст откроет им какой-то тайный смысл: мы ведь не знаем, что мы такое и откуда.

Много лет назад я прочел у Тарковского, что он хотел бы снять фильм, где его самого не было. Так вот, это для меня было страшным шоком. Прошло много времени, прежде чем я начал понимать невероятную, невыносимую сложность таких попыток. Ибо жизнь вокруг и внутри нас не позволяет достичь той ясности, которую всегда обладает первая линия, проведенная на чистом листе, — она всегда совершенна и — в высшем смысле — не принадлежит нам [...]

Мы пытаемся заниматься принципиально бесконфликтным театром. Человек должен выяснять свои отношения не с другим человеком, а с бесконечностью. Театр есть система определенных ритуалов с временем [Стенограмма].

Несмотря на скандал на премьере (а может быть, как раз благодаря ему), «Источник» не был снят с репертуара и, как было уже сказано выше, шел еще довольно долго. Собирая вокруг себя «свою» публику и консолидируя актеров. Некоторые актеры уже ушли из театра, но все равно продолжали играть в нем, выбираясь на спектакль из других театров и даже из других городов. Некоторые зрители поступали так же (показательный момент, достигающий своей кульминации примерно в середине работы Подвала, — мне известны зрители, старавшиеся ходить на все представления «Ревизора»).

Если же сравнивать «Источник» с первыми спектаклями, поставленными Климом в Подвале, то он окажется показателен еще в од-

ном отношении. Как спектакль, в котором «внешними средствами» (сценографией, светом, дымом) он попытается смоделировать то, что в первых спектаклях Подвала (Баркере, Пинтере) будет реализовываться уже средствами сугубо «внутренними» — вплоть до отказа от каких бы то ни было декораций вообще.

* * *

Собственно историю появления Клима в Подвале можно рассказывать, двигаясь к точке совпадения, как минимум, с двух сторон. Со стороны его будущей «труппы» (театра Владимира Мирзоева «Домино») и со стороны самого Клима. «Как минимум» — потому что различных связующих моментов, пересечений, «знаков» и т. п., складывающихся в некий причудливый узор, было предостаточно. Но все-таки главным совпадением являлось именно это движение: уход Клима из театра Васильева в «свободное плавание» и решение Мирзоева об отъезде в Канаду. Один нуждался в месте и людях, с которыми он сможет, наконец, полноценно работать, в собственном пространстве, другой — в человеке, которому он мог бы передать свой театр, людей и спектакли. Что же касается того, кому именно принадлежала эта идея — соединить одно с другим — (и принадлежала ли она кому-то *одному*), сегодня восстановить практически невозможно. Так же как сложно сказать, кто первым привел Клима к Мирзоеву: Павел Каплевич (оформивший пять из шести поставленных Мирзоевым в ВОТМе спектаклей)? Татьяна Корневская (ведущая актриса «Домино» — жена ближайшего институтского друга Клима, Володи Берзина, занимавшаяся к тому же у Клима тренингом «в красном уголке»)? Непосредственные свидетели называют разные фамилии (хотя эти двое и фигурируют в рассказах чаще других).

Владимир Мирзоев в 1981 г. закончил ГИТИС по специальности «режиссура цирка» (мастерская Марка Местечкина — «ученика Эйзенштейна и Мейерхольда»^{*}). После института занимался театральной журналистикой. В 1986 г. поставил свой первый спек-

^{*} Это обстоятельство будет впоследствии неоднократно подчеркиваться самим Мирзоевым (например, в последнем, на момент написания работы, интервью: «...на чем, вернее, на ком мы сошлись с Местечкиным, когда я поступал? На Эйзенштейне и Мейерхольде. Марк Соломонович был учеником обоих» [Хрусталев]). А в период эмиграции и вовсе превратится в своего рода «бренд» — «ученик ученика» (см. напр.: [Much; Adam]).

такль — «Праздничный день» (по пьесе Ольги Михайловой) — в рамках Молодежного творческого объединения «Дебют» при московском Театре им. Ленинского комсомола. На базе актеров, занятых в этом спектакле, Мирзоев создает собственный театр-студию «Домино», который в 1987-м становится одним из первых коллективов организованного в том же году ВОТМа (Всесоюзного объединения «Творческие мастерские» при Союзе театральных деятелей РСФСР). Но прежде чем перейти непосредственно к этому моменту, мне кажется, будет нелишним вспомнить о самой ситуации, внутри которой будут происходить все эти события.

В марте 1985 г. Генеральным секретарем ЦК КПСС становится Михаил Горбачев, менее чем через месяц на апрельском Пленуме ЦК КПСС 1985 г. заявляющий о необходимости «широких реформ, направленных на всестороннее обновление общества». В руководство страны вводятся сторонники этих реформ (Яковлев, Лигачёв, Ельцин, Рыжков). На следующем далее XXVII съезде КПСС (проходящем в феврале–марте 1986-го) Горбачев заявляет о необходимости «расширения Гласности». В мае 1986-го — V съезд Союза кинематографистов СССР переизбирает все собственное правление (что становится первым несанкционированным свыше, спонтанным проявлением принятия интеллигенцией нового курса). 4 сентября 1986 г. Главлит СССР издает приказ № 29 с, фактически отменяющий политическую цензуру, — начинается публикация прежде запрещённых книг («Дети Арбата» А. Рыбакова, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана), выход в прокат фильмов («Покаяние» Абуладзе), прекращается глушение радиостанции «Голос Америки». В декабре 1986-го из ссылки в Горьком возвращаются А. Сахаров и Е. Боннэр. В январе 1987 на Пленуме ЦК КПСС Горбачев выступает с докладом «О Перестройке и кадровой политике партии», в котором призывает к расширению «внутрипартийной демократии», повышению «функций и роли Советов», в результате чего летом того же года проходят первые в истории СССР выборы в местные советы на альтернативной основе. Изменяется система экономического хозяйствования: с января 1987 разрешается создание «совместных предприятий», в феврале выходит первое постановление о создании «кооперативов по производству товаров народного потребления», в июне — о «хозрасчете и самофинансировании».

Все эти, санкционированные Горбачевым, изменения экономической, культурной и общественно-политической жизни СССР не

могли не отразиться и на театральной ситуации. Более того, именно в деятельности творческих союзов (Союза кинематографистов, Союза театральных деятелей) реформы нашли не просто поддержку. Как писала исследовательница этого периода И. Подцатова:

...буквально с первых шагов нового курса на реформирование советского общества М. С. Горбачев, в отличие от своего предшественника — реформатора Н. С. Хрущева, относившегося к художественной интеллигенции с недоверием и неприязнью, устраивавшего ей погромы, правда, покаявшегося в конце жизни, сделал ставку именно на художественную интеллигенцию [...]

Далеко не все [...] верили в «возможность скорой перестройки в широких масштабах». Стопроцентно поддержали ее лишь творческие союзы на своих форумах [Подцатова].

Следом за майским съездом Союза кинематографистов, в декабре 1986-го состоялся XV съезд ВТО (Всероссийского театрального общества). Предполагавшийся как очередное «плановое мероприятие», этот съезд так же «неожиданно» вышел из-под контроля его организаторов. Было не просто переизбрано все правление ВТО, но и принято решение о реорганизации самого творческого союза, его самороспуске и создании на его базе объединения нового типа — СТД (Союза театральных деятелей).

«Люди театра, — вспоминал ровно через год после съезда председатель правления СТД СССР, народный артист СССР К. Лавров, — вдруг (а на самом деле не вдруг, а вняв настойчивым призывам партии) взяли ответственность за свое искусство на себя»*. Этому событию предшествовала большая подготовительная работа режиссеров, актеров, писателей, критиков, которые после апреля 1985 года, одобрявшие и горячо поддерживавшие новый курс партии на реформирование советского общества, стали предлагать различные варианты обновления и коренной перестройки театрального дела. И театральная общественность выбрала принципиально новую форму [...] «Сам факт образования СТД России, — отмечал М.Ульянов, — воспринимался в праздничном свете как торжество демократии и гласности»**.

* Советская культура, 24 февраля 1987 г. № 24. С. 4 (прим. И. Подцатовой).

** СТД РСФСР. Третий пленум правления СТД РСФСР (1988, январь). М., 1988. С. 3 (прим. И. Подцатовой).

Главными целями и задачами нового творческого Союза стали «проведение в жизнь линии партии в области искусства, утверждение художественной правды, борьбы против проявлений безыдейности и эстетической серости, защита таланта как национального достояния». И все это должно проводиться в рамках театральной реформы, созвучной тем процессам, которые начались во всех отраслях хозяйственной и культурной жизни страны. [...]

На съезде была определена дата начала комплексного театрального эксперимента — 1 января 1987 года [Подцатова].

Если говорить не столь пафосно, на съезде произошел переворот. Можно даже сказать: революция. Плавное течение заседания было прервано речью Олега Ефремова, призвавшего «мастеров культуры» взять власть в свои руки:

Нам нужно театральное сообщество, которое действительно бы выражало, защищало интересы искусства, чтобы оно было не придатком к административным органам культуры, а самостоятельным организмом, наделенным социальными правами и обязанностями. Сама практика театра требует такого союза, который был бы равноправным партнером органов культуры, с правом голоса вплоть до приостановки некомпетентных решений администрации [XV съезд ВТО. Материалы].

Выступление было поддержано «инициативной группой». В результате власть в новом творческом союзе перешла из рук номенклатуры в руки собственно «творческих деятелей» — актеров, режиссеров, драматургов, театроведов — сторонников идеи *действительного* обновления. Секретарями СТД становятся М. Ульянов и главный проводник «нового мышления» драматург М. Шатров.

«Театральная реформа», о которой шла речь на съезде, в качестве базового документа опиралась на августовское, 1986 г., постановление Совмина СССР «О комплексном эксперименте в театре». Согласно этому документу и принятому на I съезде решению, 73 театра (в том числе 11 московских и 4 ленинградских) с 1 января 1987 г. начинают участвовать в «эксперименте по установлению художественной и хозяйственной самостоятельности театров» (всего же с 1987 по 1989 г. — время проведения эксперимента — в нем приняло участие 83 театра, из них 44 на территории РФ). Как отмечал позднее один из деятельных участников «реформы»:

Эксперимент предполагал опробование новых творческих, организационных и экономических условий функционирования театра. В частности, он предусматривал отмену репертуарных совещаний, актов приемки спектаклей, предварительной цензуры пьес. Театры де-факто получили творческую свободу (нормативный акт, фиксирующий эту свободу де-юре, появился только в 1991 году*) [...]

В 1987 году театральные деятели добились принятия «Положения о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде». Это был очень важный шаг, поскольку в СССР искусством считалось только то, что порождали государственные театры, а все остальное презирировалось как самодеятельность. В результате к концу 1987 года только в Москве открылось около 300 театров-студий (в 1985-м во всей России было 330 театров).

В ноябре 1988 года комиссия по совершенствованию непродуцственной сферы при Совмине СССР приняла «Новые условия хозяйства». Это был прорыв. Впервые произошла децентрализация финансирования театра [...]

Еще один важный момент связан с тем, что появился госзаказ на спектакль. [...] с 1987 года в рамках эксперимента финансировался именно выпуск новой постановки [...]

Были отменены все обязательные для выполнения показатели, на смену которым пришли контрольные цифры. [...]

Кроме того, в 1987 году восстанавливается статус художественного руководителя театра, отмененный в 1949 году. [...]

Благодаря всем этим нововведениям [т. е. реформам — см. выше] при сохранении государственной дотации произошло настоящее «экономическое чудо» в отдельно взятой театральной сфере. В 1990 году, впервые в истории театрального дела, совокупные доходы театров России превысили их расходы в 2,4 раза [Дадамян].

* 31 мая 1991 г. вышло новое постановление Совета Министров РСФСР «О социально-экономической защите и государственной поддержке театров и театральных организаций в РСФСР». Государство гарантировало театрам художественно-творческую и административно-хозяйственную свободу. Были узаконены театры трех форм собственности — государственный, муниципальный и частный. Учредитель обеспечивал текущее финансирование деятельности театра (прим. Г. Дадамяна).

Творческое объединение «Дебют», созданное при Театре им. Ленинского Комсомола драматургом Михаилом Шатровым, было одним из первых раннеперестроечных (или вернее сказать: предперестроечных) объединений, призванных «дать возможность высказаться молодым». Создано оно было на волне актуализации молодежной тематики в 1984 г. (следующий год — 1985-й — был официально объявлен ООН «годом молодежи», к тому же летом этого года Москва должна была принять у себя XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов, в связи с чем весь предыдущий — 1984 год — прошел под знаком подготовки к этим событиям). Идея объединения заключалась в том, чтобы предоставить возможность неизвестным «молодым режиссерам» представить публике неизвестных «молодых драматургов» — их ровесников, для чего при Ленкоме был сформирован своеобразный «штаб» (в который входили М. Смелянская, Ю. Шпитальный, С. Лакшин, Н. Рощина, О. Штаба [Фараджев]), призванный свести одних с другими. Однако на поверку идея эта оказалась непродуктивной. За два с половиной года работы «Дебюта» были выпущены только два спектакля*. Анализируя причины провала «Дебюта» в полемической статье с говорящим названием «Разомкнуть круг», Елена Груева и Аркадий Цимблер писали:

Поначалу его [«Дебюта». — *И. В.*] организация произвела на нас — поколение, привыкшее к тому, что ничего не меняется десятилетиями, — опьяняющее впечатление. Возможность «своего театра», да еще выделение средств в случае удачи, привлекла в «Дебют» с самого начала десятки молодых режиссеров, драматургов, актеров. Пришли даже те, кто в своих театрах был очень занят. В репертуарном портфеле объединения появилось около трехсот еще нигде не поставленных пьес.

По мере накопления неудач (16 из 18 режиссеров так и не выпустили спектакли) интерес к Дебюту стал ослабевать. От него откалзались многие драматурги и режиссеры, сумевшие вскоре заявить о себе на других сценах. [...]

Неудача была заложена уже в его организационных принципах. Предоставили самостоятельность, но постарались максимально из-

* «Две пьесы Нины Садур» (1986, реж. В. Быков) и «Праздничный день» О. Михайловой (1986, реж. В. Мирзоев).

бежать риска. Объявили самоуправление, но при полном контроле, свободу поиска, но без свободы [...]

Положение о «Дебюте» было спущено сверху; вместо запланированного общественного художественного совета был назначен Почетный — из авторитетных деятелей культуры, никто из которых ни разу не посетил ни одного просмотра (что при их занятости естественно); экспериментальный репертуарный портфель объединения формировался из пьес, рекомендованных коллегиями министерства, а первое время сами пьесы подбирались «к юбилейной дате»*. Для работы над этими пьесами пригласили режиссеров-стажеров. Среди которых были даже главные (гл. режиссер Минского ТЮЗа В. Рыжий ставил пьесу В. Крымко «Жены»**), что не застраховало первые три попытки от неудачи. Тогда режиссерам, которые не могли считаться в полном смысле слова дебютантами, стали отказывать. Не было принято, например, предложение С. Арцыбашева, дважды обратившегося в объединение с новыми пьесами (А. Королев, А. Малягин). Та же участь ждала режиссеров: Р. Кречетову, Н. Каминскую, О. Малинина, В. Хлестова — все они шли в «Дебют», заручившись согласием авторов избранных ими пьес. В это время «Дебют» взял новый курс — стал приглашать в основном режиссеров-дипломников ГИТИСа, по рекомендациям художественных руководителей курсов. Так в дебюте оказались Б. Фейгин, Т. Ахромков, В. Быков, Г. Гурвич. Однако режиссер-дебютант оказался лишен свободы выбора: он должен был ставить одну из трех-четырех пьес, подобранных литературной частью. Чтобы получить постановку, приходилось идти на компромисс, от которого страдали обе стороны: режиссер, не чувствуя пьесы, не мог предложить интересного ее решения; начинающий драматург терял шанс на помощь опытного режиссера [Груева, Цимблер: 28].

Прямые обвинения в провале «Дебюта» адресовались также «приютившему» его театру (и лично его руководителю Марку Захарову, не пропускавшему в репертуар спектакли молодых режиссеров и драматургов).

Слишком тесной оказалась связь «Дебюта» с театром имени Ленинского комсомола. Фактически он стал его филиалом (его юридический статус по положению). Из трех площадок, предоставленных «Дебюту», — одна памятник архитектуры (уникальный паркет не

* Имеется в виду не «70-летие Октября», а «40-летие Победы», речь идет о 1985 г.

** Этот спектакль не вышел. См. об этом запись художника Юрия Кононенко [Кононенко].

терпит декораций), на двух других интересы экспериментального объединения постоянно сталкиваются с интересами Ленкома. Молодой режиссер был обязан занимать в постановке артистов театра. [...] Да и цеха относились к множившимся раз от разу неудачам как к самостоятельным постановкам, у которых шансы на выпуск не велики [...] молодежь испытывала постоянное чувство неловкости чересчур засидевшихся гостей [...] постановочные средства не выделялись, репетиционный период затягивался до года. Порой участники не могли позволить себе работать столь долгое время без заработка и выходили из спектакля [...]

При возникшей «филиальной» зависимости главный режиссер театра М. А. Захаров отвечал за все, что происходило в «Дебюте». Марку театра ронять не хочется. Художественный совет Ленкома предъявлял к экспериментальному объединению свой уровень требований и не мог допустить провала [Груева, Цимблер: 29].

Захаров на обвинения реагировал стоически: спектакли не выпускались не потому, что они не соответствовали уровню Ленкома, а потому, что они не соответствовали никакому уровню:

при довольно большом стечении зрителей мы увидели скучные беспомощные поползновения, которые так и не вызвали споров [Захаров: 30].

все, что могло претендовать хотя бы на «спорность», было выпущено.

Справедливости ради здесь стоит заметить, что «на выходе Захаров, вероятно, был прав: включать в репертуар эти 12 опусов было нельзя» [Семеновский 2012]. Но дело даже не в этом. А в том, что работа объединения, «санкционированная свыше» и ориентруемая на еще доперестроечные образцы, к концу 1986 г. уже не отвечала ни первоначально ожидаемым результатам, ни вызовам времени. Недаром даже два выпущенных на сцену Ленкома спектакля вскоре были закрыты и убраны из репертуара. В 1984-м они действительно могли бы претендовать на то, чтобы стать «событиями», в 1987-м, увы, уже нет.

В отличие от «Дебюта», созданного по решению «сверху», ВОТМ возник как инициатива «снизу». И изначально являлся порождением круга альтернативного, не допущенного ни в высокие кабинеты,

ни в залы заседаний, в которых решалась судьба театральной реформы.

В театроведческих работах, касающихся истории возникновения ВОТМа ([Саханова], [Лебедева]), часто встречается дата — декабрь 1987, восходящая к фразе из обзорной статьи Н. Казьминой:

толчком к созданию ВОТМ послужил форум творческой молодежи, проведенный по инициативе московского горкома ВЛКСМ в декабре 1987 года [Казьмина 1989: 67].

— некритически воспринимаемая ошибка*, препятствующая пониманию самого существа этого события.

На самом деле, форум этот состоялся не «по инициативе», а вопреки**. И не в 87-м, а в 86-м. И это — два важных момента.

Декабрь 1986-го — дата проведения «исторического» съезда ВТО (о котором мы уже говорили выше), Форум творческой молодежи проходит незапланированно и параллельно, одним своим фактом поднимая вопрос «неучтенности» реального голоса «молодых» в происходящем. Как скажет чуть позднее представитель Молодежной редакции «Театральной жизни» в беседе с Марком Захаровым (касающейся, в частности, и еще существующего, но не

* Насколько я могу понять, в статье Казьминой ошибка эта возникает из неверной интерполяции фразы одного из создателей ВОТМа В. Иванова, взятой из коллективного интервью первого правления ВОТМа журналу «Театральная жизнь» (см.: [Мастерские. С. 22]). Рассказывая о создании Мастерских Иванов говорит: «В прошлом году на форуме...», а поскольку интервью это напечатано в 1988 г., «прошлый год» оказывается 87-м.

** Организаторы форума были близки к руководству МГК, но действовали по собственной инициативе. (В биографии Елены Шерстобитовой читаем: «с середины 80-х [...] вела активную деятельность в Центре Досуга Молодежи Москвы [...] Там, под эгидой Юрия Резниченко, воспользовавшись отъездом партийной верхушки ВЛКСМ на Рождественские праздники в Европу, организовала первый в СССР (и последний) Форум Творческой Молодежи — авантюристически оккупировав под него все кафе и рестораны на Калининском проспекте» [Сулима]). После проведения форума его организаторы были подвергнуты обструкции со стороны партийного руководства (Татьяна Горбачева: «На нас в 2 часа ночи в МГК партии ногами топали и диверсантами называли, когда мы в 1986 году на Калининском проспекте форум творческой молодежи организовали. Мне за это — невыездная на 7 лет, Гусинскому — запрет на профессию театрального режиссера» [Горбачева]).

выпустившего на момент этой беседы еще ни одной премьеры «Дебюта»):

Идет съезд, и одновременно, в субботу, в кафе «Валдай» на Калининском проспекте идет, по сути, еще один съезд, молодежный. Там собрались делегаты от всех московских театров, от вашего тоже, и они долго много и страстно говорили о тех проблемах, решив которые — так они считают, — театр мог бы вылезти из очевидного кризиса... Не парадокс ли, что все эти голоса раздаются не в зале заседаний совета министров РСФСР, где идет знаменательный съезд и где с трибуны часто намекают про «дорогу молодым» [Кучеров: 15].

Валерий Семеновский*, вспоминая об этом собрании, подчеркивает именно его параллельность «большому» съезду и ощущение того, что — возможно, впервые — «молодежь» действительно может оказать какое-то воздействие, принять участие в происходящих переменах:

Кафе «Валдай» на Новом Арбате (тогда ещё Калининском проспекте). Форум творческой молодёжи. [...] Партия сказала: «Гласность», комсомол ответил: «Есть». Но разрешённая говорильня вышла из-под контроля. Общее возбуждение. В работе театральной секции участвовали и мы с Владиславом Ивановым. Всё в каком-то угаре. В ожидании того, что происходит на съезде Всероссийского театрального общества. Всё время общались с делегатами по телефону, написали и отправили им какое-то обращение, столь же горячее, сколь туманное. Ждали, что ВТО преобразуется в Союз и настанет новая жизнь.

Я не стал бы иронизировать в связи с тогдашним нашим состоянием. Мы, конечно, многого не понимали. Но шалели от того, что

* Валерий Семеновский — театровед, театральный критик, драматург, общественный деятель. Окончил факультет журналистики МГУ. С 1973 — штатный обозреватель и редактор журнала «Театр». В описываемый период уволен из «Театра» его тогдашним гл. редактором Г. Боровиком. С 1987 г. — член первого правления ВОТМа, глава издательства «Союзтеатр». После ухода из ВОТМа создал и возглавил журнал «Московский наблюдатель» (1991–1998). В 2000 г. возродил (прекративший к тому моменту выход) журнал «Театр», стал его гл. редактором. В 2008 г. был уволен с этой должности руководителем СТД А. Калягиным в связи с поддержкой реж. А. Васильева в конфликте последнего с московскими властями.

можно требовать, выставлять условия. Всё проходило под девизом «Долой!». Кто-то был более скептичен, но впервые чувствовалось, что и от нас что-то зависит. Митинговый жар [Семеновский 2].

Естественно, «молодежь», участвовавшая в работе театральной секции форума — понятие «советское», а не возрастное. Связанное в первую очередь со статусом. Выступавшим на форуме «комсомольцам» было от 34-х (В. Семеновский) до 49 (М. Розовский), т. е. ничуть не меньше, чем некоторым участникам «большого» съезда. Но театры М. Розовского и Г. Мацквявичуса имели статус студий, Г. Яновская еще не была назначена главным режиссером ТЮЗа, спектакль М. Мокеева «Эмигранты» был запрещен КГБ, а монография В. Иванова не была напечатана, с формулировкой «кавказско-прибалтийский акцент»*.

Хватило ума кому-то (кажется, Яновской) предложить не расходиться, а выбрать представителей и поручить им разработать конкретные предложения, потом собраться ещё раз и, обсудив эти предложения, обратиться с ними в СТД, а то и к Горбачёву. Выбрали Яновскую, Гедрюса Мацквявичюса, Славу Иванова, Михаила Мокеева и меня. (Может быть, за давностью лет кого-то и забыл.) Группа эта действительно собиралась, придумывала что-то, но толку было мало. Потом Яновская и Мацквявичюс отпали [Семеновский 2].

Причина ухода из нашей группы Яновской и Мацквявичюса заключалась в том, что они в тот момент получили свои театры. Но они продолжали сочувствовать и помогать. Отсюда и собрание в помещении ТЮЗа, которым стала руководить Яновская (не меньше 100 добровольно пришедших актёров, режиссёров, сценографов) [Семеновский 3].

Там уже «комсомольцы» испугались, кричали: не допустим! Не позволим! А главное — ваше собрание не имеет полномочий. Что, формально говоря, было правдой. Когда дело, казалось, окончательно зашло в тупик, встал молодой человек, мне тогда не известный: «Я актёр Театра на Малой Бронной, секретарь СТД по вопросам молодёжи Иван Шабалтас». Он говорил не менее путано, чем все мы, но его должность позволяла ему обещать какую-то легитимную перспективу нашему гуляй-полу. Он что-то говорил об «инициативе снизу», которую секретариат Союза во главе с Ульяновым приветствует [Семеновский 2].

* Работа была посвящена творчеству режиссеров А. Васильева, Э. Някрошюса, Р. Стурна, Т. Чхеидзе, Я. Тооминга, К. Гинкаса, Й. Вайткуса.

Парадоксальная ситуация (как ни странно, никому *не казавшаяся* странной): секретарю СТД РСФСР «по работе с молодежью» было на тот момент 32. Т. е. был он на два года младше самого младшего из «молодежи», с которой ему надлежало «работать».

Я недаром так акцентирую внимание на этом слове — «молодежь». ВОТМ начинался (и решение о его создании проводилось через заседание бюро секретариата СТД) именно как «молодежное» объединение — ОМТМ (объединение «*Молодежные творческие мастерские*»).

В Информационном выпуске СТД (информация секретариата правления № 11), посвященном освещению заседания бюро Секретариата от 27 июня 1987 г., на котором одним из пунктов повестки дня шел вопрос о создании ОМТМ, говорилось:

Создание объединения «Молодежные творческие мастерские» представляется целесообразным как возможность реализации творческой инициативы молодежи, которая зачастую не может быть реализована в театрах. [...]

С целью ликвидации сложившегося противоречия [...] руководствуясь теми положениями Устава Союза театральных деятелей РСФСР, в которых обращается особое внимание на **работу с творческой молодежью** (всемерное содействие ее идейно-профессиональному, гражданскому и нравственному становлению, **создание экспериментальных театральных коллективов и оказание помощи студийному театральному движению**), комиссия по работе с творческой молодежью и комиссия по совершенствованию управления театральным делом считают целесообразным создать в качестве одного из хозрасчетных предприятий СТД РСФСР объединение «Молодежные творческие мастерские» (ОМТМ) [...]

Основной целью объединения «Молодежные творческие мастерские» является создание организационно-экономических условий для наиболее полной реализации творческих возможностей **профессиональных** деятелей театра [...]

Содействовать формированию новых творческих коллективов [...] Способствовать выявлению творческих возможностей выпускников театральных вузов [...]

Художественно-творческий состав ОМТМ формируется на условиях срочных договоров в одно из структурных подразделений:

- временная творческая инициативная группа;
- творческая мастерская.

В структуру ОМТМ могут быть включены:

- «Ассоциация молодых критиков», являющаяся совещательным органом при правлении и ведущая работу по пропаганде результатов деятельности объединения, консультации творческих инициативных групп и мастерских.
- «Лаборатория молодых драматургов», с целью создания в творческом контакте с авторами произведений на современные темы.
- «Клуб молодых деятелей театра», для обмена опытом и творческого общения [ИВ СТД № 11: 4–10].

Однако уже в следующем выпуске (информация секретариата правления № 12), посвященном собственно созданию этого объединения (и базирующемся на решении того же самого бюро от 27.06.87), слова «молодежный», «молодой» уже не употребляются, а само объединение уже носит привычное нам название — ВОТМ (см.: [ИВ СТД № 12]).

Проблема «нереализованности» театральной «молодежи» смыкалась с еще одной проблемой, стоящей перед организаторами театральной реформы 1986–1989 гг., — вопросом о студийном движении. В начале 1980-х разные по уровню, направленности, степени организованности, профессионализму театральные студии плодились, как грибы после дождя. Они существовали при театрах, институтах, домах культуры, при ЖЭКах и красных уголках. Большинство студий не имели официального «театрального» статуса и регистрации даже в виде «студенческих» или «народных» театров, а числились «кружками».

В своем большинстве студии являлись (как мы сейчас бы сказали) любительскими самодеятельными коллективами (часто под руководством профессиональных режиссеров, не нашедших реализации в государственных театрах). Но были среди них группы, состоящие из профессионалов. Такие группы, складываясь для какой-то единичной работы (часто в рамках государственной структуры), по тем или иным причинам пускались в свободное плавание без всякой надежды на обретение статуса.

Не удивительно, что на самых ранних стадиях реформы возникало желание как-то отделить агнцев от козлиц. Ввести само это движение в более-менее приемлемое русло. С одной стороны, жела-

ние это реализовывалось в изменении статусов тех студий, уровень которых мог поспорить с иными профессиональными театрами (в октябре 1986 семь московских театров-студий — А. Васильева, О. Табакова, С. Враговой, М. Розовского, С. Кургиняна, М. Щепенко, В. Спесивцева — получили статус театров). С другой — в попытках организации самого студийного движения, внесения в него элементов иерархии (в ноябре того же 1986 г. в Москве был проведен первый Фестиваль театров-студий «Игры в Лефортово», награды получили студии Л. Рошкован, А. Левинского, Б. Тудакова, Р. Виктюка). Но это было еще управление «в ручном режиме». Необходимо было создать сам механизм, позволяющий отбирать, оценивать и преобразовывать студию, работающую профессионально, в профессиональный театр.

Первая приходящая в этом смысле в голову идея заключалась в создании органа, объединяющего театры-студии и призванного способствовать их развитию. В статье с красноречивым названием «В полемике с устаревшим мышлением», опубликованной весной 1987 г. в журнале «Театр», А. Рубинштейн писал:

В предстоящей реформе не решен один из самых больших вопросов организации театрального дела. Речь идет о механизме создания новых театров и ликвидации уже изживших себя театральных коллективов. Такой механизм обязательно должен существовать. Иначе по-прежнему будут мыкаться в подвалах молодые талантливые режиссеры [...] в этой связи мы считаем весьма плодотворной идею, связанную с образованием экспериментального объединения театральных студий (ЭХО) [...] Именно Эхо могло бы в полной мере обеспечить реализацию механизма создания и ликвидации театральных коллективов [Рубинштейн: 95].

Однако создание такого органа и наделение его полномочиями не было бы способно решить первую — «молодежную» — часть проблемы: помочь реализации молодых «профессионалов», уже служащих в государственных театрах, но не имеющих выхода к зрителю. В начале 1980-х, еще накануне перестройки, эту часть проблемы планировалось разрешить созданием при государственных театрах так называемых «экспериментальных» или «молодежных» площадок. Но на проверку оказалось, что театры (охотно идущие на их создание, т. к. сам этот факт имел формальную сторону: увеличение финансирования, создание дополнительных мест в штатном расписании и т. д.) не готовы использовать эти площадки по назначению, и театральная «молодежь» вынуждена бежать с них в «студии».

В той же самой статье, в которой анализировались причины провала ленкомовского «Дебюта», Елена Груева и Аркадий Цимблер описывали ситуацию, связанную с одной из таких площадок — «Экспериментальной молодежной сценой» МХАТа.

Примерно год назад малая сцена МХАТа перестала быть как экспериментальной, так и молодежной. Группа молодых актеров бежит из великолепного здания на Тверском бульваре в подвал самодельной студии. Там они репетируют ночами, зато в подвале могут собираться «свои» и «заинтересованные». Там хуже условия, но есть помещение, которое никто не займет под плановые репетиции.

Там каждый играет свою роль, а не ту, от которой до тебя пять человек по занятости отказались... [Груева, Цимблер: 28]

Эту ситуацию в комплексе и призван был решить ВОТМ. Вячеслав Мальцев (первый директор ВОТМа), отвечая на вопрос журналиста «Театральной Москвы»: «как вы обосновывали необходимость “Творческих мастерских?”», — рассказывал:

Как сегодня может родиться театр? Образно говоря, из подвала. То есть актеры временно должны работать дворниками, сами делать оформление спектаклей и так далее. Так возникли многие театры-студии, существующие сегодня. Они вышли из любительских коллективов, но разве должны тем же путем идти профессиональные актеры и режиссеры? Люди, у которых есть идея создания спектакля или даже целого театра. Часто бывает, что несколько актеров из одного или разных театров мечтают поставить какую-то пьесу, но у театра свои планы, диктат своего художественного лидера. Что им делать — идти в подвал, выколачивать помещение, добывать все, начиная с гвоздей? Но они знают свое ремесло, а этого делать, возможно, и не умеют. Ни родовых поместий, ни ренты у них нет. Единственное, что им остается для осуществления своих замыслов, — это уйти на время в любители, а потом снова стать профессионалами. Здесь и возникла идея создать мастерские, которые могли бы помочь рождению новых театров. Вместе с одним известным режиссером мы пришли в главное управление культуры и сказали: «У нас есть идея замечательного театра. Дайте нам помещение, деньги, и через год мы гарантируем результат». Нам ответили: «Сначала результат — потом помещение и деньги». По моему, это абсурдно, ведь поручительством служат имена режиссера и актеров. Почему на Западе не боятся покупать идеи, вкладывать в них деньги? Хороший результат трудно сделать за гроши [Новикова 3–4].

«Один известный режиссер», о котором говорит Мальцев, — Евгений Арье*. С ним и художником Дмитрием Крымовым** Мальцева объединяла идея создания собственного театра. В начале весны 1987 г. обе группы (Семеновского-Иванова-Мокеева-Шабалтаса и Мальцев-Арье-Крымова) встретились, образовав при слиянии «инициативную семерку».

Как вспоминает В. Семеновский:

Всё это ничем бы не кончилось, но тут выяснилось, что есть ещё одна группа, которая параллельно, независимо от нас думает о создании некоего механизма, альтернативного «каменным» театрам. Это Арье, Крымов и Слава Мальцев, единственный из нас что-то сообщающий в организации театрального дела [...]

Мы собирались у Димы Крымова и сочиняли организационные принципы и задачи. Название придумал я. Тогда «творческие мастерские» звучало внове. Как Школа драматического искусства. Необычно. Кроме того, это была значимая отсылка к опыту двадцатых годов***, прежде всего к Мейерхольду. К его ГВЫТМу и ГВЫРМу [Семеновский 2].

Слово «мастерские» было не просто «отсылкой к 20-м годам», но и актом сознательного дистанцирования от «студийности».

* Евгений Арье — театральный режиссер, педагог. Закончил ЛГИТМиК (курс Г. Товстоногова), ставил спектакли в БДТ, МДТ. В описываемый период преподавал актерское мастерство в ГИТИСе на курсе А. Гончарова и М. Захарова. После самороспуска первого правления ВОТМа эмигрировал в Израиль, где совместно с В. Мальцевым создал театр «Гешер».

** Дмитрий Крымов — театральный художник, сценограф, режиссер. Закончил Школу-Студию МХАТ. В 1970–1980-х гг. оформлял спектакли Театра на Малой Бронной, Театра на Таганке и др. В 1987 г. вошел в первое правление ВОТМ, после распада которого на 10 лет ушел из театра и занялся станковым искусством. В 2002-м вернулся в театр, преподает в РАТИ (ГИТИС), руководит творческой Лабораторией в театре «Школа драматического искусства», оформляет и ставит спектакли.

*** Опыт 1920-х гг. имел большое значение не только для Семеновского. Кандидатская диссертация В. Иванова (защищенная в 1979 г. в Гос. Ин-те Искусствознания) называлась «Трагический спектакль в советском театре 1920-х годов». Первые спектакли группы А. Пономарева «Чет-Нечет», создание которых финансировалось ВОТМом, были поставлены по текстам Хлебникова и Хармса. Параллельно с деятельностью ВОТМа развивалась деятельность Комиссии по творческому наследию В. Э. Мейерхольда (в 1988-м г. возглавленной В. Фокиным); в марте 1990 г. решением секретариата СТД эти два объединения — «Мастерские» и «Комиссия» — были слиты и преобразованы в ЦИМ (Центр им. Мейерхольда).

ВОТМ предлагал СТД принципиально иную модель организации театрального дела, процесса «создания и ликвидации театрального коллектива», минующего стадию «студийности», целиком укладываемого в рамки профессионального «продюсерского» театра (как его понимали тогда члены «инициативной семерки»).

Разработанная «инициативной семеркой» стратегия должна была охватить все стороны театрального дела. Уже после создания Мастерских В. Мальцев (ставший директором ВОТМа) объяснял журналистам:

Цель и смысл нашей работы в том, чтобы создать условия, которые позволили бы режиссерам реализовать свои творческие замыслы в оптимальных условиях. Наша деятельность предусматривает все — от идеи создания спектакля до рождения нового театра с готовым репертуаром. Нас интересуют наиболее оригинальные на сегодняшний день литературно-сценические идеи. Это могут быть и оригинальная режиссура, и поиски художественного оформления, и новые авторы, и новые «хорошо забытые старые» драматургии. Словом, все компоненты спектакля [Новикова: 2].

Мы принимаем заявки и стараемся помочь тем инициативным группам, которые имеют свою художественную идею. У нас существует несколько моделей становления коллективов.

Первая — приобретение готового спектакля.

Отсматриваем спектакль, и если он профессионально состоятелен и не противоречит советской конституции (т. е. не содержит пропаганды насилия и порнографии), приобретаем его [...]

Вторая — выделение средств на постановку спектакля инициативной группе. С этой группой правление может заключить три типа договоров:

1. договор на спектакль, который гарантирует оплату репетиционного процесса и постановочных расходов, а также и эксплуатацию готового спектакля,
2. договор на оплаченный репетиционный период, с дальнейшим рассмотрением результатов работы,
3. договор на неоплачиваемый репетиционный период. Предоставляем помещение и несем все расходы, связанные с организацией репетиций. Это простейшая форма: риск минимальный.

Творческая мастерская — высшая форма наших контактов. В процессе работы объединения та или иная инициативная группа (у которой уже сложилась своя эстетическая, художественная программа, свой репертуар) превращается в самостоятельный творческий организм в рамках нашего объединения. Коллектив пользуется нашей площадкой, нашими цехами. И в таком виде он может существовать не более двух лет. После этого мы должны принять решение: выходить с ходатайством перед секретариатом союза РСФСР, большим союзом СССР, театральным фондом, органами культуры об открытии самостоятельного театра или нет (В. Мальцев в [Расходы берем на себя 22]).

На вопрос со стороны интервьюера: «Почему такое неравноправие: у кого-то покупаете идею, а у кого-то готовую постановку?» — Мальцев отвечал:

– Мы по-разному относимся к разным режиссерам. Есть люди, от которых заранее ждешь интересный результат. А есть любопытные заявки от неизвестных постановщиков. Первым мы оплачиваем репетиционный период и помогаем во всем, вторым — предоставляем помещение для работы, создаем благоприятные условия и только когда спектакль готов, решаем, приобретать его или нет [Новикова: 3].

По сути, это был принципиально новаторский (для советского театрального дела того времени) подход: финансировать не только сложившийся художественный коллектив (советская плановая модель распределения), прокатывать не только уже готовый спектакль («продюсерская» модель, преимущества которой начинают пропагандироваться в это время), но и выделять финансирование «под идею». Как замечает Семеновский:

Деньги давать под идею, как на Западе. В Советском Союзе такой практики и близко не было. Театры финансировались планово. Конкурса идей не было. Это очень важный принцип. Уязвимость его (объективная!) состояла, однако, в том, что источник финансирования изначально предполагался один: СТД. Никакой альтернативы. Новизна: независимость проектов [Семеновский 2].

В целом же предлагаемая модель давала возможность для создания театра буквально из ничего, с нуля: приходит совершенно неизвестный никому человек с «интересной идеей», озвучивает ее, получает возможность ее реализовать («договор на *неоплачиваемый*

репетиционный период»), выпускает спектакль. В том случае, если спектакль удачный, — Мастерские покупают его, и этот человек (или «группа») получает уже возможность перейти на «следующий уровень» — «договор на *оплачиваемый* репетиционный период». Выпускает спектакль, мастерские его покупают — договор продляется. Три спектакля — приобретение статуса «творческой мастерской», что уже сулит в перспективе (после двух лет *оплачиваемой* работы при ВОТМе) получение *собственного* театра. В случае же если группа, обратившаяся в ВОТМ *с идеей*, уже известная или имеет спектакль, которые мастерские готовы купить, путь до *собственного* театра просто сокращается.

Конечно, речь идет только о «профессионалах» («мы вообще имеем дело только с профессионалами» — подчеркивает Мальцев [Новикова 2]). Но «профессионализм» — понятие растяжимое. И если, например, в первом варианте постановления правления СТД (о ОМТМ, см.: [ИВ СТД № 11]) еще говорилось о «выпускниках театральных вузов», то в решении об организации ВОТМа (см.: [ИВ СТД № 12]) ничего подобного уже не было. Более того, сама формулировка «Творческие мастерские», по замыслу их создателей, была принципиальна не только во второй своей части (мейерхольдовские мастерские против мхатовских студий), но и в первой: «творческие», а не «театральные». Не ограничивающиеся только и лишь «театром», но сходящиеся к театру, как к организующему началу.

Стратегическая концепция работы будущих Мастерских у их создателей сложилась уже в мае 1987-го (Е. Арье [Расходы берем на себя: 22]). 27 июня состоялось первое заседание бюро секретариата СТД, одоббившее идею создания ОМТМ. Вступительный доклад о будущем объединении сделал А. Гельман* (который, как вспоминает В. Семеновский, «как и Дадамян**», и тогдашний заместитель

* Александр Гельман — драматург, общественный и политический деятель. Автор пьес «Мы, нижеподписавшиеся» (1979), «Скамейка» (1983), «Зинуля» (1984). В описываемый период занимается активной публицистической и политической деятельностью (народный депутат Верховного Совета СССР — 1989, член ЦК КПСС — 1990).

** Геннадий Дадамян — театральный деятель, социолог, экономист (канд. эк. н. — 1968). В описываемое время сотрудник ВНИИ Искусствознания, преподаватель

Ульянова В. Урин*, помогал нам практическими советами и, в отличие от многих, был настроен в высшей степени доброжелательно» [Семеновский 3]). 24 сентября было принято решение секретариата о создании ВОТМа на базе бывшего Литературно-драматического театра ВТО. Официальной датой рождения новой организации, согласно этому решению, должно было стать 1 января 1988 г. [см.: ИВ СТД № 12]. Открытие первого сезона Мастерских состоялось 10 сентября 1988 г., в помещении Малого зала ДК им. С. М. Зуева (Лесная, 18). И это тоже — существенный момент.

Заявленные планы деятельности новой организации (эксплуатация спектаклей, репетиции, работа правления, лит. части, цехов, хранение и изготовление декораций, не говоря уже о функционировании «высших форм» ВОТМа — индивидуальных «мастерских», т. е. фактически уже самостоятельных театров) требовали не просто отдельной статьи финансирования в бюджете СТД, но и собственных площадок — специально оборудованных театральных и репетиционных помещений, которых у организации учредителя просто не было. Тем не менее, уже в постановлении от 24 сентября было записано:

Одобрить предложения рабочей группы по размещению Объединения: основная сцена — ул. Садовая-Черногызская, д. 8 (дом К. С. Станиславского), сценические площадки — ул. Чернышевского, д. 16 и Трубная пл., д. 24/19. Создать экспериментальную сцену по адресу: ул. Новослободская, д. 20. Одобрить перспективный план по созданию в Уланском переулке (дома №№ 4, 5, 7) «Театрально-художественного комплекса СТД РСФСР» [ИВ СТД № 12].

О том, как родились эти «предложения» и как проходила дальнейшая работа по их «освоению», в интервью, данном через несколько

ГИТИСа. Активный сторонник театральной реформы. Автор ряда ключевых публикаций по проблемам продюсирования театральной продукции. В 1988 г. организовал Высшую школу деятелей сценического искусства МК РСФСР. (Статья Дадамяна о ходе и итогах театральной реформы цитировалась выше.)

* Владимир Урин — театральный деятель, организатор театрального процесса. С 1973 г. — директор кировского ТЮЗа, с 1981 г. — глава Кабинета детских и кукольных театров ВТО (Москва), с 1995 — ген. дир. МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко. В описываемое время — секретарь Правления СТД РСФСР, заместитель Председателя СТД. В конце 1980-х — начале 1990-х гг. Уриным были поддержаны и проведены многие значимые инновационные театральные проекты.

месяцев после открытия Мастерских журналу «Театральная Москва», рассказывал В. Мальцев:

полистали литературу начала века, когда в Москве было много театров, выписали их адреса и поехали по городу. Сначала отобрали 200 адресов. Потом из них 20–30, посмотрели и остановились на 5–6. Потом из них выбрали три, обследовали, собрали все необходимые документы, сделали фотографии и обратились в исполком Моссовета. Исполком пошел нам навстречу: пожалуйста, у нас нет возражений. Но... все это до сих пор тянется. Недавно с огромными проволочками получили «добро» на одно-единственное помещение, но поскольку разрешительные бумаги оформили неверно, приходится все делать снова. Всем начальникам некогда. И хотя у нас уже есть строители, мы упускаем дорогое время, поскольку без ордера мы не имеем права даже работать над проектом. Ситуация парадоксальная: все наши просьбы словно тонут в вате. Никто не говорит «нет», но и «да» — тоже. Я уже готов идти по улицам с плакатом «Товарищи, до каких пор?» [Новикова: 4].

Более детальную картину рисует Семеновский:

Адреса [указанные в постановлении] — это адреса, за которые мы боролись, и один из них (Тверской бульвар, а точнее — Трубная площадь) был уже почти выигран. Но в последний момент нас переиграл Райхельгауз, и там с той поры его театр «Школа современной пьесы» (а до этого было издательство «Высшая школа»). В ту пору мы много бродили по Москве (особенно Мальцев и его заместитель Михаил Бирман), искали, чего бы (с помощью СТД и персонально Ульянова) «хапнуть». Но всюду нас объезжали на кривой козе (в том числе и сами кураторы-секретари, без которых мы не могли пробиться на самый верх, к чиновникам, распределявшим нежилые помещения). На Садово-Черногрязской (у нынешнего метро «Красные ворота», тогда — «Лермонтовская») театру предпочли каких-то рестораторов. Удачно получилось только с тем подвалом на Малой Дмитровке, где было до нас кафе «Синяя птица» и куда (если не ошибаюсь, уже после нас) Лернер «прописал» мастерскую Клима* [Семеновский 3].

Как было уже сказано выше, стратегия действий, предлагаемая Творческими Мастерскими, в своей организационной части долж-

* Семеновский ошибается. В подвал дома № 4 в Среднем Каретном переулке «мастерская Клима» (в тот момент еще совместная мастерская Клима и Мирзоева «Домино») переселилась еще в середине первого сезона ВОТМа, зимой 1989 г., Лернер станет директором чуть позже.

на была касаться не только апробирования модели создания новых театров, но и механизма ликвидации старых, уже отживших свое. Одним из таких уже никому не нужных и ощущаемых руководством СТД балластом театров был доставшийся новому союзу в наследство от старого Литературно-драматический театр ВТО.

При создании ВОТМа эти два вопроса были объединены. Литературно-драматический театр ликвидировался. Его база передавалась ВОТМу, а сам состав старого театра преобразовывался в две мастерские*, которые должны были на общих, сформулированных в положении о ВОТМе основаниях либо получить (по результатам своей деятельности) поддержку Правления и, таким образом, реорганизоваться в какой-то новый театр, либо — не получить и, следовательно, уйти из Мастерских в свободное плавание.

Площадка старого Литературно-драматического театра ВТО располагалась по адресу Новослободская, 20. И на момент передачи ее ВОТМу находилась в аварийном состоянии, нуждаясь в полной реорганизации (согласно постановлению, на ее базе должна была быть создана «Экспериментальная сцена»)**. Однако средств на реорганизацию (а тем более на перестройку) этого здания ВОТМу выделено не было. Кроме того, как мы можем увидеть из рассказов Мальцева и Семеновского, ни один из указанных в постановлении *других* адресов так и не был передан Мастерским к дате их открытия. Помещение бывшего Литературно-драматического театра ВТО оставалось их единственной постоянной репетиционной и хозяйственно-технической площадкой. А Малый зал ДК Зуева, арендованный ВОТМом для показа спектаклей объединения (на Новослободской играть было технически невозможно), — единственной сценической. Причем, вероятно, далеко не лучшей (см. воспоминания В. Иванова в подборке итоговых материалов о ВОТМе, в которых он говорит о мучительном стыде, испытываемом им на спектаклях, проходящих на этой площадке, когда грохот дискотеки, доносящийся из большого зала ДК, заглушал голоса актеров на сцене мало [Говорят члены прошлых правлений]).

* Их возглавили Н. Лактионов и А. Кигель. В 1989 г. конфликт, возникший в мастерской Кигель, будет разыгран в «большом» конфликте — между первым правлением ВОТМа и секретариатом СТД, в результате которого члены первого правления вынуждены будут подать в отставку.

** В настоящее время по этому адресу находится филантропический Фонд Мейерхольда (учрежденный ЦИМом). В 2001–2004 там же располагалась редакция возрожденного журнала «Театр», покинувшего это помещение после убийства директора ЦИМа А. Лернера и ухода гл. ред. журнала В. Семеновского из ЦИМа.

Впрочем, справедливости ради, стоит заметить, что в тот момент это положение еще не осознавалось создателями ВОТМа как катастрофическое. Все только начиналось, и перспективы рисовались Правлению в розовом свете. Да и сами слова «аренда» и «недвижимость в центре Москвы» еще не звучали угрожающе. Московская администрация, пусть и не очень охотно, но все же раздавала здания вновь организуемым театрам. Казалось, что этот процесс будет лишь нарастать.

Одна из существенных претензий, которые впоследствии будут предъявлены первому правлению ВОТМа: изначальная незаявленность, размытость художественных позиций. Какие именно спектакли готовы принять под свое крыло Мастерские? Какие группы они готовы поддержать? По какому принципу производится отбор? По воспоминаниям членов первого правления, за подготовительный период (с весны 1987 по осень 1988), им пришлось отсмотреть десятки спектаклей, принять почти сотню заявок. Точной статистики в тот момент не велось. Зато по первому году работы она уже имеется:

За год состоялось 32 правления. 74 заявки рассмотрено. 37 отклонено. По 9 спектаклям расторгнуты договоры после 1 этапа [Семеновский 1].

К концу года в активе ВОТМа был 21 выпущенный спектакль (включая «купленные»), 5 спектаклей получили приглашения от иностранных продюсеров на гастроли в Италию, Швейцарию, Англию, Бельгию, Голландию, Францию. Два коллектива (А. Пономарева и В. Мирзоева), выпустивших в рамках ВОТМа спектакли, сменили статус с «инициативной группы» на «мастерскую». Однако успех начинания лишь подчеркнул вопросы: почему одни спектакли были приняты, а другие — закрыты «после 1 этапа»? Какими критериями руководствуются члены Правления при отборе?

То, что решение о той или иной работе принимается Правлением коллегиально, сомнений не вызывало. Но эта коллегиальность (а среди группы *ни разу* не возникло конфликта, вышедшего за пределы Правления) также вызывала подозрения: слишком единым фронтом выступали основатели Мастерских. Слишком высокую степень независимости и бескомпромиссности они демонстрировали.

Когда в процессе изложения принципов деятельности *будущего* объединения члены первого правления ВОТМа говорили о том, что они собираются помогать «тем инициативным группам, которые имеют *свою художественную идею*» (Мальцев), что предпочтение будет отдаваться «*оригинальным* литературно-сценическим замыслам», что задача объединения заключается «не в тиражировании заштампованной театральной продукции, а в выявлении *действительно нового, оригинального*» (Иванов) [Расходы берем на себя. С. 22], заявления эти могли трактоваться по-разному. Новое и оригинальное каждому видится по-своему. И лишь после начала реальной деятельности объединения наконец-то было найдено слово, по мнению сторонних наблюдателей, отражающее «тщательно скрываемые» критерии отбора — «*авангард*». Это (на самом деле полностью бессмысленное и употребляемое — как ни странно — в качестве упрека) слово, вдруг, волшебным образом, объяснило всю суть деятельности первого правления и критикам, и секретариату СТД, и отвергнутым ВОТМом соискателям. Обещали, что будут поддерживать *всех*, а поддерживают-то только *этих*. Как писала в конце 1989 г. обозреватель журнала «Театр» Наталья Казьмина в посвященном году деятельности ВОТМа материале*:

Упреки [...] в адрес «Дебюта» Мастерские словно бы приняли на вооружение. И обязались идти другим путем. Вместо диктата двух мэтров (М. Захарова и М. Шатрова) — открытое и демократическое обсуждение идей, широта и терпимость эстетических воззрений. Вместо спеленутой свободы — оплаченный риск и провал, тщательный поиск «незнакомого театра». Вместо уничтожающих запретов и указаний — прямое общение на равных, свобода выбора пьес и актеров [...] Обиженные «Дебютом» воспрями духом и сомкнули свои ряды вокруг Мастерских [...]

«Театральная жизнь» познакомила нас поближе [...] Слава сказал: мы покупаем спектакль, если он не противоречит советской Конституции (то есть не содержит пропаганды насилия и порнографии) и профессионально состоятелен. О том, что в скобках, до сих пор не могут договориться даже эксперты [...] А как быть с состоятельностью? [...] Дима предложил: надо прислушиваться ко всем,

* Эта статья является самым большим из когда-либо публиковавшихся критических отзывов о ВОТМе (19 страниц) и касается почти всех спектаклей, выпущенных Мастерскими с момента их основания до ее выхода. В процессе обсуждения спектаклей первого сезона мы будем несколько раз возвращаться к ней.

кто будет приходить, имея в виду, что в существующем театре все схвачено льдом и контролем. Женя предостерег: можно превратиться в благотворительную организацию, к которой примкнут несостоятельные. А как отличить этих несостоятельных? На взгляд? [...] Женя поясняет: объединение должно стать плацдармом для возникновения будущих театров. Слава смягчает военную терминологию: наши мастерские — своего рода инкубатор. Но, как я понимаю, с плацдармов стартуют танки? А в инкубаторе выводят цыплят и принимают по ГОСТу? [...]

Так все-таки, что же такое ВОТМ? [...] Год спустя Валера заметил: попытка создания контртеатра, авангардного театра. Значит, «езда в неизвестное»? Год спустя Женя признался: как я ненавижу реализм, мы должны пройти абсурд и авангард, который пропустили. Значит, все-таки, возвращение вспять? [...]

Красивые проекты истаяли [...] Идея культурного десанта обернулась требованием авангарда любой ценой. Плюрализм остался на бумаге. А авангард на деле стал такой же универсальной отмычкой, как когда-то соцреализм. А чем эта ошибка лучше? Театр нового типа стал новым театром старого типа, где постепенно отношения выстроились по старой схеме, только команда сменилась [...]

схему «Дебюта» повторили. Только сменили форму власти — царскую фамилию на республику [Казьмина 1989: 68–85].

Еще через полгода (в июле 1990-го), уже после отставки первого правления, в выступлении на подведении итогов первого фестиваля спектаклей ВОТМа «Пролог» критик несколько скорректирует сказанное в печатном виде, сменив тон с иронического на прямолинейный:

На уровне идеи возникновение «Творческих мастерских» я всячески приветствую — идея была замечательная. Но место, функционирование этой идеи в нынешней театральной ситуации мне не совсем понятны. Поначалу в ВОТМ была заявлена чрезвычайно широкая программа взглядов. Правление Мастерских выглядело очень демократичным, но, оказалось, лишь на словах. В итоге декларируемая широта обернулась узостью пристрастий конкретных, очень субъективных людей. *И это нормально*. Просто этого не нужно было скрывать с самого начала. Творчество — дело именно субъективное. Но сегодня я вижу определенную опасность развития Творческих мастерских в том, что «привечание» нетрадиционного театра здесь кажется порой самоцелью, т. е. чем нетрадиционнее, чем сумасшедшее, тем лучше. [...]

Говоря о существовании «Творческих мастерских», я думаю, что делать вид, будто бы это очень демократическая организация, совершенно не нужно. Это своеобразная организация, где есть правление, которое выбирает спектакли по своему вкусу. Возможно, чтобы исключить в ней пристрастия то к авангардизму, то к традиционализму, стоит через какое-то время менять правление. Но пока надо понимать, что эта организация — хозяин-барин. И делать вид, что ВОТМ приветствует и приглашает абсолютно всех, — ни к чему. Первыми, как известно, прибегут бездари и «чайники».

В связи с общими размышлениями по поводу «Творческих Мастерских». Я не согласна с идеей М. А. Ульянова, когда он называет «Творческие мастерские» родильным домом. Очень неточное сравнение. Родильный дом, как известно, обязан принять любую роженицу и сделать так, чтобы все было в порядке. Если продолжать это сравнение, то «Творческие мастерские» должны быть, скорее, очень хорошим гинекологом-диагностом и одной роженице сказать: рожайте на здоровье, а другую предупредить, что возможны осложнения и отклонения от нормы [Стенограмма].

Упреки, предъявляемые Казьминой первым вотмовским спектаклям, во многом кажутся сегодня необоснованными. Но в одном нельзя не признать ее правоты: анонсам, которые озвучивались первым правлением, действительно не хватало изложения *позитивной* программы. Четкого представления того, *какие именно* спектакли, заявки или идеи будут.

Но дело в том, что как раз позитивной-то программы у «инициативной семерки» и не было.

Было понятно, чего они *не* хотели. Мертвых спектаклей, наполнявших в середине 1980-х мертвые «большие» театры, социалистического реализма, советских пьес («нормального советского театра, где по-простому реализм», того, «что может появиться в любом другом театре»^{*}).

Не хотели также и того, что в рамках поздней советской театральной системы было закреплено под ярлыками «экспериментальный» и «молодежный». (Выше я уже отмечал разницу между первой редакцией о ОМТМе и окончательной — о ВОТМе. Это была прин-

* Слова членов первого правления ВОТМа, приводящиеся в статье Казьминой без указания конкретного авторства [Казьмина 1989. С. 84].

ципиальная позиция: «Не вообще эксперимент. Не вообще дорогу молодым [...] Уйти в названии от слова “молодёжные” было для нас принципиально важно» [Семеновский 3].)

Не хотели «студийности». Причем, если в начале 1987 г. (до того, как было принято постановление о театре-студии на бригадном подряде; см. выше цитируемую статью Г. Дадамяна) «студийность» понималась будущими членами правления еще как организационная модель, как то неизбежное зло, через которое должны пройти *нормальные* актеры и режиссеры в процессе организации собственного театра, то к открытию мастерских, на первом году их существования, «студийность» уже воспринималась как «дух», как противоположное Мастерским *содержание*: «Объединение должно отличаться от студий» (запись Семеновского, относящаяся к началу 1989 г. [Семеновский 1]).

Показательным в этой связи мне кажется диалог между Евгением Арьё (членом первого правления ВОТМа) и Александром Соколянским (членом второго, пришедшего ему на смену, правления). Диалог этот был записан в августе 1990 г., перед отъездом Арьё в Израиль и опубликован в январе 1991 в самом первом номере «Московского наблюдателя» — журнала, созданного другим членом первого правления.

Е. А. [...] В театре я 15 лет и только сейчас, пожалуй, понял, насколько это важная вещь — команда [...]

А. С. Вы, надеюсь, говорите не о «чувстве студийности»? Я не сторонник воспаленности и студийного нахрапа, всех этих коллективных исповедей и жертвоприношений... Это неприятно.

Е. А. Не неприятно, а чудовищно. Я не знаю, когда и почему студия превращается в казарму, но это самое страшное, что может произойти с людьми, доверяющими друг другу. Не только в студиях. Есть лишь одно спасение: перед каждым должны стоять личные художественные задачи. При этом — художественные задачи на грани возможного. Тогда сохраняется автономия личности [...]

Люди должны сближаться по художественным принципам. Команда дает добровольность связей [...] Профессиональный театр — это очень жесткий расчет. И если расчетливость соединяется с безответственностью, с возможностью работать легко, с личной свободой — тут может что-то произойти [...] Свободе учит легкомыслие. Замечательное качество! Но быть легкомысленным — право профессионала. Профессионализм же сам по себе не может ничего

заменить, ничего создать. Но и все остальное — идеи, воображение, обаяние — без профессионализма стоят недорого, особенно в театре [Соколянский 1991: 22].

«Автономность, безответственность, профессионализм» — то, что в конце беседы Соколянский называет «формулой Арье» — в полной степени может быть отнесено и к ВОТМу.

Когда в цитируемой выше статье Н. Казьмина, разбирая «недостатки» ВОТМа, иронизирует на тему того, что у первого правления не нашлось времени встретиться с режиссером А. Кигель и выслушать разработанную ей программу работы со своей группой, что правление «самоустранилось» (см.: [Казьмина, 1989. С. 83]), она словно бы не замечает, что это не было выпадом по отношению к конкретному режиссеру. Это был — принцип.

Мы не создали механизма взаимодействия Правления и творческих групп. Мы считали, что они нас должны поменьше видеть, что они не должны воспринимать нас как администрацию [Семеновский 1].

«Поменьше видеть» — читай: отчитываться, ставить в известность, получать одобрение. В идеале группа должна была встречаться с правлением два раза: в начале оплачиваемого периода, представляя правлению «идею», и в конце, демонстрируя результат.

Что же касается собственно «программы», то и тут, как ни странно это прозвучит, мы можем увидеть лишь тот же самый принцип.

«Творческие мастерские» создавались исходя из того, что существует, по выражению Владислава Иванова, «неизвестный, вытесненный театр».

Отсутствие собственно художественной программы было принципиальным для нас. Важно было выявить реальные предложения [...]

Сначала: не препятствовать никому, помогать лучшим. То есть принципиально были всего лишь фильтром, давали выход тому, что есть. (Отсюда — 21 выпущенный спектакль. Очень много!) И это была не просто наша позиция, но и позиция Секретариата: давать выход неизвестному театру [...]

не мы создали ситуацию, при которой молодая режиссура тянулась к тому, что десятилетиями было запретно [Семеновский 1].

Ещё нюанс. Слава Мальцев, Женя Арье, Дима Крымов были из партии Эфроса (при Таганке) [...] В конфликте Эфроса и Таганки,

в нервных пересудах 1982–87 годов, мы с Ивановым не разделяли позицию правоверных эфросистов. Но острота этого конфликта (не артикулируемая нами, но ощутимая, переживаемая) не помешала обеим сторонам (я имею в виду будущих основателей ВОТМ) вести себя конструктивно и дружелюбно. И они, и мы считали, что никто из нас не вправе навязывать другим свои личные предпочтения. Это стало фундаментальным принципом «Мастерских» в первый и самый лучший их сезон [Семеновский 3].

Открытие первого сезона Мастерских состоялось 10 сентября 1988 г.

Праздничный вечер включал в себя премьеру спектакля Александра Пономарева «Николай Гоголь. Нос», каскад-хеппинг группы Ф. Свентицкого «Колесо» и выставку работ театральных художников ВОТМа.

В программке (листок с оборотом, который сегодня скорее назвали бы «флаерсом») значилось*:

Если Вас интересуют
поиски и открытия представителей авангарда в театре и современной поэзии
оригинальный взгляд, игра смыслов и
импровизированная лёгкость театрального воплощения гениальной прозы,
пути осмысления философско-психологической драмы —
приглашаем на спектакли Всероссийского объединения «Творческие мастерские».

Здесь же, на обратной стороне, был объявлен и репертуар ВОТМа на сентябрь: шесть представлений группы Пономарева («Нос»), шесть представлений группы Мирзоев («Мадам Маргарита» Атаярда), три представления группы «Альманах» (семь поэтов: М. Айзенберг, С. Гандлевский, Т. Кибиров, В. Коваль, Д. Новиков, Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн и один певец — А. Липский).

* Текст был составлен литчастью ВОТМа, в которую входили: завлит Марина Зайонц и редакторы Ирина Амитон и Полина Богданова.

По сути, это и была вся «творческая программа» Мастерских. Три источника и три составные части вотмовского «авангарда»: группа Пономарева (известная еще до ВОТМа своими поисками в области «авангарда» 1920-х гг.* и переводящая в новом спектакле на эту территорию и классика**), группа московских концептуалистов (впервые выходящих на сцену не просто с чтением стихов «для своих», но делающая шаг в сторону театра***) и эпатазирующая публику скандальной постановкой никому не известной (не переводившейся, не издававшейся) «экзотической» пьесы современного бразильского драматурга группа Мирзоева.

* * *

Путь группы Мирзоева в ВОТМ кажется чьей-то *намеренной* иллюстрацией к тем положениям, о которых так громогласно заявляли члены первого правления.

Начнем с «Дебюта»: Мирзоев приходит в него с собственной идеей. Он хочет ставить Пинтера. Но «Дебют» создан не для этого, а для пропаганды отечественной «молодой» драматургии. И молодому (30 лет, 5 лет после окончания института) режиссеру предлагают пьесу молодого драматурга — Ольги Михайловой.

Сюжет «Праздничного дня» крайне незамысловат. Как позднее будет говорить сам автор пьесы:

* В 1986 г. в ЦДРИ (Центральный дом работников искусств) эта еще безымянная группа, впоследствии получившая название «Чет-Нечет», выпустила спектакль «Настоящее» по В. Хлебникову, второй вариант которого был поставлен уже в рамках ВОТМа в 1988-м.

** Как говорил сам Пономарев: «Вообще Хлебников — знамя “Чет-Нечет”. У него есть такое высказывание: “необходим театр невозможного” [...] “Николай Гоголь. Нос” — программный спектакль. Там были соединены элементы текстов Гоголя, Хармса, Хлебникова. Начинался спектакль иронической лекцией по Гоголю для американских студентов В. Набокова. А потом начинала происходить фантасмагория со словом. У Гоголя ведь тоже тема “невозможного” — ну как нос мог уйти, перевоплотиться! Также к этой области “невозможного” относились тексты Хлебникова, Хармса, поэтому соединение разных текстов было очень органичным» [Пономарев].

*** Показательными в этом смысле мне кажутся воспоминания В. Жакевича: «...на территории театра этого [концептуализма. — *И. В.*] еще не было. О вступлении на нее мечтал тот же Пригов, когда он говорил нам: “Ну поставьте, я мечтаю Гамлета сыграть”» [Карась 1999]).

Сюжет был навеян, скажем так, новеллой Мериме «Кармен». Только эта история обычная, советская. Тогда было такое явление, как добровольная народная дружина, то есть студентов привлекали помогать милиции по вечерам дежурить на улице. И вот молодой человек вместе с милиционерами задерживает девушку, которая хулиганила на танцах, она просит ее отпустить. Ну, все как в «Кармен», он ее отпускает, потом они встречаются снова, потом он в нее влюбляется. Девушка работает в парикмахерской, живет одна, у нее есть комната в двухкомнатной квартире, есть сосед. Он все время пытается наладить какую-то нормальную человеческую жизнь, как у всех, правильную, а девушка к регулярной жизни не приспособлена. В результате он начинает ее ревновать, и он ее убивает [Проснуться знаменитым].

Понятно, почему подобного рода пьеса попадает в портфель литчасти «Дебюта», но также понятно, что сама по себе она не может являться событием. Главным автором, которого «открыла» литчасть «Дебюта», была Нина Садур. Именно на нее делалась ставка как на лидера. Именно за ее «Чудную бабу» боролись — как говорил в интервью Марк Захаров: «сейчас **мы** *сложно и мучительно* выпускаем в «Дебюте» работу Быкова, который ставит две пьесы Нины Садура» [Кучеров 14]. Другие пьесы «молодых драматургов» должны были стать своего рода «фоном» — коллективным портретом поколения. Но этого не случилось. Случилось обратное. Мирзоев *самостоятельно* выпустил «Праздничный день» в рамках «Дебюта» на малой сцене Ленкома (после чего спектакль был взят в репертуар театра и переведен на большую сцену). Спектакль же Быкова был выпущен «*мучительно*», и сразу *театром*^{*}, прошел несколько раз и был закрыт^{**}. В результате как-то так получилось,

* С этим фактом, как мне кажется, связана и возникающая путаница, когда в ряде работ (Груева, Цимблер), [Казьмина 1989]) и воспоминаний ([Агеева]) говорится о двух выпущенных «Дебютом» спектаклях, в то время как в других работах ([Артемьева], [Саханова]) и воспоминаниях ([Богородская 1], [Лавроненко]) говорится лишь об одном.

** Причину закрытия участника спектакля, конечно, видели в «злокозности» самого Захарова. Например, И. Агеева, игравшая в спектакле Быкова главную роль («ту самую чудную бабу»), позже говорила: «Марк Анатольевич Захаров, оказывается, он нами в свое время просто закрыл брешь по плановым спектаклям, у него должно было пять плановых спектаклей в год выходить, не хватало, и он нас выпустил. А потом мы стали ему не нужны. Стали мешать, и он нас просто закрыл, закрыл спектакль, без веских на то причин. Просто закрыл его, и все» [Агеева].

что именно мирзоевский «Праздничный день» в «Дебюте» остался в памяти как единственный спектакль, обещавший начало чего-то нового, что в силу разнообразных обстоятельств так и не началось.

Хотя постановку пьесы Ольги Михайловой «Праздничный день», осуществленную в Ленкоме молодым режиссером Владимиром Мирзоевым, можно было принять за зарю новой эры, восхода не состоялось. Пьесы Михаила Угарова, Елены Греминой, Марии Арбатовой, Олега Юрьева, Ксении Драгунской и др. не остались неоцененными, но так и не стали мейнстримом современного им театра, не нашли «своих» режиссеров, а их театральные сверстники Владимир Мирзоев, Роман Козак, Вячеслав Долгачев, Михаил Мокеев предпочли им классические тексты. И это до сих пор воспринимается как травма [Солнцева].

Если взглянуть на постановку «Праздничного дня» с той точки зрения, которая предполагалась инициаторами «Дебюта», то этот спектакль (как единичный проект, не в комплексе) можно признать вполне состоявшимся. Действительно молодой (по меркам того времени) режиссер выпускает пьесу действительно молодого драматурга с действительно молодыми и перспективными артистами (игравшие в спектакле будущие лидеры «Домино» Татьяна Корневская и Константин Лавроненко лишь недавно закончили институты*). Спектакль проходит все стадии приемки, включается в репертуар театра, актеры, занятые в спектакле, принимаются в штат. Но с противоположной точки зрения вся эта история, мягко говоря, неудовлетворительна. Режиссер ставит навязанную ему пьесу. Репетиции идут в неудобное время, без учета пожеланий участников. Цеха театра, должны обслуживать постановку, практически бездействуют. Спектакль, сделанный для малой сцены, без согласования с мнением режиссера переносится на большую. В момент переноса руководство Ленкома вмешивается в «художественное содержание». Но главное даже не это. Главное, что работа — со-

* Корневская закончила в 1986 г. ГИТИС (курс В. Остальского), Лавроненко — в 1985-м Школу-студию МХАТ (курс А. Попова, после смерти последнего слитый с курсом В. Маркова). Школу-студию МХАТ (1986, курс А. Мягкова) также заканчивали Елена Брагина и Галина Новикова — актрисы, которые вместе с Лавроненко и Корневской составят костяк будущей группы Мирзоева и позже «перейдут по наследству» к Климу.

стоявшаяся и оцененная — не предполагает никакого продолжения. И в этом смысле совершенно неудивительным оказывается следующий шаг, вполне укладывающийся в ту логику, которую описывал Мальцев: Мирзоев начинает репетировать с участниками «Праздничного дня» на стороне. Ту пьесу, которую он выбирает сам, в той манере, в которой хочет.

Новый спектакль («Мадам Маргарита» по пьесе Р. Агтайяда) репетируется на базе ДК Медиков вне рамок каких бы то ни было объединений и начинает играть в «в небольшом зале (строго говоря, в комнате), где могли разместиться человек 35 зрителей» [Мирзоев 62]. Здесь его отсматривают члены первого правления ВОТМа, спектакль получает приглашение в Мастерские, группа — финансирование на следующий проект, и уже в ноябре 1988-го становится первым коллективом, сменяющим в ВОТМе статус с «инициативной группы» на «творческую мастерскую».

Первый вариант «Праздничного дня», по словам его режиссера, «создавался на коленке, из подручных материалов», но это был важный опыт, позволивший «найти актеров-единомышленников» и научиться «минимализму» [Мирзоев 62]. Перенос же спектакля на большую сцену — по мнению участников — «его загубил» [Богородская 1]. Как вспоминает ставшая впоследствии центральной актрисой мирзоевского театра Т. Кореневская:

То как мы репетировали [...] не особо отличалось от того, как Володя обычно репетировал. Он придумывал мизансцены, а мы в них как-то старались существовать. Я очень много репетировала с Мариной Белтовой, потому что весь спектакль танцевала. С начала до конца. И это я не преувеличиваю, спектакль начинался с меня и мною заканчивался, хотя я не была особо важным персонажем. Вообще эту мою способность к движению Мирзоев, так сказать, раскрыл. Я стала танцевать только в институте, и у меня никакой школы не было. В институте я этим очень увлеклась, и, ко всеобщему удивлению, у меня проявились всяческие к этому способности. Особенно к импровизации free styling. Володе это все пришлось на руку. Я импровизировала, а Марина это все закрепляла, добавляла своего и репетировала, пока это все не начинало выглядеть профессионально. Ну и, конечно, там и все остальные тоже много двигались.

Первый вариант мы репетировали сами по себе, денег у нас особых не было, в общем, было в основном помещение [...] Была одна ак-

триса из Ленкома, а в остальном такая разрозненная команда: Костя [Лавроненко], Бадов* и актриса, которая играла главную роль, были из театра Райкина. Был один очень милый кубинец [О. Диас], его Марина, кажется, привела, он учился в одном из этих институтов, где училось много иностранцев [...] У нас он танцевал. Еще была Таня Митрофанова, она тоже танцевала, оба они потом перешли с нами в Мастерские**.

В общем, показ прошел на ура, и нас решили перенести на большую сцену. Меня даже взяли в штат. Мы стали опять репетировать, уже с деньгами, декорацией и всем прочим. Репетировали, репетировали, и где-то за пару недель до выпуска, к нам пришел Захаров. И стал, так сказать, править своей мастерской рукой. На этом все наши хорошие отношения с ним закончились. Спектакль был очень игровой, натурализма там никакого не было. Были маски, какие-то бои на шпагах, испанские танцы и бог знает что. В пьесе моя роль была какой-то заведующей парикмахерской, а я играла некий странный inferнальный персонаж, говорила странным глоссом, ходила то во фраке, то в каких-то странных длинных платьях с веерами. В общем, когда Захаров стал все это поправлять, чтобы все это звучало более реалистично, все очень напряглись.

Володя был очень расстроен, а я стала грубить Захарову и вести себя вызывающе. У меня тогда запас терпения и такта был минимальный [...] Спектакль выпустили и даже съездили на гастроли в Тбилиси, но отношения были уже испорчены [Корневская 5, 1].

Уход на свободную территорию — в ДК Медиков — изначально был связан с идеей «восстановить “Праздничный день” в том виде, в котором он существовал на малой сцене Ленкома до переноса» [Богородская 1], но очень быстро эта идея утратила свою актуаль-

* Владимир Бадов — актер, каскадер. Работал в Театре миниатюр А. Райкина, Сатириконе. После «Праздничного дня» продолжал сотрудничество с Мирзоевым. Играл в спектаклях ВОТМа «Мадам Маргарита», «Полуденный раздел». В момент прихода Клима в Подвал оставался в труппе «Домино», участвовал в репетициях, играл в «Возможностях. А». После ухода из Подвала работал в объединении «Современная опера» А. Рыбникова, Театре им. Станиславского, снимался в кино (более 70 фильмов).

** Диас и Митрофанова участвовали в спектакле «Полуденный раздел», поставленном Мирзоевым в ВОТМе. После прихода Клима Митрофанова осталась в труппе. Танцевала в Баркере у Мирзоева («Возможности. А»), репетировала у Клима. Как вспоминала В. Богородская: «Она потом у Клима звездой стала на сезон. Он нашел у ней какие-то невероятные артистические способности, кроме балетных. Она у него год играла, но потом ушла жениться» [Богородская 2].

ность. И команда, сформировавшаяся на первом спектакле, начала работать над следующим.

Главную роль в новом спектакле играла Татьяна Корневская, в двух второстепенных были заняты Константин Лавроненко и Владимир Бадов. Хореографией занималась Марина Белтова, музыкальным оформлением — Вера Богородская (ушедшая из Ленкома к Мирзоеву и остававшаяся в мастерской Клина вплоть до самого ее закрытия).

По сравнению с «Праздничным днем» «Мадам Маргарита» задумывался как спектакль предельно жесткий и — самой своей конструкцией — метафорически развернутый к «сегодняшнему дню», к актуальным событиям, происходящим в стране и мире:

«Мадам Маргарита» — это урок биологии в запертом классе. Урок ведёт вполне инфернальная училка. Ей ассистируют два клоуна-лаборанта. Зрители тоже играют свою роль — они вынужденно изображают класс. Или, если угодно, народ, поскольку пьеса Агтайяда — это метафора тоталитарного способа управлять, подавлять и промывать мозг [Мирзоев: 62].

Основная ситуация, задаваемая спектаклем, — невозможность выхода, интенция — побуждение к активному действию. Перед началом спектакля «лаборанты» Лавроненко и Бадов в буквальном смысле превращали зал в место, из которого невозможно выйти. Они закрывали двери на ключ, а затем еще опечатывали их, внятно давая понять зрителю, что без «особого разрешения» никто покинуть зал не сможет.

Зритель оказывается практически в ситуации тюремного заключения. В спектакле нет никаких тюремных аллюзий, однако зрители заперты в течение почти трех часов в зале, из которого нет выхода, и к ним мучительно и агрессивно обращается со своими требованиями и вопросами мадам Маргарита — смесь сексуальной маньячки и фашистки. [...] когда кто-то из зрителей пытается уйти — дверь заперта. И когда в спектакле предполагается перерыв, актриса выходит за дверь и говорит так: «Я выхожу на пять минут, для меня-то может быть перерыв, но для вас его не будет». И мы сидим пять минут при пустой сцене и полной тишине, при включенном свете, и как будто она учительница, а мы ученики, и таким образом она нас наказывала. И наказывала нас до самого конца спектакля [Карась 1988].

Два часа мы слушаем лекцию о тычинках, пестиках и свистульках, которую жует сексуально-озабоченная учительница, иногда прерываясь на сеансы стриптиза и онанизма в прямом и переносном смысле [Казьмина 1989: 76].

Разумеется, подобного рода прием не был единичным случаем для альтернативного театра того времени. Параллельно с «Мадам Маргаритой» в ВОТМе в первый сезон шел спектакль Ю. Еремина «Палата № 6», в котором зрителей в зал проводили санитары в замызганных белых халатах (причем проводили и размещали в зале таким образом, чтобы зритель сам почувствовал себя пациентом, принятым в клинику). Примерно в то же время в Ленинграде Игорь Ларин подсаживал на свой спектакль по «Вишневному саду» фальшивую зрительницу, которая должна была в процессе «глумления над классикой» вскакивать и обращаться к зрителям с возмущенной речью («А вы, как вы можете на это смотреть? Вы же потакаете этому безобразию»), побуждая их к активному действию. «Авангардисты» конца 1980-х — начала 1990-х вообще считали, что «разжиревшего» советского зрителя, как того греческого тирана (Дионисия Гераклеяского, «которого нужно было колоть иглой сквозь дикое мясо, чтобы он очнулся для государственных дел» [Гаспаров: 338]), можно было вывести из спячки лишь радикальными методами*.

Премьера «Мадам Маргариты» в рамках ВОТМа (в ДК Зуева) состоялась 13 сентября 1988 г. И дальше, вплоть до самого своего отъезда, Мирзоев начинает выпускать спектакли с умопомрачительной скоростью. За восемь месяцев сезона 1988–1989 гг. им были выпущены пять спектаклей: «Фрекен Жюли» А. Стриндберга и «Полуденный раздел» П. Клоделя (в рамках ВОТМа), «Эскориал» (в рамках объединения «Контакт-Культура», в помещении музея Декоративно-прикладного искусства), «Глеющие угли» по С. Беккету (независимый проект в помещении Московского театра кукол), «Возможности» по Г. Баркеру (совместно с Климом, в рамках

* Справедливости ради здесь стоит отметить, что Мирзоев один раз, проведя такой эксперимент и убедившись в его полной несостоятельности (зритель практически никак не реагировал на свое «акцентированное» положение), больше не возвращался к подобного рода радикальным формам.

ВОТМа). Т. е. в среднем по полтора, — максимум — два месяца не на репетиции, даже — на выпуск.

Как вспоминает сам режиссер:

К новым спектаклям присоединялись новые люди. В основном это были старые друзья или знакомые знакомых. Серьёзного кастинга не было. Оглядываясь назад, могу со всей откровенностью констатировать, что работать с актёром над ролью я толком не умел. Изобретать мизансцены, визуальные и звуковые метафоры — это да, а разбирать драматургию, копаться в психологии персонажа — это было не столь интересно. Отсюда — множество проблем с реализацией замысла. Обилие свежих пластических идей не помогало преодолеть схематизм актёрской игры [Мирзоев: 63].

Основной единицей мирзоевских спектаклей того времени был трюк. Выставляемая напоказ игра — с текстом пьесы, ролью, зрителем, реквизитом, костюмом — с чем угодно.

Деревянный ростомер, стоявший в «Мадам Маргарите» посреди сцены, превращался из инструмента измерения роста в шест для стриптиза, а затем — в гильотину. Гроб, в который лаборанты-ассистенты укладывали «усопшую» (и который они долго и демонстративно «по-настоящему» заколачивали), оказывался без дна: его уносили, а она оставалась. Классная доска, на которой мадам Маргарита рисовала свои бесконечные «тычинки и пестики», в конце спектакля превращалась в экран для демонстрации слайдов прямой социальной и даже политической направленности (истощенные дети, нищие, калеки, жертвы холокоста).

В том случае, если сюжет пьесы был заранее известен зрителю, «мифологически определен», эта определенность дезавуировалась вполне внешним образом: в текст вставлялись сцены из других пьес, персонажи начинали двоиться, обмениваться «колеблющимися признаками». Так, в спектакле по Стриндбергу вместо центрального монолога заглавной героини возникал диалог Елены Андреевны и Сони из чеховского «Дяди Вани» (сцена грозы): Жюли и Кристина* (они же Елена и Соня) кружились, взявшись за руки, а потом припадали друг к другу в откровенно лесбийских ласках. В «Полуденном разделе» сознательно выстраиваемая намеренно-утонченная атмосфера «красивой жизни», «фантастического сна»

* Роль фрекен Жюли в спектакле исполняла Елена Брагина, Кристины — Галина Новикова.

в конце спектакля столь же сознательно обрушивалась включением «на занавес» песенки Вертинского про «бананово-лимонный Сингапур» и т. д. и т. п.

В конечном счете, можно сказать, что все затеваемые в мирзоевских спектаклях игры строились на общем принципе: игре с доверием. Лишь только зритель начинал доверять происходящему на сцене, лишь только он утверждался в мысли, что «это — это» или «это об этом», происходила перемена. У зрителя вполне сознательно выбивалась почва из-под ног. Пафос оборачивался иронией, сопереживание — отстранением, чувствительность — издевкой.

все наши надежды (и идеи) были связаны с деконструкцией тоталитаризма в России. Постмодернизм, как нельзя лучше, соответствовал этим задачам. Список авторов возник спонтанно, однако в каждом из этих текстов была заложена возможность эстетической и/или интеллектуальной провокации [Мирзоев: 62].

Суммируя внешние отличительные черты театра Мирзоева (на материале анализа спектаклей его единственного ВОТМовского сезона), Н. Казьмина писала:

Владимир Мирзоев — знамя нашего авангарда. Козырная карта в руках молодой критики. Джокер, которые Мастерские, похоже, сдали сами себе [...]

Самое сильное качество Мирзоева — он мыслит не как режиссер. Он художник. Его спектакли — это цепи живых картин. В Версале их сочиняли по законам гармонии, красоты и симметрии. Мирзоев их выстраивает по антизаконам. Это причудливые мерцающие композиции. Фантазии души, хрупкие и ломкие. Видения тоскующего сердца и болезненно разорванного сознания [...] Шорох фольги, вздрагивающей от каждого шага, Бормотание воды, стекающей на жезл, Визг железа, ударившегося о стекло. [...] Герои в костюмах из оранжевой детской клеенки, перетянутой проволокой или резинками капельницы. Мужчины в прозрачных шальварах, похожие на диковинных бабочек. Женщины, похожие на пантер и не умеющие любить. И те, и другие — способны договориться без слов [...]

Любимая актриса Мирзоева [Т. Корневская] — это антиактриса [...] Свобода без свободы, слезы без страха, улыбка, похожая на звериный оскал, желание без любви, влечение без страсти, секс без

партнера. Точно так же, как любимый герой Мирзоева — это антигерой К. Лавроненко. «То ли мальчик в юбке, то ли девочка с усами». Вечно второй, даже там, где единственный [...]

Мир Мирзоева феминистичен. Здесь царят Е. Брагина, женщина-амазонка, холодная звезда, и Г. Новикова, женщина-ребенок, с улыбкой тайны и неведомого знания. [...]

По части техники Мирзоев — как бы специалист узкого профиля. Тремя ключами он открывает любой текст. Надо только взять текст, не слишком знакомый в нашем театре (пойди почитай у нас Баркера, Атайяда или даже Клоделя), чтобы не путаться в шлейфе традиций. Сместить в этом тексте смысловые акценты и интонировать его в духе абсурдистской драмы, не заботясь о причинно-следственных и психологических связях. А потом физиологически заострить отношения всех героев ко всем, объяснив их поступки грубо-чувственными порывами [Казьмина 1989: 76–77].

При всей ироничности тона — описания Казьминой достаточно точны. И в части просто фиксации той небытовой, фантазмагорической атмосферы, которая была присуща таким мирзоевским спектаклям, как «Фрекен Жюли» и «Полуденный раздел». И в части попытки определения сущности мирзоевского театра, производящейся единственным способом: через отрицание — антизаконы, антиактеры, антигерои.

Еще чуть-чуть, и за этими определениями должно бы возникнуть и главное, опускаемое (и, возможно, даже и не подразумеваемое) — «антитеатр». Т. е. театр, о котором (еще не изданный в тот момент по-русски) словарь Пави говорит:

Театр усталости от психологизма.

Театр критического и иронического отношения к традиции.

Театр, действие в котором подчиняется не социальной причинности, а случайности.

Театр, который непременно изобретает каждая эпоха [Пави: 17].

Эта последняя формулировка кажется мне необычайно подходящей к нашему случаю. То, что противники ВОТМа неловко будут обозначать словом «авангард», то, о чем сам режиссер будет вспоминать как о попытке «деконструкции тоталитаризма», было — попростому говоря — желанием уйти от любых форм существующего, единственного варианта «театра больших театров» — театра, омертвевшего психологического реализма. Уйти в иную реаль-

ность: к иным пьесам, иному сценическому существованию, иной сценографии, иной мотивации действия. Эта инаковость, взятая именно как «анти-», как сумма запретного, как ни странно, привела — в случае с Мирзоевым — к возникновению явления достаточно целостного, оригинального и, как сейчас очевидно, необычайно наивного в своем нахальстве. Типологически вполне определенное само это явление (и Пави здесь оказывается опять хорошим союзником) не связано с конкретной исторической реальностью, реальностью отдельно взятого момента, того или иного «направления» — авангардизма, дадаизма, сюрреализма, абсурдизма. Возникающее в напряжении противостояния, оно следующими поколениями ощущается как след, присутствующий и в представлениях французского ярмарочного театра XVIII в., и в теории Арто, и в пьесах Ионеско.

Перестроечный «авангардный» театр 1988–1991 гг. (даже в отличие от типологически сходного с ним перестроечного «авангардного» кино) явление — практически не изученное и не описанное. Единичные работы, относящиеся к тем или иным персоналиям, не дают общей картины того движения, которое в крайне короткий период зародилось, оформилось и в результате ни во что не вылилось, не состоялось. Утрата так никогда и не наступившего будущего, проект которого был очевиден внутри этого движения, обернулась на многие годы утратой будущего как такового. Кризисом настоящего, ощущаемым в театре в качестве разрыва цепочки обновления традиции.

Выше мы уже достаточно подробно говорили о тех принципах, которыми руководствовалось первое правление ВОТМа при отборе заявок и «инициативных групп». А также о том, что приписываемое правлению тяготение к единственному виду театра — «авангарду» — на самом деле являлось не установкой, а результатом естественного отбора. Поиск профессиональных, качественно сделанных спектаклей, которым не находилось места в государственных театрах, — *«чего-то другого»* — привел лишь к выявлению некоторой данности. Причем вне зависимости от личных пристрастий самих членов правления.

Понятие «авангард» всегда, с первого дня, было для нас условным. (Едва ли не один В. Иванов защищал Мирзоева.) То, что выделяет-

ся из ремесленного потока. Надо учесть ситуацию: когда возникли «Мастерские», еще не было такого количества студий, еще сохранились даже «приемки» спектаклей [...]

Мне, например, не нравились спектакли Мирзоева, о чем я всегда говорил открыто — в частности, и самому режиссеру. Но это был уровень. И это был другой театр [Семеновский 1].

Конечно, в случае с Мирзоевым свою роль сыграла и та неизвестность драматургического материала, которую Казьмина называет его «первым ключом». Если мы просто взглянем на список поставленных Мирзоевым в ВОТМе спектаклей, то убедимся, что драматургия, лежащая в их основе, — это либо вообще не известные (не печатавшиеся, не ставившиеся) в России пьесы практически неизвестных драматургов (Атайяд, Баркер), либо пьесы известные, «классические» для мировой сцены, но, опять же, никогда не ставившиеся в России («Полуденный раздел»), либо ставившиеся лишь до революции («Фрекен Жюли»). И в этом смысле Мирзоев действительно совпадал с декларируемым курсом первого правления Мастерских. Как говорил в беседе с Людмилой Артемьевой Валерий Семеновский:

Мы предпочитали ставить в репертуар то, что в других театрах не идет. То, что было искусственно забыто, изъято из репертуара, из языка театра. Пусть даже классика. «Фрекен Жюли» Стриндберга — это вообще начало века — впервые пошла в России* в «Мастерских» [Артемьева: 12]).

Но, как ни странно, это было единственное *заранее прогнозируемое* совпадение.

Функционирование группы Мирзоева в рамках ВОТМа было подчинено общим законам. И, в определенном смысле, стало счастливым совпадением. Для ВОТМа (как уже говорилось) эта группа — с формальной точки зрения — подходила идеально (собственно, ВОТМ и организовывался для помощи именно такого рода группам). Мирзоеву же Мастерские предоставляли именно то сочетание техниче-

* Правильнее было бы все же сказать не «в России», а в Советском союзе. До революции «Фрекен Юлия» ставилась как в театре (1906 — Новый театр Лидии Яворской, Петербург; 1909 — Театр Корша, Москва), так и в кино (1915 — «Плебей, или роман графини Ю.», фильма Якова Протазанова), но интенция Семеновского понятна.

ской и финансовой поддержки с невмешательством во внутренние дела, которую он, на тот момент, больше нигде получить бы не смог. За первый «идиллический» сезон ВОТМа (1988–1989) группа Мирзоева умудрилась пройти все стадии «становления нового театра», предусмотренные уставными документами Мастерских: покупка спектакля, покупка идеи, оплачиваемый репетиционный период, эксплуатация выпущенных в течение этого периода работ, получение статуса Мастерской. Следующей стадией, согласно уставу ВОТМа, должен был быть «выход с ходатайством об организации театра». Однако, в отличие от членов первого правления, в отношении перспектив дальнейшего существования режиссер не питал никаких иллюзий:

Опыт работы в «Ленкоме» помог найти актёров-единомышленников, научиться минимализму [...] Ещё я понял, что иметь дело с бюрократией (с театральным истэблишментом) по-прежнему тяжело, несмотря на перестройку, и самое правильное — уйти в автономное плавание.

ТМ, несомненно, давали иллюзию свободного плавания, но у меня не было иллюзии, что государство будет раздавать театры направо и налево. Было ясное ощущение ограниченности проекта во времени [Мирзоев: 62].

Уже к концу первого сезона отношения между первым правлением ВОТМа и Секретариатом СТД вошли в критическую стадию. 11 марта 1989 г. (т. е. еще задолго до выпуска последнего вотмовского спектакля Мирзоева — «Возможностей» Баркера) состоялось заседание Бюро секретариата правления СТД, на котором работа правления ВОТМа была подвергнута резкой критике. 16 мая 1989 г. постановлением Секретариата деятельность объединения была признана «не полностью отвечающей целям и задачам, заявленным в уставе», директору ВОТМа Мальцеву был объявлен выговор, и главное — было принято решение об отмене «Временного положения о творческих мастерских» от 20 мая 1988 г. (стенограмму заседания и текст постановления см.: [ИВ СТД № 29]). Это решение стало первым шагом к уничтожению ВОТМа.

Когда Мирзоев задним числом говорит об «ограниченности проекта во времени», он имеет в виду более широкую перспективу:

Будущее ТМ показало, что я был прав: стратегии здесь не было никакой. Власть изо всех сил старалась увести энергичную часть

общества из политики. Отсюда «увлечение» культурными проектами. Потом, когда трансформация дракона произошла, такая необходимость отпала [Мирзоев: 62],

и, вероятно, даже не подозревает о том, что уже к моменту его отъезда проект (в том виде, в котором он был задуман) уже начал сворачиваться. Информация о том, что уже в середине первого сезона между правлением ВОТМа и Секретариатом СТД возникли серьезные разногласия, достигала непосредственных членов Мастерских лишь в виде каких-то недомолвок, слухов. Все знали, что у первого правления возникли какие-то проблемы с бывшей труппой Литературно-драматического театра, и директор ВОТМа Мальцев уволил режиссера Аллу Кигель, возглавлявшую одну из мастерских, в которые этот театр был преобразован. Знали, что планы по открытию новых площадок столкнулись с какими-то, как тогда говорили, «бюрократическими препонами». Но что сама идея Мастерских начинает ставиться единственным финансирующим их органом под сомнение, еще не было известно никому.

Мне неоднократно доводилось слышать (от людей, не до конца представляющих реальное положение дел в ВОТМе того времени) мнение о том, что «хитрый» Мирзоев «бежал» из Мастерских первым, в тот момент, когда у них начались трудности, и стало ясно, что «театра он не получит». Это мнение не соответствует действительности. Решение уехать из СССР (о котором Мирзоев сообщит своей группе уже в ноябре 1988 г. [Богородская 1], [Лавроненко 1]) было принято им еще тогда, когда ВОТМ переживал свой расцвет, на пике. И было связано не с какими-то несуществующими «сложностями» внутри Мастерских, а с общей оценкой ситуации. Перестройка внесла сумятицу в работу аппарата, управляющих органов на некоторое — достаточно непродолжительное — время, парализовав их привычную деятельность. Ощущение свободы, вседозволенности, возникшее в этот момент, сулило какие-то немислимые дивиденды в будущем. Но для людей трезво мыслящих было очевидно, что рано или поздно система опомнится, возникнет откат. Распада СССР — тогда, в 1988-м — предсказать не мог никто. Именно в этом смысле, по всей видимости, стоит воспринимать решение Мирзоева об отъезде.

на излёте 80-х мне казалось, что Советский Союз незыблем и протянет ещё столько же.

Работа в ТМ дала мне возможность поверить в свои силы. Хотелось испытать себя в более сложных обстоятельствах, пожить внутри иноязычной культуры [...]

Когда я принял решение уехать из страны, я, естественно, озабочился судьбой моих товарищей. Мне было бы спокойнее, если бы они могли продолжать работу в ТМ. Художник Павел Каплевич познакомил меня с Владимиром Клименко (Климом). Я объяснил ситуацию и предложил Климу принять хозяйство с рук на руки [Мирзоев: 62, 63].

Так, в конце первого сезона ВОТМа, Клим оказывается в Мастерских. Но это лишь одна сторона, одна часть этой истории.

* * *

Как было уже сказано в начале этой главы: в феврале 1987 г. спектаклем по Пиранделло открылся театр Васильева «Школа драматического искусства». Идея этого театра, так же как и идея ВОТМа, была для того времени совершенно необычной. Это был действительно театр-школа. Причем «школа» в исконном смысле: не только как лат. *schola* (ученое собеседование, диспут; школа, сообщество), но и как греч. *σχολή* (досуг, спокойствие, *медлительность*; занятие на досуге, в том числе: чтение, ученая (философская) беседа; *место* для ученых бесед и вообще учения).

Здесь все было не так, как в обычном московском театре. Никто не набирал постоянную труппу, потому что труппа состояла из трех заочных курсов, которые вел Васильев. Студенты участвовали одновременно и в учебном процессе вуза, и в творческом процессе театра. Когда учеба заканчивалась, какая-то часть бывших студентов переходила в труппу, какая-то уезжала, чтобы начать самостоятельную профессиональную деятельность. Те, кто оставался в труппе, принимали участие в творческом экспериментальном процессе. Продолжали работать над тем материалом, над которым работали уже не один год, когда были студентами. Или брали новый материал.

Здесь никто не говорил: вот пьеса, мы ее начинаем репетировать и должны выпустить тогда-то. Просто сначала был автор, например, Достоевский, у которого и пьес-то не было, а были огромные и сложные по форме и философии прозаические произведения, и их начинали осваивать студенты, делая отрывки, постепенно увеличивая количество материала, и могли довести процесс работы с автором до спектакля. А могли и не довести [...]

Театр «Школа драматического искусства» с самого начала объединял в себе три функции. Первая — *учебная*. Анатолий Васильев в конце 80-х — начале 90-х годов выпустил *шесть* заочных актер-

ско-режиссерских курсов. В 1991 году театру был официально присвоен статус учебного заведения.

Вторая функция — *экспериментальная*. «Школа драматического искусства» с первых лет своего существования работала как театр-лаборатория, ставящая профессиональные исследовательские задачи. Это был не репертуарный театр, о чем Васильев часто заявлял в своих публичных выступлениях. То есть здесь не играли спектакли из вечера в вечер, на который бы приходила широкая публика, купившая билеты в городских кассах. Сюда приходила публика по приглашению самого театра [...] «Школа драматического искусства» не ставила перед собой коммерческих, производственных задач. Не стремилась зарабатывать, не превращалась в фабрику по выпуску спектаклей.

В соответствии со своей третьей функцией театр становился *духовной школой*. Путешествия, поездки по различным зарубежным фестивалям и театральным центрам, углубленное исследование таких титанов, как Платон, Достоевский, Томас Манн, Пушкин с их эстетикой и философией, ночные репетиции и просто длительное совместное существование студентов и актеров, конечно, не могли не наложить свой отпечаток на внутренней жизни театра, на взаимоотношениях людей [Богданова: 227–229].

Организация и становление «Школы драматического искусства» шли параллельно организации и становлению ВОТМа. Обе эти структуры сталкивались с одними и теми же проблемами и, в определенном смысле, шли одним и тем же путем.

Так же как и для ВОТМа, внешним толчком для возникновения ШДИ стали произошедшие на I съезде СТД преобразования, начало театральной реформы. И хотя, в отличие от других групп, получивших в 1986 г. статус театров, у Васильева, собственно говоря, на тот момент не было своей «студии», организация ШДИ в первой фазе шла именно в обойме «изменения статусов» — театры «давали» коллективам, а не организовывались с нуля. ШДИ была единственным театром, затесавшимся в ряд студий, в действительности студий не быв, и в этом смысле государство поступило в случае ее организации словно бы по модели, предлагаемой ВОТМом: купило уже готовый спектакль (выпускную работу курса Буткевича-Васильева по Пиранделло), предоставило этой группе место для репетиций и показов (работа с оплачиваемым периодом) и посулило в перспективе собственное театральное здание.

Предложенная Васильевым модель — выращивания театра из курса, с пополнением из следующих курсов — тоже отчасти напоминала ВОТМовскую. Ведь школа не может быть конечной станцией, даже будучи школой-театром, она подразумевает, что рано или поздно ученик выйдет из ее стен и займется «применением полученных навыков на практике». И здесь есть еще один немаловажный момент: курсы, которые должны были лечь в основу организуемого театра, были *заочные* — т. е. студенты, входившие в них, в подавляющем большинстве уже были сложившимися профессионалами, служащими в тех или иных (в основном периферийных) театрах.

История с помещениями, в которых расположится новый театр, также напоминала истории с помещениями ВОТМа. Изначально для размещения будущего театра Васильев просил у московского Комитета по культуре здание бывшего кинотеатра «Уран» на Сретенке, 19. Принципиальных возражений эта просьба не вызывала. Но поскольку на момент подписания распоряжения о создании театра в этом здании располагалась гранитная мастерская ритуальных услуг ЦК КПСС и еще ряд заведений (ПСБ, «Пончиковая», магазин «Табак»), театру было предложено временное «не театральное» помещение — подвал и три расселенные коммуналки в «строении № 20/1» на Поварской ул. (тогда — ул. Воровского).

Поскольку пространство это было предоставлено театру до «решения вопроса» с постоянной площадкой, никакой его реконструкции силами Главка не предполагалось. Приведением Поварской в порядок занялись сами будущие артисты театра. Николай Чиндяйкин (студент курса Буткевича–Васильева, впоследствии один из актеров Школы) вспоминал:

Мы играли этот спектакль [«Шесть персонажей в поисках автора»] в ГИТИСе на втором этаже. Это смотрели педагоги. И пошли разговоры о том, что это грандиозная работа. Что это спектакль, который нужно показывать широкой публике. Мы прибалдели. Это был конец пятого курса. Мы стояли со своими корками и собирались разъезжаться кто куда. И тут Васильев объявил, что ему дают театр. Где? Неизвестно. А он улыбается и говорит: «Мы, может, еще сыграем». И в нас закралась надежда, а вдруг это правда?

Потом все развернулось в течение месяца. Васильеву дали помещение на Поварской. Мы туда пришли. Спустились в подвал, а там были комнаты, где сидели тетki с пишущими машинками, двери

обиты клеенкой. Везде — чайники, фикусы. Потом мы ломали стены, выбрасывали окна. Через три месяца все было готово. А 24 февраля мы уже открывались. И практически весь курс, за малым исключением, автоматом перешел в этот театр [Богданова: 235].

Что же касается здания бывшего кинотеатра «Уран», предписание о его передаче на баланс театра (включающее в себя распоряжение о перепланировке и ремонте) будет выдано исполкомом Моссовета 16 февраля 1987 г. [Информация: 11], и дальше начнется история, уже знакомая нам по площадкам ВОТМа. Переписка театра с различными инстанциями читается как детективный роман, в котором виновник происходящего так и остается невыясненным. Все решения приняты, ответственные назначены, но ничего не происходит. Помещение обещают освободить к маю 1987-го, потом к сентябрю, потом к декабрю, потом снова к маю, но уже 1988-го, потом опять к сентябрю. Короче, как говорил в то же самое время Мальцев (см. выше): «Я уже готов идти по улицам с плакатом “Товарищи, до каких пор?”».

Изначально не-театральный формат пространства на Поварской наложит свой отпечаток практически на все спектакли ШДИ, сделанные в первые годы существования театра. Но не обусловит их, а, скорее, совпадет с тем внутренним движением, тем настроением на изменение формата спектакля, который будет характерен для поворота на сторону «игрового театра», предпринятого в это время Васильевым. Отсутствие формально выделенных, предусматриваемых самой архитектурой традиционного театрального здания, зон — разделения на зал и сцену. Отсутствие самой сцены-коробки. Единое пространство дома, в котором живут, учатся, экспериментируют. Пространство-дом, куда зритель приходит в гости и наблюдает за происходящим в нем иногда в крайне неожиданных местах, с неожиданных «индивидуальных» ракурсов. Если забежать чуть вперед и заглянуть в тот подвал, в который на Среднем Каретном будет приходить зритель в ВОТМ, в Мастерскую Клина, и при этом вспомнить, что это также изначально не предназначенное для театрального представления пространство, также возникло как «временное» (и также явилось совпадением с «внутренним» движением), — сходство ситуации еще больше бросится в глаза.

Позднее с этим помещением на Поварской, с самим домом, его историей окажутся связаны удивительные открытия. Соглашаясь в 1986-м на «временное» пристанище для театра, Васильев (как он

позднее будет сам вспоминать) руководствовался лишь «аурой места», тем фактом, что неподалеку, буквально в 100 метрах, в доме Гирш, располагался в начале века небольшой частный театр Немчинова, зал которого в 1905 г. был снят Станиславским под студию Мейерхольда — знаменитую «Студию на Поварской». Зал немчиновского театра был разрушен в Великую Отечественную войну прямым попаданием авиабомбы, дом позднее снесен, и дом Кальмеера, который предлагалось занять театру, был освящен лишь этим соседством. Но когда в нем уже обоснуется ШДИ, вдруг выяснится, что и сам этот дом не просто памятник архитектуры начала века:

Он был выстроен в 1914 году по проекту архитектора В. Е. Дубовского, а росписи потолков и интерьеров принадлежат художнику Игнатию Нивинскому, в последующем автору декораций к самым известным спектаклям Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот» и «Эрик XIV». [...]

Строительство и отделку дома заказал удивительный человек, Иосиф Семенович Кальмеер. [...] он учился в Гейдельбергском университете, а затем в Москве, был известным адвокатом и общественным деятелем, страстно увлеченным философскими идеями Владимира Соловьева и Н. Федорова. По его заказу архитектор Дубовской и художник Нивинский создали не один, а два дома, совершенно одинаковых внешне, но имеющих разную внутреннюю роспись и лепнину. Дом в Малом Знаменском переулке был посвящен всем мировым религиям. [...] Дом на Поварской был задуман и создан как «дом Искусства» [...] Кальмеер мечтал, что в этом доме будут жить знаменитые художники и поэты [Раскин].

Две площадки ШДИ — на Сретенке и на Поварской, в какой-то момент словно бы войдут в резонанс с изначальным замыслом Кальмеера. В особенности после того, как на крыше нового театра на Сретенке обоснуется действующая православная церковь — уникальное явление не только для России, но и вообще в мире.

Реконструкция и перестройка обоих площадок театра затянется на многие годы. Официально здание на Поварской будет передано театру лишь 1992 г., в 1995-м, после капитальной реконструкции, в нем будет открыт полноценный зрительный зал. На месте бывшего «Урана» будет построено новое здание ШДИ на Сретенке, открытое к Всемирной театральной Олимпиаде в апреле 2001 г. В феврале 2002-го здание на Сретенке будет достроено окончательно.

Все это будет происходить не просто в другое время — в другой стране. Хотя и тут, как ни странно, можно также будет увидеть некоторую параллель с той же самой историей ВОТМа.

Здание на Сретенке, построенное театру Лужковым, представляет собой многофункциональный театральный центр. Необычное для Москвы театральное пространство с несколькими залами, площадями для репетиций, показов, проведения различных мероприятий, выставок. Пространство, используемое не только для показа спектаклей, но и для лабораторно-учебной деятельности.

История ВОТМа (фактически прекратившего свое существование в 1993 г.) будет продолжена в деятельности ЦИМа (Центра им. Вс. Мейерхольда) — театрального образования, возникшего на базе слияния Мейерхольдовского общества и Творческих мастерских. Театральное здание ЦИМа, также построенное при поддержке Лужкова, также представляет собой многофункциональный центр (хотя и строившийся изначально с принципиально иным посылом). И его деятельность, так же как деятельность ШДИ, основана на сочетании исследовательской, экспериментальной и художественной работы. ЦИМ не только выпускает и эксплуатирует спектакли, но и функционирует как центр поствузовского образования, включая в себя магистратуру для молодых режиссеров.

Впрочем, современная история ШДИ, так же как и история ЦИМа, уже не имеет непосредственного отношения к нашей теме.

Основой труппы будущего театра (если, конечно, можно говорить о труппе в театре, принципиально позиционирующем себя как «школа») стал перешедший к Васильеву бывший курс Буткевича, спектаклем которого «Шесть персонажей в поисках автора» и открылась ШДИ. Следующие спектакли этого курса, вырастающие из работы над автором, собственно говоря, спектаклями уже не становятся, а представляются публице как «вечера». Так, в октябре 1988 в Школе проходит два вечера: «Вечер Мопассана» и «Вечер Луиджи Пиранделло. Новеллы».

Параллельно этим работам в театре появляются работы следующего курса (бывший курс М. Захарова, педагоги Е. Каменькович, В. Скорик): «Dumas» по главам из романов А. Дюма (1987 — курсовая); «Визави» по главам из романов Ф. Достоевского (1988 — курсовая); «Бесы» по одноименному роману (1988–1989 — диплом).

В 1988 г. Васильев набирает новый курс, студенты которого начинают учиться по принципиально новой программе, построенной на освоении пространства философского диалога, разговора о мире и искусстве. В результате этих занятий в 1988 г. в театре появляется первая версия «Диалогов» Платона, в 1989-м — «Разговоры запросто» Эразма Роттердамского, «Упадок лжи» и «Критик как художник» Оскара Уальда.

Работы Школы, представляемые публике в 1987–1989 гг., не составляли «репертуара» в привычном смысле этого слова. После показа они не шли «в афишу», не воспроизводились. Кроме того (как видно уже из перечисления), большинство работ этого времени базировалось не на привычном драматургическом материале, не на пьесе, а на прозаических или философских текстах. Причем текстах — эстетического характера. И здесь, если говорить об «афише» или «репертуаре» театра, его единицей в ШДИ становится автор (понимаемый как стилистическое и смысловое единство). Конкретный, единичный спектакль — представление — является введением в пространство того или иного автора, занимающего в «афише» театра свое место. Зритель, приходящий регулярно в театр, имеющий возможность следить за его спектаклями, отправляется с театром в путешествие по пространствам Пиранделло (1987 — «Шесть персонажей», 1988 — «Новеллы», 1990 — «Сегодня мы импровизируем», «Гиганты горы», 1993 — «Каждый по-своему»), Достоевского (1988 — «Визави», 1989 — «Бесы», 1994 — «Дядюшкин сон»), Платона (1988 — «Диалоги», 1990 — «Платон. Магрит», 1992 — «Государство») и т. д. Единственно, что «зритель» здесь — понятие скорее воображаемое. Ведь это футбольные фанаты, а не театральные зрители, обычно отправляются за любимыми командами в мировые турне. Обычный же московский зритель (тем более в конце 1980-х — начале 1990-х) вряд ли способен был отправиться в Италию для того, чтобы посмотреть там, например, очередной спектакль по Пиранделло.

В первые три года существования ШДИ актеры в театре существовали «по курсам». В дальнейшем эта ситуация сгладилась, сформировался основной костяк театра*. Однако сам замысел «школа-те-

* Конечно, деление «по курсам» не было абсолютным. Например, Наталья Каляканова и Григорий Гладий были студентами бывшего курса Захарова, но играли в премьерном спектакле Школы по Пиранделло (постановка бывшего курса Буткевича). В первом сезоне театра (1987–1988) Гладий репетировал в несо-

атр-лаборатория», в этом смысле, имел в себе некоторый изъян. Как «школа» театр выпускал все новых и новых учеников, как «лаборатория» требовал такого уровня самоотдачи, который далеко не каждый мог выдержать (многие актеры, работавшие в конце 1980-х в ШДИ, вспоминают о круглосуточных — в буквальном смысле этого слова — репетициях), но даже не это главное. Главное, входящее в разрез с самой идеей обстоятельство — «театр». ШДИ не могла, да и, вероятно, не хотела полностью и окончательно отказаться от участия в собственно театральном процессе. От гастролей, поездок на фестивали, от общения со зрителями и коллегами по цеху. Обучение в школе, эксперименты в лаборатории являлись процессом. Самоцельным, если так можно выразиться. Не направленным на результат в виде конечного продукта. Но для деятельности школы как театра — для гастролей, поездок на фестивали — нужен был именно конечный продукт — спектакль. Причем (это достаточно тонкий момент, который не всегда бывает понятен людям со стороны, имеющим поверхностное представление о фестивальной практике и гастрольных продюсерских требованиях) не просто спектакль, а спектакль закрепленный, фиксированный. Четко хронометрированный, с конкретными параметрами, заранее обговариваемыми техническими и технологическими данными.

Первым таким «продуктом» для нового театра стал спектакль, ни к его концепции, ни к группе отношения не имеющий, — легендарный «Серсо», поставленный Васильевым на Таганке в 1985-м и обновленный в ШДИ в 1987-м. Именно «Серсо» первым отправился в 1987 г. в большое гастрольное турне по городам СССР и за границу*. В 1988-м к нему присоединился Пиранделло**. Практически три года эти спектакли функционировали отдельно от остального театра, переезжая с фестиваля на фестиваль, из страны в страну. Первый — как образец старого васильевского театра, жи-

стоящейся работе по Ю. О'Нилу («Долгое путешествие в ночь»), затеянной Васильевым вообще со «сторонними» артистами (см. ниже), а Каляканова была введена в «Серсо» на роль, которую на Таганке исполняла Наталья Андрейченко, и т. д. Т. е., говоря о «курсовых» работах как принципе, не стоит забывать и об исключениях. Но в то же время, говоря об исключениях, не стоит забывать и о том, что и Гладыи, и Каляканова были «звездами» первого периода существования ШДИ.

* 1987 — Ленинград, Штутгарт, Роттердам, Лондон, Каунас, Белград; 1988 — Берлин, Хельсинки, Будапешт, Мюнхен, Брюссель, Париж; 1989 — Рим.

** 1988 — Вена, Милан, Авиньон, Хвар, Берлин, Мадрид, Будапешт; 1989 — Барселона, Палермо, Праго, Монреаль, Лондон, Нью-Йорк, Мехико.

вая легенда. Второй — как пример нового «игрового» направления, исследование которого Васильев начинает с 1986 г.

Ситуация с гастрольными спектаклями, по большому счету, не вписывалась в концепцию нового театра. Но здесь есть несколько моментов, которые нельзя не учитывать. Во-первых, Васильев как умный и необычайно трезвомыслящий человек не мог не понимать, что рано или поздно (причем скорее рано, чем поздно) деятельность школы как «лаборатории», не нацеленной на результат, на зрителя, начнет вызывать определенные вопросы. И в этом смысле (возможно, здесь сказывался и рудимент советского полудиссидентского мышления) успех на фестивалях, международный статус, «известность на западе», которые могли принести только гастролы, должны были явиться своего рода алиби, охранной грамотой*.

Кроме того, не стоит забывать и о том, что «Серсо» *уже был* готовым продуктом. Причем продуктом высококлассным. Сделанным еще «для зрителя», а не ради «процесса» (при всей условности подобного разделения). И в этом смысле то, что зритель его практически не видел, воспринималось как нонсенс. «Серсо» одним фактом своего существования давал возможность общаться на равных с великими. Выводил театр на принципиально иной уровень. Но в то же время он и требовал другого уровня. Как рассказывал мне Владимир Берзин (работавший на «Серсо» ассистентом Васильева еще на Таганке, а потом сопровождавший спектакль на всей протяженности гастрольного проката):

Понимаешь, на одном из последних представлений «Серсо» был Феллини. И он позвал Васильева в ложу и сказал, что это круто. Что это вообще гениально. Что это служение и так далее. И он сказал, что просит разрешения подойти и сказать хорошие слова актерам. Понимаешь? Это был крутейший спектакль. По сценографии, по всему. А кто его видел? В России не было возможности играть. Мы тогда провели гастролы в Питере и увидели, как это все сложно в России. Как это всех раздражает. Как это невозможно... Ситуация театра в тот момент — никто же не мог принять технически этот спектакль. Даже не технически, а по культуре организации. Понимаешь? Мысль о том, что вести это куда-нибудь в Новосибирск...

* Дальнейшая история ШДИ показала, что в какой-то момент именно так и случилось. Однако, уже начиная с двухтысячных, подобного рода механизмы начинают давать сбой. Возникает совершенно иная идеологическая и культурно-политическая ситуация.

может, для актеров это и было нормально, может, им бы и было все равно где играть, но для организации гастролей, для того уровня театра, который тогда был в России, это было просто невозможно [Берзин 6].

В «Серсо» были заняты звезды тогдашнего российского театра и кино: Людмила Полякова, Альберт Филозов, Юрий Гребенщиков, Наталья Андрейченко, Алексей Петренко. И, конечно, в момент образования ШДИ ожидать от них коллективного перехода в труппу этого нового театра было нереально. Так же как нереально было ожидать от них подключения к самой школьно-лабораторной деятельности, участия в круглосуточных бдениях, бесконечной карусели репетиций — вне графиков, вне расписаний. С отсутствием даже такого понятия, как выходные дни или назначенные часы репетиций. Т. е., конечно, понятно, что в свое время и Полякова, и Гребенщиков прошли и репетиции первого варианта «Вассы», и длительный период работы над «Серсо», и были в курсе васьевских методов работы. Но в 1987 г. все они уже не были готовы к той мере самоограничения, той степени самоотдачи, которую требовало включение в работу ШДИ.

Вероятно, нельзя сказать, что, перенося «Серсо» во вновь открываемый театр, Васильев не осознавал того, что внутри структуры ШДИ (во всяком случае, той ШДИ, которой она была в 1987 г.) этот спектакль может стать чужеродным элементом. Некоторые моменты свидетельствуют о том, что и сам спектакль, и актеры, в нем занятые, не воспринимались им исключительно как «гастрольный проект». Да, «Серсо» не мог быть — по своим техническим параметрам — показан на единственной на тот момент площадке театра на Поварской. При всем желании это было невозможно. Без декораций, сложного светового оформления, проекций спектакль существовать не мог. Но (как вспоминают очевидцы) попытку привлечь актеров, занятых в этом спектакле, к работе в театре Васильев предпринимал.

Практически сразу после организации театра Васильев предложил артистам, занятым в «Серсо», работу над пьесой Юджина О'Нила «Долгое путешествие в ночь». Была уже даже разработана концепция оформления будущего спектакля (на базе дома из «Серсо» и фрагментов декорации «Вассы Железновой»). Из артистов, занятых в «Серсо», репетировать должны были Л. Полякова и Ю. Гребенщиков, из первого варианта «Вассы» — В. Бочкарев. Из новых актеров ШДИ — Г. Гладий. Однако работа эта так и не состоялась.

Вернемся к герою нашей работы. Ближайшими друзьями Климa по курсу (если судить по его воспоминаниям) были Борис Юхананов и Владимир Берзин. Всех троих связывали не просто дружеские отношения. В процессе учебы они, по выражению Юхананова, «постепенно дрейфовали» в сторону Васильева. Поэтому не удивительно, что в момент открытия ШДИ они — все трое (и только трое с курса) — приходят в нее на работу.

Ситуация эта, вообще-то, достаточно удивительная. Курс, на котором учился Клим, был очным. Т. е. выпускники должны были куда-то устроиться после обучения, найти себе работу. Кроме того, Васильев, как соруководитель этого курса, участвовал в его наборе (как рассказывает сам Клим, именно Васильев настоял на приеме и его самого, и Юхананова). Но основой ШДИ, как было уже сказано выше, становятся два *заочных* курса (т. е. в основном состоящих из людей, которым уже есть куда возвращаться, которые уже устроены). К тому же курсы эти — переданные Васильеву, а не набранные им самим.

Возможно (и мнение это чрезвычайно распространено), создавая новый театр, Васильев ориентировался на собственную будущую работу, т. е. искал для себя *актеров*. Но заочные курсы, составившие основу театра, тоже были режиссерскими (это вообще достаточно любопытный феномен: группа, укомплектованная режиссерами; актер, сам являющийся режиссером и включающийся в работу над спектаклем как режиссер собственной роли). Если мы посмотрим на дальнейшее существование ШДИ, предположение это вроде бы оправдывается. Во всяком случае, для периода начала 1990-х. Как рассказывал Юрий Альшиц о причине своего ухода в 1992 г. из театра:

Я с Колей Чиндяйкиным начинал в театре делать спектакль. А Васильев говорит: «мальчики, откровенно скажу, не хочу, чтоб кто-то здесь у меня в театре ставил. Не хочу. Не хочу, поймите, не будет у меня никогда этого». Он откровенно сказал. Мы поняли и согласились — это же его театр [Богданова: 267].

То же самое можно, вероятно, сказать и про Гладия, ставшего в конце 1980-х ведущим *актером* васильевского театра и «сбежавшего» в начале 1990-х прямо с гастролей для того, чтобы заняться собственной *режиссурой*. Можно найти и другие примеры. Но все же,

как мне кажется, для более позднего и, вероятно, более раннего периода такое простое объяснение вряд ли подходит стопроцентно.

В самом начале, еще в момент разговора о «возможности», — весной 1986-го — как мне кажется, Васильев еще не мыслил свой будущий театр как единоличную вотчину. Скорее наоборот. Ему представлялось товарищество единочачателей. Учеников, работающих рядом с ним, помогающих ему, но не как послушные исполнители, а как личности, самостоятельные исследователи. Учеников, готовых к длительному, сложному, кропотливому лабораторному труду. И в этом смысле и Берзин, и Юхананов, и Клим подходили начинанию идеально.

Как вспоминает это время сторонний наблюдатель (учившийся на параллельном курсе А. Уткин):

Когда пошли разговоры о том, что Васильеву дадут театр, он им сказал: «Ну все, ребята, мы сейчас победим всех. Вы у меня будете ставить. Я буду ставить. У нас будет много спектаклей, большой репертуар. Разрастется сад — талантов, учеников... Мы всем такое покажем» [Уткин 1].

Правда, дальше он добавляет:

А когда театр дали, Васильев повел себя так, как все. Т. е. он у себя вообще никому не дал поставить. Поставить спектакль, который бы шел в репертуаре. Юхананов был человек ни к чему не привязанный, он первый куда-то отвалил [...] Берзина он использовал в качестве администратора — все согласования, визы, билеты — жуткая работенка. Я приезжал и спрашивал: «Как вы тут?» И Берзин отвечал: «Ты-то ставишь, а мы тут сидим, на Васильева вкальваем». И вот Клим однажды сказал: «Послушай, Васильев...» [Уткин 1]

Далее следует легенда, которую я слышал в многочисленных переказах. Правда, от людей, обычно довольно далеких от непосредственных событий. Не присутствовавших ни при разговоре с Васильевым, ни при увольнении Клина.

Что Клим делал у Васильева: Клим был единственным человеком, способным... они возили «Серсо», вот этот малый зал Таганки, где он был сделан, они практически возили с собой. И там проблема была такая, что на Таганке эта белая стенка сзади — натуральная, а на выезде — это щиты, которые просто прибиты. Сделать ощущение, что это стенка и никаких стыков на ней нет, мог только Клим.

Он же был художник, он знал, как все это делается, он же работал в театре Шевченко. И вот на все гастролы, на все площадки, на которые спектакль едет, Клим замазкой замазывал, а потом белой краской... кроме Клима этого никто не мог сделать. Тонкая и очень сложная работа... [...]

Так вот, однажды Клим сказал: «Васильев, или ты мне даешь какую-то работу, или я от тебя ухожу». А Васильев всегда просил Клима говорить ему правду: «ну, кто мне скажет правду, если не ты, Клим», — такой духовный сын. Через эти три года Васильев стал уже мировой фигурой, объехал весь мир, и Клим ему говорит: «Васильев, ты что-то... Не хочу я. Или давай работу, или я уйду». — «Куда ты от меня денешься?» А у них было турне по Латинской Америке, Соединенным Штатам, по Канаде, потом обратно через всю Европу — большое турне на три месяца. Для спектакля «Серсо» оно оказалось последним. Клим сказал: «Я с вами не полечу никуда». — «Клим, у тебя паспорт, у тебя виза, на тебя куплен билет. Кроме тебя этого никто делать не умеет. Иди выпишись и завтра приходи». А Клим сказал: «нет» и не пришел. И улетели без него. Вот, собственно, ход. Собственно такой же, как на поступление: пачка люминала на случай, если никуда не возьмут, «но в Харьков я не вернусь». И Васильев на первой же остановке, в Будапеште, отдает телеграмму: уволить Клима и выселить его. И в этот же вечер Клима уже выгоняют [Уткин 1].

В целом, если не брать в расчет некоторые нюансы, легенда эта довольно правдива. Однако, дьявол, как известно, в деталях (знающие же люди и вовсе утверждают, что даже не дьявол, а — Бог).

Как говорил в 1995 г. (т. е. через четыре года после ухода из ШДИ) Владимир Берзин:

Васильев попросил меня помочь открыть театр. Это было удивительное, захватывающее приключение. Тогда я занимался буквально всем — гвоздями, уборкой, рекламой. Был диспетчером по театру. Делал все, что угодно, кроме режиссирования. Но это не вина Васильева. Просто надо было открыть театр, запустить машину, а машина запускалась тяжело. Потом у нас были гастролы, Васильев повез нас по всему миру. Я получил возможность увидеть лучшие театры, музеи, картины. Еще студентом я работал с ним в «Серсо», «Вариациях феи Драже», а затем три года в театре. Я получил колоссальный практический опыт. Постепенно жизнь в «Школе»

начала налаживаться, пришли другие люди, которые могли выполнять административную работу, а я потерял интерес к ней и стал подводить. А принцип был всегда один: делать только хорошо. Я не могу делать что-либо плохо. Лучше уйти из театра, но не делать халтуру. Я ушел и стал заниматься режиссурой [Берзин 1995: 22].

Ключевые слова здесь — самые первые: «попросил помочь открыть театр». Практически дословно их будет повторять и Клим:

Васильев попросил нас помочь ему. Меня, Володю, Борьку Юхананова. Никто не говорил о том, что мы сразу что-то... Правда, Борька там начинает уже что-то делать... Но связано это было не с тем, а с тем, что ему надо было получить диплом [Клим **].

Важный момент, о котором не стоит забывать, говоря об открытии театра: в 1986 г. все трое — и Клим, и Юхананов, и Берзин — были еще студентами. Учеба закончилась, наступило время дипломной практики. Для того, чтобы получить диплом, выпускник должен был представить государственной комиссии два дипломных спектакля, поставленных в профессиональных государственных театрах (или образовательных учреждениях, том же ГИТИСе), а также письменную работу, подтверждающую его квалификацию. Из всех троих Клим получит диплом первым (представленные на защиту спектакли, уже упоминавшиеся выше: «Скованные одной цепью» в запорожском ТЮЗе и «Источник» — в кировском). У Берзина с дипломными спектаклями тоже не будет проблем. В 1986-м он в качестве режиссера работает на постановке Кутерницкого в рижском ТЮЗе, в 1987-м ставит пьесу А. Галина «Жанна» в том же театре, что и Клим, в Кирове. В отличие от них, у Юхананова ситуация к открытию ШДИ будет принципиально иной.

В 1985 г. Юхананов вместе с Берзиным и Климом работает ассистентом на Таганке на постановке «Серсо». Параллельно с этой работой, там же на Таганке, он затевает собственную постановку — по мольеровскому «Мизантропу». В 1988 г. Юхананов вспоминал об этом так:

Я позвал своих друзей Костю Кинчева и Юру Наумова, мы попытались сделать жесткое музыкальное представление. Устроили показ для Эфроса. Ему не понравилось. Он посмотрел только первый акт и отказался смотреть второй. Я ушел с Таганки и стал репетировать на улице, в арбатском дворе [...]

Вся эта история шла параллельно с еще одной. А именно: Летом 1985 года Васильев принес мне пьесу Алексея Шипенко «Наблю-

датель». Я ее очень быстро прочел и сразу загорелся ею. Вскоре мы встретились с Лешей и решили делать спектакль. Где-то год шли репетиции в театре Моссовета, но на какой-то момент там от нас отказались... И я уехал в Ленинград, бросив все, фактически бросив институт.

Для меня это был совершенно сознательный акт. Завершение обучения, мне кажется, должно проходить на улице. На территории, где ты совершенно не защищен — ни именем, ни мастерской, ни театром. Я это называю «работать в ситуации провала» [Юхананов 1988, 1: 17].

В Ленинграде, в «ситуации провала», он создает группу «Театр Театр», вокруг которой собирается команда актеров, музыкантов и художников — представителей неофициальной культуры — Никита Михайловский, Лариса Бородина, Иван Кочкарев, Юрий Хариков, Евгений Юфит, Анжей Захарищев-Брауш, Евгений Калачев (двое последних составляют т. н. «неоромантическую группу» «Оберманекен»). «Театр Театр» начинается с репетиций ленинградского варианта «Мизантропа» (спектакль так и не был представлен). Дальше следуют «Хохороны» (1 представление), «Mon heros» (три представления). Параллельно собственно театральным проектам «Театр Театр» Юхананова в 1996 г. начинает работу над «написанием» видеоромана «Сумасшедший принц» (так называемая компания ВТТВ — «Всемирный Театр Театр Видео») и в 1986–1987 гг. записывает первые четыре «главы» («Обратная перспектива», «Особняк», «Игра в Хо», «Эсфирь»).

Группа «Театр Театр» последовательно двигалась от спектакля, еще сохраняющего традиционную форму («Мизантроп»), к паратеатральному художественному представлению, близкому к классическим хепенингу и перформенсу. Так, действие «Mon heros» происходило на территории заброшенного, отправленного на капитальный ремонт старинного особняка, каждая из комнат которого была превращена в сцену. «Зрители» (числом примерно равные числу «актеров») отправлялись в путешествие по дому, переходили из комнаты в комнату, руководствуясь неким заранее разработанным алгоритмом. Происходящее в комнатах снималось на видеокамеру. Позднее фрагменты этих записей были смонтированы в одну из глав видеоромана («Особняк»).

Идеологически юханановский «Театр Театр» восходил к васьильевской теории игрового театра, постулаты которого впервые были

применены на практике в «Шести персонажах». Для Юхананова он был «следующим шагом» (главный парадокс здесь в том, что с точки зрения фактической хронологии «следующий шаг» оказывался сделан раньше, чем предыдущий).

Как рассказывал сам режиссер в выступлении на конференции «Молодая культура» (октябрь 1988 г., Ленинград):

Первый постулат, принципиально отличающий игровой театр от театра психологического или театра борьбы, — касается взаимоотношений актера с сонмом предлагаемых обстоятельств. Актер в игровом театре уже не существует внутри предлагаемых обстоятельств, а предлагаемые обстоятельства существуют *перед* актером, как бы на ладони у него, или между актерами, если мы имеем в виду диалог. Предлагаемые обстоятельства ужимаются в маленький шарик пинг-понга, которым эти актеры начинают играть. Таким образом они все сводятся к *модели*: актер или театр оказываются способными смоделировать ситуацию, а не жертвенно переживать и существовать внутри нее, и вот эта смоделированная в процессе репетиций ситуация и оказывается перед актером. Но это еще не все. По отношению к этой ситуации актеры должны разделиться [...] актеры должны разделиться. Каждый из них должен выработать отношение к этой модели. Это разделение актеров и является *первым постулатом* игрового театра [...]

вторым постулатом является то, что они должны соединиться. Т. е. должно быть найдено театром в процессе репетиций то единое, общее для всего этого коллектива отношение, которое они и будут транслировать на зрителя, или вокруг которого будет идти игра [...]

разделившиеся, а затем соединившиеся половинки начинают вести театральную игру. По сути своей этих двух постулатов достаточно, чтобы начался игровой театр.

Театр Театр возник в отмене второго постулата. [...] Мы понимали театр не как место работы, а как зону существования людей, где сходятся их игра, мистерия и жизнетворчество на одной территории и живут в полете этой птицы [...]

я пытался построить спектакль так, чтобы он, оперируя словами, игрой, действием и т. д., пользовал только первый постулат, а вторым не пользовался. Вот чем я был увлечен. Так я работал над «Мизантропом» [...] и обнаружил, что это еще не все, что эти узлы, которые вяжет уже режиссура [...] эти узлы, наконец, не выдержали напряжения, давления вариаций, и у меня все распалось. Актеры

стали импровизировать таким образом, что я их не мог удерживать. Более того: я их не хотел удерживать. Я вдруг ощутил невероятную слабость и какое-то нежелание заниматься тоталитарным театром. Я махнул рукой и сказал: «Я буду играть вместе с вами как актер. Да ничего я не буду вам говорить! Почему я должен вас чему-то учить, когда вы учите меня много большему, чем я вас?!» И мы стали заниматься спонтанными акциями [...] я больше не играл структурных спектаклей, а играл только спонтанные акции [Юхананов 1988, 2].

В 1987 г. после образования ШДИ Васильев приглашает Юхананова в театр (формально — поставить дипломный спектакль, а на самом деле для того, чтобы продолжить ту работу, которая была начата в 1985-м и прервана в результате ухода Юхананова из института). С Юханановым приходит в ШДИ и «ядро» «Театра Театра» — музыканты Анжей Захарищев-Брауш, Евгений Калачев («Оберманекен»*), художник Иван Кочкарев. С ними, а также с артистами Театра Моссовета (занятыми в 1985 г. в репетициях «Наблюдателя») режиссер возобновляет работу над спектаклем по пьесе Шипенко, прерванную на два года.

В 1988 г., в момент репетиций «Наблюдателя», Юхананов много пишет и выступает. И практически во всех его выступлениях звучит одна и та же тема (во многом связанная и с его возвращением в театр, пусть «нового типа», но — *государственный*, официальный): смена вектора, изменение направления движения:

Осень 1986 года была вообще особым периодом в жизни Отечества. Центробежные силы сменились на центростремительные, возникла своеобразная эйфория надежды, внутри которой забродили невероятные страсти, чувства... Поколение вышло из «подполья». Все эти одиночки-интроверты совершили вдруг как бы экстравертный поступок — обнаружили себя как единое целое [Юхананов 1988, 1: 17].

Центробежные силы, которые явственно обобщали и объединяли собой всю диссидентскую культуру, культуру наших старших бра-

* В 1988-м (в ШДИ) в состав «Оберманекена» также входят «Валерий Светов — символ группы: «маленький принц», играющий на маленьких барабанах. И Игорь Кечаев — кинозвезда» [Васильева, Кутловская]. Последний из названных также является одноклассником Юхананова и Клима. В состав ШДИ «Оберманекен» входит до апреля 1989 г.

тьев; никто не хотел быть в государстве, все бежали от него на обочину... — так вот, эта центробежная сила на самом деле изменила свой вектор на центростремительную. Все *хотят* быть в государстве, хотят работать в нем. Само государство как бы хочет быть самим собой [Юхананов 1988, 2].

В контексте нашей работы заявления эти выглядят словно бы подтверждением (или даже «обоснованием») тех процессов, которые мы наблюдали в связи с образованием ВОТМа и ШДИ. В особенности в перспективе судьбы самого спектакля, над которым он в этот момент работает.

Когда в 1985-м Юхананов приглашает — пусть на Таганку, пусть в самый главный фрондирующий, но все же *государственный* театр — Кинчева, показывает его Эфросу, это еще немыслимо. И дело даже не в «несовпадении» эстетик. Юхананову хочется *настоящего* рок-спектакля, с *настоящими* рок-музыкантами (не подделку с окултуренными ВИА и залитованными текстами). И будь на месте Эфроса кто угодно, хоть Марк Захаров, в театре которого уже шли разрешенные идеологическим сектором ЦК т. н. «рок-оперы», спектакль все равно не вышел бы.

Когда в 1986 г. он уезжает в Ленинград и начинает репетировать с «Оберманекеном» на маргинальных территориях — на «флэтах и сквотах», играть во дворах и разрушенных зданиях, это уже возможно. Но именно как явление контркультуры. Которая больше не спрашивает разрешения. И которую уже начинают бояться трогать. Реальность же 1988-го уже совершенно иная. И дело не в персоналиях, не в том, что тот же Кинчев уже снялся в кино, был назван «актером года», и его фотография украсила обложку журнала «Театр» (в конце концов, мы знаем, что сниматься во «Взломщике» он согласился для того, чтобы уйти от статьи за тунеядство). Изменился сам вектор. Вчерашние маргиналы в едином порыве действительно *захотели* работать с государством. И государство показало, что это возможно.

Самым же значимым в этой перспективе моментом мне представляется именно дальнейшая судьба спектакля. То, что в результате он так и не выходит. Не случается в рамках ШДИ. Пока Васильев «ездит по гастролям» с «Серсо» и «Шестью персонажами», Юхананов репетирует и даже проводит полуоткрытые показы, приглашает на Поварскую друзей и знакомых. Но в один прекрасный момент вернувшийся с гастролей *главный* «отсматривает материал», и все заканчивается. Происходит это как раз после тех гастролей, на которые не едет Клим. Примерно в то же самое время, когда у перво-

го правления ВОТМа начинаются первые трения с Секретариатом «революционного» СТД. А Мирзоев собирается в Канаду и начинает искать, кому бы ему передать свою труппу.

История с постановкой «Наблюдателя» важна для нас еще в одном контексте. В контексте разговора о «планах» Васильева на своих учеников в момент образования театра. То, что он приглашает Юхананова именно *ставить*, представляется мне необычайно показательным моментом. В том смысле, что, основываясь на этом факте, мы можем сделать предположение и о планах Васильева в отношении Клима и Берзина.

О «наблюдателе» Юхананов писал в 1988-м:

Я точно знал, что вернусь к «Наблюдателю», эта работа должна была быть обязательно закончена. И она была так же принципиальна для Васильева, как и для меня. Вся драматическая структура разработана совместно с ним. Это лучевой стержень, из которого все и вырастает [Юхананов 1988, 1: 17].

Этот рассказ также показателен. Юхананов говорит о *совместной* работе. Но о совместной работе лишь как части проекта. С конечным результатом, вырастающим из (или, возможно, — «отрастающим от») основного ствола. Причем тоже немаловажный момент — работе с актерами, пришедшими в театр с режиссером. По сути дела, команда, работающая с Юханановым над «Наблюдателем» в рамках ШДИ (в квартире № 4 на Поварской), являлась первой независимой «лабораторией» внутри васильевского театра. И в какой-то мере была прообразом того, как театр будет функционировать во второй половине 2000-х гг.

Сегодня, вспоминая о событиях 1987 г., о первой стадии организации ВОТМа Валерий Семеновский пишет:

Я не стал бы иронизировать в связи с тогдашним нашим состоянием. Мы, конечно, многого не понимали. Но *шалели* от того, что можно требовать, выставлять условия [...] Теперь, когда вспоминаешь, кажется, что это не со мной, не с нами было. Надо найти слова, точно определяющее то состояние людей и нынешнее отношение

к нему как к чему-то далёкому. Тут дело не в том, что это было давно. Есть память более давняя, но картинки (частной жизни), например, взволнованность от спектаклей Эфроса или Таганки, или четверги у Зиновия Зиника, а потом у Михаила Айзенберга, не воспринимаешь как архаику, утратившую значение. А здесь, видя себя общественным активистом, удивляешься: пропасть [Семеновский 2].

Картины 1987–1988 гг., возникающие в воспоминаниях непосредственных участников: члены первого правления ВОТМа, бродящие по Москве, присматривающие себе здания, разрабатывающие планы, и дальше — выбивающие помещения, проводящие ремонтные работы, заключающие договора, осваивающие азы театрального менеджмента, тоже способны вызвать удивление. Причем здесь надо понимать, что никто из них (за исключением Мальцева — «единственного профессионала») не «сидел на зарплате», не получал за работу в ВОТМе ни единой копейки. И что сама эта работа, которой они занимались ежедневно и помногу, не была собственно тем, из-за чего они ввязывались в эту «авантюру». Театроведы Иванов и Семеновский *не* издавали на деньги ВОТМа *свои* театроведческие работы, режиссеры Арье и Мокеев *не* получили помещений под *свои* театры, не ставили в Мастерских *свои* спектакли.

Когда в 1988 г. о перемене, произошедшей в 1986-м, Юхананов говорит: «Все *хотят* быть в государстве, хотят работать в нем», он, как мне кажется, достаточно точно констатирует ситуацию «единого трудового порыва», охватившего бывших маргиналов в этот короткий промежуток. Воодушевление от включенности в общее дело, в государственное строительство продлилось практически два года и вылилось в формы не просто коллективной работы, но формы экстатические, приводящие часто к добровольному отказу от собственно той деятельности, ради которой все затевалось. Когда артисты, занятые в ШДИ в 1988-м в «Шести персонажах», вспоминают о суточных репетициях («Он только пописать ходил. Кто-то спал урывками прямо в аудитории» [Богданова 235]), на общем фоне это даже не вызывает удивления. Все-таки — «художественный процесс». Но когда работающий в этот момент в театре фактически администратором Берзин рассказывает:

На Поварской у нас был дом, и мы фактически там жили. Но то есть жили как? Я бы так сказал: из общаги нас выселили, я и моя первая жена — Корневская — мы с ней квартиру снимали, Клим с женой

тоже (они жили в Переделкино). Но просто, понимаешь, все эти совещания, они же всегда за полночь заканчивались. У меня была история, когда я трое суток не выходил из театра, так Корневская к тетке уехала в знак протеста. А один-два дня — это была норма. Поэтому ночевал там Клим, я ночевал в костюмерке. Т. е там не было какой-то раздачи квартир. Ничего такого. Где-нибудь положишь топчанчик и спишь [Берзин б].

это уже свидетельство другого плана.

Собирая материал для этой работы, я часто слышал реплики типа: «Ну, Клим же работал ассистентом у Васильева в тот момент, когда шли репетиции “Шести персонажей”, понятно, что он был вовлечен в этот процесс», «Клим же сидел тогда у Васильева на репетициях» и т. д. и т. п. И здесь мне хотелось бы немножко прояснить этот момент. Да, репетиции шли и шли параллельно «строительству» театра, той работе, которой занимались непосредственно и Берзин, и Клим. Но именно что — «параллельно»:

Конечно, какое-то общение у нас было... Спектакль делался в ГИТИСе. Клим тогда в Запорожье ездил. Но когда непосредственно в театре люди с курса по разным причинам не могли остаться в спектакле, Васильев добавил туда людей с захаровского курса, он все время продолжал это репетировать. Все время, когда спектакль игрался, он его репетировал. Но я скажу так: нам просто некогда было, старик. Мы с семи утра... нас была очень небольшая команда, и мы очень эффективно работали. Поехать с утра в типографию размещать заказ, потом — афиши, потом поехать на Таганку, потом... мы просто заняты были круглые сутки. Нам некогда было туда ходить. Иногда зайдешь, конечно, на 15 минут, посидишь, но что?.. они там что-то обсуждают, ведут разговоры... так, слушаешь, посидишь и пошел дальше работать [Берзин б].

Как было уже сказано выше, в 1987 г. обновленный спектакль «Серсо» впервые отправился на гастроли уже в новом статусе. Как спектакль ШДИ. И с этого момента, как говорит Клим: «мы начинаем обслуживать гастроли» [Клим 3.2]. Берзин рассказывал:

Дело в том, что накануне, до того, как мы начинаем уже с театром ездить на гастроли, Таганка возила спектакль за границу. И им там надавали всякой литературы антисоветской, всякого Солженицы-

на... И они, эти мужики — монтировщики, — не нашли ничего лучше как спрятать их в этих трубах. Там декорация к спектаклю, она монтируется, и она делается на таком каркасе, который состоит из таких труб как бы, и они запихнули все в эти трубы. Ну и, конечно, КГБ их всех прихватило, и они стали все невыездыми. [...]

Короче, когда возник вопрос, что нужно ехать, это был решающий вопрос. Потому что когда новая декорация была сделана, которая дублировала объемы Таганки, то первый раз мы ее собирали дней шесть на гастролях в Питере. Тогда Васильев очень убыточные гастроли затеял по деньгам, зато мы там уже отработали всю эту сборку, и уже в Штутгарте мы собирали декорацию 48 часов — это была норма, прописанная в документах: на декорации — 48 часов. Соответственно, делится на смены — ты же не будешь сутками работать. А надо понимать: декорации — это два трейлера. Шестиметровые стены, с этажами, ну, в общем, здесь было много моментов всяких. В итоге какие-то люди пришли с Таганки, которые были не засвечены. Завпостом взяла Тишкина, который начинал на Таганке этот спектакль делать. Но дальше Васильев понимает, что надо ехать на гастроли, что ему нужна команда, люди: Клим, Берзин, т. е. люди, которые могут работать. И он просит нас [...]

Понимаешь как, вот ты говоришь, Клим красил стенку. Стенку действительно там вылизывали. Нужно было ее сделать. Она шпаклевалась по швам, вылизывалась, проклеивалась, красилась. Но смысл был не в том, что он занимался только стенкой. Если Васильев брал нас на гастроли, то мы выходили с Климом как монтировщики, дальше мы разгружали трейлер, дальше — монтаж декорации, дальше как помреж я провожу репетицию, дальше как ассистент я участвую в каких-то переговорах, дальше как администратор я еду встречать какую-то группу. Понимаешь? Монтировщика же нельзя на это послать. Если вдруг где-то что-то... то я, Клим — ему так спокойнее было.

В принципе, монты это все могли делать, мы как-то распределяли обязанности, я, например, всеми тросами занимался. Потому что это работа кропотливая, медленная. С занавесом и так далее. Все эти веревочки, блоки и прочее. Потому что эта мелочевка, но если ты представляешь себе декорацию «Серсо» — все эти стены, дом двухэтажный, — там колоссальное количество работы [...]

А Клим был еще за реквизитом. Т. е. там были ребята-реквизиторы, но Клим отвечал. Там же была проводка колоссальная, заряжать все эти бокалы, то, сё. [...] В спектакле три акта. И жуткое количество

реквизита. Стол, на нем бокалы, свечи, салфетки — все это барахло. И когда спектакль готовят, это барахло выносят, раскладывают, ставят стол, накрывают его несгорающей скатертью специальной, расставляют тарелки, бокалы, раскладывают ножи, вилки, и все должно быть на своем месте, и все это нужно держать в голове и ни о чем не забывать [Берзин 6].

За исключением первых «примерочных» гастролей в Ленинграде «Серсо» ездит по фестивалям: «Театр мира» — в Штутгарте, ЛИФТ — в Лондоне, «Молодой театр» — в Каунасе, БИТЕФ — в Белграде (все — 1987-й). В 1988-м к «Серсо» присоединяются «Шесть персонажей». Но на «Шести персонажах» Клим, в отличие от Берзина, уже не работает. Только в случае совместных гастролей. Возможно, этот факт отчасти и предопределяет произошедшее в дальнейшем. Из троих, пришедших в театр с эфросовского курса, Берзин оказывается полностью вовлеченным в гастрольный процесс, Юхананов занимается постановкой «Наблюдателя» в собственной лаборатории, а Клим — как бы в промежутке. По сравнению с Берзиным у него появляется некоторое свободное, «личное» время. Но по сравнению с Юханановым — у него не появляется возможности работать в театре в качестве режиссера, запустить собственный проект.

Природа же, как известно, не терпит пустоты. И Клим, раз уж «в театре ни к чему нельзя было пристроиться» [Клим **], начинает заниматься кино.

Я познакомился с одним человеком, у которого была пленка. Негруком Александром*. Он оператор, во ВГИКе заканчивал. И у него была пленка. И мы начали снимать фильм. У меня был друг Валера Черкашин, который был внешне один в один Модильяни. И была девушка, которая один в один — модель Модильяни. И вокруг этого мы хотели сделать фильм [Клим 3.2].

Именно из-за этого фильма Клим и не поедет на очередные гастроли. В результате чего Васильев (если следовать тексту легенды) «в Будапеште перед самолетом выстраивает весь театр и отдает указание: уволить»:

* А. Негрук — фотограф, кинооператор, режиссер-документалист. В 1989 г. окончил ВГИК (мастерская В. Юсова), затем Высшие режиссерские курсы (мастерская В. Кобрин). Лауреат призов за лучшую операторскую работу на кинофестивалях в Германии, Польше, Испании.

там была, понимаешь, такая история, что Клим, конечно, начал охреневать. Потому что ездим и ездим, конца-краю нет, и вставиться некуда. Да и с кем работать? Борька занял там какую-то территорию в 4-й квартире. Я как-то попытался к этим курсам пристраиваться, но им интересно было с собой или с Васильевым. А Клим... Он что-то там где-то: тренинги какие-то, что-то там еще, но опять же — с кем? Команды у него не было своей. Была Наташа — его жена, девушки какие-то, но команды не было. И когда появился этот человек — Негрук — оператор из ВГИКа, надо понимать, что Клим к этому моменту был уже в очень большом напряге [...]

Здесь надо понимать один момент: Васильев начал уже потихоньку соображать, что мы как режиссеры ему не нужны. Он, может быть, даже и переживал по этому поводу, но... надо понимать, что уже появился Гладий, и Клим ему со своими заворотами... Ну, в общем, был напряг. Но тогда, как мне Клим сказал, у него появилась во ВГИКе какая-то работа: то ли с озвучиванием, то ли снимать, а эти гастроли 88-го года, они были очень большие. Мы ехали в Будапешт, везли туда «Шесть персонажей» и «Серсо». Потом один трейлер консервировался, а один шел в Мюнхен, там уже игрался только «Серсо». Оттуда мы ехали в Париж. Там мы играли довольно много спектаклей, и были довольно долго — дней 20. Т. е. недели полторы-две в Будапеште, два спектакля со всеми переходами — это большая работа, только на монтаж нужна чуть ли не неделя. Дальше дней 20 — Мюнхен, дальше — Париж. И Рождество* мы справляли уже в поезде. На Рождество мы ехали из Парижа в Рим. И там было последнее** представление «Серсо». [...]

Гастроли были очень большие, и это было заранее понятно. И Клим пришел к Васильеву и сказал, что мне надо остаться работать. Разговор был не при мне. Я думаю еще, что, возможно, Клим как-то намекнул Тишкину, сказал, что не поедет или еще что-то, но психологический напряг был очень большой. Я помню, был какой-то разговор, и он мне говорит: «Знаешь, так можно и себя потерять». Я говорю: «подожди», и что-то еще, но Клим... А это были последние дни перед отъездом: сборка, декорации, ты целый день мотаешься, но они где-то выходили, говорили о чем-то, я сейчас точно не помню. Короче, Клим сказал Тишкину: «Я не поеду»... И в принципе с этим уже не было особой проблемы. Эти стены уже могли и без него красить. Пускай не так, как он, но могли. И с реквизитом тоже.

* Имеется в виду католическое Рождество, 25 декабря.

** Последнее не в рамках этих гастролей, а вообще. Больше спектакль не вывозился.

Не надо думать, что он вдруг взял и все бросил не на кого: там была девочка оформлена в эту поездку, там были ребята-реквизиторы [...] Короче, все знали, что кто делает. [...] Но в Будапеште, буквально в день... я помню, Васильев отозвал меня куда-то в театре и сказал: «Ты знаешь, что Клим... Почему Клим не поехал?» Я говорю: «Не знаю, это же вы с ним говорили». — «Он лишится театра». В таком нервном, понимаешь, состоянии, такой нервный разговор. А меня ведь тоже уже начало поколачивать от всей этой ситуации. Причем я не понимаю: а тут-то что? В конце концов, девочка эта поехала, все вроде нормально... «Он лишится театра». И он дал телеграмму директору, что Клима уволить. И все. То, что потом рассказывали, что он выстроил где-то актеров, что он всем объявил, это все — ...Может быть, он где-то что-то и объявил, но я не помню. Потому что гастроли, и это все нервно всегда... [Берзин 6].

* * *

Клим, как мы помним, всегда хотел снимать кино. Еще до того, как он стал режиссером, до ГИТИСа, даже до его первых харьковских театральных опытов. В 1988 же г. кино — это, как бы мы сейчас сказали: тренд. В смысле, кино в том виде, о котором говорил Клим: есть человек с камерой, есть режиссер, и можно снимать все, что хочешь. Желательно — что-то «авангардное», такое, «чего никто не снимает» (а на самом деле снимают уже все), Юхананов, как мы помним, в этот момент одну за другой снимает «главы» своего «романа в 1000 фильмах», Берзин с гастролей, на которые не едет Клим, привозит видеокамеру и тоже собирается что-то снимать*, Мирзоев, с группой которого вскоре начнет заниматься Клим, тоже снимает. И тоже — «что-то авангардное». Как вспоминала Кореневская (в тот момент актриса Мирзоева, жена Берзина и будущая артистка Клима):

Мы снимали фильм (Мирзоев снимал), и в нем были и Валера, и Чапа**. [...] Саша Волохов тогда был поэт, приятель Еременко

* В 1989-м, насколько я понимаю, эти планы закончились ничем. Но в 1991-м, после ухода Берзина из ШДИ, он снимет короткометражный (43 мин.) фильм «Насосы» с Климом и Еленой Корольковой в главных ролях (фильм выложен в социальной сети ВКонтакте http://vk.com/video7637028_130737600).

** Валера — Валерий Третьяков — одноклассник Кореневской по ГИТИСу, артист группы Мирзоева (играл в «Полуденном разделе» Клоделя), репетировал с Климом Баркера. Чапа — Владимир Чаплыгин, артист группы Мирзоева, впоследствии — один из основных актеров Клима. Создал собственную школу актерской игры «Поиск предмета» (с 1992 г. — название одноименного театра, возглавляемого им до самой смерти в 2007 г.).

и Пригова и близкий друг Мирзоева. Мы все были в одной компании. Саша работал на студии документальных фильмов режиссером, и он привел кинооператора, я не помню, как его звали. Мы снимали во всяких интересных местах, на крышах, соляных складах, где меня полуголюю в эту соль закапывали, в каком-то болоте. В общем, все очень визуально, текста не было, сценария, кажется, тоже. Мне и самой было бы интересно на это все посмотреть [...] Я знаю, что этот фильм показали один раз, кажется, не законченным. И он пропал. Насколько мне говорили, он долго лежал под кроватью у Саши Волохова [Кореневская 6,3].

Кстати говоря (чуть забегая вперед) — о «судьбе поколения». Из перечисляемых Кореневской участников: двое уедут (Мирзоев, сама Кореневская), двое станут священниками (Третьяков, Волохов) и один (Чаплыгин) практически полностью маргинализируется, исчезнет с театрального горизонта после 1992 г. И это не случайная выборка. А если прибавить к ней и будущее возвращение Мирзоева из эмиграции, включение его в работу с «большими» театрами — то и вовсе.

Первое знакомство с Негруком состоялось у Клима еще когда он был студентом, в 1987 г. Студенты-режиссеры ГИТИСа не редко старались еще во время учебы подыскать себе оператора, в смысле каких-то будущих возможностей, перспектив. Студенты курса Клима не составляли исключения. Негрук вспоминал:

В 1987 году, учась на 3 курсе ВГИКа в мастерской В. Юсова, я помогал своему юному приятелю по курсу Сергею Козлову (который теперь работает, единственный из ВГИКа, в Голливуде) снимать этюд освещения. [...] войдя в учебный павильон, я увидел симпатичного молодого мужчину, оригинально и своеобразно одетого в длинное до пят черное пальто, чем-то напоминающее шинель. У него были длинные до плеч волосы, через плечо небрежно свисал выдавший виды темно-коричневый портфель. Большие карие глаза его смотрели куда-то внутрь себя. Он был молчалив и печален. Это был неподражаемый Клим [...] Его однокурсник, режиссер, помогавший Сергею Козлову снимать этюд, попросил Клима лечь в постель и сказал, что суть его роли заключается в том, что он умирает и поэтому должен раздеться, лечь в кровать и молча смотреть в одну точку. Клим, кивнув, стал раздеваться. Делал он это спокойно, медленно. После того как он снял свое крутое, авангардное пальто, ко-

жаную сумку через плечо, еще какую-то одежду, он вдруг остался в длинных до колен семейных трусах и белоснежной майке. [...] Дальше началась кинематографическая рутина; молодой режиссер долго обсуждал с Сергеем Козловым мизансцену, у него что-то не получалось. Клим лежал и молча смотрел в одну точку. Неожиданно, в какой-то момент, он резко скинул с себя одеяло, встал и стал энергично, расхаживая по павильону, совсем не агрессивно, а как-то интеллигентно кричать матом... Что так делать нельзя, и что, если вы действительно хотите, чтобы у вас получилась эта сцена, надо сделать так-то и так-то... Все от неожиданности замерли, но, поняв, что Клим предлагает дело, прислушались к его эмоциональному мату, я предложил сразу несколько вариантов съемки, Клим одобрительно на меня посмотрел [...] Так впервые я увидел и самого Клима, и результаты его тихого молчания. А дальше в перерыве я услышал из его уст совершенно блистательную, на мой взгляд, задумку киносценария. Я схватил его за руку, как спасительный шест, и предложил вместе поработать. Надо сказать, что будучи к этому времени 30-летним сложившимся человеком, профессиональным фотографом мне среди режиссеров, студентов ВГИКа было скучно и неинтересно, может, я не нашел никого, но Клим для меня был моим режиссером [...]

Познакомившись, мы начали работать с Климом над моей первой курсовой работой. Фильм снимался на деньги ВГИКа; поэтому мне выдали пленку, камеру, тележку, рельсы, свет и т. д., все, что необходимо. У нас был директор, помощники, все как положено. [...] Все тот же Сергей Козлов был удивлен, что я сошелся с Климом. Он спросил: «Негрук, а ты вообще читал, что Клим задумал с тобой снимать?» Я сказал: «Нет, но мне все равно». «Ну, ну», — ответил мудрый и знающий жизнь Сергей [...] На следующий день, я наивный и счастливый, держал в руках долгожданный сценарий Клима. Я с трепетом взял его в руки и прочел на первой странице: «Сценарий и режиссура В. Клименко. “Дифракция”», внизу, как положено: «Москва 1987 г.». Я перевернул первую страницу и... ахнул... На второй странице было написано: «Когда белый свет проходит через призму, он разлагается на семь составляющих его цветов»... Вот и весь сценарий. Я был в восторге! [...]

С легкостью могу сказать без описания подробностей, такого удовольствия в работе с режиссером и личностью я не получал больше никогда, хотя работал и с В. Мотылем, В. Рубинчиком и т. д. Здесь сошлись наши с ним мироощущения: у него через режиссуру, а у меня через изображение. Конечно, это была абсолютно студенческая работа, но в каких-то моментах, и режиссерских, и оперативных, чувствовалась мощь [Негрук 1].

Негрук учился у Вадима Юсова — кинооператора Тарковского. А Тарковский, не будем об этом забывать, вместе с Параджановым был кумиром Клима. Сходство мироощущения, представления о том, как надо «делать кино» и что должно получиться в результате, у них было практически полное.

«Этюд освещения», о котором вспоминает Негрук, снимался в начале 1987 г. («в январе–феврале» [Негрук 3]), «сценарий» появился тогда же. Осенью 1987-го началась съемка, продлившаяся в общей сложности около трех месяцев (октябрь–декабрь). В феврале–марте 1988 г. фильм был смонтирован и в мае представлен во ВГИК под названием «Композиция № 1. Дифракция». Работа все это время велась урывками. Не будем забывать: в феврале 1987-го открывается ШДИ, Клима ставит в Кирове свой второй дипломный спектакль, защищает диплом, начинаются гастроли «Серсо». Когда Клима говорит, что он ведет «абсолютно полноценную профессиональную жизнь», речь идет как раз об этом периоде.

О чем был фильм? Как вспоминала присутствовавшая на съемках Елена Кушнир:

Насколько я знаю, это был единственный фильм, который Клима снял [...] Назывался он «Дифракция». [...] Короткая история о том, как женщина вдруг стала видеть сны любимого человека. Участвовать в них. Она пытается его спасти в этих снах, потому что оба понимают: в одном из снов он может умереть. Но ей не удается ничего сделать, она может только наблюдать. Это была поразительно точная эстетика картин Модильяни. В то время в Москве жила Маша, которая выглядела так, словно именно ее и писал Моди. В сочетании с Черкашиным и Натальей Гандзюк это давало особый эффект. Маша с Черкашиным были из одного измерения, Наталья — из другого. Сюжет напоминал коротасаровские рассказы [...] [Кушнир].

Некоторое представление даже скорее не о фильме, а о самом этом периоде жизни Клима может дать актерский состав «Дифракции». «В главных ролях» — Модильяни и его модель — Валерий Черкашин и Мария Большакова. «В фильме также принимают участие» — Владимир Абрамов, Елена Брагина, Наталья Клименко, Галина Новикова, Юрий Яценко. Практически с каждым из этих людей (м. б., за исключением Большаковой, взятой «за потрясающее сходство») Клима связывают отношения, не ограничивающиеся только этими съемками.

Валерий Черкашин — художник, фотограф, друг Клима еще по Харькову, по «болоту», занимавшийся с первыми студийцами Клима «карате». В начале 1980-х он также переберется в Москву, в 1987–1988-м начнет активно заниматься акционизмом.

Владимир Абрамов — *Вано*, тоже из Харькова, из первой студии Клима при ХАИ. Один из самых верных студийцев, который «чтобы быть ближе к Климу переехал в Королево» [Меринова 1]. Наташа Клименко (Гандзюк) — первая жена Клима, с которой он пройдет все стадии своего тренинга.

Юрий Яценко — актер ШДИ, студент одного из заочных васьильевских курсов. Клим знакомится с ним уже в театре, но это знакомство не будет ограничено лишь совместной работой, кругом Васильева*.

И наконец: Елена Брагина («женщина-амазонка, холодная звезда») и Галина Новикова («женщина-ребенок, с улыбкой тайны и неведомого знания») — актрисы Мастерской Мирзоева «Домино». Я выше уже описывал сцену из мирзоевского спектакля по «Фрекен Жюли», по поводу которой Казьмина и напишет эти (также уже процитированные выше) слова — вставной номер из «Дяди Вани», «сцена грозы» (Жюли и Кристина, они же Елена и Соня, кружатся взявшись за руки, и т. д.). Спектакль Мирзоева выйдет в ВОТМе в сезон 1988–1989 г., Клим же увидит эту сцену на год раньше. Брагина и Новикова придут показываться в только что открывшийся театр Васильева, где Клим (по его выражению) «будет сидеть на кастинге».

До Васильева мы не добрались, но нас увидел Клим. Он предложил нам сыграть Чехова в зале, густо увешанном с потолка до пола цепями, пенькой, тканями и т. д. Там скорее в прятки можно было играть, но, не моргнув глазом, мы согласились [Брагина 1].

* Яценко приедет поступать к Васильеву из Киева. И это некий значимый момент, связанный не просто с землячеством. В начале 1980-х в Киеве существует некий «маргинальный центр» — студия Анатолия Черкова, соруководителем которой некоторое время является Яценко. В конце 1980-х — начале 1990-х гг. у этой студии возникают особые отношения с Мастерской Клима при ВОТМе (Вика Элефант, в 1990-х актриса Формального театра Могучего, а в 1980-х студийка Черкова-Яценко, рассказывала мне, как они приезжали в Подвал к Климу «в паломничество»). Одним из студийцев Черкова будет и Влад Троицкий, в чьем киевском центре ДАХ Клим будет работать в двухтысячных.

Позднее, после прихода Клима в Подвал, Новикова (*Гася*) будет участвовать во всех климовских работах первого периода (Баркере, Пинтере, «Ревизоре»), Брагина же лишь в «Возможностях». В начале 1990-х, она, вслед за мужем (Константином Ломовским, также игравшим у Клима в Пинтере), эмигрирует в Америку. Незадолго до эмиграции она снова будет показываться в ШДИ. На сей раз уже самому Васильеву:

он эмоционально, громко возмущался:

– Я не буду работать с актрисой, которая, которая как бы уже связалась с моим учеником, учеником, который меня предал!

Чем и как предал, не объяснялось [Брагина 1].

То, что Брагина и Новикова будут показываться в ШДИ, не является каким-то исключением. Во-первых, я уже говорил про определенную близость ВОТМа и ШДИ, близость не столько эстетическую, сколько поколенческую (не мир тесен, круг — узок). Во-вторых, как говорит Клима: «Васильев тогда брал всех, кто хоть что-то собой представлял» [Клима **]. И феномен т. н. «васильевской школы» во многом связан именно с этой позицией, с тем, что к Васильеву, как к признанному лидеру, тянулись люди уже сформировавшиеся и осознавшие некоторую ограниченность ситуации (ограниченность театра, его институтов и т. п.). Васильев предлагал определенный выход за эти границы. Мирзоев (пусть немного с иной стороны, но) — тоже. И в этом смысле меня совершенно, например, не удивляет, что та же Кореневская — главная мирзоевская актриса, собственно, вокруг которой и начал создаваться театр (вспомним его первый независимый спектакль), также показывалась Васильеву и два года ходила на Поварскую — «на репетиции и на занятия с его заочными курсами [...], сидела у него на репетициях Пиранделло, Дюма и всего остального как неофициальный вольнослушатель» [Кореневская 1].

Вернемся, собственно, к истории ухода Клима из театра. Фильм, который был представлен во ВГИК в мае 1988-го, не был для него конечной целью. Это был пробный шар, визуальная заявка на дальнейшую работу. Тот формат, который был в результате смонтирован (короткий метр — 24 мин.), должен был, по замыслу Клима, «под-

твердить серьезность намерений». Но дальше все сложилось не совсем так, как было запланировано:

Мы сняли огромное количество материала, который был собран в 30 минут [...] Это была сложная история. Было рассчитано на 2 серии — полнометражный фильм. [...] И мы планировали его делать дальше. Из этого материала как основы, но продолжать дальше снимать. Но потом... [...]

Там был один момент: во ВГИКе можно было делать все, потому что был полный развал, но не было помещения. И я очень надеялся на то, что Васильев даст помещение, чтобы все это снять. Но Васильев сделал все наоборот.

– Почему?

– [...] мне кажется, что это закон: когда ты учишься — это одно, а когда мы закончили и остались на одной территории, то он с нами себя вел уже как любой другой. И это правильно [Клим 3,2].

Это — достаточно тонкий момент. Вероятнее всего, не будь этого срыва планов, и Клим, возможно, задержался бы в театре примерно так же как Берзин, еще на пару лет. А затем так же уехал бы куда-нибудь в Орел или Красноярск. Уже в «новой России».

Но «по плану» в октябре 88-го должны были начаться съемки второго этапа. А они не начались. Негрук «запустился на полный метр с режиссером с высших курсов В. Пугашкиным, с которым снял нашу мемуарную картину “Игра в классики”, за которую получил несколько международных призов» [Негрук 3].

Потому что, когда оказывается, что у Васильева это сделать будет нельзя, и я начинаю искать возможности, оказывается, что упущено все. Упущено время, упущена сама возможность уже запустить этот процесс. И я понимаю, что это не что-то, а — сама ситуация. Когда мы начинаем ездить на гастроли, когда — то, то, то... И я отрываюсь [Клим **].

И это совпадает еще с одним моментом: Володя Мирзоев, вернее, Паша Каплевич, в то время художник по костюмам в театре Васильева, он уговаривает меня, чтобы я ставил спектакли с его друзьями [...], а через буквально через несколько дней Васильев меня выгоняет с треском. И я за это ему очень благодарен, потому что он делает такую рекламу, когда он в Будапеште перед самолетом выстраивает весь театр, отправляет директора меня выгонять... я ему очень благодарен за это... [Клим 3.2]

Не знаю, был ли Клим обижен на Васильева в тот момент, — сказать сложно. Сейчас, задним числом, он говорит:

То, что он меня выгнал тогда... в результате он сделал самое лучшее, что учитель может сделать для своего ученика [Клим **].

Что же касается самого Васильева, тоже — сложно сказать. С одной стороны, конечно, слова, которые цитирует Брагина, про ученика, который предал. Но, с другой, надо понимать, в какой момент они произносятся. Когда от Васильева начинают «бежать», не режиссеры (которые ему в тот момент не очень-то, по большому счету, оказываются и нужны), а любимые актеры. Когда уходит Гладий, на которого в спектаклях было завязано столько, что его, казалось, невозможно заменить.

А дальше — все сгладилось. В 1990-х, 2000-х началась уже совсем иная жизнь. Иные проблемы. И думаю, происходившее когда-то, в конце 1980-х, воспринималось с точки зрения этого нового опыта совсем иначе. Во всяком случае, виноватых уж точно никто не искал. Как говорит Берзин:

Не знаю, обиделся ли Васильев тогда, но я знаю, что когда у Клима начались проблемы, они встретились на улице, и так, слово за слово, и он говорит: «Я знаю, ты без театра не можешь, заходи, поговорим». Но Клим, он не заходил. А потом, когда Томас* приехал, они показывали. А потом он же предложил Климу сделать мастер-класс, на месяц ему помещение дал, когда он занимался «Альцестом»**. Да и после Олимпиады*** предлагал Мастерскую. Правда, Климу уже после Питера не хотелось снова какой-то непонятной лабораторной работы. Он уже пьесы писал [Берзин 6].

* Томас Ричардсон. Имеется в виду совместный проект ШДИ и Центра Гротовского, в котором также принимала участие Лаборатория Клима — делала «показ».

** «Альцест» — пьеса Клима, написанная и поставленная им для фестиваля NET с Театральной группой «ПрактикаА» (ставшей основой для создания одноименного театра). Премьера работы состоялась 9 ноября 2001 г в ЦИМе.

*** Имеется в виду Третья Всемирная театральная Олимпиада, проводившаяся в 2001 г. в Москве, на базе нового здания ШДИ на Сретенке.

Глава седьмая. Начало Подвала. Баркер

Подвал в Среднем Каретном переулке был, как уже говорилось выше, «одной из немногих удач» первого правления ВОТМа. «Удач» в смысле самого факта приобретения помещений, а не в смысле их пригодности для репетиционного процесса. До того, как помещение арендовал ВОТМ, в нем находилось кафе. Позже — парикмахерская. В момент существования мастерских подвал (имевший два автономных входа) был отдан двум первым Мастерским — Мирзоеву и Пономареву. Позднее в ту часть помещения, которую занимала Мастерская Пономарева, въедет театр «Твербуль» А. Паперного. Но функционировать она будет не как театр, а как первый в Москве ночной арт-клуб «Белый таракан». История взаимоотношения Паперного с дирекцией ВОТМа (а затем — ЦИМа), организация этого клуба и его соседство с Мастерской Клима сами по себе занимательны, и в соответствующем месте мы ко всему этому обязательно вернемся. А сейчас следует сказать несколько слов о самом помещении, в котором несколько следующих лет будет располагаться мастерская Клима.

В настоящий момент это помещение перестроено, но его примерный план можно увидеть на с. 584 (чертеж, сделанный Климом и одним из актеров следующего призыва Мастерской — Андроном Випулиссом). Спустившись по лестнице вниз, в подвал, мы оказывались в небольшом холле (или, как говорили сами участники Мастерской, — «предбаннике») 4,5 х 5 м. В первый период — до Пинтера (т. е. до того момента, когда в Подвал стали пускать публику) — в нем «стояли стол и стулья. Там ели и пили чай» [Кореневская 9]. Там же находилась плитка, на которой можно было готовить, и посуда.

Слева от холла — небольшая гримерка, она же — костюмерная. В ней стояли два гримерных столика с зеркалами и «еще, кажется, кушетка у окна, на ней спали те, кто был в разнообразные моменты бездомным» [Кореневская 9]. После «Персов», с организацией «мужской» гримерки, эта превратилась в «женскую».

Проходная комната сзади (ведущая к «другому выходу», на «территорию Пономарева») сначала — до Пинтера — использовалась как склад. Позднее в нее переместилась «комната отдыха» — «до “Персов” там стоял стол, пили кофе, чай, с выпуска “Персов” там разместили вертикально кофры, в которых были развешаны костюмы, и комната превратилась в “мужскую гримерку”» [Випулис ФБ].

Наконец, собственно «территория Подвала» — «Комната» (право на которую Мастерская будет пытаться отстоять в начале 1990-х) — квадратное помещение 9 х 9 м с двумя заложенными окнами, «гим-

настическим» зеркалом во всю сцену и стоящим строго посередине квадратным (метр на метр) столбом. Именно этот столб станет в свое время главной достопримечательностью, своеобразным «духовным центром» Подвала.

В тот момент, когда (в самом конце 1988-го) Подвал был передан группе Мирзоева, столб, по понятным причинам, воспринимался как минус. Снести его было невозможно (он являлся одной из основных опорных конструкций здания). Из-за него само по себе достаточно большое помещение оказывалось непригодным не только для того, чтобы в нем играть, но даже и для репетиций. Для сравнения: зеркало сцены (т. е. видимая зрителю часть сцены, образуемая порталным отверстием) Кировского ТЮЗа (в котором Клим ставит свой предыдущий спектакль) составляло 11,5 на 7 м — вполне сопоставимая величина. Это не говоря уже о той комнате на 35 зрителей в ДК Медиков, в которой была сыграна премьера первого независимого спектакля театра Мирзоева — «Мадам Маргарита». Однако, в отличие от этой комнаты, в Подвале невозможно было рассадить зрителей так, чтобы они могли видеть все происходящее на «сцене». Кроме того, играть будущий спектакль предстояло в ДК Зуева, на большой сцене, а «это было огромное пространство, гораздо больше Дома Медиков и уж точно намного больше подвала» [Кореневская 10, 1]. Поэтому Мирзоев, хотя Мастерская его и получила это помещение, предпочел продолжать репетировать непосредственно в ДК. Что же касается Клина, то, по его воспоминаниям, именно необычность, «непригодность» пространства, его — центрируемая столбом — организация стала последним аргументом за принятие предложения Мирзоева:

Я так понимаю, что когда началась Перестройка, начальники поняли, что эта шваль сейчас полезет в театр и, чтобы она не полезла, создали такую резервацию. Это был мудрейший ход. Я к этому отнесился трезво, все понимал, *но когда я вошел в это помещение* я понял, что это помещение напоминает мандалу. И я понял, что я из этого помещения возьму все, что можно. Я понимал, что больше трех лет я не продержусь, потому что все рухнет, но у меня будет три года для того, чтобы нормально позаниматься [Клим 2,2].

Мандала (санскр. — круг, диск) — сакральное буддийское изображение мира, «чистой земли» (сферы обитания божеств), нередко также, в особенности в тибетском буддизме, понимаемое как сакральная дворец или дом отдельного медитативного божества.

Традиционная форма мандалы — круг, вписанный в ориентированный по сторонам света квадрат, который, в свою очередь, может быть вписан в круг. Внутренний круг может быть сегментирован или имеет форму лотоса.

В европейской психоаналитической традиции, идущей от Юнга, мандала — «есть самодостаточность, внутренняя цельность, которая стремится к гармонии и не терпит самообмана» [Юнг]. Во «Встрече с бессознательным» Юнг описывает, как в 1918–1919 гг. он ежедневно рисовал по утрам в записной книжке мандалы, отражавшие в тот момент какое-то его внутреннее состояние, а в 1927-м увидел странный сон:

Я обнаружил себя в каком-то городе, грязном и закопченном. Стояла зимняя ночь, было темно и шел дождь. Это был Ливерпуль. Еще с полдюжиной швейцарцев я шагал через темные улицы. У меня было ощущение, что мы удаляемся от моря и поднимаемся вверх, что сам город фактически находится вверху — на скале. Этот город напоминал мне Базель: внизу находился рынок, от него поднимались крутые улочки к собору и площади св. Петра. Поднявшись, мы увидели перед собою широкую тускло освещенную площадь, с множеством выходящих на нее улиц. Город имел радиальную структуру, площадь была его центром. Посреди ее находился круглый пруд, а в центре пруда — маленький остров. В то время как все вокруг было скрыто дождем и туманом, все было погружено в ночь, маленький остров сверкал в лучах солнца. Там росло единственное дерево — магнолия, усыпанная розовыми цветами, и казалось, что дерево не просто залито светом, но само излучает свет. Мои спутники жаловались на погоду и совершенно не замечали дерева. Они говорили о каком-то другом швейцарце, жившем в Ливерпуле, и удивлялись, зачем он поселился именно здесь. Я же был так очарован красотой цветущего дерева и солнечного острова, что подумал: «Я знаю — зачем!», — и в этот момент проснулся [...]

С этим сновидением у меня было связано ощущение некоей окончательности, завершенности. Здесь была выражена цель, и целью этой явился срединный путь, которого мне не миновать. Этот сон объяснил мне, что самодостаточность, самость — архетипический смысл и принцип определения себя в этом мире. В том сне была целительная сила, и тогда ко мне впервые пришло предчувствие моего мифа.

После этого сна я перестал рисовать мандалы. Он стал высшей точкой моего сознательного развития, и открыв мне мое душевное состояние, он принес покой и уверенность в себе. Хотя я и знал,

что занимаюсь чем-то бесполезным, но мне не доставало моего собственного понимания происходящего, а среди моих знакомых не было никого, кто бы мог мне в этом помочь. Сновидение дало возможность посмотреть на себя со стороны [Юнг].

Клим будет часто ссылаться на Юнга (хотя ссылки конкретно на эту работу я никогда не слышал, но это не столь важно). Юнг вообще для театра XX в. (традиции, связанной с линией Арто-Гротовского) необычайно значимая фигура. Но в данном случае я привожу эту цитату не по этой причине. Цветущее дерево на острове, которое Юнг видит в своем сне, — архетипический символ. Мировое дерево. Одно явление и видение которого дает человеку осознание себя и своего места «в мифе». Столб в середине Подвала (представляющегося для Климa в первую встречу как мандала) также, в определенном смысле, будет осознаваться своеобразным заместителем, экспликацией Мирового дерева, пронзающего всю толщу космоса. Древа, по которому можно взойти в «чистые миры».

Вращение вокруг столба, ставшее основой «третьего тренинга» (окончательно оформившегося в систему в Подвале), будет включать в себя, помимо всего прочего, и «восхождение»: «внутреннее чувство, которое у тебя должно возникнуть в какой-то момент, как будто ты поднимаешься как по ступеням» [Клим. Тренинг]. Полное название «Индоевропейского проекта» (серии из четырех спектаклей, три из которых были реализованы в Подвале в начале 1990-х) — «Индоевропейский проект “Лестница-дерево”: Север (“Словом о полку Игореве”), Юг (“Персы”), Запад (“Гамлет”), Восток (“Упанишады”)». И здесь, в самом этом названии, будут сходиться очень многие мотивы: культурные, исторические, театральные, но *картографически* — как описываемая словами картинка — название это, в первую очередь, будет попыткой передачи самой этой изначально увиденной мандалы, сакральной карты места, представляющего как путь: ориентированного по сторонам света квадрата — *комнаты*, в который вписан круг *действия* (коллективного кружения вокруг столба), с центром в виде мирового дерева — лестницы, по которой совершается *восхождение*, единственное только и способное объединить географически и хронологически разнесенные пространства в единое *место*.

Войдя в Подвал в первый раз и оказавшись в комнате, представляющей в плане идеальный квадрат со столбом посередине, Клим, как он сам будет вспоминать позднее, почувствовал, что «все складыва-

ется». Те наработки, которые уже были им сделаны, вдруг одномерно соединились в некую целостную картину. В дальнейшем, начиная с Пинтера, здесь — в комнате со столбом — будут играть все спектакли Мастерской. Напротив стены с зеркалом расставят стулья. И само это пространство, в котором зрители не будут иметь возможности видеть действие целиком и должны будут восстанавливать невидимое по отражению, окажет воздействие на саму форму идущих в нем спектаклей, на самоощущение зрителей:

Массивный квадратный столб подпирает потолок прямо посреди зала и порой скрывает тех, кто движется, от тех, кто смотрит. Но зеркало одолевает непроницаемость препятствия, отражая и его, и тех, кто за ним. Мы с вами находимся в спектакле. Когда-то он начался, но когда — не совсем ясно. Когда-нибудь он кончится, но когда... Здесь ничего нельзя знать наперед [Смоляницкий 1992: 52].

Однако в тот, первый момент это «видение» будущего, посетившее Клина, относилось не к спектаклям.

В чем суть: у меня был первый этап — в Харькове. Я был беспредельщиком. И я не очень понимал, что я делаю. В какой-то момент на меня наехали, сказали, что я манипулирую людьми... Я так не думал, но в какой-то момент азарт прошел, и я, наблюдая за этими ребятами, понял, что такие провокативные вещи, провокативное поведение — это я лезу, как ты говоришь, как доморощенный шаман. Я понял, что я доморощенный шаман, и я слинял из этой истории. Я понял, что я разрезаю психику человека, нажимаю на какие-то клавиши и не понимаю сам, что делаю. Во мне просто разгорелся инстинкт исследователя: если так нажать, а если так, а если это сделать? Я хотел понять, как это работает... Но люди шли на эти эксперименты. Они мне верили и они шли. А потом, когда я попытался в институте... я начал тихонечко, помимо института, искать способ за пределами института возвращать все то же самое. Я ходил в институт, но я на самом деле искал способы, технологии: пения и так далее. Это время, когда я со своей женой, актрисой, начал... Я многое уже знал, я знал, как посадить людей, им что-то сказать, и у них возникнет единое поле. Они начнут понимать друг друга на уровне интуиции. [...] Но в то же время я увидел, что в определенном смысле это бесперспективно. Что даже как с этими людьми в Запорожье... для того чтобы продолжать, нужно выйти на некий иной уровень. Если мы делаем шаг, то мы уже не имеем права останавливаться, иначе это все —... Но для того, чтобы сделать следующий шаг должны сойтись... должны произойти какие-то колоссальные события, сойтись какие-то огромные количества

всяких обстоятельств. Причем, как — сойтись? [...] Когда мы с Володиной тогда поговорили, и я пришел в первый раз в Подвал и увидел все это, я понял... Это как [в «Сталкере»] у Тарковского. Они идут, идут, идут... Есть Зона, а есть просто комната. И суть не в том, что в ней исполняются твои желания, а в том, что ты можешь о себе думать все что угодно, но то желание, которое исполнится, это и есть твоя истинная сущность. И если ты не отдаешь себе в этом отчет, то лучше просто туда не заходить [Клим 2, 2; 2, 3].

Тот тренинг, который ты знаешь... Я начал крутиться еще в институте. Там была совсем другая причина, и это не совсем имело отношение к тому тренингу, которым мы тогда занимались с женой [...] Но когда я вошел в Подвал, в самый первый раз, оно все сложилось. И я просто увидел, как все будет. Как озарение [Клим **].

Суть договора, заключенного между Мирзоевым и Климом в конце 1988 г. заключалась в следующем: уезжающему в Канаду Мирзоеву нужен был человек, которому он мог бы передать свою труппу и спектакли. Причем человек надежный, не такой, который воспользуется ситуацией:

мы с ним встретились, я ему очень ясно задал некоторые вопросы, на которые он мне очень ясно ответил. Он сказал, что он уезжает и что есть люди, с которыми он хотел, чтобы их судьба сложилась [Клим 2, 2].

Я должен был вести Володины спектакли и взять труппу. Причем договор был в том, что я никого не выгоняю хотя бы год. Т. е. год ничего не трогаю [Клим **].

В свою очередь Клим получал место для своих занятий и уже готовую труппу. В какой-то мере это был рискованный эксперимент. Ведь для того, чем хотел заниматься Клим, ему нужны были люди, готовые «идти за ним», заниматься не театром в смысле постановки спектаклей, а театром в смысле исследования. Чем-то, что и театром-то может быть названо достаточно условно. И совсем не факт, что артисты мирзоевской труппы, выпускавшей по шесть спектаклей за сезон, готовы были к такой работе. Т. е. определенные сомнения у Клима были. Но, как было уже сказано, они исчезли в тот самый момент, когда он впервые вошел в подвал и «увидел, как все будет».

Еще один момент: конечно, то, что произошло, — счастливое стечение обстоятельств. Клим сам, самостоятельно, никогда не смог бы пройти тот путь, который прошла Мастерская Мирзоева: сделать спектакль на стороне, продать его ВОТМу, сделать спектакль под патронажем ВОТМа, снова продать его, получить статус «Мастерской с оплачиваемым периодом». Как он вспоминает о тех условиях, которые были ему предложены?

Там как Мастерские были устроены? Вы могли делать то, что хотели, но раз в год вы должны были дать отчет о том, что вы делали, чтобы люди поняли давать вам на следующий год денег или пустить кого-то более перспективного. Конечно, люди, уже попавшие в эту систему, они чувствовали себя более свободно. Конкурировать с ними было сложно. Поэтому нужно было просто держаться [Клим 2, 2].

И это, конечно, не просто вольная трактовка вотмовских положений. Не просто непонимание того, «как все устроено». Но действительно схождение разных обстоятельств. Выше мы подробно разбирали систему, придуманную первым правлением ВОТМа, в которой инициативная группа, получив статус Мастерской, могла оставаться в Объединении *в течение двух лет*, получая оплату своей репетиционной работы. Группа Мирзоева первой получила этот статус (второй была группа Пономарева, и дальше — всё, система начала пробуксовывать, первое Правление отправилось в отставку). Следующим шагом, как мы помним, был «выход с ходатайством» о предоставлении Мастерской статуса театра. Но ни одна из Мастерских так до этого шага и не дошла. Во-первых, потому что ушли те люди, которые разрабатывали саму эту систему. Пришедшие им на смену были заинтересованы уже в другом. Во-вторых, театральный эксперимент, в рамках которого она была затеяна, если так можно выразиться, «изменил свое направление». К тому моменту, когда первые Мастерские, после двухлетнего оплаченного периода, должны были бы уже начать выходить из ВОТМа в самостоятельное плавание, было уже непонятно, к кому, собственно, обращаться с ходатайством. Да и какое это ходатайство будет иметь смысл.

Сегодня точно невозможно сказать, когда именно Клим впервые переступил порог своей будущей вотмовской Мастерской (сам он говорит, что это произошло на его день рождения, т. е. 9 декабря 1988 г., что, по ряду причин, выглядит несколько сомнительно), но о начале работы — т. е. о первых тренингах и репетициях —

можно сказать практически точно: весна 1989-го, «вероятно, март» [Богородская 1]*. И это имеет значение. Весной 1989-го (заседание Секретариата СТД 26 марта) у первого Правления ВОТМа начинаются первые трения с руководством СТД, приводящие, в конце концов, к «добровольной отставке» всех его членов. Следующий сезон — 1989–1990 гг. — ВОТМ начал уже под руководством следующего Правления (под председательством Ю. Рыбакова), а закончил (ровно через год после прихода в ВОТМ Клима, в марте 1990) преобразованием в подразделение ЦИМа, руководителем которого был назначен В. Фокин. И это уже — следующий этап. Фактически конец того ВОТМа, каким он был задуман первым Правлением. В этом смысле понятно, что, с одной стороны, некоторая неразбериха, возникающая от последовательной смены руководства, изменение собственно направленности Объединения, смена статусов — все это привело к тому, что какое-то время — первый период существования Мастерской уже непосредственно под управлением Клима — ее никто не трогал. Было не до того. Мастерская имела статус. Какие-то деньги (по уже заключенному договору о двухлетнем оплачиваемом периоде) ей выделялись. Согласно положению о ВОТМе (оставшемуся еще со времен первого Правления) никакого отчета, кроме спектаклей, которые мастерская *могла* (но не была обязана) представить на рассмотрение Правления *в удобное ей время* и согласно *собственным* планам, от нее требовать никто не мог. В этом смысле не удивительно, что первый «поставленный» собственно Климом спектакль — три вечера по Пинтеру — будет показан Мастерской только в конце мая 1990 г., в рамках фестиваля «Пролог», проводимого уже ЦИМом в качестве, с одной стороны, своеобразного отчета о предыдущей (доцимовской) деятельности ВОТМа, а с другой — должного стать некоторой отправной точкой, с которой начнется новый «цимовский» период. Именно к «Прологу» Клима впервые *попросят* «отчитаться», предъявить некую конечную *продукцию*, спектакль (который и будет собран менее чем за месяц), — ситуация, до боли напоминающая харьковскую его историю с «Бармалеем» («если вы театр, то...»).

Иными словами: та ситуация, в которой Клима окажется в первый период существования своей мастерской в ВОТМе, действительно явилась следствием невероятного схождения различных обстоятельств. А вовсе не тем, «как это было устроено», не закономерностью. Причем, что характерно: сам он (если бы это не Мирзоев,

* В этой же дате сходятся Т. Корневская и В. Мирзоев.

а он сам *начинал* в ВОТМе) добиться подобных условий для работы вряд ли бы смог. Та фора, фактически год (с марта 1989-го по май 1990-го), которую он получил для *работы* (фактически — для занятий тренингом, создания на базе уже имеющейся труппы собственного сплоченного коллектива), обеспечивалась не только уже полученным мастерской статусом, но и идущими параллельно в рамках ВОТМа мирзоевскими спектаклями.

Год ежедневных занятий, ежедневного тренинга («С первого дня. С первого и до последнего. Ни разу не было ни одного дня, когда это не происходило» [Клим 2, 2]), ежедневных «хождений с текстом», не нацеленных на «спектакль», привел к результату, который, вероятно, никаким иным способом и не мог быть достигнут.

Тот путь, которым мы шли, это была очень медленная, очень кропотливая работа. Я что-то уже понимал, но ребята... в первый момент они просто мне верили и шли фактически в неизвестность. Года два. Только через два года уже о чем-то можно было говорить [Клим **].

Механизм «передачи труппы», разработанный Климом и Мирзоевым, был прост. На весну Мирзоевым была запланирована работа над новой постановкой — пьесой Говарда Баркера «Возможности» (эта пьеса, так же как и вообще драматургия Баркера, никогда до этого не переводилась и не шла в СССР; перевод был сделан одним из знакомых режиссера — Александром Сергиевским [Мирзоев FB]). Было решено ставить эту пьесу совместно. Но поскольку «творческая манера» обоих режиссеров решительно не совпадала, совместная работа над спектаклем велась параллельно и должна была продемонстрировать не просто две части спектакля, но два различных подхода, две *возможности*: «Возможность А» (Мирзоев) и «Возможность Б» (Клим), идущие в два вечера.

Пьеса Баркера, выбранная для постановки, представляет собой набор из десяти коротких мини-пьес, скетчей на исторические и политические темы. Предполагалось, что разделены они будут пополам, но в результате в спектакль, «поставленный» Климом, вошли лишь три. Сам же репетиционный процесс происходил следующим образом: после того, как Клим был представлен труппе, он (без всякого предварительного объяснения причин, вообще без каких бы то ни было объяснений) начал проводить в подвале на Среднем Каретном ежедневный утренний тренинг. На этом тренинге должны

были присутствовать все актеры, вне зависимости от того, в каких «возможностях» они были заняты, сами режиссеры — Клим с Мирзоевым, а так же «все прочие». После тренинга, во второй половине дня, Мирзоев *с актерами, занятыми в конкретных сценах его спектакля*, проводил репетицию в ДК Зуева, а Клим *со всеми остальными* оставался в Подвале и «репетировал» свою часть в нем.

Я все время, говоря о работе Клина в этот период, беру слова «постановка», «репетиция» и т. п. в кавычки по той причине, что в данном случае говорить ни о постановке, ни о репетициях в привычном смысле этого слова нельзя. Наиболее близкое определение для «репетиции» — «итальянская читка» (т. е. быстрое сквозное прохождение всего текста), но и оно не совсем подходит. Сам Клим иногда говорит о «хождении с текстом». На самом же деле суть происходящего отражает единственная реплика: «Играйте». Уже после окончания периода Подвала, в момент работы Клина в Петербурге (так называемый проект «Конверсия» — нисхождение в государственные театры), я сам присутствовал на репетициях Мольер-проекта в театре Сатиры на Васильевском острове, которые Клим начинал с этого слова. «Взяли текст, играйте» (или, быть может, так: «Взяли текст? — Играйте!»). Без каких бы то ни было объяснений, разбора, «читки», «застольного периода». Без «распределения ролей», ответов на вопросы «кто я», «кто мой персонаж».

В случае с Подвалом актерам хотя бы была известна пьеса, приблизительно понятен формат будущего спектакля. В Мольер-проекте сцена, которая была распечатана только что в литчасти (что за пьеса, кто автор, кто будет занят — ничего не было известно), раздавалась случайно выбираемым (из числа присутствующих в комнате) актерам:

- *Играйте.*
- *А что это?*
- *Все вопросы потом.*
- *А кто я?*
- *Играйте.*

И так до тех пор, пока вопросы не заканчиваются.

Право на произнесение реплики исходит из самого существа актера. Один из основных законов: доказать это право. Свое право на те или иные слова, на роль, на свое место в спектакле.

Как это происходило на Баркере? Одна из актрис — Елена Брагина — вспоминала:

мы репетировали, примерно так: ходим с текстом, читаем, раз, два, Клим молчит. Двадцать пятый раз проигрываем, уже выучив текст, ходим, кому как взбредет в голову. Клим внимательно смотрит, но молчит. Меняемся ролями, мизансцены меняем. Молчит.

А на «сотый раз» заговорил: «Вы придумали конструкцию и пытаетесь это неорганичное придумывание внести в органичное пространство. Оно не пропускает, а вы прете». Так начинались репетиции с Климом. То есть сами репетиции начинались с тренинга, мы кружились вокруг своей оси и одновременно по кругу, как планеты вокруг солнца. Позже в Америке я обнаружила, что мы выполняли одно из упражнений Дейла Ламы.

А Баркер Клим, в результате, получился полнейшей импровизацией. Клим только ориентиры обозначил, маяки расставил, и мы двигались от одного к другому, не зная, чем дело обернется.

Дочь и мать — революционерка и проститутка — говорят каждая о своем, не слушая друг друга, как это бывает у Чехова. Клим сознательно разводил нас так, чтобы мы не играли лоб в лоб. Чтобы не рвали страсти в клочки. Дочь (Новикова) собирается на панель, любит себя. «Революция произвела на свет прекрасных детей», — говорит она. Мать помешана на своем революционном прошлом, но я (мать) не шизофренирую в открытую, не пускаю на панель. Только в танце с золоченой рамой от картины под музыку Дип Пёпл «Дым над Водой» Клим мне позволил выразить, так сказать, всю пропасть наших с дочей мировоззрений.

Клим: «Во время “игры”, когда знаешь заранее рисунок роли, ты говоришь с собой о смерти. О жизни говоришь с собой. Фишки расставлены, спектакль идет, и у тебя полно времени наконец-то обо всем этом задуматься».

По Станиславскому это называлось «Чем ты сейчас живешь?». Содержание роли. Нет никакого Гамлета, есть только Ты [Брагина 1].

Не знаю, действительно ли это так называется «по Станиславскому», но для Климa этот момент — отсутствия какого бы то ни было разделения, актера, роли — существенный. Если не основной. И «Ты» (взятое с большой буквы) — единственная реальность —

«Персона» (в отличие от «персонажа», «тебя» — не только Гамлета, но и актера в его личностном аспекте).

Отказ от предварительного разбора, от «интерпретации», от того, «что играть?» (вопрос, ответ на который современный актер ожидает от режиссера, словно бы заранее обладающего высшим знанием), — принципиальный. «Почему Гамлет убивает Полония?» — «По сюжету»: единственный ответ, обладающий полной легитимностью. Интерпретация — дело зрителя, а не режиссера.

Мой вопрос к себе, «а кто же я?», он не такой вопрос, не прямой. Я-то, на самом деле, не знаю, кто я. Внутри меня вот это «я», которое не отвечает на эти вопросы. Это — пустота. Т. е. и вопрос мой — к тебе. Т. е. я задаю вопрос Богу и жду, что через тебя Бог ответит мне, потому что я сам не слышу. [...]

Люди, которые спрашивают: «что мне играть?», с этими людьми — бесполезно. Собственно, все репетиции заключаются в том, что ты пытаешься человека увести с территории «что мне играть» на территорию «кто ты». И только дойдя до территории «кто ты», можно начать что-то делать. Потому что дальше возникает вопрос: а тебя устраивает, кто ты? В сюжете. Или: в каком мифе ты находишься? ты знаешь? «Я, — говорит, — Эдип». «А ты знаешь, чем Эдип кончил?» «Нет, я так не кончу». «Почему?» «Я хитрее». Вот тогда и возникает эта история: «по сюжету». [...]

Грубо говоря, что такое сюжет? Один священник меня потряс. Ему задали вопрос, по телевизору, «как избежать греха?». Он фантастический ответ дал: «Не ходите в те места, где этот грех находится»... Он очень по-театральному ответ дал: не ходите туда. Любите водку? не ходите туда, где наливают. — «А если я чтобы испытать? Приду и не буду пить?» — «Не ходите» [...]

Меня интересует, про что история Гамлета. Но меня не интересует мое мнение по этому поводу. Меня интересует, а что, собственно говоря, эта история... какое она отношение... [...] Я говорю, что я могу попасть в сюжет Гамлета. Естественное, если я попадаю в сюжет Гамлета, то я хочу сквозь него пройти и остаться целым. Смысл не в том, чтобы погибнуть, а в том, чтобы пройти по минному полю.

На самом деле, когда возникает спектакль? Спектакль возникает только тогда, когда актеры, занятые в этом спектакле, начинают в жизни говорить только словами этой пьесы. Т. е. их жизнь оказывается сведенной к тому, что все, что с ними происходит за

пределами этого спектакля, за пределами всего, все обстоятельства, которые с ними происходят, они в состоянии сыграть при помощи этого ограничения: только слова пьесы [Клим 2, 2].

Летом 1990 г., на обсуждении спектаклей, представленных на фестивале «Пролог», Клим говорил, возвращаясь к принципам, на которых был построен Баркер:

У нас с Мирзоевым был спектакль «Возможности», предполагавший два параллельных взгляда на Театр. Это был осознанный акт параллельности и независимости. «Возможность-А» как трансляция мира художника в пространство театра и «Возможность-Б» как попытка познания мира театром, методом театра. Ваше право участвовать в этом процессе или нет, это внутреннее право человека.

Мы пытаемся заниматься принципиально бесконфликтным театром. Человек должен выяснять свои отношения не с другим человеком, а с бесконечностью. Театр есть система определенных ритуалов с временем. Мы все почему-то очень боимся знаменитой статьи Крэга о природе театра, боимся самого понятия «марионетка». Но ведь он имел в виду «божественную марионетку», статью которой невероятно сложно, ибо нужно отказаться от своих претензий на мир, и его толкование — нужно вытолкнуть это из себя, а это — сложнейший процесс. За полтора года в этом направлении мы сделали только один шаг, да и то не все. Здесь нужны годы. Актер театра «Но» только к пятидесяти годам, с пяти лет посвятив себя искусству возвращения «цветка стиля», приближается к «зеркалу просветленного духа», и тогда на мгновение возникает чудо. Но это чудо нужно ждать — годами [Стенограмма].

Именно «ожидание чуда», того, что может произойти, но совсем не обязательно произойдет, — суть работы, предлагаемой Климом. Причем чуда не в каком-то узко-театральном смысле, не неожиданно удачного спектакля или того, что мы не готовы, но вдруг произойдет чудо. То, что может произойти, происходит во всех смыслах. В реальности. С актером и зрителем. Разница только в том, что актер заранее готовит себя к этому ожиданию, к возможности, является для зрителя проводником в то место, в котором оно может произойти. Зритель же — приглашается в это путешествие, но только в тот момент, когда актер готов. И эта готовность, опять же, — не именно театрального характера.

Вспоминая позднее момент репетиций этого своего первого подвального спектакля, Клим говорил:

– Честно говоря, сама пьеса, спектакль, это было не так важно. Это были такие маленькие истории, политические скетчи. Мы взяли по три и сделали два спектакля. [...] У меня — реалистический, а у Володи — авангардный. Мой — вполне традиционный: роли распределены, то, сё. Но при этом я занимаюсь тренингом и занимаюсь в основном подготовкой актера. К вечности.

– А спектакль — так, между прочим?

– Да, спектакль — между прочим. В Подвале было так распределено: мы занимаемся тем, чем занимаемся, потом наступает время отчета, и мы показываем спектакль [Клим 2, 2].

Собственно «театр», «спектакль» — побочный продукт, алиби, должное объяснить постороннему наблюдателю, чем именно мы здесь занимаемся. Но это — с одной стороны. С другой же, для самого Клина театр — единственная возможность встретиться с той самой подлинной реальностью жизни и смерти, о которой, в общем-то, и идет речь:

Я считаю, что все в мире имеет свое качество, а театр — это технология познания. Или технология выживания...

Есть в театре закономерные вещи. Есть законы и есть то, что должно повторяться. То, что я открываю дверь и там должно что-то произойти, — это профессия, это — создание предполагаемых обстоятельств. Но театр — это то, что происходит с тобой, это какой-то сдвиг времени. Почему? Я не знаю. Это как религия. Если хоть один человек в театре утверждает, что с ним что-то произошло, значит этот театр состоялся. Но есть как в церкви — ритуалы. Есть законы: как ты встанешь, как будешь двигаться... — это профессионализм. Это гарантия того, что меня подведут к какому-то месту и скажут... человек встанет, откроет ту же дверь, и я подумую, что там бездна. Дверь в никуда. Вот это — чудо театра [...]

Я люблю театр, я его знаю как закон, как профессию. Но ставил ли я хоть раз в жизни спектакли? — Нет. Я ставил спектакли, но целью моей было что-то другое...

– Что?

– Несколько раз я переживал в театре абсолютно случайно... даже не в театре, на репетиции... когда я вдруг сидел, и передо мной ничего не было. Исчезли люди, они говорили текст, но... это было состояние... несколько раз я это переживал, когда меня не было.

Т. е. я был, но во всем. Границы между мной и... В чем смысл тренинга? Если правильно его вести, то в какой-то момент — меня нет, я — это всё. И для меня театр начинается с этого момента. Вот как что-то шелкает. В пространстве возникает странная перемена. Она возникает индивидуально у каждого человека, но дело в том, что в театре существует цепная реакция, резонанс... если происходит с одним, то... [...]

Театр — это единственное место, где ты каким-то образом сострадаешь, становишься частью какого-то волшебного-чудовищного закона жизни и смерти [Клим 2, 2].

* * *

Тренинг и «хождение с текстом» — две взаимосвязанные части единого «технологического процесса». Одна не может существовать без другой. Во всяком случае, существовать в театральном смысле, в сфере театра, подготовки «спектакля».

Выше (в предыдущей главе, говоря о первых годах работы ШДИ) я уже цитировал слова Юхананова об основных принципах, на которых был построен его «Театр Театр», — соединении и разделении, о том что в «игровом театре» (во всяком случае в том смысле, в котором Юхананов понимает «игровой театр») работа над спектаклем обязательно должна пройти эти две стадии. В каком-то смысле предлагаемая Климом ежедневная последовательность тренинга и «хождения с текстом» соответствует этим двум частям. На тренинге актеры соединяются, возникает «единое поле», дальше, взяв в руки текст, они разъединяются, действуют изнутри своего существа. Финальное же соединение происходит в их взаимодействии, в том процессе, который должен объединить их на площадке и который очень условно будут называть «импровизацией». Качество и количество этой «импровизации» в спектакле будет возрастать постепенно. И мы увидим, как уже ко второй версии «Ревизора» импровизация будет единственным средством, через которое в «спектакле» (в игре на зрителе) будет проходить действие.

Более подробно о «третьем тренинге» и связанной с ним теории «нулевого ритуала» мы будем говорить чуть позже. Причина заключается в том, что сам этот тренинг сложился в окончательную форму в течение нескольких лет занятий, представлявших собой по сути (как это обычно бывает у него) исследовательский проект. Но несколько предварительных слов, для того, чтобы было понятно, о чем же идет речь, сказать стоит.

Во-первых, как мне кажется, необходимо прояснить самый верхний слой: откуда вообще берется вращение? В тот момент, когда тренинг окончательно сольется со спектаклем и актеры будут вращаться уже непосредственно «на сцене», критика будет вспоминать в этой связи и о «вращающихся дервишах» («кружится в священном дервишеском танце босоногая актриса» [Карась 1992: 3]), и о шаманстве («Все эти хороводные увеселения [...] — что это, как не шаманство?») [Игнатюк 1994: 5]), и даже (пусть косвенно*, но все равно — любопытно) — о Гурджиеве. Это не говоря о самих участниках, «узнающих» обычно задним числом в предлагаемой им практике «упражнения Дейла [т. е. — Далай] Ламы» [Брагина 1], «элементы тренинга Гротовского» [Богородская 1], «упражнения из эвритмии [...], плюс восточные медитативные техники» [Мирзоев: 63] или «даосские техники, как во внутренних стилях у-шу**» [Випулис 4].

В том же случае, если вращение не возводится к какой-то «тайной» или «восточной» практике, рассказываются истории о том, «откуда на самом деле» оно взялось. Например, А. Уткин (проходивший тренинг в Подвале чуть позднее, не присутствовавший на репетициях Баркера) говорил мне:

А вращение придумал... т. е. как придумал, получилось случайно... был такой Чапа [т. е. — В. Чаплыгин], царствие ему небесное, он уже умер как два года, самый красивый, самый талантливый человек, такой Марлон Брандо, не ставший звездой в этой стране. Друг его начало крутить, а потом Клим за это уцепился и тоже начал крутиться. А потом я обучал этому вращению [Уткин 1].

В версии Климa все, как обычно, гораздо прозаичнее:

* Например, в статье, посвященной постановке пьесы Климa «Джульетта и ее Ромео» (МХАТ, 1999, реж. В. Берзин), Г. Заславский пишет: «Кружение персонажей с выставленной вперед одной рукой и другою на животе — что-то восточное, тайное, обозначающее причастность иному знанию, чтобы творящееся на сцене не казалось всего лишь историей, хотя и трагической, о любви. Нам эти мистические пляски знакомы по спектаклям Мирзоева, — известного поклонника Гурджиева» [Заславский 1999]. Не знаю, понимает ли автор, что описываемые им «кружения» (и в спектаклях Мирзоева и в спектаклях Берзина) имеют один исток — тренинг Климa, в котором оба режиссера участвуют в 1989 г.

** Насколько мне удалось понять, речь идет о технике «внутреннего стиля» — Багуаджан (ладонь восьми триграмм), построенной на круговых движениях и вращении.

Тот путь был связан с вращением. Причина была банальная. Она не была связана... у меня была проблема: у меня кружилась голова, и у меня от любого вращательного движения начиналось... У меня было две причины. Как получить то, что получает человек, используя на себе химические воздействия — травку и все такое, — можно ли это обойти, не используя воздействие химии на сознание. И второе — это просто банальная проблема: я не мог вращаться. При любом вращении я... И я сказал себе: «да что же это такое!» И я начал вращаться. Но когда я начал, по пути, я понял... мир — это центр и кружение. Причина была банальная, но когда я начал кружиться, я понял, что это невероятно сильное средство для — как пишет Кастанеда — остановки внутреннего диалога. Т. е. ты как бы обрываешь все связи [Клим 2, 2].

По воспоминаниям Клим, первые опыты с вращением он начал еще в Харькове. Но это были еще не систематические занятия. Дальше, в институте (на тех занятиях, которых мы условно называли «в красном уголке»), они были продолжены, но в единую систему, как было уже сказано, все сложится в его голове в тот момент, когда он впервые перешагнет порог подвала.

Три базовых упражнения третьего тренинга (которых мы в дальнейшем будем условно называть: «вращение», «сшивание реальности» и «прорастание в пространстве») по отдельности возникают задолго до Подвала. И все — «по банальным причинам». «Сшивание реальности» (в первоначальном варианте — «швейная машинка») — базовый элемент шага, в дальнейшем используемый при вращении, — появляется первым. Затем на него накладываются занятия звуком, звукоизвлечением («технологией пения», которую, как мы помним, Клим применяет на репетициях «Источника», заменяя ей второй тренинг). В конечном счете все складывается в единую систему, находя окончательное выражение в «ритуале вращения вокруг столба».

Это очень простая штука. Вначале это возникло от банального чувства: я никогда не мог понять, как работает швейная машинка. Бабушка шила, и я никак не мог понять, как одна нитка... но я заметил, что в этом круговом движении есть... когда кружишься... кружение — это движение, это ходьба определенным образом. Когда мы тогда бегали... есть психологический момент — если ты бежишь по кругу — ты можешь бежать долго. В левую сторону. Но я уже, когда был в институте... я начал заниматься голосом, технологиями пения... с женой... Дело в том, что я с женой еще занимался теми технологиями, которыми занимался в Харькове. Я на-

чал их проверять [...] И в какой-то момент обнаружил, что работаю со звуком, если это накладывается на это движение, то... [...]

Что такое нулевой ритуал? Зерно падает, пускает корень, корень дает ветку... и все это на теле. Пять переходов. Звук «Аум» и звук «Ом» имеют два разных значения. Это не одно что-то, что пишут так и так, а два разных значения. Короче, у меня есть какие-то тексты, которые я читаю, есть что-то, на что я наталкиваюсь в процессе своих исследований — забываю, а потом снова наталкиваюсь, — и для меня важно найти эту связь, не то, что я такой умный и что-то открыл, но то, что это — круг. Ты видишь, все то, что я рассказываю, выглядит собранием каких-то случайных обстоятельств. Но они не случайны. И мне важно найти подтверждение, где-то внутри своей головы, что я не изобрел это все, а считал это как какую-то информацию в реальности. И более того, что эта информация, пройдя через мой организм, нашла подтверждение [Клим 2, 2].

Когда Клим говорит о том, что в какой-то момент он обнаруживает, что вращение — это «невероятно сильное средство для остановки внутреннего диалога», для «обрыва всех связей», — это важный момент. Причем не просто важный для тренинга, а в театральном смысле. В смысле того понимания театра, которое становится у него главенствующим.

«Нулевой ритуал» («театр это — нулевой ритуал») — это ритуал «обнуления», «стирания», приведения актера к той — нулевой — точке, с которой должна начаться игра. Действие начинается из пустоты. Из полного нуля. Придя в театр, прежде чем «взойти на сцену», актер должен «обнулиться», отбросить все человеческое, личностное, все, что способно отвлечь и его самого и зрителей.

В этом месте мне хочется сделать небольшое личное отступление. Летом 2010 г., параллельно месячному семинару, который Клим вел в СПб, в Театре на Литейном, я несколько раз встречался с одной своей знакомой, нынче живущей в Париже, — Ольгой Сусловой. По специальности она психоаналитик, одна из первых переводчиц Лакана на русский. И в одну из наших встреч речь зашла о театре. Быть может, этот разговор так сильно запомнился мне именно потому, что параллельно я посещал занятия, которые проводил Клим, не знаю. Но слова, которые я услышал от нее, в тот момент прозвучали для меня очень показательно: «Почему я не хожу в театр. Может быть, это связано с профессией? С тем, что я привыкла “видеть” людей как психоаналитик? Но когда я прихожу в театр и мне пытаются представить Шекспира... или Мольера... или, не дай Бог,

Эсхила с Софоклом [разговор начался с обсуждения «Антигоны»], а я вижу, что у этого актера, во-первых, проблемы с женой, во вторых — невыплаченный кредит, что на завтрак он ел квашеную капусту, а после спектакля пойдет выпить с друзьями, мне сквозь это не пробиться. Т. е. то, за чем я начинаю наблюдать, это за тем — кто он такой, а не за тем, что он “играет” или что он мне “по замыслу режиссера” должен сообщить» [Суслова]. Конечно, ничего исключительного в словах этой моей знакомой нет. Но, повторюсь, для меня лично, для моего восприятия, «все так совпало», что именно эти слова оказались наглядной иллюстрацией того, что зритель — сегодняшней, современный человек, пришедший (возможно, случайно) в театр, — действительно видит невыплаченный кредит и квашеную капусту, которую актер ел на завтрак, а не что-то, что ему *пытаются* показать.

Конечно, в реальности все обстоит не так просто. И современный режиссер, обладающий видением этой ситуации, нередко пытается так развернуть дело, что это как будто бы не у актера, а у Эдипа — невыплаченные кредиты и квашеная капуста. Что «это мы и имели в виду». Но проблема в том, что до бесконечности этот фокус повторяться не может. Слишком скучно. Да и, по большому счету, — бессмысленно.

Поэтому в том понимании театра, которое приносит с собой в Подвал Клим, первичной процедурой становится именно смывка, обнуление, выведение актера за рамки обстоятельств его (личной/человеческой) жизни. «Актер не человек. Человеков нужно гнать из театра».

Как было уже сказано выше, тренинг, кружение вокруг столба, с которого начинался каждый репетиционный день в Подвале, помимо всего прочего нес на себе функцию необходимого, первоначально «соединения» (в терминологии Юхананова). Или как говорил Клим, — «создания единого поля».

Это был круговорот. Все очень просто: человек приходит, и он мгновенно в этой системе виден. Когда эта система сформирована, в чем сила этого эгрегора, этого поля? — В каком-то смысле это кружение — это единомыслие. Мы мыслим единомыслием. Это кружение — это не просто ритуал, это кружение накладывает определенные... это определенная технология входа в ту или

иную театральную.., это — молитва входа. Прежде чем начинать, ты 2–3 часа отдаешь себя себе [Клим 2, 2].

Следующее далее, за тренингом, «хождение с текстом» — «разделение» — оказывается возможным именно как второй шаг. Как отдельная, самостоятельная «технология» «хождение» — несостоятельно (и в этом Климу придется убедиться уже в период «после Подвала», в период «Конверсии», когда актеры «государственных театров» будут либо отказываться заниматься тренингом, либо относиться к нему достаточно формально, как к чему-то внешнему, вспомогательному).

В чем суть этого «второго шага»? В первую очередь, как было уже сказано, в том, чтобы заставить актера действовать самостоятельно, изнутри своего я. В том, чтобы увести его «с территории “что мне играть” на территории “кто ты”». Но здесь есть еще несколько моментов.

Спектакль, как считает Клим, должен самостоятельно «вырастать» (как растение, цветок, живое существо). И задача режиссера — обеспечивать условия этого роста. Функция режиссера — функция садовника. Причем — хорошего садовника, не оставляющего свои посадки без присмотра ни на один день. Что, в этом смысле, означают его слова о том, что «спектакль возникает только тогда, когда актеры, занятые в нем, начинают *в жизни* говорить только словами этой пьесы»?

В традиционном «репертуарном театре» жизнь спектакля достаточно четко может быть разделена на два периода: репетиционный (до премьеры) и эксплуатационный (после). Высшая точка — премьера. Один или несколько премьерных показов (включая обязательный «прогон на критику»), к которым сходитесь все напряжение ожидания как творческой группы, так и зрителей. Жизнь спектакля после премьеры — отдельный разговор, обычно опускаемый в силу ряда причин. Главная из которых — полная бессмысленность. Все, что можно было бы сказать, уже сказано, и все, что могло состояться, — состоялось. В лучшем случае спектакль живет своей жизнью. Жизнью после смерти. Контролируемой дыхательным аппаратом и искусственной почкой. В худшем — умирает сразу, и приходящий на него зритель видит лишь намек на то, «как это было» или как это «должно было бы» быть. Неудивительно, что наиболее живыми моментами в таких спектаклях становятся все эти так называемые «актерские штучки» — намеренные подкалывания, постановка партнера в неудобную ситуацию, неправильно подаваемые

реплики и т. п. Т. е. — реальная жизнь, пробивающаяся в спектакль, как трава через асфальт. И когда Клим говорит об «обстоятельствах жизни актеров», которые должны быть уложены «только в слова пьесы», в первую очередь имеется в виду именно это.

Рассмотрим такой пример. Одним из последних спектаклей, поставленных Эфросом, был спектакль по пьесе Теннесси Уильямса «Прекрасное воскресенье у озера Сакре-Кер». Репетиции его начинались еще в театре на Бронной, где в первом, так и не вышедшем варианте были заняты Ольга Яковлева, Марина Неелова, Анастасия Вертинская и Алла Демидова. Перейдя на Таганку, Эфрос продолжил работу над спектаклем. Яковлева и Демидова остались на своих ролях, на роль Вертинской была приглашена Зинаида Славина, а сама Вертинская заняла роль, которую до нее репетировала Неелова.

Из всех спектаклей Эфроса «Прекрасному воскресенью» была уготована самая короткая сценическая судьба. Впоследствии критика отмечала:

Эта поздняя пьеса Уильямса у нас ставилась нечасто и без успеха. Даже спектакль Анатолия Эфроса, в котором играли Анастасия Вертинская, Ольга Яковлева, Алла Демидова и Зинаида Славина, быстро сошел со сцены. Дело не в том, что все актрисы были разного сценического вероисповедания, — это-то как раз и есть перевод на театральный язык невозможности взаимопонимания между героинями. Дело в том, что все роли в пьесе равнозначимы, и между исполнительницами на сцене началось жесткое соревнование, проще говоря, они чуть ли не намеренно мешали друг другу играть. Впоследствии Демидова написала, что спектакль не получился еще и потому, что «Уильямса нельзя играть бытово, он, так же как и Чехов, мстит» [Ильичева].

Сама Алла Демидова в книге воспоминаний «Бегущая строка памяти» так описывала период послепремьерного существования этого спектакля:

Вот такие четыре разных «зверя» были в одной клетке на сцене. Собственно, это существование разных представительниц театральных школ, я думаю, и было самым интересным для зрителей.

Для нас на «Таганке», например, никогда не существовало четвертой стены — иногда мы просто обращались к залу как к партнеру, а иногда пространство сцены увеличивали до задней стены зрительного зала. И соответственно в «Прекрасном воскресенье...»

я выхожу в своей роли и, обращаясь к Оле, говорю в сторону зала, имея в виду, что там продолжается Олина комната. И мне Оля — от себя — дает реплику: «А вы куда смотрите?» Я говорю: «На противоположную стену...» Так наши импровизации доходили до абсурда. Я играла гранд-даму в шляпе, а Оля играла бытовую домохозяйку. Я выходила — Оля по спектаклю что-то делала у плиты и стучала ножом. Моя реплика — она стучит громче, она говорит — стучит тише. В общем, соревнование началось нехорошее. Или: упала газета, с которой я выхожу, и Оля — р-раз ее ногой под кровать, понимая, что я в своем образе не могу за ней полезть, а газета мне нужна, чтобы потом с ней играть... Но иногда мне это даже нравилось, это подхлестывало фантазию. У Оли был монолог на авансцене, а я сидела в глубине. Я ничего не делала, нет. Но я старалась — энергетически — обратить внимание зрителей на себя и снимала напряжение с ее монолога.

Первой не выдержала Настя. Она отказалась играть. «Прекрасное воскресенье...» сняли. Причем Эфрос этот спектакль не смотрел, но, видимо, ему на что-то жаловалась Оля, потому что перед каждым спектаклем он мне говорил: «Алла, поднимайте ритм!» [Демидова: 271].

Очень показательные, в нашем контексте, воспоминания. В особенности с учетом тех слов, которые употребляет Демидова: «импровизация», «соревнование», «энергетика». А также поведения Эфроса — «не смотрящего спектакль» после премьеры. И здесь мы должны сказать, что Клима *начинает* там, где Эфрос *заканчивает*. В каком то смысле реплика «Играйте!», произносимая им, означает именно начало того периода, которым обычно все уже заканчивается: «[Спектакль мы сделали, а теперь] играйте!», выгребайте как можете, выплывете — хорошо, нет — значит нет.

«Играйте» Клима во многом подразумевает опускаемое: давайте предположим, что спектакль мы *уже* сделали, *уже* прошли все предварительные стадии, вы *уже* все знаете, а теперь... Именно те моменты, о которых говорит Демидова и которые обычно пускаются на самотек, — «импровизация», «соревнование», «энергетика», технологии, позволяющие «обратить внимание зрителей на себя», — и становятся центром внимания, объектом работы.

С точки зрения Клима, Яковлева, которая «стучит ножом» или «отправляет газету под кровать», — молодец. Она — выиграла сцену. Повела себя как настоящая актриса. А как должна отреагировать на ее поведение, в этом смысле, партнера? Она должна попробовать переиграть ее. Например, просто не подать реплику. Помолчать

полчасика. Уйти на авансцену и заняться там своими делами, чем-то таким, что все изменит, создаст новые обстоятельства, в которых уже ее партнер окажется слабейшей стороной.

«Вы придумали конструкцию, и пытаетесь это неорганичное придумывание внести в органичное пространство. Оно не пропускает, а вы прёте», — слова, приводимые Брагиной вполне подходят и для ситуации, описываемой Демидовой (с той только разницей, что здесь даже не «вы придумали», а придумал за вас кто-то, режиссер). Для того, чтобы произнести какие-то слова, совершить какие-то действие, нужно иметь на него право. Заработать его. «Завали товарища» — один из первичных принципов, законов актерского существования. Проблема только в том, что сам этот этап прохождения через «перетягивания на себя одеяла», в реальности, если ты знаешь, что с ним делать заканчивается слишком быстро, а вот то, что начинается *за ним*, требует уже усилий совершенно иного порядка.

В том процессе, в котором (словами Брагиной) «ходим с текстом, читаем, раз, два, уже выучив текст ходим, кому как взбредет в голову», одной из основных составляющих является само проживание длительности процесса, не направленного на какую-то конечную цель. Не «попробуйте так или так, а потом мы отберем», а просто «играйте» — раз, два, сто, двести, триста. Научитесь воспринимать это не как подготовку к чему-то, что произойдет, а как то, что уже происходит. Быть здесь и сейчас. Жить непосредственно тем, что происходит в данный момент для вас, не задумываясь о том, как это будет выглядеть для кого-то когда-то.

Другая сторона этого прохождения заключается, если так можно выразиться, во внешней манипуляции. В сознательном подведении актера к тому моменту, когда он вынужден будет разбираться со своей ситуацией «словами пьесы». Причем, опять же, сначала — в узком смысле, непосредственно на площадке.

Мировоззрение Клима люди, его близко знающие, часто определяют как буддийское. Так же о себе нередко говорит и он сам. И здесь понятно, что речь идет не о непосредственной религиозной практике, не о конфессиональной принадлежности (она — традиционно христианская), а именно о мировоззренческих установках. В первую очередь о пресловутой буддийской «пустоте» и «недеянии». Последнее же, как известно, не отрицает действия, но направлено на «невовлеченность», отстраненность от него. Личное неучастие, невовлеченность низших сторон я — человеческого эго — в произ-

водимое действие и дарит подлинную свободу. Выход за пределы сансары, прекращение производства «дурной кармы».

С другой стороны, личная вовлеченность в происходящее не может привести ни к чему иному, кроме описываемого Демидовой: возрастанию напряженности, закрытию спектакля. Задача Клима (как он сам определяет ее в этой связи) «провести актера через все это». «Репетиции» (или то, что мы условно обозначаем этим словом за неимением другого) в этом смысле являются путем. Возможно — самоцельным (в том смысле, в котором само это слово — *путь* — употребляется в восточных традициях), но все же конечным. В какой-то момент все должно сойтись. Но это финальное схождение — не «сведение к премьере», после которой сошедшеее начинает воспроизводиться, эксплуатироваться. А завершение определенного этапа работы (работы с той или иной пьесой, текстом). Завершение того *ожидания* в определенном *пространстве текста*, о котором мы говорили.

Для меня мифологичность мира и рок — вещи изначальные. И когда я ходил под машину, я понимал: согласно мифу, в котором я живу, со мной произойти ничего не может. Вопрос в том, как переходить из мифа в миф. Кто такой актер? — Человек, который переходит из мифа в миф. Я хочу ответить на вопрос: в чем сила стационарного театра? В том, что спектакль рождается на публике. Почему сейчас театра нет? Потому что спектакль рождался на публике. Он играется, развивается, но надо понимать: спектакль играется один раз. Есть мгновение, после которого он уже не существует. Вот он идет, идет, но однажды он будет сыгран. И в тот момент, когда он будет сыгран, после этого его нужно закрывать. [...]

Дальше, есть еще один момент: или незнание, или — ... Что такое эюд? Почему я так говорю: «играйте»? Потому что я знаю, что существует только одно мгновение. Первое мгновение, когда человек сталкивается с неизвестным и непостижимым и в нем возникает это «я», этот танцовщик. Человек способен от шока и непонимания включить все, весь организм. И тогда я вижу, кто он. Это существует один раз, и потом это существует еще только один раз на каком-нибудь спектакле. Спектакль играется один раз. Один раз все это сходится. И тогда спектакль можно закрывать. Иногда это происходит на репетиции, до спектакля. Таким невероятным опытом до спектакля было в Ленсовете*. Они все сыграли до того, как выйти

* Имеется в виду спектакль «Близится век золотой» — текст Клима по пьесе С. Моэма «Недосягаемая»; СПб т-р им. Ленсовета (Открытый театр), 1987 г. Спектакль был с трудом выпущен и прошел всего два раза.

на сцену. Это был определенный театр, жизнь. И когда они вышли, им играть было уже нечего. Все было бессмысленно. Им этот спектакль был уже не нужен. Для них это было невероятное откровение, но сам театр потом был уже не нужен [Клим 2, 2].

Как воспринимали все это актеры, привыкшие у Мирзоева совсем к иной форме работы? Константин Лавроненко (ставший впоследствии «главным» актером у Клина, тем «стержнем», на котором — начиная с «Персов» — «держалось вообще все» [Клим 3, 2]), вспоминал:

– Когда Мирзоев приглашает Клима, вы уже знаете, кто такой Клим?
– Кто-то знал. Кореневская [...], она — знала. Если говорить обо мне, я ничего не знал. Поэтому первые наши занятия, они были таковыми... [...] Первые его слова были: «разулись босиком и пошли». Первые его слова были: «Делайте. Понимание придет потом». Что? Зачем? Почему? Откуда? Все эти вопросы сразу убирались.

Не могу вспомнить первый день, первая неделя, однозначно, это — сделать шаг, стоите на правой ноге, на прямой... Для меня это было что-то необычное, новое... Когда мы читаем какие-то вещи, связанные с востоком... немножко кто-то занимался единоборствами... слова «энергия» и так далее — все это мы знали. Но здесь все было, как сказать? — конкретно... Вот ты стоишь — сейчас я буду говорить, как это воспринималось, с чего это начиналось, — стоишь, поднимаешь руки, ты — абсолютно пустой сосуд, ты проводник, через тебя проходит энергия... Шаг, первый шаг, как двигается энергия, что это значит, как ты ее проводишь. Люди ничего не понимали. Клим говорил: «Просто делайте. Попытайтесь это увидеть, представить». Берешь и представляешь, как через тебя проходит энергия, как сверху она проходит, потом снизу ты ее достаем, проводишь через это место [показывает на себе*] и обратно, второй момент шага, разворота, как из этого выходит кружение. Я говорю сейчас просто, как это воспринималось. Просто на уровне какой-то физики. Попытка все представить увидеть. Он говорил: «Не бойтесь все это представлять. Кто-то говорил, что кто-то что-то видит, но мне кажется, что на то момент — вряд ли...

* «Через это место» — точку, расположенную в области промежности (между половыми органами и анусом) — т. н. «первую чакру» Муладхару (от санск. *мула* — корень, *адхара* — опора, фундамент). Лавроненко описывает упражнение, которое мы условно называем «шитье», «сшивание реальности». Подробнее о нем мы будем говорить в следующей главе.

Но было не только это. Как Клим говорил: «Взяли книги», — это был Баркер, ничего не разобрали — «делайте». Что — «делайте»? Почему? Кто? Откуда?.. Мы же привыкли немножко поговорить. О роли, о сверхзадаче, о задаче... вот это вот все бла-бла-бла — ничего. Вышли, вот это, это, это, пожалуйста, как получается. Первая часть, естественно, — тренинг. Кружение вокруг себя, вокруг столба... к этому мы шли. Я сейчас не объясняю, потому что говорю о том, как это выглядело, как воспринималось людьми. При этом я не могу сказать, что я полностью все осознавал, но поскольку к этому моменту я уже полон был вопросов, сомнений и чего-то такого. Зачем и что это такое актерство, и что такое театр и как здесь быть. Потому что ощущение фальши глобальной, оно все больше присутствовало во мне, хотя я не делал что-то, насилюя себя, нет, максимально существуя в мирзоевских спектаклях, но мучения за кулисами, которые были, они добавляли сомнений: откуда же эта фальшь, при всей условности театральной. И даже эта условность зашла в какие-то зоны, в которые не должна была заходить. И когда Клим пришел и начал что-то говорить, чего никогда не было в театре... ощущение покоя, ощущение ясного взгляда, вернее: ощущение, как добиться этого — когда ничего нет, когда *ничего не надо играть*. И какие-то странные движения, которые ты просто делаешь, и вдруг с тобой что-то происходит. Ты не понимаешь, понимание, оно действительно стало приходить где-то даже не через год, а через два, может быть, даже через три. Но если говорить о начале — что-то было. Какое-то понимание неосознанное, но... я понимал, что если ты идешь с этим человеком, то нужно доверять ему. Верить... как это ни странно [...]

У каждого из нас были какие-то взгляды, свои вопросы, свои убеждения, где-то ты что-то понимал... А тут... что тут понимать? Ты встал, поднял руки, молчишь. Либо ты успокаиваешься, либо ты спокойно смотришь, либо к тебе приходит покой, либо нет. Что нужно делать? Ты пытаешься себя с тем, что говорит Клим, как-то соотносить, чего-то добиваешься [Лавроненко].

И непосредственно о работе над Баркером, над «спектаклем»:

Спектакль.., что можно рассказать про спектакль? Это было какое-то действие, оно было странное. Если переходить на язык театра [...] это были какие-то этюды (если мы это так называем). Люди выходили, что-то делали. Непонятно что. Вот перед тобой текст. Ты выходишь. Прежде чем что-то сказать, ты или что-то делаешь, или ничего не делаешь: достаточно посмотреть, помолчать... Клим говорит: «Пока ты выходишь, ты чувствуешь напряжение. Ты что-то должен сделать, чтобы пространство успокоилось, прежде чем

что-то сказать..., либо ты просто произносишь и этим действуешь. Ты видишь, что что-то произошло в пространстве, что-то появилось, и на основании этого ты делаешь что-то следующее. Либо ты долго...» Мы вообще могли долго — полчаса, час — что-то делать, вообще не произнося... что-то происходило: какие-то шутки, переодевания, я не знаю, что угодно. И пространство начинало жить какой-то жизнью. И тогда текст возникал совершенно неожиданно. Это было редко. Либо по-другому: что-то говорили-говорили, и пространство, наоборот, замыкалось, люди ничего не понимали, вдруг что-то происходило, что-то открывалось... но часто ничего не происходило. Каким-то образом текст звучал, что-то говорили. Люди могли делать все: лежать, кричать, на чем-то играть, переодеваться, все, что угодно.

– Это была импровизация?

– Да, но импровизация, к которой мы потом пришли на «Ревизоре», это было свободное существование, но в какой-то теме. Мы уже понимали, что тема... что какие-то вещи уже отобраны, какие-то островки на этом болоте уже видны. Мы уже знали, что там, там и там. Это мы называли «импровизация». А тогда, на Баркере, — это мы называли «блуждание». И это было очень мучительно. Потому что ты понимаешь, что что-то... что замыкание происходит. В пространстве, в твоём сознании, и как-то нужно избавиться от этого. И нужно было дожидаться. Чаще всего так и происходило. Когда ничего, ничего: час, полтора, два, может, меньше, может, больше, ничего не происходит... и каким-то образом мы вместе чего-то ждали, что-то вымучивали, и вдруг мы чувствуем, что что-то вдруг отпускает всех, что тебе легко... это момент, которого нужно дожидаться, ощутить... [Лавроненко]

Если вернуться к примеру с Демидовой, почему те условия, которые предлагает Клим своим актерам, в описываемой ситуации вряд ли окажутся дееспособными? Потому что спектакль уже «собран», «поставлен» режиссером. И его конструкция не предполагает возможности подобной актерской игры. Поведение такого типа (когда Демидова в ответ на действие Яковлевой *действительно* не подаст реплику, замолчит на полчаса, уйдет на авансцену и там, предположим, усядется и начнет читать свою газету, забирая на себя все внимание публики) разрушит всю заготовленную заранее конструкцию. Перевесит ее. Само это конкретное место, конкретный фрагмент действия, встроенный по иным законам, окажется никак не связан с логикой целого, и таким образом само это «целое» перестанет существовать.

Для того, чтобы подобная игра оказалась возможной, сам спектакль должен быть *уже* собран по иным законам. Дающим возможность

подобной игры. Когда Лавроненко говорит об «импровизации» в «Ревизоре», имеется в виду спектакль, полное название которого звучало как «Попытки в пространстве божественной комедии “Ревизор”», и это были именно *попытки* (не всегда удачные, не всегда даже доводимые до финала — несколько раз Клим останавливал спектакль, прося прощения у зрителя и предлагая ему прийти завтра), попытки полностью импровизационного существования на территории текста.

В этой работе мы (следом за самими участниками проекта) называем этот спектакль «вторым вариантом “Ревизора”». И это существенный момент. Второй, полностью импровизационный, вариант был создан на базе первого. На территории, в которой, словами Лавроненко, «уже были видны какие-то островки». Этот первый вариант — пространное девятичасовое «действие» — стал для второго своего рода пейзажем, ландшафтом, в который группа путешественников совершала свои ежедневные вылазки; Той Зоной (если вернуться к аналогии со «Сталкером» Тарковского), которую нужно пройти, для того чтобы в конце путешествия — возможно, но совсем не обязательно — достичь Комнаты, в которой не столько исполняются желания, сколько открывается возможность встречи со своим подлинным я.

И Баркер, в этом смысле, был, конечно, еще «блужданием» по самому краю Зоны.

Возвращаясь к тому, «как это все воспринималось». Раз уж мы заговорили о впечатлениях непосредственных участников, мне бы хотелось привести еще одно воспоминание — фрагменты из нашей переписки с Татьяной Корневской.

Как уже говорилось выше, Корневская была одной из основных актрис театра Мирзоева. После прихода Клим она играла в трех первых спектаклях его Мастерской, а затем, так же как и Мирзоев, эмигрировала в Канаду. Вопреки распространенному мнению, ее отъезд никак не был связан с отъездом Мирзоева. Она уехала не «вслед за», а по своим внутренним причинам (причем как раз накануне мирзоевского возвращения).

В отличие от многих актеров, покинувших страну в этот момент «по экономическим и политическим мотивам», она и в эмиграции продолжила заниматься театром. И даже довольно успешно. Как она сама сообщила:

Я уехала в 92 году. После того, как мы сделали «Ревизора» и съездили в Загреб. В Торонто я пару лет сидела дома с ребенком, а потом сделала моноспектакль по «Запискам у изголовья» Сей Сейнагон. Снималась немного в кино, а потом работала ассистентом режиссера в оперном театре. Последние 13 лет я занимаюсь так называемым *site-specific and devised theatre* (хотя это, конечно, две разные вещи) — создание спектакля одновременно с текстом, хореографией и дизайном в непредназначенных для театра местах. Преподаю в театральном институте этот самый *devised theatre*, и у меня есть своя компания *Kadozuke Kollektif*. — Вы можете посмотреть наш сайт www.zuke.ca [Кореневская 1].

2 года назад мы купили здание (небольшое, конечно, *storefront*), переехали, полностью его отремонтировали и теперь здесь живем и работаем. У меня тут целое театральное помещение, в котором мы уже сыграли с тех пор 3 спектакля и репетируем четвертый. А вообще за последние 2 года я поставила 6 спектаклей, из которых для четырех я еще написала текст [Кореневская 5, 1].

«Эволюция» Кореневской из актрисы в режиссеры и даже драматурги показательна в контексте нашей истории, и, как мне кажется, во многом связана с той базой, которую она получает у Клима. Причем, что особенно любопытно здесь, сам Клим начинает заниматься «созданием спектакля одновременно с текстом» уже после отъезда Татьяны — т. е. мы имеем дело с параллельным движением в определенном направлении, некоторой «закономерностью развития». Впрочем, это уже отдельный разговор.

Первый вопрос, который был задан мной Кореневской в первом же письме, касался момента прихода Клима в Подвал, передачи труппы и того, как это воспринималось *изнутри*. Как (и в чем) ощущалась разница в подходах, методах работы и т. п. между Мирзоевым и Климом *с точки зрения актера*.

Когда Володя Мирзоев уже знал, что он уезжает, он позвал Клима, и Клим стал проводить тренинги с нами, и они решили сделать Баркера вместе, Мирзоев первую часть, а Клим вторую. Так сказать, совместный проект. Передача труппы из рук в руки. Я все это довольно смутно помню, но я помню, что никто из нас не протестовал, Клим всем пришелся по душе, и мы с ним с удовольствием репетировали. Вообще, как я помню, вся эта перемена прошла легко, без проблем. [...]

Мне кажется, Баркер был не так важен. Это просто было какое то начальное присматривание друг к другу. Я не помню, чтобы он

долго игрался. Или долго репетировался [...] На премьере в ДК Зуева он шел при дневном свете [...] Особой декорации там тоже, кажется, не было [...] Вообще это больше производило впечатление показа, а не полного спектакля [...]

Клим очень отличался от Володи Мирзоева, то, как он работал с актерами [...] Разница была колоссальная. С Володией Мирзоевым мы делали большие спектакли, много стресса, и играть было тяжело, казалось, что весь спектакль на тебе лежит, и ты с трудом справляешься. Или не справляешься. Мы были молодые, и у нас не было достаточно опыта, чтобы знать, как распределиться, как сделать роль изнутри, а Володя в основном работал над организацией спектакля, а не над отдельными ролями. И было ощущение, что ты сам по себе, а не часть группы. Я, конечно, в основном говорю о своих ощущениях.

У Клим все было совершенно иначе. У него группа была самое главное. Я сначала стала тянуть одеяло на себя, по привычке, так сказать, так как у Мирзоева я играла большие роли и это одеяло надо было волочь, хочешь не хочешь. Но довольно быстро стало [понятно], что это не работает.

Мы бесконечно импровизировали. Каждый день после тренинга мы брали текст и импровизировали весь спектакль от начала до конца. Часа 3–4 свободной импровизации по тексту. Текст мы использовали как некую территорию, по которой мы бродили. Все, включая ремарки, имена персонажей и т. д., могло стать смысловой частью сцены. Смысл же был текучим, неуловимым, постоянно меняющимся. Но постепенно какие-то темы начинали вырисовываться и принимать форму. Все это, конечно, требовало огромного количества времени. Мы работали неспешно. Больше всего это было похоже на музыку. Как в джазе, jam session. Через какое-то время мы так сработались, что стали как некий единый организм. Клим нас почти никогда не останавливал. Только если уж совсем не ладилось или выходило какое-нибудь безобразие. Но он все равно довольно долго терпел и ждал, что мы сами выкрутимся. А потом, когда надо было выпускать спектакль, он очень быстро все организовывал. Он уже знал, что он хочет, и мы были уже абсолютно в материале. Можно сказать, мы и были некое воплощение этого материала. Если представить себе, что написанный текст (не то, что автор хотел сказать, а текст сам по себе, после того как он написан и отделился от автора и обрел какое-то свое существование), так вот, этот текст со словами в именно этом порядке, точками, запятыми, паузами и ремарками, это какое-то эфемерное существо, какая-то организованная энергия. И в сочетании с именно этими актерами в именно это время этот

текст каким-то образом проявляется. А Клим его наблюдает и ловит. Как отпечаток, ghost image [Корневская 1].

И еще одно сравнение с точки зрения непосредственного свидетеля, человека, наблюдающего процесс «изнутри», а не снаружи: Клим и Васильев (Корневская, напомню, в 1987–1988 гг. была вольнослушательницей у Васильева, «сидела на репетициях» двух его курсов, на выпуске «Шести персонажей», репетициях по «Нельской башне» и Достоевскому — пройти мимо этого факта мне показалось глупо).

Мне кажется, что важный элемент того, как Анатолий Александрович репетировал в то время, было то, что большая часть его студентов учились режиссуре. То есть это были люди (большинство из них), которые думали определенным образом. Васильев учил их определенному способу анализа текста, разбора. Он разбирал текст таким образом, как никто до того его не разбирал. Это была некая очень сильная смесь определенной философии, психоанализа и невероятное чувство контекста, какого-то более широкого взгляда на жизнь и на театр. Это все очень захватывало. То есть Анатолий Александрович захватывал глубиной своего интеллекта и силой и оригинальностью своего мышления, таланта.

Можно, наверное, сказать, что то, что их обобщало, это более широкий взгляд на театр. Но в основе этого взгляда, мне кажется, лежат совершенно разные вещи. Анатолий Александрович — человек сильного аналитического склада (это, конечно, мое субъективное мнение). Он организатор, строитель. Скорее даже архитектор. То, что он делает, собранно так, что нет никаких зазоров, неточностей. Он сто раз все отмеривает, каждая деталь должна быть абсолютно точной, соответствовать его замыслу.

А Клим человек интуитивный, он колдует, ворожит. Актеры у него работают совершенно иначе. В его спектаклях много воздуха, неопределенности, и актеры к этому приучены. Они знают, как с этим работать. Клим вообще не разбирает текст (по крайней мере, когда я с ним работала и в ситуации, когда у него были свои актеры, которых он, так сказать, воспитал в этом духе). Он говорит метафорами, после репетиций, к примеру, он нам читал Кастанеду или что-нибудь в этом роде. Мы слушали определенную музыку, многие актеры стали заниматься живописью. То есть, что я пытаюсь сказать, что Клим очень сильно влиял на актеров, но это все было опосредованно. Через какие-то другие вещи. Он создавал некое поле, которое на всех влияло, но каким-то непредсказуемым образом.

Оба они, и Клим, и Васильев, в то время очень увлекались импровизацией, но это были две совершенно разные вещи. У Васильева, мне кажется, импровизация использовалась для поиска формы. Как некая основа игрового театра. Сначала определялись некая игровая территория, а потом актеры в ней импровизировали в определенном направлении. В этом была определенная система.

А у Клина импровизация совсем другая. Она не определена заранее, а скорее актеры движутся, кружат в ней без predetermined цели, в надежде на что-то выйти. А Клим их наблюдает и думает. Иногда делает зарисовки. Это больше медитация.

Влияние Анатолия Александровича на его студентов и актеров совершенно другого качества. Это именно влияние его личности и интеллекта. Вообще Васильев авторитет, мэтр, а Клим странник, бродяга. Даже в каком-то религиозном смысле Анатолий Александрович человек православный, очень определенный. Он все вокруг формирует и подчиняет своему взгляду на вещи. А Клим скорее буддист. Мир течет вокруг него, а он его созерцает, ловит [Кореневская 2].

Я надеюсь, что у вас не создалось впечатления, что Клим никогда ничего не разбирал, а Васильев не полагался на свою интуицию. Клим прекрасно мог все, что угодно, разобрать, просто, мне кажется, его это особо не интересовало. Один раз, когда Мирзоев уже уехал, мы (Костик, Чапа и я) почему-то стали репетировать Клоделя с Климом. Не весь спектакль, а какие-то сцены. Я уже не помню, как это все началось, может быть, Клим сказал, что ему нравился спектакль и что жалко, что мы его больше не играем, а мы стали жаловаться как нам было тяжело его играть, в общем, неважно как, но мы почему-то стали репетировать. И Клим стал эти сцены разбирать. Не меняя Володиного рисунка. И вдруг все стало на свои места, и играть стало легко. И очень захотелось этот спектакль опять сыграть, но уже с этим новым найденным пониманием. Я это хорошо помню, потому что это было просто невероятно [Кореневская 3].

И еще. Спектакли Васильева — и «Серсо», и «Взрослая дочь», и «Шесть персонажей» — спектакли, выстроенные вдоль сквозного действия, так сказать. Вся разница заключается в том, что Станиславский разбирал и строил от исходного события, которое могло быть за рамками пьесы, а Васильев всегда строит к кульминации, к основному событию пьесы, вдоль линии судьбы к неизбежной развязке. [...] Но оба этих приема разбора предполагают наращивание внутренней энергии, чтобы ее взорвать в кульминации. Все ва-

сильевские паузы построены на наращивании внутренней энергии, они только кажутся паузами. На самом деле актер учащает внутренний ритм, подавляя внешнее проявление. И движется еще быстрее вперед. Как бы задерживая дыхание, что ускоряет сердцебиение. И это сделано через разбор. И очень точно выстроено. [...]

А у Клима все совершенно иначе. Он выстраивает, как мне кажется, в основном не по смыслу, а по чувству, и это чувство скорее не по поводу пьесы и авторского замысла, а по поводу его собственной жизни, его любви (почти любования) актерами и некоего *deja vu*, как некий странный сон, который он пытается вспомнить. Поэтому все это брожение и кружение внутри текста. Не движение к цели, к кульминации, а кружение вокруг да около. А смысл — он появляется сам по себе. Как в этом американском фильме про бейсбол: «вы постройте, и они придут». В климовских спектаклях нет насилия, а есть воздух и прозрачность. По крайней мере, это мое чувство [Корневская 4].

Конечно, эти впечатления относятся не непосредственно к Баркеру, а вообще — более широко — ко всему первому периоду функционирования Клима в Подвале. И сходятся они опять, как и в воспоминаниях Лавроненко, к его высшей точке — второму варианту «Ревизора». Именно к нему относятся, например, слова «все, *включая ремарки, имена персонажей* и т. д., могло стать смысловой частью сцены», в Баркере еще ничего подобного не было. То же самое и про импровизации. Но в целом, как общее ощущение, описания эти кажутся мне одними из наиболее точных и внятных. Даже странно, что принадлежат они не профессиональному критику, не театроведу, а актеру.

Любопытный момент, отчасти могущий проиллюстрировать соотношение между вторым и третьим тренингом (вернее, даже не самим тренингом, а тем репетиционным процессом, частью которого он являлся): Корневская, чьи воспоминания мы процитировали выше, принимала участие в репетициях Баркера, но в самом спектакле играть не смогла — легла в роддом на сохранение. На ее роль была введена Наташа Гандзюк (жена Клима, с которой он «занимался» в институте). Причем это был именно ввод. Изначально Клим, по каким-то своим соображениям, не хотел, чтобы Наташа участвовала в том тренинге, который он начал проводить в Подвале. И, соответственно, Баркера она не репетировала.

Вообще, одним из условий тренинга на всем продолжении существования Мастерской в Подвале была открытость. Любой человек «со стороны» мог прийти и принять в нем участие. Конечно, речь идет не про человека с улицы, а про театральных людей: актеров, режиссеров, но — тем не менее. И в этом смысле «запрет», наложенный на Наташу, тоже показателен. Как объясняет Клим:

у нее был уже большой опыт, а они только начинали, причем... Короче, мне не хотелось это смешивать. Это было — другое [Клим**].

Но в тот момент, когда Кореневская неожиданно, перед самой премьерой, выбыла, Клим попросил Наташу «сыграть». Здесь надо сказать, что в дальнейшем ничего подобного в Подвале произойти уже не сможет. Например, когда из следующего спектакля, Пинтера, так же неожиданно уйдет один из участников — Симон Казибеев, его уход никак не повлияет на «график представлений», не потребует дополнительного ввода:

вдруг за 40 минут до начала спектакля позвонил Симон и сказал, что не приедет. «Ну и что, — сказал Марат, — я и за него сыграю». И сыграл. И где-то полгода играл [Богородская 2].

Причем здесь надо понимать, что Марат Серажетдинов, о котором идет речь, также уже играл в спектакле, имел свою «роль». И «я и за него сыграю» не означало, что Марат с этого момента начал играть две «роли» за двух «персонажей». Просто он взял на себя ту часть текста, которая до того принадлежала Симону. Было двое, стал один. Содержание спектакля от этого не пострадало. Да и вообще уход одного из актеров зрителю (если судить по статьям критиков, описывающих спектакль до и после этого события) остался незаметен. Это — не говоря уже о втором «Ревизоре», в котором участвовать могло любое количество человек — «кто сегодня может». На Баркере это было еще невозможно.

«Введенная» в спектакль Наташа Гандзюк вспоминала:

Он решил, что как актриса я ему не подхожу, и сказал: «Нет, не будешь». Но у меня были проблемы со спиной, и я, с какого-то момента, не с самого начала, ходила просто на тренинг. А потом, когда Кореневская легла в роддом, мне пришлось ее заменить [...]

Сам спектакль я не помню. Я помню, как все начиналось. Началось это все с того, что две женщины стояли перед зеркалами. Это была я и Лена Брагина [...] Потом начинала играть музыка, по-моему, Бах. Я закрывала руками уши, начинала страшно кричать и бегать по кругу. Потом я собирала листы какие-то, листки, разбросанные по сцене, и потом со страшными рыданиями я должна была прочитать какой-то текст. Это не должна была быть истерика, а должно было быть некое ощущение через рыдания. Потому что там красота музыки и текст, который шел, должен был давать... человек через этот текст, через эту музыку, через контраст... у меня должен был возникать какой-то разрыв, я должна была плакать, а потом шел спектакль, и я его плохо помню [...]

То, что я мечусь по кругу и начинаю рыдать, это уже было как опыт, который проявляется в этих чувственных медитациях. Для меня, наверное, это было проще сделать чувственно, чем для другого человека. И он действительно достигал этой историей в начале спектакля какой-то температуры, какой-то ноты, после которой уже потом можно было двигаться дальше [Гандзюк 1].

«Чувственные медитации», о которых говорит Гандзюк, это и есть то, что мы условно называем «вторым тренингом». Когда Клим, в начале, собственно «на тренинге», «надиктовывал состояния», а потом, на «репетициях», в процессе произнесения текста, актер должен был в определенной последовательности воспроизводить их, как бы монтируя внутреннее (состояние) и внешнее (текст). О тренировке «рыданий», «плача» мы также уже упоминали выше (речь, напомним, шла о репетициях «Ифигении в Авлиде»), там же тренировался и крик. Когда в процитированных выше воспоминаниях Лавроненко говорит о том, что прежде, чем произнести текст, ты должен что-то сделать, речь идет, если так можно выразиться, о «естественном поведении»: «Ты что-то должен сделать, чтобы пространство успокоилось, прежде чем что-то сказать...» Что именно должен сделать актер — непрогнозируемо. Что-то. В зависимости от своего состояния, «состояния пространства», от публики, от настроения, в конце концов, от того, идет ли дождь за окном или гремит дискотека. «Ты видишь, что что-то произошло в пространстве, что-то появилось, и на основании этого ты делаешь что-то следующее». Вопрос о том, как начать, как произнести первое слово, получить право на самое первое действие, в этом смысле оказывается одним из основных. И то, что «перводвигателем» в этом спектакле оказывалась именно «введенная» в него Наташа, — показательно.

Мы уже говорили выше о том, что тренинг, кружение и следующее за ним «хождение с текстом» являются двумя составляющими единого процесса. С какого-то момента Наташа (по внетеатральным причинам — «ради здоровья») участвовала в первой части, но во второй — блужданиях по тексту — ее не было. Производя «ввод», Клима не объясняет ей, что она должна «играть», но задает порядок действий, которые она должна выполнить: закричать, начать бегать по кругу, зарыдать. Все эти действия уже, в свое время, натренированы и по отношению к происходящему в спектакле — *искусственными*. Их выполнение позволяет достигнуть «какой-то ноты, после которой уже потом можно двигаться дальше». Действовать дальше *естественным* образом, отталкиваясь от того, что *уже* произошло. В какой-то мере, и то, что делала в начале спектакля Наташа, и звучащая при этом музыка Баха — это то, что на театральном языке называется «подпорки». Как рассказывала отвечающая за музыкальную часть спектакля Вера Богородская, «в процессе репетиций я Климу была не нужна. С Мирзоевым у меня было много работы, а они репетировали без меня. А потом просто сказали, что им надо. За день до премьеры» [Богородская 1]. И здесь опять приходится повторить: в дальнейшем ничего подобного в Подвале происходить не будет. Начиная с Пинтера, музыка уже не будет использоваться как внешний, «режиссерский» элемент, фиксироваться в строго определенном моменте. Работа с ней будет также включена в сам процесс «блуждания», и ее дальнейшее присутствие в спектакле так же будет подчинено *естественной* необходимости. Уже на репетициях Пинтера в подвале появятся проигрыватель и коллекция пластинок, принесенных Климом из дома. Как рассказывает Богородская:

Клима давал им текст. Два часа был тренинг, который должен был смыть с человека всю внешнюю ядовитую реальность. И после этого он выпускал людей. Они с текстом ходили. Когда им хотелось, они включали музыку, когда хотелось — танцевали, когда хотелось — выключали.

– Т. е. никакой фонограммы, ничего не было? Только живая музыка, патефон, подходят, ставят пластинку...

– Да. И этим Костя занимался. Он человек одаренный во многих отношениях. В том числе и в этом.

– И их никто заранее не отбирал, эти пластинки? Т. е. не то, что Вы посидели с Климом, подумали и решили, что для спектакля нужны вот именно такие.

– Нет, у Клима была коллекция... Потом, уже к весне поближе, мы сделали композицию на начало — что-то: гром, молния, с дождем

что-то связанное. А так музыка отбиралась естественным образом [...] Там были сначала пластинки Клима, потом что-то я приносила. То, что я приносила, я помню: Билли Холидей, Джанго Ринхард — большая сцена в кафе шла под него. Финал первого вечера — квартет Шостаковича. Фантастический момент там был: 20 минут под эту музыку играли, а потом, если все было хорошо, то еще 20 минут публика сидела и дослушивала эту музыку уже без артистов, без всего. Артисты уходили, а музыка звучала еще иногда 25 минут. Конечно, если все было нормально, если до этого доходило [Богородская 2].

В дальнейшем, во втором — импровизационном — «Ревизоре», появление в том или ином фрагменте той или иной музыки также станет элементом общей импровизации. Богородская, как ди-джей за пультом, обложенная пластинками, будет ставить определенные композиции, ориентируясь непосредственно на происходящее на сцене, на то, «в какую сторону они пошли» [Богородская 2]. А уже начиная со «Слова» «внешняя», записанная музыка и вовсе исчезнет из спектаклей. Останется только голос актеров, коллективное пение, подчиненное все тем же законам естественного прохождения через текст, гармонизации пространства.

* * *

Премьера «Возможностей» (опять же, если слово «премьера» может быть использовано по отношению к той части спектакля, которой занимался Клим) состоялась в конце мая 1989 г.^{*} перед самым отъездом Мирзоева. Спектакль шел в два вечера, различавшиеся

* Первое упоминание спектакля в афише, публикуемой в еженедельнике «Театральная Москва» — 13 («Возможность А»), 14 («Возможность Б») июня 1989 г. Однако сами участники спектакля вспоминают скорее о «конце мая» [Богородская 1], чем о начале июня. Та же картина возникает и если ориентироваться на дату отъезда Мирзоева («Из СССР я уехал в мае 1989 года. [...] Премьера была до моего отъезда, но дату не помню» [Мирзоев FB]). Т. е. либо настоящая дата премьеры выпала из афиши, либо воспоминания участников не совсем точны и то, что ими вспоминается как «премьера», официально проходило как «генеральная репетиция» или «прогон». Если же действительно премьера состоялась в конце мая, то, скорее всего, в промежутке между 23 мая и 1 июня. Никаких спектаклей ВОТМа на этой неделе в афише «Театральной Москвы» вообще не присутствует. Либо литчасть Объединения просто не подала информацию, либо в ДК Зуева ежедневно шли прогоны (первое более вероятно, т. к. именно в этот момент начинается «неразбериха» связанная со сменой правления).

как по структуре действия, так и по производимому впечатлению. Как вспоминала та же Вера Богородская:

Три пьесы ставил Мирзоев, три — Клим. У Мирзоева была одна история, называлась «Александр», где Лена Брагина играла императора и Игорь Кан играл слугу. Потом была история, где такой был проходящий актер [С. Агапиков], он играл злодея, Митрофанова — мамашу, а Костя — сына. Такая жесткая история. Третий спектакль назывался «Юдифь». Это была такая панк-опера. Там была пианистка, которая сидела за роялем, и певица, которая все это пела, а артисты говорили текст. В одной из частей у Мирзоева также участвовал балет. [...] Что конкретно было у Клина — не помню. Картинки — помню. Они ходили, кружились. Все это было воздушно, под красивую музыку [Богородская 1].

Очень показательные воспоминания. Практически никто из участников (ни Клим, ни Лавроненко, ни Кореневская), не говоря уже просто о зрителях, ничего конкретного о климовской части вспомнить не могут. Не хватает «внешних зацепок».

Про Баркера — я, честно говоря, не особо помню сам спектакль. Это была работа — абсолютно знакомство Клина с... Такие забавные интермедии. Какие-то в памяти остались от него картинки. Как они ходят... Но кто кого играл, или про что... Там не то чтобы это было не важно, но скорее вопрос был самой манеры существования или природы существования [Берзин 2].

Даже обладающий «зеркальной памятью» Лавроненко (о котором коллеги не раз говорили, что «ему стоило только раз взглянуть на текст, чтобы...») ничего «конкретно о спектакле» сегодня, по прошествии 20 лет, вспомнить не может. О том, что было *важно* в работе над ним, — пожалуйста. Но «о спектакле»...

Драматургическую основу «Возможностей Б» составляли три пьесы:

Первая мини-пьеса «О необходимости проституции в развитых странах» у Г. Баркера построена на диалоге двух женщин: старой революционерки, проведшей молодость в социальных битвах, и молодой проститутки, обслуживающей партийных боссов. Текст предельно политизирован, с большим количеством реприз: «Я сегодня видела генерального секретаря по телевидению, и он сказал:

«Это знак нашего величия, что мы извиняемся перед народом. Это были наши заблуждения, и народ должен прощать». [...]

Вторая пьеса «Она знает аргументы, но...» — диалог муниципальных властей с женщиной, которая соблазняет всех... своей лодыжкой, ввергает мужчин в безумие и тем наносит урон государству. [...]

Третья пьеса «Это не он» [...] — жестко сконструированный Ритуал свадьбы. В самой драматургии заложен знаково-ритуальный сюжет: «Мужчина возвращается домой с войны и приносит мешок с отрубленными головами как символ своих побед. Показывает мешок жене, говорит с ней о любви, о будущих детях, уводит ее спать, женщина возвращается одна и произносит: “я убила его”» [Солодилина 1990: 33].

В спектакле (как «последовательное прохождение») эти три пьесы связывались (или опять же: «имели возможность» связаться в субъективном восприятии зрителя) в некую единую «историю»: три переходящих друг в друга фрагмента. Первый — чисто женское (выяснение отношений между женщинами, «в своем кругу»), второй — выход женщины в мир (соблазнение как таковое, всех окружающих, вне зависимости от того, кто есть кто), и, наконец, третий — выяснение отношений один на один, с конкретным мужчиной, «внутри семьи» (столкновение «женского» и «мужского»). Последовательно переходя из одного фрагмента в другой, актеры все равно оставались внутри одной темы, ее развития.

С точки зрения тех задач, которые ставил перед актерами Клим, эта фрагментарность была пока еще единственной возможностью «пройти сквозь текст» («большой объем им еще было не удержать» [Клим **]). Что же касается самой связи эпизодов, развития, то, похоже, связь эта ускользала от внимания непосредственных участников (коль скоро находилась за пределами решаемых задач). Необычайно показательным в этом смысле мне кажется текст Натальи Солодилиной (являющийся, кстати говоря, единственным известным мне развернутым критическим отзывом о спектакле). Если вырезать из него конкретные отсылки к содержанию трех мини-пьес (все они процитированы двумя абзацами выше), то весь остальной объем статьи окажется не рассказом о «содержании спектакля», а изложением самих принципов, на котором он построен:

Спектакля нет. Есть гадание Театра на Книге перемен... Попытка постичь философию игры вообще. Не случайно эта работа режис-

сера Владимира Клименко называется «Возможность Б» [...], как выражение многомерности театральной природы, исследований феномена игры, психологии театрального творчества на территории самопознания. И размышлять об этой работе можно лишь по законам ее эстетической канвы: вне сюжета, темы, системы образов. Предлагаю взглянуть на «Возможность Б» как на некий пейзаж со свободными людьми, путешествующими по лабиринту драматургии, казалось бы, во имя самого путешествия, и, Господи, какое это счастье!

Феномен в том, что почти «эфирная» ткань спектакля соткана на основе трех политических скетчей. Но взаимоотношения с текстом таковы, что это театральное действие существует на грани собственно игры, доступной театроведению и философии искусства, творимой и постигаемой самими артистами, каждое следующее мгновение которых непредсказуемо: сюжет открыт, а чувства неизвестны. И поэтому главной загадкой спектакля является проблема дистанции между текстом и актером [...]

[...] поиск дистанции — чрезвычайно объемная проблема, связанная с временем и пространством. В. Клименко предлагает актерам, на первый взгляд, банальный ход: отнестись к диалогу как совершенно неизвестному тексту, читаемому впервые на глазах зрителей. На самом деле это важная методологическая игра, придуманная для избежания одномерного мира, переводение политики в зону внетематического театра. Обращаюсь к режиссеру с вопросом:

— Как этого достичь?

— Представим, что есть «голый» актер и стена, которую невозможно пройти: политика, идеология, тема... Первый вариант театра, назовем его условно «возможность А», заставляет актера соотносить себя со стеной, взаимодействовать... Второй вариант, например, «возможность Б» — это путь «тоннельного эффекта». Есть в пространстве зоны, когда проходишь сквозь стену, не разрушая ее. Мне кажется принципиально важным в театре не соотносить себя со стеной. Для этого актеров важно вывести за пределы индивидуально-заинтересованного «я». Древнейший принцип искусства — незаинтересованность и, стало быть, не обладание красотой, а добавление красоты. Человек и сам по себе несет тему, как некое страдание, заложенное в нем, от которого он не может избавиться.

В спектакле разомкнуто время и пространство и на материале политизированного диалога возникает в самом начале игра по «разгадыванию пространства», какое-то тотальное «таинство», которого в следующий раз может и не быть, потому что актеры в определенном смысле «больше» текста и совершенно свободны по отно-

шению к нему. Он подбрасывается как легкие прозрачные шары, из которых выстраивается звучащий коридор. Текст приобретает мистический смысл. Актеры не играют его, а проходят сквозь, и он отзвучивается где-то... Дистанция между исполнителем и текстом увеличивает человека на сцене, он становится больше драматургического образа. Время мыслится как объем, и возникает пейзаж — пространство прошлого, настоящего, будущего [...]

Третья пьеса [...] принципиально выпадает из контекста спектакля. Это жестко сконструированный Ритуал свадьбы [...] Актеры погружены в ритуальную структуру: «Я, человек, точно знаю, что сейчас будет. Я вписан в жесткую последовательность событий: думаю-говорю-делаю и внимательно слушаю отзвук. Я должен быть способен его услышать. При этом моя жизнь предстает пейзажем, где я на дороге Бесконечности вижу свой конец».

Есть знаменитый китайский трактат «Записки грушевого сада, или Зеркало просветленного духа». Так вот, *наш спектакль* направлен на достижение «просветленности духа», где лишь на одно мгновение возможно услышать что-то. Вот плод падает, подчиняясь каким-то внешним смыслам... И это божественный звук. В спектакле должна быть особая тишина, сквозь которую можно услышать звук наиболее священнейшего падения. Где-то далеко... Все усилия к одному мигу, и вы знаете, он почти недостижим... [Солодилина 1990: 33]

В принципе, перед нами все тот же «взгляд изнутри» (и выделенное мной в последнем абзаце «наш спектакль» этого даже не скрывает). В Мастерской Клим Солодилина (театровед по образованию) будет исполнять функции «что-то среднее между завлитом и помрежем» [Клим**], т. е. относится к категории «всех остальных» также «обязанных» присутствовать на тренинге, крутиться вокруг столба, наблюдать за «блужданиями» по тексту и даже иногда, на репетиции, выходить на площадку («все играли, ты же знаешь: если пришел на репетицию, будь готов к тому, что тебе могут дать текст» [Клим**]). И голос, который звучит в этой статье, — во многом голос самого Клим: «не играть, а проходить сквозь», «отзвучиваться», «разгадывание пространства».

Премьера «Возможностей» (как мирзоевского спектакля, так и «показа» Клим) прошла практически незамеченной. Во всяком случае

«извне», со стороны критики и, как тогда говорилось, «широкой театральной общественности». С точки зрения самого Клима «это было очень хорошо, это дало им еще какое-то время, для того чтобы разогнаться» [Клим **]. И это, конечно, понятно — ведь «премьера» в данном случае для него, как было уже сказано выше, воспринималась не как вершина, венчающая какую-то деятельность, а как жестокая необходимость, соблюдение условий игры. И сами премьерные показы — как «первый шаг», «опыт, важный, скорее, для них» — ни в коем случае не результат.

Впрочем, эта внутренняя установка никак не объясняет внешнего молчания критики.

Вспоминая момент премьеры, Мирзоев писал мне: «Прессы никакой не было, потому что наши спектакли критику не интересовали» [Мирзоев FB]. Необычайно спорное заявление — мне известно семь статей о «Мадам Маргарите», пять о Клоделе и четыре о Стриндберге, и это при том, что я не занимался поиском материалов специально, а лишь поверхностно просмотрел те места, где они «должны были быть». Да и происходящее в ВОТМе критику — в особенности «молодую критику» — конечно, интересовало еще как. Причина, как мне кажется, в другом — в самом конкретном моменте времени, в который выходит спектакль.

В конце мая — начале июня 1989 г. в Москве, после первых в СССР альтернативных выборов, проходит Первый съезд народных депутатов СССР: избрание Горбачева Председателем Верховного Совета, Межрегиональная депутатская группа, выступление академика Сахарова, полемика между Ельциным и Лигачевым. Заседания съезда транслировались в прямом эфире. Все центральные газеты страны практически полностью — на все время проведения съезда — отдали свои страницы для публикаций его материалов, а также всего, что с ним связано. Та же «Советская культура» (имевшая целую страницу, отведенную непосредственно для театра) в этот момент публикует всего три «текущие» премьерные рецензии — на «основные» театры (что уж тут говорить о ВОТМе). Примерно та же картина в «Литературной газете»^{*} и т. д. Но дело даже не в этом — не в отсутствии места для рецензии, а в том, что сам по себе съезд *действительно* был событием (я сам помню, как в тот момент на занятиях в училище, в котором я учился, препода-

* Я привожу в пример именно эти газеты, потому что, начиная с Пинтера, в них появлялись рецензии на все без исключения спектакли Мастерской Клима.

ватели с самого утра включали прямую трансляцию съезда, и все уроки, на которых это было возможно — по рисунку, композиции и т. д., — проходили при включенном телевизоре, привлекавшем внимание всех: и учителей, и учеников). Практически все, что лежало в стороне от проблематики, поднимаемой на Съезде, проскользвало мимо внимания. В этом смысле, с одной стороны, конечно — да, репризы, типа процитированной выше: «Я сегодня видела генерального секретаря по телевидению, и он сказал: “Это знак нашего величия, что мы извиняемся перед народом”», — оказывались ударом «не в бровь, а в глаз», точным попаданием в реальность (не «запланированным», но — как это и должно быть, по мнению Клима, — «случающимся»). Но с другой — сама проблематика спектакля (не текста, не отдельных реприз, а отношений с пространством, проблемы дистанции, способа актерского существования — короче, всего того, о чем говорится в статье Солодилиной), конечно, не имела к происходящему никакого отношения. Не совпадала «по фактуре». «Почти «эфирная» ткань», «легкие прозрачные шары», поиск зон в пространстве, «когда проходишь сквозь стену не разрушая ее»... Кому нужен этот поиск в момент, когда, кажется, стены уже сами готовы рухнуть? А те, что не рухнут, — «снесем и построим новое».

Ровно через год, на обсуждении итогов «Пролога» Клим будет говорить:

Театр должен быть всяким. Театры должны существовать параллельно, ни в коем случае нельзя создавать один за счет уничтожения другого. Нам нужно отказаться от варварства. Варварство — это когда на месте храма строится клуб, а на месте клуба мы пытаемся возвести храм. Да поставьте их рядом, Россия большая страна!.. Почему мы все время ищем ситуации столкновения? [Стегнограмма].

И дальше — про то, что «у нас с Мирзоевым был спектакль “Возможности”, предполагавший два параллельных взгляда на Театр...» (см. выше). Слишком возвышенно. Слишком оторвано от реальности как политической (заменя «клуб» на «бассейн», рядом с которым в том же 1990-м уже появляется закладной камень будущего храма), так и собственно театральной: для большинства «старой» критики никакой разницы между этими «двумя параллельными взглядами» не было. В той же, посвященной обзору первого сезона ВОТМа, статье Казьмина писала:

В мае этого года [...] Владимир Мирзоев, судя по всему, навсегда, уехал в Канаду [...]. Но «Домино» не погибло. Оно было завещано другому Владимиру — Клименко. Свершилась мечта правления ВОТМ: учитель воспитал ученика. Передача верительных грамот состоялась весьма своеобразно. В два вечера шли «Возможности» Г. Баркера. Сначала «Возможность — А» В. Мирзоева, потом «Возможность — Б» В. Клименко. Прилежно повторенная мирзоевская стилистика еще более сместила акценты. Доведение стиля до логического конца превратило его в пародию. Игра смысла в баркеровских мини-пьесах оказалась лишенной смысла. Игра слов обнажила грубую аллюзионность. Лесбийская любовь перестала быть прозрачным намеком. Мини-балет приобрел максимум претензий (все-таки хореография М. Белтовой — это Бежар для бедных) [Казьмина 1989: 78].

Конечно, статья Казьминой не эталон восприятия. Ее нападки на Мирзоева или Клима — не нападки *именно* на них, на конкретный спектакль, даже не идиосинкразия (на том же обсуждении «Пролога» она ни слова не скажет о следующем спектакле Клима; будет откровенно ругать Сашу Тихого, Космачевского, но о Климе — промолчит), просто сам ВОТМ, само это новшество вызывает у нее сомнение*. Но здесь, в этой цитате, прекрасно все: начиная от учи-

* Входящий в первое правление ВОТМа Валерий Семеновский писал мне по поводу этой статьи (отвечая на мой вопрос, «не заказная ли она»): «Тут много личных её обид. Назовём это ревностью. 26 ноября 2011 года Наташа Казьмина внезапно скончалась [...] Я познакомился с ней, когда ей было 17 лет. Мы вместе служили в старом “Театре”, откуда меня выгнал Генрих Боровик как раз в 1986 году. Наташа всю жизнь была патриоткой “Театра”. Я тоже. Но, в отличие от неё, всегда видел, что это не только замечательная традиция, но и советская контора, откуда время от времени вылетали лучшие — Рыбаков, Крымова, Свободин... А другие, САМЫЕ лучшие авторы — Асаркан, Гаевский — попадали в опалу. Как любит говорить один из наших коллег-аборигенов “того” “Театра”, Сергей Никулин, не будем впадать в излишний психологизм. Скажу только, что к “Московскому наблюдателю”, “Мастерским”, начальному периоду ЦИМа (а это всё связующие нити моей жизни) Казьмина относилась скептически, настороженно и пыталась, как в статье о ВОТМе, найти уязвимые места во всякой попытке построить что-либо конструктивное, позитивное в абсурдном, бюрократическом мире, где инициатива наказуема. Отсюда её предвзятость к каждому персонажу и каждому спектаклю “Мастерских”. [...] Но её статья — факт истории, отражающий начальный этап реальных расхождений, чуть позднее внятно обозначившихся между “Театром” и “Наблюдателем”. Так было в 90-е годы. Но когда в 2000-м силами “Наблюдателя” мы воскресили “Театр”, Наташа многое прошла, пережила и поняла. И наши позиции сблизились. Она стала титульным обозревателем “Театра”, автором принципиальных для нас

теля, «воспитавшего ученика», и заканчивая «мини-балетом» — элементом, существовавшим *только* в мирзоевском спектакле (т. е. Казьмина *действительно* не различает их). «— Да не согласен я. — С кем? Энгельсом или Каутским? — С обоими...»

Тот театр, право на который (не вместо, а рядом) отстаивал Клим, требовал от актера принципиально иных усилий. Но главное — времени: «понимание, оно действительно стало приходить где-то даже не через год, а через два, может быть, даже через три». В тот момент, когда состоялась премьера Баркера, время еще не подошло. И в этом смысле то, что Баркеру удалось проскользнуть незамеченным, — невероятная удача. Еще один бонус, полученный авансом.

статей [...] Гораздо лучше стала относиться [...] к тому, что мы когда-то делали в ВОТМе. [...] А когда эфэсбэшники, управляющие калягинским СТД, разгромили “Театр” в 2008 году, и мы спасали архив и прочее, она, не задумываясь, отвергла все штрейкбрехерские искушения (чего не сделали многие, в том числе и более близкие люди)» [Семеновский 3].

Глава восьмая. Второй сезон. Пинтер

1. Начало работы над спектаклем.

Основные принципы

Спектакль по Баркеру был сыгран всего несколько раз. Два раза в июне перед закрытием сезона*, один раз в июле — на гастролях в Кишиневе. И четыре раза** в следующем сезоне, в ряду других «старых» спектаклей Мастерской. Первая — мирзоевская — часть шла без изменений, что же касается второй, то, словами участников, «работа над ней шла все время, пока шел спектакль» [Лавро-ненко]. Вопрос в том, как?

Цитируемая выше статья Солодилиной о Баркере датирована 1990-м, т. е. временем, когда в Мастерской уже вовсю идет работа над следующим спектаклем («хождение» со следующим текстом) — Пинтером. И если мы внимательно посмотрим на текст статьи (в особенности, если учесть опущенные при цитировании подзаголовки: «Отдаление в лунном свете», «Игра с предполагаемым запретом», «Театр ритуала»), то первое, что бросится в глаза, — сама лексика. Употребляемые при рассказе о спектакле слова и выражения, возникающие не из «общих представлений», а из конкретной работы.

Давайте попробуем взглянуть на текст этой статьи не как на рассказ о конкретном спектакле, а как на своего рода отпечаток, след, оставленный той работой, на которой была сосредоточена Мастерская в период написания этой статьи. Совершим некоторое предзабегание в поэтику будущего спектакля. Или даже, опять же, не именно спектакля, а той действительности, из которой он вырастает.

Самый часто встречающийся в статье образ — пейзаж.

Предлагаю взглянуть на «Возможность Б» как на некий пейзаж со свободными людьми, путешествующими по лабиринту драматургии [...]

* 13–14, 20–21 июня 1989 (все даты приводятся по афише «Театральной Москвы»).

** 9–10 ноября 1989 — обе части, 28 ноября — «Возможность А», 21–22 декабря 1989, 4–5 января 1990 — обе части, 13 января — «Возможность Б».

Время мыслится как объем, и возникает пейзаж — пространство прошлого, настоящего, будущего [...]

При этом моя жизнь предстает пейзажем, где я на дороге Бесконечности вижу свой конец.

Само это слово — «пейзаж» — название одной из пьес Пинтера, входящих в будущий спектакль. И здесь мы сталкиваемся с одним из «законов» функционирования пьесы в Подвале: названия пьес, составляющих текст спектакля по Пинтеру, — «На безлюдье», «Пейзаж», «Коллекция» — становятся как бы условиями, которые нужно принять, осмыслить, пропустить через себя — правилами игры, через которые нужно посмотреть на мир (так нередко игроки в шахматы или го смотрят не на игру как на подобие мира, а на мир как подобие игры).

Оригинальное название первой пьесы — «На безлюдье» — «No man's land», т. е: «ничейная земля» — английский военный термин, которым принято обозначать спорную, никому не принадлежащую территорию, располагающуюся, например, между линией окопов двух сражающихся сторон на театре боевых действий. И именно в этом значении для Мастерской это название становится определяющим. Театр — это «ничейная земля», на территории которой ничто никому не принадлежит.

Как будет писать та же Солодилина в статье, посвященной уже непосредственно Пинтеру:

Актеры в этом спектакле сделали для себя маленькое открытие, даровавшее им свободу: утратить интерес к сюжету, осознать текст, как тебе не принадлежащий, отделиться от предмета исследования — и ты получишь в подарок целый мир.

Постепенно, из вечера в вечер, отказываясь от личных прав на сюжеты, и интонации, принадлежащие только Пинтеру, актеры обрели какого-то нового, каждый раз неожиданного автора.

Если всем вместе договориться в начале игры о важнейшем условии в театре: ты на «ничейной земле» (более точный перевод названия одной из пинтеровских пьес), стало быть, эта территория мыслей, чувств, предполагаемых событий должна принадлежать всем в равной степени. Вероятно, так и оказалось, потому что спектакль рождал множество ассоциативных сюжетов и чувств по обе стороны несуществующей в этом подвале рампы [Солодилина 1992: 28–29].

Заголовок второй пьесы — «Пейзаж» — дает не только заглавие спектаклю: «Три ожидания в пейзаже» Гарольда Пинтера», но и становится названием самой Мастерской (именовавшей до этого момента «Домино»). «Пейзаж» — основная идея работы этого периода. Как говорил сам Клим в 2007 г., вспоминая в беседе с Натальей Шевченко работу над Пинтером:

Когда Володя уехал, группа стала называться «Пейзаж». Следующей работой было «Три ожидания в пейзаже Гарольда Пинтера», или «Ожидание неожиданного» в «Пейзаже Времени». Сознание-время как пейзаж, пространство. Я смотрю на пейзаж, слова много раз повторяются, как ответы... Нет никакого действия. Умение сидеть неподвижно. Актеры сидели 40 минут, микродействия, очки поправлялись, и понималось, что она умирает... Во второй части актеры разговаривали о театре, о философии. Это была такая занудная часть, а третья часть... понимаешь, там были определенные задачи, связанные с сознанием... Ты находишься в неподвижном времени... время как плоскость с какими-то аномальными зонами: если ты сюда зайдешь, то будет вот это, в не зависимости от того, желаешь ли ты этого или нет... Ты просто идешь по плоскости, по пейзажу, время как пространство, где нет прошлого, настоящего и будущего... Только в маленьком фрагменте можно говорить о первичном. Я возьму плоскость и поставлю точку, другую. Что первично? В момент, когда ставится точка, — да, но в дальнейшем этого не существует. Основная тема, что все происходит одновременно. Это не новая идея, но она была в театре тогда [впервые четко] сформулирована.

В Пинтере статика позволила двигаться миру, сознанию публики. Движение было отдано публике. Это самое сложное, как заставить двигаться не актера, а публику. Была технология. Неподвижность действия заставила человеческое сознание искать выход и начать двигаться, как облакам. Публика — облако над неподвижным пейзажем театра. В этом была идея. Но это мужество надо иметь — стать и стоять... [Клим 2011: 194–195]

Третье название — «Коллекция» — дает начало еще одному измерению существования, становящемуся для первого периода Подвала неизменной данностью. Коллекция как видение мира, способ представления реальности.

По сути, любое «представление» пьесы в Подвале будет не представлением, не репрезентацией собственно текста, сюжета, а кол-

* Иногда встречается написание «пейзажах», но оно неверное: пейзаж один.

лекцией каких-то элементов: звуков, костюмов, жестов, слов — «на тему». Актеры выходят на помост — как на подиум, проходят сквозь зрителей, и этот «показ» — платьев, одежды, манеры их носить, а на самом деле мира, в котором все это будет уместно, — должен перевести зрителя в желание оказаться там самому, заказать портнихе такой же. Такой же костюм, такие же реплики, такие же манеры (существования, прохождения сквозь сюжет). Ощутить себя внутри, пройти вместе и остаться живым.

В Подвале, в «повседневном быту» (если так можно выразиться) идея эта была представлена самой организацией «материальной части»: коллекцией пластинок (принесенных в подвал Климом), коллекцией костюмов (которые он начинает собирать «по тишинкам»). Костюмов — аутентичных, не театральных, не сшитых специально для, а обладающих своей (неизвестной точно, но «предполагаемой») историей. Историей, словно бы входящей в пространство самого действия, будущего «спектакля».

Переодевание в тот или иной костюм — смена личины — не часть театральной условности, мотивированной обстоятельствами сюжета, а вхождение в ту или иную материальную, тактильно ощутимую реальность.

Уже в первом варианте «Ревизора» «внутренние», известные только самим участникам, названия больших «смысловых блоков», например: «Хрущев на отдыхе», «Феллини» и т. д., будут связаны именно с определенным типом костюма, через который — как через данность — проходит текст.

«Никита Сергеич на отдыхе» — это они выходили в таких белых костюмах. Таких, пятидесятых годов, с тишинки, льняных [...] «Феллини» — девицы в мехах, в каких-то юбках, на каблуках. Такая как бы коллекция на тему феллиниевских фильмов. Причем очень узнаваемая [Богородская 2].

Ко второму варианту «Ревизора» идея коллекции становится настолько зримой, что начинает попадать в статьи критиков, пишущих о спектакле не изнутри, не со слов участников, а извне. Например, в обзорной статье «В поисках волшебного Алефа» (посвященной итогам сезона 1991–1992 гг.) Алена Карась писала:

После «Трех ожиданий» в «Пейзаже» и 1-го варианта «Ревизора», где повествовательная структура была размыта, но структура режиссерского дискурса еще сохранялась, он делает 2-й вариант «Ревизора» и пытается радикально преодолеть саму идею

режиссерского театра, отдавая себя и актеров во власть текучих, нежестких материй; не фиксируя смысл, но наблюдая за его бесконечным становлением. Смена эстетических и географических; зон внутри спектакля, коллекционирование музыки, одежды, вещей, отстраненные и вместе с тем нежные жесты актеров — все это становится способом передачи текучего смысла [Карась 1992, 2: 11].

Одна из статей о «Ревизоре» так и называлась: «Коллекция». Причем ее автор — Ирина Кулик — распространяла этот принцип уже не только на вещи, но и на людей:

Ситуация показа, зрелища, универсума, демонстрирующего себя, — ключевая в этом спектакле. [...] Даже костюмы здесь перестают быть только одеждой, но становятся законченным произведением искусства, подобно коллекции замечательного модельера.

Вообще коллекционирование можно рассматривать как один из принципов театра Клима. Коллекционирование актерских индивидуальностей, коллекционирование предметов, коллекционирование одежды, коллекционирование музыки — от традиционных китайских мелодий до Шуберта, от Эллы Фитцджеральд до Пресли, от «Doors» до «Genesis». И театр, как совокупность этих великолепных собраний, — мир прекрасных людей и предметов, «комната с красивыми вещами» [Кулик 1992, 2].

Все три пьесы Пинтера начинают репетироваться в Подвале одновременно. Через их тексты актеры проходят каждый день. И «закон» или «условие» одной пьесы распространяется на все происходящее. Становится универсальным.

В принципе, нечто подобное можно сказать и о двух других пьесах, тексты которых были взяты в Подвале для «хождения» до Пинтера, — шекспировском «Сне в летнюю ночь» и баркеровских «Возможностях» — и «сон», и «возможность» также становятся во многом определяющими, программными понятиями. Но разница все же есть.

«Сон в летнюю ночь». В дальнейшем, на определенном этапе существования, Шекспир окажется для Клима одним из важнейших, «стержневых» драматургов («Гамлет» — как часть «Индоевропейского проекта», сцена из «Укрощение строптивой» — как основа «Летнего проекта», пьесы: «Джульетта и ее Ромео», «Отелло», «Ричард»). Однако первым «вхождением» в Шекспира для Клима будет

именно «Сон в летнюю ночь» — пьеса, работа по которой была одной из первых курсовых васильевско-эфросовского курса.

Владимир Берзин, ставивший позднее во МХАТе одну из первых климовских пьес — «Джульетту и ее Ромео», — говорил по этому поводу:

Что такое пьеса Клима? Это разбор. По сути, что он делает? Переписывает текст в мифологической перспективе, выполняя за меня как за режиссера мою работу. ... вот я поставил Клима, но дальше я могу уже его отбросить и ставить Шекспира на основе этого разбора. [...]

Нельзя сказать, что он к этому как-то пришел, через что-то. В нем с самого начала этот момент уже присутствовал. Когда на первом курсе мы ставили спектакль по Шекспиру — «Сон в летнюю ночь», — я помню, он [...] делал это так же [...], вскрыл для меня в «Сне в летнюю ночь» мифологическое противостояние греческих богов с богами севера, Британии [Берзин 2].

На самом деле непосредственно в постановке спектакля на курсе — тогда, в институте — Клим не участвовал.

Мы очень много на эту тему говорили [...] на курсе было задание. Я не участвовал в этом всем, но было очень много разговоров. И для Володи все это было так, потому что, в отличие от Эфроса, который через актера шел, я начал идти через мифологию. Это был мой механизм [Клим 2,1].

Придя в Подвал, Клим сам предлагает текст «Сна в летнюю ночь» для прохождения. Уже без разбора. На тех основаниях, о которых мы говорили в предыдущей главе. Причем (так это или нет — точно выяснить сейчас невозможно) у многих участников тех репетиций в памяти именно «Сон в летнюю ночь» остался первой работой, «возможно еще до Баркера» [Лавроненко 1]. Как вспоминала, например, Корневская:

Мне почему-то кажется, что мы уже начали работать с Климом, а идея делать Баркера у них появилась чуть позже. Мне даже кажется, что Клим сначала просто с нами занимался тренингом и импровизациями без всякой цели. Я даже помню, что в какой-то момент мы импровизировали с текстом «Сна в летнюю ночь» [Корневская 1].

Сам Клим говорит о том, что «Сон в летнюю ночь» был взят «после лета», «параллельно с Пинтером» [Клим 2,2]. Впрочем, в контексте

нашего разговора точная хронология здесь не так важна. Важен сам принцип. Когда, в цитируемых в предыдущей главе воспоминаниях, та же Кореневская говорит о своих ощущениях от спектаклей Клима первого периода: «как некий странный сон», она не одинока. Сравнение происходящего в этих спектаклях со сном (снами) по разным поводам всплывает и в критических статьях.

О Пинтере:

Прозрачность китайского пейзажа — прозрачность сновидений. Клим, может быть, единственный в современном театре [...] умеет рассказывать сны — «сны о чем-то большем» [Карась 1991: 3].

О первом варианте «Ревизора»:

Неторопливо ходят, негромко переговариваются — никуда не спешат. Женщина глубоко задумается, медленно поднимет глаза, улыбнется. Это тихое течение не равно нашей жизни, время раздвигается — часы на стене бьют до странного часто. Вздрагиваешь: неужели уже час прошел, неужели два, три? Там у них, прошел день, а на руке стрелка сдвинулась лишь на час. Время длится, и ты растворяешься в нем, вместе с его обитателями вздыхаешь, мечтаешь, танцуешь, влюбляешься, паришь, словно во сне [Годер: 58].

О втором:

Одежда на ту погоду, которая бывает во сне, когда перепутались все времена года, снег соседствует с буйной зеленью и прокаленным солнцем песком на морском берегу, шубы и летние платья, тяжелые драповые пальто при босых ногах и закатанных штанинах, вся комната тоже одета — огромным шелковым полотнищем парашюта, тот самый снег, песок и вода одновременно... [Кулик 1992, 1: 64]

В какой-то момент это сравнение становится настолько общим местом, что уже начинает выноситься в заголовки как статей о спектаклях («Сон о Шекспире» [Игнатюк] — о «Летнем проекте»), так и собственно спектаклей («Сон-весть-радость» — «Персы»).

Нечто подобное можно сказать и о «возможностях». Конечно, как мы уже говорили выше, само «программное» объяснение этого слова относилось к двум заглавным возможностям — «А» и «Б» — «актеру-лампочке» и «актеру-окну», или иначе: «трансляции мира художника в пространство театра» (Мирзоев) и «попытке познания мира методом театра» (Клим). Но взятое в более широком контек-

сте, само это слово может быть применено, например, для описания того, как сосуществуют в спектакле многочисленные равноправные реализации авторского текста в том же Пинтере (как, например, объясняется в программке, выпущенной Мастерской к премьере спектакля, суть пьесы «Коллекция»: «Что *могло бы* произойти, *если бы* они поднялись в ее номер»).

«Возможность» — самое частотное слово, появляющееся в многочисленных письменных текстах Климa той поры.

Театр несет в себе элемент бессмертия: *возможность* повторной попытки входа во временной лабиринт, повторного входа, освобожденного от детектива видимой реальности, *возможность* осознания орнаментальности времени, *возможность* восприятия отзвука и отсвета, *возможность* остановки потока мышления [Словарь Климa].

Чувство, возникающее у актера, — не цель, а *возможность* двигаться дальше, энергия, открывающая дверь следующей «комнаты». Чувство — рыба, видимая в прозрачной покойной воде. Покой — *возможность* видеть орнаментальность времени, *возможность* становления на «путь ожидания неожиданного». Незнание как способность мудрых видеть в великом — изменчивость, а в еле заметном — дыхание постоянства. Незнание — метод считывания с листа времени первичных законов хода вещей, *возможность* не подменять явление логическим знаком [Клим 1991: 30].

В критических отзывах на Пинтера и последовавшего за ним «Ревизора» (написанных как «изнутри», так и «снаружи») слово это также возникает в самых различных контекстах.

Бет развлекается мыслью о возможной измене мужу [Коршунова: 4].

Текст гоголевской пьесы мерцает множеством возможностей [Карась 1992, 1].

[...] мастерская Климa принципиально удалена от модели театра как профессионального цеха по производству спектаклей. Существующие здесь две работы: «Три ожидания в пейзажах Гарольда Пинтера» [...] и «В пространстве божественной комедии Гоголя “Ревизор”» не являются завершающим звеном ни общего художественного процесса работы, ни творчества самих себя. Это лишь попытки, варианты, возможности... [Солодилина 1992: 27]

И все же, как было уже сказано выше, определенная разница есть. Сами по себе эти слова — «сон», «возможность», — возникающие в разных текстах по разному поводу, относятся скорее к области описания: восприятия и интерпретации. Их связь с «порождающими их» текстами неустойчива и непервостепенна. А область их применения не связана с непосредственной конкретикой актерского существования (никто никогда не говорил, например, на репетициях: «играйте как будто вы во сне», или «помните о том, что это всего лишь возможность»). В то время как названия пинтеровских пьес, встающие за ними образы и понятия — «ничейная земля», «пейзаж», коллекция» — не просто системообразующие, но сохраняющие непосредственную связь с источником (как, например, говорил мне Лавроненко, пытаясь — через 20 лет после премьеры «Возможностей» — объяснить те «новые принципы», на которых был построен спектакль:

Ты можешь себе напридумывать все, что угодно. «Про пьесу», «про роль», про то «что это значит», но когда ты выходишь на сцену, это все не имеет никакого значения... как это у Пинтера? ты — на «ничейной земле» [Лавроненко]).

--

Непосредственность связи «общих положений» с текстом именно пинтерских пьес будет еще более очевидна, если мы обратим внимание на те подзаголовки, которые разделяют текст статьи Солодилиной про Баркера. Первый из них — «Отдаление в лунном свете» — прямая цитата из «Ничейной земли» («На безлюдье»):

Спунер. Вы немногословны. Это большое облегчение. Представьте, что не я один, а оба мы тараторим наперебой, — каково? Попросту нестерпимо. (*Пауза*) Кстати же насчет подглядывания, я тут чувствую, что обязан внести ясность. Секс я не подглядываю. Это дело навеки прошлое. Вы меня понимаете? Когда раздвинутые ветви являют передо мной, скажем так, сексуальные перипетии в прямом и переносном смысле, мне видны одни глазные белки, они наплывают и засасывают, и не отодвинуться, а если ты не можешь как следует отодвинуться от людей, если утратишь сторонний взгляд на вещи, то игра уже не стоит свеч, забудь о ней и помни только, что кругозор твой спасает отдаление, причем отдаление в лунном свете, и достаточное отдаление.

В статье этот подзаголовок предваряет разговор о «поиске дистанции» («поиск дистанции — чрезвычайно объемная проблема, свя-

занная с временем и пространством... [...] игра по «разгадыванию пространства», какое-то тотальное «тайнство», которого в следующий раз может и не быть»), что здесь, в контексте разговора о пьесе Баркера, выглядит не совсем понятно. «Поиск дистанции» предстает как поиск дистанции с текстом, который сам по себе «предельно политизирован».

Гораздо большую ясность эта цитата приобретает в несколько ином контексте. В прямой речи самого Клима.

На обсуждении спектаклей фестиваля «Пролог» Клима будет говорить уже непосредственно о Пинтере (отвечая на какие-то детские претензии «профессиональных критиков»: ничего не понятно, ничего не слышно, непонятно какое отношение происходящее на сцене имеет к тексту пьес):

Театр — сложнейшее из искусств, ибо его искусство творится самой жизнью человека, без какого бы то ни было посредника. Что я могу сказать, ничтожнейший из людей? Я могу только войти в блок, в зону пьесы, во временной лабиринт, и услышать отзвук. Ничего другого нам не дано. В первом вечере нашего спектакля есть сцена — очень долгая сцена, когда мужчина и женщина сидят рядом и разговаривают, вернее, говорят, даже не глядя друг на друга. Вы знаете, какая отвага нужна, чтобы «сыграть» эту сцену, оказавшись наедине с этим лабиринтом?.. Вы говорите, что плохо слышен текст. Но ведь у Пинтера сказано: «что он там сказал после стольких лет разлуки, какое это имеет значение? Главное, как он сидел...»^{*} То есть, главный вопрос не «Что?», а «Как?». Пинтер сам определяет внутренний принцип, философию своего театра — театра «отдаления в лунном свете». У него есть такие слова, что если ты утратил сторонний взгляд на вещи, то игра не стоит свеч, забудь о ней и помни, что спасает лишь отдаление, причем отдаление в лунном свете, и достаточное отдаление [Стенограмма].

Взаимоопределение одной части текста через другую — характерный прием «режиссерского разбора». Причем характерный для «застольного периода», которого, как мы знаем, у Клима в Подвале не было вовсе. Однако, как мы можем увидеть, в частности, и из этого примера, то, что «разбор» не выделяется в отдельный «этап» рабо-

^{*} И у Клима, и у Лавроненко — приблизительная цитата. Дословно текст звучит следующим образом: «Спунер: Что он там сказал... после стольких лет... это ни так, ни сак не относится к делу. Что он сказал — неважно; а по-видимому, то, как он сидел, — вот что осталось со мною на всю жизнь и, это уж я вполне уверен, сделало меня таким, каков я есть».

ты над пьесой, совсем не означает его отсутствие. «Особенности спектакля», вызывающие у критиков вопросы, как ни с чем не связанные, немотивированные (или привязываемые к чему-то внешнему, неким «общим тенденциям современного театра»), объясняются изнутри самого текста, стоящей за ним особой философии. Причем это «объяснение» самими участниками спектакля — актерами — воспринимается очень широко. Сами основные понятия — «театра» как такового, «игры», «действия» — корректируются под влиянием конкретных слов конкретного текста, «исследуемого» в Мастерской на предмет выявления в нем общих законов. И, что особенно характерно, в то же самое время «для спектакля» сам этот же текст — как конкретные слова, произносимые персонажами в конкретных обстоятельствах, слова, из которых зритель узнает «сюжет», — объявляется не важным, не первостепенным.

Проблема в том, что когда сейчас говорят: «спектакль», когда выходят люди и крик из зала: «когда вы начнете играть?!», этот крик — «когда вы начнете играть?» — подразумевает: «когда вы начнете говорить?». А это не так. Неправильно это. Игра, она не связана с тем, что человек говорит. Иногда было так, что первая произнесенная фраза возникала через полчаса, через 40 минут, а до этого произошло уже столько...

– А что произошло?

– Я не могу рассказать, это нужно видеть. Возник один, возник другой, мы увидели людей, которые... «Что произошло?» Жизнь произошла... Мы видим: вон там далеко сидят Он и Она. И мы уже понимаем, что между ними что-то происходит. За этим жизнь. Они могут ничего не говорить, но мы понимаем. Как в Пинтере была одна фраза, она была очень важной, «что он там говорил после долгих лет — не важно. Не это произвело на меня впечатление. Не то, что он говорил, а то, как он сидел, вот что осталось со мной на всю жизнь». Эта фраза была определяющая для всех тех мизансцен. Как он сидел, как он сел, как он смотрит. Он, она или они... И это... Иногда происходило что-то такое, в конце одного вечера Марат вставал (они что-то говорили, потом долго музыка — не важно), подходил к вешалке, он долго к ней шел (там стояла такая вешалка обыкновенная для верхней одежды), и он ее как-то с трудом клал — люди рыдали. И Клим в том числе. Это — театр. Что нужно сделать в театре для того, чтобы вышел человек под музыку, положил вешалку, и люди рыдали при этом? Значит, что-то произошло? Значит, это не связано со словами, произнесенными человеком, называющим себя актером или артистом. Что-то произошло в пространстве, а текст — ... [Лавроненко 2]

Из приведенных примеров, как мне кажется, уже становится ясно, как принципы, конкретные «понимания», выработанные при работе с текстами пьес Пинтера, становятся общими законами существования, начинают распространяться и на другие тексты, в том числе и хронологически предшествующие им. Баркер, которого описывает Солодилина, это уже Баркер, увиденный через Пинтера, хотя и до Пинтера как такового, до выхода спектакля. Понимание того, «что нужно делать на сцене», «что важно, а что — нет», вырабатываемое в процессе репетиций, в процессе прохождения нового текста, наполняет старый новым содержанием. И именно это содержание и становится содержанием спектакля, которое пытается уловить, передать в своей статье рецензент.

Что здесь еще, как мне кажется, необычайно важно, так это то, что влияние одного «текста» на другой в работе этого периода не было односторонним. Пинтер не просто сменил Баркера (и задним числом «оплодотворил» его новыми идеями и видениями), но сам оказался в некотором смысле развитием. Причем опять же развитием вполне конкретных идей и положений, связанных с работой над предыдущим текстом.

Выше, говоря о последовательной смене частей в Баркере, я попытался описать построение самого этого спектакля как развитие некоторой «женской» темы. Три мини-пьесы, ставшие основой спектакля, складывались в трилогию. Первая пьеса — «чисто женское», вторая — выход женщины в мир и третья — столкновение мужского и женского.

Три пьесы Пинтера, отобранные для спектакля (причем здесь, конечно, надо учитывать то, что речь идет не о «режиссерском» отборе, не о заранее составленном плане), также складываются в трилогию. Но уже «мужскую».

Первая пьеса, текст которой будет открывать спектакль, — «На безлюдье». Это — чисто «мужская» пьеса (и по актерскому составу: четыре мужские роли и ни одной женской; и по тематике). Если женщина и возникает в ней, то лишь в воспоминаниях, в фантазии (причем первое практически неотделимо от второго).

В следующей пьесе — «Коллекции» — уже появляется один женский персонаж. Стелла, жена Джеймса. Но ее роль в действии, если так можно выразиться, пассивна. Все происходящее, опять же, чисто мужская история. Хотя событийно история эта и крутится

вокруг некоего происшествия со Стеллой. Ее *возможной* измены мужу (Джеймсу) с другим персонажем пьесы (Биллом). Как оказывается в финале (конечно, в том случае, если мы идем по простому событийному ряду), измена Стеллы была лишь фантазией Джеймса. Типичной *мужской* фантазией, разрешаемой типично *мужскими* методами — дуэлью (пусть даже и пародийной, комической, но тем не менее).

Вообще «Коллекция» не просто — «мужская история». Но «мужская» с самыми разными возможностями для трактовки. Гарри и Билл живут вместе. Они просто друзья? Джеймс и Билл — в какой-то момент их отношения тоже приобретают двусмысленность. Реплика описывает подготовку Билла ко второй встрече с Джеймсом:

Затемнение. Свет в доме. Вечер. Билл входит в комнату с подносом, на нем маслины, сыр, песочное печенье и транзистор. Очень тихо звучит музыка Вивальди. Билл ставит поднос на столик, поправляет подушки.

Т. е. помимо сюжета, связанного с «изменой» Стеллы, внутри пьесы, при желании, можно увидеть также и другую любовную историю: пара (Билл и Гарри) живут спокойно. Вдруг неожиданно в их отношения вторгается посторонний (Джеймс), но все улаживается.

Впрочем, как бы там ни было и какой бы «сюжет» мы ни увидели в пьесе, главное все равно остается неизменным: мужчины в «Коллекции» хотя и бесконечно говорят о женщинах, их поведении, вступают в отношения, интересуются лишь друг другом. Что на самом деле думает по поводу всего происходящего сама Стелла, какова ее «версия», — так и остается неизвестным.

И, наконец, третья пьеса — «Пейзаж», — оказывающаяся в смысле того развития, о котором говорим мы, высшей точкой. Схождением «мужского» и «женского». Он и Она сидят за общим столом, в общем доме, но каждый говорит о своем. Слушает другого и не слышит. Текст пьесы организован как диалог, состоящий из двух независимых монологов, соединенных друг с другом механически. В одном пространстве, но в разных мирах.

Движение, которое мы можем наблюдать в этих двух тройках пьес — Баркере и Пинтере, — разнонаправлено: «от женского» и «от мужского». Сходится оно в единой точке, в которой Он и Она наконец-то встречаются. И здесь, в месте встречи, в обоих спектра-

клях возникают одни и те же темы. Или скажем так: как мне кажется, Пинтер подхватывает некоторые темы, на которые выходит еще Баркер. Подхватывает и развивает. Например, тему возвращения с войны (мы помним, как она описывается в статье Солодилиной на материале последнего эпизода). В Пинтере тема эта возникает совершенно в ином качестве, но опять же, становится одной из ключевых.

Как вспоминал Берзин (бывший свидетелем финальной части репетиционного процесса — «сборки спектакля», видевший его премьеру на большой сцене — на «Прологе» и затем еще несколько раз смотревший его в подвале):

Это называлось «три ожидания в пейзаже». Атмосферное существование. Интермедийное. Там были сильные интермедии [...] У меня в памяти остались аттракционы. Я помню, как Костя с войны приходил, как Костю отправляли на войну. Это могло быть переплетено с «Коллекцией» (в «Коллекции» он играл мужа, который ревнует). Но дальше Клим входил в аттракционы: когда какая-то женщина снимает с него ботинки или они наряжают его, одевают на войну, надевают на него шинель, рубашку, а потом, в другой вечер, он возвращается. Они все сидят в каком-то кафе, перебрасываются репликами, какая-то странная девушка (ее Гася играла), они как-то посмеиваются, и у них такой джаз. И вдруг появляется Костя в этой шинели, в португее, весь утыканный цветами, — герой с войны пришел, и у него машинка швейная. А эти сидят. Костя снимает шинель, открывает футляр, все как-то так смотрят на это дело... А Костя: жжж-жжж. И пошел рок-н-ролл. Он машинку Зингера крутит, и идет убойный рок-н-ролл. Он пристегивает Гасю подтяжками, они танцуют... Потом был еще такой аттракцион — «ожидание». Большой монолог — «ожидание» — под Deep Purple, «Дым над водой»... Т. е. собирались какие-то образы, аттракционы, и они уже соединялись в сознании... [Берзин 2]

По сравнению с Пинтером драматургический материал в Баркере был организован самым элементарным образом: актеры последовательно проходили через тексты трех пьес, смена которых воспринималась как начало, середина и конец. В Пинтере же тексты не просто не были выстроены в линию, в течение трех вечеров каждый из них повторялся несколько раз, по-разному соотносясь с соседними: как пролог, как эпилог, как независимое параллельное действие, как развитие. И тема возвращения с войны, составленная из аттракционов, описываемых Берзиным, возникала «поверх» этого кружения по текстам.

И еще: если в Баркере возвращение с войны было связано с текстом непосредственно, то в Пинтере ни в одной из пьес ни отправки на войну, ни возвращения не описывается. В «На безлюдье» Херст принимает Спунера за некого Чарли (или делает вид, что принимает).

Херст. Когда мы последний раз виделись? [...] Павильон на стадионе «Лордз», тридцать девятый, матч с вестиндцами, Хаттон и Комптон отбивали как боги, Константин бросал, война висела в воздухе. Всё правильно? И мы распили бутылку превосходнейшего портвейна. Вид у вас такой же спортивный, как был тогда. Как воевалось, хорошо? [...]

Спунер. Да в общем неплохо.

Херст. Прекрасно. Военный летчик?

Спунер. Военный моряк.

Херст. Прекрасно. На эсминце?

Спунер. На торпедном катере.

Херст. Высший класс. Убитых немцев на счету?

Спунер. Один-два есть.

Херст. Не слабо.

Пьеса устроена так, что мы не можем понять не только, действительно ли Спунер — это Чарли, но и был ли у Херста вообще такой знакомый. И если про реплики Спунера более или менее ясно, что он всего лишь подыгрывает Херсту, то сказать точно о воспоминаниях самого Херста, воспоминания они или просто фантазии, — невозможно. В спектакле отправляющийся на войну Лавроненко конечно, не Спунер и даже не Чарли. Просто та жизнь, о которой вспоминает Херст, словно бы проходит перед нашими глазами.

Херст говорит о том, что где-то у него завалился альбом с фотографиями, и на сцене (не как прямой ответ на реплику, не иллюстративно) появляется старинный фотоаппарат на треноге — ящик с гармошкой и куском черной ткани, закрывавшим голову фотографа. Он вспоминает о том времени, когда война еще висела в воздухе, и перед фотографом возникает группа девушек в довоенных закрытых купальниках с тишинки, танцплощадка с джазовой музыкой. Но главное, опять же, не в этом — не в музыке, не в предметах быта, не в конкретных воспоминаниях, а в самих людях, запечатленных на фотографиях.

Когда-то я знал поразительных людей. Где-то завалился фотоальбом. Я найду. Лица на снимках вас поразят. Очень красивые. Сидят на траве, пикник, корзинки. [...] Сияло солнце. У девушек были чудные волосы, темные, у некоторых рыжие. И белая кожа под пла-

тнями. Это все в моем альбоме, я найду его. Вас изумит девичье обаяние, их грация, непринужденность поз — как они сидят, разливают чай, кокетничают.

Истории могут повторяться, слова быть одними и теми же, но их будут произносить уже другие люди. «Главное не что, а как». «Фотография — это расслабленное зрение — это фантастическое определение... лучшее определение театра». «У режиссера должен быть правильный фотоаппарат».

Еще один момент, на первый взгляд выглядящий более абстрактно, но также имеющий непосредственное отношение к Пинтеру. Статья Солодилиной начинается со слов: «спектакля нет, есть гадание на книге перемен». И это, опять же, не просто красивые слова, отвлеченный образ, работающий на создание атмосферы.

И-цзин — китайская «Книга перемен» — описывает 64 универсальные ситуации, охватывающие все возможные варианты развития событий. Каждая гексаграмма составлена из двух триграмм, которые, в свою очередь, являются комбинациями трех «яо» — черт — особых пиктографических знаков, используемых для записи гексаграмм. Два вида «яо» соответствуют натурфилософскому членению мира на инь и ян (женское и мужское, темное и светлое, левое и правое и т. д.). Первый вид — «девятка» — представляет собой цельную горизонтальную черту «—» (ян); второй — «шестерка» — прерванную «- -» (инь). Восемь триграмм (ба-гуа), составленные из всех возможных сочетаний яо, образуют т. н. «малый» или «внутренний» круг явлений. 64 гексаграммы — «большой», «внешний» или «полный».

Каждая триграмма имеет свое особое название (Земля, Гора, Гром и т. д.) и соотносится с той или иной стихией и стороной света. Каждая гексаграмма также имеет свое название (Творчество, Исполнение, Начальная трудность и т. п.) и номер (в соответствии с порядком, фиксируемым «Книгой перемен»). Порядок следования гексаграмм — переход в противоположность. При этом каждая следующая гексаграмма описывает не самодостаточную, существующую саму в себе, а следующую за предыдущей ситуацию, необходимость которой уже ощущается. Например: первая гексаграмма — Цянь, «Творчество», — состоящая из шести янских черт (или двух поставленных одна на другую триграмм Цянь — «Небо»),

переходит во вторую — Кунь, «Исполнение» — состоящую из шести иньских черт (или двух триграмм Кунь — «Земля»). Символика этого перехода понятна даже на интуитивном уровне: любое творчество, воспарение к небесам, требует следующего чисто «земного» шага — исполнения задуманного. И дальше — при уже непосредственном начале осуществления этого шага — вскрывается первая «Начальная трудность» (название третьей гексаграммы), обнаруживающая, в свою очередь, некоторую «Недоразвитость» ситуации (четвертая), выявляется «Необходимость ждать» (пятая) и т. д. В определенном смысле последовательное прохождение через все гексаграммы образует некий метасюжет. И смысл гадания — той или иной гексаграммы, соответствующей «настоящему моменту» гадающего, — помимо описания самой ситуации, также и в прояснении позиции, этапа, на котором в этом метасюжете находится спрашивающий.

Порядок написания гексаграммы при гадании — снизу вверх. При этом сами по себе позиции, на которых находится та или иная черта, также являются либо иньскими (четные), либо янскими (нечетные). В том случае, если янская черта находится на иньской позиции (или наоборот), такое сочетание трактуется как неблагоприятное. Необходимое движение — движение к гармонизации. В этом смысле самой гармоничной будет 63-я гексаграмма (Цзи-ци — «Уже конец»), а негармоничной — 64-я (Вэй-ци — «Еще не конец»), завершающая полный цикл, но в то же время являющаяся основой для начала нового.

Кроме того, традиционный анализ гексаграммы включает в себя и еще один момент: каждая гексаграмма представляется не только соединением двух триграмм, но и тремя парами черт (также идущих и считающихся снизу вверх): первая пара — Земля, вторая — Человек, третья — Небо. Сама по себе ситуация, описываемая гексаграммой, возникает лишь внутри этого единства. И в первую очередь касается именно его.

Когда Солодилина говорит: «спектакля нет, есть гадание на книге перемен», ее слова относятся, конечно, не именно к «спектаклю». Если мы (пусть очень условно, но все же) попробуем выделить в работе Мастерской этого периода некие уровни, их окажется четыре. Два «внутренних» (имеющих в первую очередь отношения к «репетиционному» процессу): тренинг и «хождение с текстом»; и два «внешних» (связывающих этот процесс с «внешним миром»): сам взятый для «хождения» текст, пьеса и «спектакль» (представ-

ление на публику). Так вот, в Подвале все эти четыре уровня будут объединены в этом самом процессе «гадания на книге перемен».

Начальный этап репетиций, когда мы «ходим с текстом, читаем, раз, два [...] Двадцать пятый раз проигрываем, уже выучив текст ходим, кому как взбредет в голову», на самом деле не бесконечен, а ограничен определенным набором ситуаций. Один и тот же текст можно «сыграть» так, можно иначе, можно вообще каким-то невероятным образом. Но все равно, в конце концов, количество возможных, «открываемых» в тексте ситуаций, возможных «прочтений» окажется конечно. И одна из сторон этого процесса «бесконечного хождения» заключается именно в том, чтобы научиться видеть себя, осознавать себя именно в *одной из* ситуаций. Четко понимая при этом, что речь идет не о произволе, а о всеобщем законе. Входить в ситуацию, видя, откуда она возникает и каково ее возможное разрешение.

При этом путь к видению ситуации пролегает через площадку, через научение видеть партнера, взаимодействовать с ним. Именно изучение законов взаимодействия, гармонизации пространства *через* взаимодействие, становится основой того типа существования, при котором ситуация оказывается не придуманной («вы придумали и прете»), а естественной. Отвечающей той реальности, которая не «предполагается», а действительно существует здесь и сейчас (равно как и наоборот — возникает здесь и сейчас *именно потому*, что вы входите в определенный тип взаимодействия).

Причем важно понимать, что сам по себе этот процесс не висит в воздухе, а опирается на казалось бы отвлеченную, «базовую» часть — тренинг. Именно в тренинге представления «наивной китайской натурфилософии» о двух началах реализуются на некоем первичном, «элементарном уровне» разделения на левое и правое. Стоим на правой ноге, но в круг входим с левой; вокруг себя вращаемся в правую сторону, но при этом — вокруг столба — в левую и т. д. и т. п. При этом сам человек описывается в координатах триединства («Ноги, нижняя часть — земля, руки в поднятом состоянии, голова, верхняя часть — небо, то что между ними, — человек. Я — человек, я сам в себе являюсь целым. Но ноги мои принадлежат земле, а голова — небу. И я являюсь целым только потому что это так» [Клим. Тренинг]). Основным элементом тренинга — вращение — так же описывается в этих координатах («Вращение создает воронку. Как вихрь, в котором внутри пустота. Он вращается, и образуется воронка, соединяющая землю и небо» [Клим. Тренинг]).

Два «внешних» уровня — пьеса и спектакль — также получают свое решение изнутри этого процесса. С одной стороны — пьеса, конкретный текст как бы атакуется с точки зрения различных ситуаций. Т. е. мы, используя одни и те же слова, можем сыграть ее так, а можем иначе. С другой — сама по себе пьеса уже является ситуацией. Одной из. Следом (и в то же время картой) некоего прохождения через пространство. О самом последнем спектакле Мастерской — «Гамлете» — Клим говорил в интервью Алене Карась:

У нас возникло ощущение некоей связи, закона триединства игр, смысл которых мы не знаем совсем или знаем частично. Это индийские шахматы, китайская книга «И-цзин» и европейский Шекспир. В этом триединстве, как в некоей Божественной Книге Перемен, Шекспир занимает место «сына», а «Гамлет» — одно из сочетаний этой «западной» части Великой книги, центр предельно индивидуализированной мандалы — карты мира, вершина и исток индивидуальной драмы.

Но этой Великой Книги нет. Смысл утерян. Есть только осколки некогда единого зеркала Духа [...]

«Гамлет», в сущности, не пьеса. Она напоминает шахматную партию, где есть король, королева, какие-то законы... Строго говоря, аутентичных шекспировских текстов не существует, это только записать разыгрываемых актёрами партий [...]

Шекспир — это не Платон, а Плотин, то есть европейский дзен-буддист, разыгрывающий свою игру по некоей книге. В ней существует строго определённый набор сюжетов (скажем, 32 — как у Проппа, или 64, как в «Книге перемен»), из которых как в калейдоскопе возникает множество орнаментов [Карась 1994: 41–42].

Словоупотребление в этом интервью показательное. С одной стороны, «Книга Перемен» — «некая», «Божественная», «утраченная» (т. е. выражение это используется как метафора). С другой — вполне конкретный текст, набор из 64-х «сюжетов». Но сами по себе конкретные «сюжеты» этой конкретной книги не соотносятся напрямую с конкретными же шекспировскими пьесами. Т. е. шекспировский «Гамлет» не равен никакой конкретной гексаграмме и-цзина, не соотносим напрямую. Важен сам принцип. То же относится и к спектаклю. В интервью Ирине Кулик (данном после второго варианта «Ревизора») он говорил:

[И. К.] — Ваши спектакли идут несколько вечеров каждый. И когда человек приходит в этот театр, в этот мир три вечера подряд, у него возникает ощущение, что такой мир постоянно существует, в него можно войти в любой момент, можно выйти, но параллельная реальность всегда будет существовать независимо от него...

[Клим] — Да, конечно, но причина этой продолжительности всегда разная. В спектакле по Пинтеру, например, шестичастная структура, как в Книге Перемен, но дальше все меняется. «Ревизор» уже существует как некая постоянная структура, в которую человек может войти в любой момент. Это должно быть формой жизни человека. Нетеатральные структуры не выживают. Театр — всего-навсего расстояние, которое позволяет одной реальности увидеть другую. И все. Ни больше и ни меньше. Иначе ничто невозможно — ни любовь, ни уважение. Это как когда просыпаешься каждое утро, видишь другого человека, и он прекрасен. И совершенно не нужно опять же давать ему имя, говорить — это Вася... [Кулик 1993: 7]

Конечно, и «гексаграмма», и «Книга Перемен» применительно к театру, к конкретному спектаклю, — не больше чем метафоры. Но именно в Пинтере (и только в нем) метафоры эти были реализованы напрямую. «Шестичастная структура, как в Книге Перемен» — это собственно и есть форма гексаграммы. Т. е. спектакль по Пинтеру сознательно был «собран» в форму из трех вечеров по две части в каждом. Со всеми вытекающими отсюда «мантически» последствиями.

* * *

Непосредственный разговор о Пинтере, о спектакле, мне хотелось бы начать с достаточно обширного фрагмента одной из наших бесед с Климом. С его воспоминаний, охватывающих весь второй сезон — от начала работы до выпуска.

— С чего начался Пинтер?

— Некая девушка — Маша Пуренкова — принесла мне на день рождения книгу. Маша — это такая девушка, которая училась у нас на курсе, училась в Ленинграде, бросила... Я ее называю «кузницей актерских кадров». Короче, Мирзоев уехал. Люди, которые с ним работали, частично отпали, частично остались. Появились новые. Пришел Симон — цыган. И группа собралась. Сложилось такое странное поле людей. Тот театр, который может быть, нам не интересен. Но мы все попадаем в райские условия: платят деньги, что хотите — то делайте. И только раз в год надо давать отчет. При этом

это молодые люди, самые интересные. И я сейчас думаю, что я их не очень оцениваю. Мы просто жили нормальной жизнью, со своими какими-то драмами, тревогами [...]

Параллельно Боря Юхананов начинает свой «Сад». Он это делает где-то на окраине Москвы. Боря очень мудрый человек, и он призывал объединиться. Но я боялся, потому что не очень понимал про Борю. Это было время возможности, очень замкнутого сосредоточенного занятия. Весь этот мир — Перестройка — он меня не коснулся. У меня не было даже телевизора. И это все было абстракцией. И мы просто очень сосредоточенно занимались. [...]

Боря предлагал объединиться. Он говорил трезвые вещи, собрал нас всех и предлагал объединиться, потому что нужно что-то делать с гос-театром, иначе гос-театр нас съест. И я прекрасно понимал, что он нас съест. Но шансов сопротивляться... Я был просто рад возможности труда, служения вопреки всему... [...]

Потом был еще момент: в какой-то момент появилась группа ребят, «Школарусскогосамозванства» Саши Тихого, которые потом сделали знаменитый спектакль «Землянка» — самый крутой спектакль новой драмы, с которой она началась и на которой она закончилась. По Сорокину. Вообще это был подарок судьбы. К этой группе принадлежал один человек... В Мастерских вообще в этот период собираются люди, которые нацелены на очень серьезную работу. Саша Пономарев — его территория граничила с нашей там же, в подвале. Появляется Макеев, который раньше там, в Мастерских, занимался чем-то административным... Короче, мы начинаем репетировать Пинтера. Три пьесы. «На безлюдье», «Коллекция» и «Пейзаж». Репетиции заключались в тренинге, а потом — технология простая: я ничего не делал, а они играли тексты от начала до конца каждый день.

– Роли распределяли?

– Сами. Между собой. Как хотели, так и играли. Каждый день три части.

– Все три пьесы?

– Да. От начала до конца. Я ничего не понимал, поэтому мне было интересно.

– В результате роли закреплялись?

– Нет, кто что хотели, то и играли. В конце концов они научились взять любую пьесу и играть.

– Каждый держал в руках текст?

– Книжку передавали. Иногда было две книжки. А параллельно — и это очень важно — параллельно был процесс «Сна в летнюю ночь». Они играли эти четыре пьесы: Пинтера и «Сон в летнюю ночь», а я сидел себе рисовал, а они играли.

– А спектакль собирались выпускать?
– Нет. Просто приходили и играли. Каждый день. Доигрывали до конца и расходились. Такая жизнь была. Покружились, сыграли, разошлись. И так год. В какой-то момент сложилась тяжелая ситуация, начались проблемы... [...]

– А ты сам как участвуешь в репетиции? Ты сам играешь?

– Нет.

– А что-то делаешь, обсуждаешь?

– Нет, это вообще не обсуждается.

– Т. е. ты занимаешься с ними тренингом и все? Дальше какая твоя функция?

– Смотрю. Зритель. Единственный зритель. Когда плохо – я сплю или мучаюсь. Когда хорошо — радуюсь. Я получил возможность иметь свой личный театр.

– А кто-то кроме тебя смотрит? Кто-то приходит?

– Кто хочет, приходят. Открытость, это была категория Эфроса. Кто приходил — пускали.

– И так проходит год.

– Да, проходит год, наступает непростая история, потому что надо выпускать... Ну хорошо, походили год — хорошо, а дальше нас должны выгнать. У меня начинаются большие проблемы с женой. А как только начались проблемы с женой, это мгновенно отражается на ситуации. В общем, жена, она была очень уважаемым человеком, очень сильным человеком и очень много на себе тянула, но наступает такое время... Короче, начинаются проблемы, от меня начинает уходить жена, спектакль надо выпускать. И я понимаю, что это конец. У меня очень плохо со здоровьем. Начинаются проблемы в Мастерских, там уходит директор, и мне говорят, что вы должны искать себе продюсеров. Мол, хватит дурака валять. И я нахожу продюсера, она в Мастерских работает администратором. Девушка по имени Елена Королькова, которой я предлагаю... Короче, когда у меня начинает все валиться, я людям говорю: «ребята, мы расходимся...» [Клим 2.2]

– Т. е. людям ты говоришь «мы расходимся», а сам ищешь продюсера?

– Да. Я этой девушке говорю: «Нам нужен продюсер». Слово это не совсем правильное, нам начали говорить, что у вас должен быть директор, что вы сами должны заниматься собой, мы вам дали возможность, а вы... И это все происходит на фоне ухода жены. Народ устал репетировать. Народ ходит, что-то мы болтаем, но это не похоже на то, что нам нужно выпускать спектакль. И народ, привыкший к Мирзоеву, к режиссуре, начинает задавать абсолютные логические вопросы: «Послушайте, нам платят деньги и нам

в конечном итоге надо выпускать спектакль, а он не собирается это делать. Вот при Мирзоеве было ясно». В общем, я прихожу к этой девушке и говорю, что так и так. А она никак на это не реагирует. Говорит: «Из меня продюсер, как из...» Я прихожу к ней в гости, мы разговариваем, а дальше я уезжаю вечером в Переделкино, где холодно... Это весна. Показы назначены на май, а эта история происходит 22 марта. Я говорю: «Ребята, давайте разойдемся, в апреле соберемся...» Но когда я это говорю, я понимаю, что это невероятно, что народ уже не соберется. Короче, я им даю 20 дней — отпуск. И затем прихожу к ней. Мы что-то говорим. А она видела, чем мы занимаемся, ей нравилось. И еще важный момент: в мастерских был художественный директор. Человек по кличке Народ. По фамилии Андрей Вадимович Лидов, который хорошо относился ко мне. Саша Мальцев — директор — уезжает. Мастерские были созданы на базе Литературного театра при СТД, Литературный театр начинает судиться. Начались суды. Этот театр начал съедать всю энергию, все деньги. Пришли другие люди, пришли какие-то... Делали одни, а пришли другие, так часто бывает [...]

Короче, я начинаю понимать, что дела мои дрянь. Что система дело хорошее. Что крутились мы хорошо. Что народ вырос и стал свободным. Но народ понимает: «Этот тип волшебным образом говорит, но режиссер из него... И потом, кружиться два года, это —... А этот тип рисует сидит». Короче, это важный момент. Со мной происходят крутые вещи — для меня это сильная история с женой. От нее очень много зависело в этих всех историях, и я понимаю, что, наверное, я не режиссер. Я еду к этой девушке, мы говорим, она странно говорит, ничего не обещает. Дальше, когда я уходил под вечер, она говорит: «Опоздаешь, не возвращайся в подвал, приезжай, здесь переночуешь». И естественно, что я опаздываю на электричку, звоню, и дальше происходит очень важный момент моей жизни. Я приезжаю и остаюсь у нее. А утром она говорит... Я просыпаюсь и вижу, что какой-то костюм лежит, рубашка, галстук, бритва. И с утра она говорит: «Я хочу задать тебе вопрос: тебе это нужно?» Я говорю: «Да».

— «Хорошо. Тогда: вот, бери и делай». Я беру этот костюм... и начинается новый этап.

У меня для Пинтера ничего нет. Какие-то костюмы — они их одедали, но это было кто во что горазд... Короче, оказывается, что у нее папа был знаменитый футбольный тренер, он выводил команды в высшую лигу. В высшей лиге он ничем не занимался, говорил, что это другие игры. И она начинает меня тренировать по папиной методике. Она достает костюм папы, его рубашки, одевает на меня, я бреюсь...

– Ты опять был с бородой?

– Да. Я бороду убрал только на очень короткий момент на 2 курсе, а потом снова ее вернул. Короче, мы начали ходить на тишинку — это был такой знаменитый блошинный рынок. Начали собирать костюмы. У меня денег не было, она вкладывала свои деньги...

– Но ты же и раньше это делал? Или я ошибаюсь? Ты ведь еще про Харьков говорил...

– Я делал, но это было другое [...]

Она была фантастический человек. Она утром сказала фантастическую реплику: «Значит так: “Игру в бисер” я не читала, и в Сибирь за тобой не поеду». Это была на самом деле единственная девушка из моих знакомых, которая читала «Игру в бисер», и в Сибирь, я думаю, она бы за мной поехала. По сути, это была моя первая и единственная жена. В таком, нормальном смысле. И самое главное — она приносила мне удачу. Все это: костюмы, то, то, то. Но число приближалось, и она с утра мне говорит: «Всё. Иди». Я прихожу — никого нет. Единственный — Костя Лавроненко. Я спросил Костю, какой текст он знает, и мы начали делать спектакль. Потом подошел еще один. И через 3 дня все были уже в строю, и мы начали делать невероятно сложный, с невероятным количеством уровней защиты, спектакль. Это была невероятная импровизация. Нечто такое... Дальше мы должны были играть на сцене Пушкинского театра, на сцене, на которой никто ничего никогда не мог сыграть. Собрали декорацию, и я, когда увидел декорацию, сказал: «Выкинуть». Володя Берзин встал чуть ли не на колени, говорит: «Васильев только грозился, а ты выкидываешь». Пришла публика, которая вообще охрелела от того, что ничего не происходит. Первый день, второй... Три дня. Называлось: «Три ожидания в пейзаже Гарольда Пинтера»... Трудно сказать, что это было. Это непередаваемо ни пленкой, ничем. Потому что это было невероятное сражение с демонами [...] Сражение, которое мы выиграли. И с этого момента я понял, что все это уже не просто так [Клим 2.3].

Приведенные воспоминания требуют некоторого комментария. Впервые, появление самого текста. Мы помним, что, по словам самого Клим, впервые в Подвале он оказался именно на свой день рождения. Т. е. возникновение текста его первого «собственного спектакля» и первый приход в пространство, которое, в конечном итоге, будет открыто для зрителей именно этим текстом, — совпадают (что для психологии самого героя является значимым фактом). Текст уготован пространству, и пространство открывается в момент обретения текста.

Далее: «сбор труппы». В процессе репетиций «Возможностей» в конце первого сезона внутри труппы (тогда еще) мирзоевского театра произошло первое разделение. Хотя тренинг был объявлен «обязательным» для всех, некоторые актеры, занятые в спектакле у Мирзоева, но не занятые у Клима (например, Агапиков), вообще не появлялись в Подвале, не только на «хождении» по климовской части, но и на тренинге. Некоторые (также занятые лишь в части «А», например, Митрофанова) — наоборот, не только занимались тренингом, но и, по возможности, принимали участие в репетициях. Никого из «своих» на первом этапе специально в спектакль Клима не приглашал (мы помним, что даже свою жену — Наташу Гандзюк — он не хотел брать в работу). Т. е., с одной стороны, тренинг, базовая часть была полностью открытой. А с другой, в первом спектакле еще был принцип, если не буквального «назначения на роли», то «работы с труппой». Но дальше, после отъезда Мирзоева, когда никакого «следующего спектакля» уже не планируется и хождения с текстом уже не являются, по сути, «репетициями», принцип открытости тренинга начинает переноситься и на них. Любой человек, начав ходить на тренинг, может дальше остаться на репетицию. В результате до «выпуска» Пинтера из изначальной мирзоевской труппы дошли: Татьяна Кореневская, Галина Новикова, Константин Лавроненко и Владимир Чаплыгин. А за год к ним прибавились (кроме пришедшей в конце первого сезона Наташи Гандзюк) Лена Громова (подруга Брагиной, ушедшей в МХТ им. Чехова), Марат Серажетдинов (специально вернувшийся в Москву для работы с Климом), Константин Ломовский (муж Брагиной) и Симон Казибеев (однокурсник Кореневской, появившийся последним и просуществовавший в Подвале меньше всех остальных — до «половины» Пинтера).

Конечно, на тренинг, на репетиции, в течение года ходили не только они. Но что здесь важно еще понимать: для остатков мирзоевской труппы, даже с официальной точки зрения, Мастерская являлась местом работы. Все они (и ходившие на репетиции к Климу, и нет) были на «оплачиваемом периоде», получали в ВОТМе зарплату. Что же касается остальных, пусть даже ежедневно в какой-то момент ходивших на тренинг, никаких денег за это им никто не платил, в официальный состав труппы — в «зарплатные ведомости» — не включал. И это, как говорит Клима, «надо было принять»:

Условие было таково: тебе не платили деньги, пока ты не входил в спектакль. Кто хотел ходить — ходил, но им не платили деньги. Это, естественно, кроме Володиных. Т. е. человек ходил год, и как

только работа состоялась — его брали. Т. е. сделанное являлось категорией вхождения [Клим 2.2].

Теперь что касается самих «репетиций»: хотя форма их, по сути, и не изменилась, по сравнению с Баркером это был уже следующий шаг. Задача Баркера заключалась в первую очередь в том, чтобы раскрепостить актера, дать ему почувствовать иное измерение игры, предоставить свободу действия. И в то же время подвести к осознанию личной ответственности за происходящее на сцене. Как вспоминала Кореневская:

Не знаю, как всем, а мне эти хождения с текстом сразу пришлись по душе. Я всегда особенно не любила этот застольный период. И все эти режиссерские вопросы про то, что ты в какой-то определенный момент делаешь и какой у тебя внутренний монолог. Если меня спросить, что я в тот или иной момент игры думаю, и какая у меня задача, то это меня только парализует. Я вообще не думаю, когда играю или импровизирую. Вернее, думаю не головой, не словами, а чем-то еще. Интуицией, каким-то вторым сознанием, которое включено на полную катушку и требует абсолютно всей энергии и внимания. Все остальное только отвлекает. А режиссер мне помогает, когда он наговаривает какие-то вещи, темы, настроения, чувства. Или, как Клим, говорит метафорами. [...]

Хождение с текстом было скорее импровизацией в пространстве, используя текст. Мы с Леной Брагиной находились примерно в тех же отношениях, как Яковлева с Демидовой в вашем примере. Мы раньше никогда не репетировали вместе. Я почему-то помню, как мы репетировали что-то из первой части про проституток: Лена говорит текст, а я лежу на полу и ей не отвечаю, и так довольно долго. Некий игровой саботаж: мол, делай что хочешь, но пока что-нибудь не произойдет, что заставит меня сказать мой текст, я его говорить не буду [Кореневская 10,1].

Но сам по себе этот этап первоначального присматривания, проверки партнера и ситуации на прочность был довольно быстро пройден. И уже к середине года, на Пинтере, такого рода «игровой саботаж», как в описании Кореневской, стал невозможен. Сменился поиском компромисса, осознанием необходимости партнера для дальнейшего действия. Движением в сторону поиска идеальной меры, идеальной дистанции.

Они как-то очень быстро сами поняли, что... как говорится: свобода — это осознанная необходимость [Клим **].

Одна из проблем репетиционного периода Пинтера: проблема длительного удержания связи. Баркер, в том виде, в котором он был выпущен в конце первого сезона, обходил эту проблему искусственно. Составляющие его части пьесы имели достаточно большую степень самостоятельности, независимости. Но три пьесы Пинтера в следующем спектакле уже не были отдельными частями. И в момент «сборки» спектакля именно эти «протяженные связи» стали своего рода каркасом.

Еще когда мы репетировали Баркера, Клим, наверное, уже что-то отбирал, какие-то моменты, для себя. Потому что потом, когда мы взяли Пинтера и так же долго этот материал, год что-то, разыгрывали: что-то делали с текстом, смотрели, менялись и т. д., он одновременно, помимо каких-то... я помню, как он сказал: «я смотрю еще, кто с кем». Поскольку нас было четверо мужчин и четверо или пятеро девушек, он смотрел, «кто с кем», выбирал пары. И он что-то знал, что-то имел в виду, хотя нам и не объяснял. Он только говорил, что энергетически вы с ней. И какие-то потом моменты давал: вы — вот это. Какие-то моменты отбирал.

– Какие?

– Например, Володя Чаплыгин и Лена Громова. Так это потом и выглядело на протяжении трех вечеров: какая-то женщина в белом свадебном платье и он в каком-то плаще, они где-то сидели, молчали, наблюдали, и потом это завершалось в конце. Он просто говорил: вот он с ней — они могут, а ты с ней — нет. Я сейчас понимаю, что имелось в виду [Лавроненко].

Сам Клим говорит о Пинтере:

Это была школа мизансценирования. То, как они репетировали, менялись, они в этом процессе научились невероятной мизансцене. Пинтер — это был учебник по мизансцене. [...]

То, как он был сделан в результате, это была очень многоуровневая конструкция. Они на этом спектакле были обучены мизансценированию. Такой балет, как у Пины Бауш, только скрытый, когда там текст слышен — не слышен, как ветер повторяется... [Клим 2.3].

Слова эти, вероятно, также нуждаются в пояснении. В традиционном смысле «мизансцена» *mise en scène* — размещение на сцене. Некая пластическая форма выражения конфликта. Действие, развиваясь, проходит последовательно через те или иные мизансцены, маркирующие этапы его развития. В режиссерском театре смена мизансцен обычно подчинена определенному ритму и составляет ритмический

рисунок: динамические мизансцены сменяются статическими, массовые — индивидуальными и т. д. При этом в драматическом театре мизансцена обычно жестко соотнесена с частями произносимого текста. Вся суть ее обычно и заключается в том, что определенный текст произносится в определенной позиции (сидя, лежа, бросаясь на меч и т. п.) либо в организации происходящего в паузе. При этом в театре нового времени мизансцена чаще всего мыслится как совокупность всех приемов сценической выразительности: костюма, декорации, реквизита, светового и музыкального оформления. В этом смысле точность следования заранее оговоренному мизансценическому рисунку обуславливает работоспособность самой мизансцены (если актер забывает за кулисами необходимый реквизит или выходит из круга света, в котором он «должен» находиться, забывает или путает слова роли — мизансцена срывается).

О заключительном этапе репетиций Пинтера Клим говорит: «Вообще они сами все сделали [...] Я если что-то и говорил, только какая мизансцена. Кто с кем сможет» [Клим 3.2]. И если мы соотнесем эти слова со словами Лавроненко, то станет понятно, что речь идет, да, о размещении в пространстве, но не пространстве сцены — конкретной сценической площадки, — а пространстве спектакля. Внутри которого Чаплыгин и Громова на протяжении трех вечеров могут сидеть или стоять, менять одежду, пользоваться тем или иным реквизитом, произносить или не произносить какие-то слова, но *оставаться в отношениях*.

Это более широкое понимание мизансцены не исключает, конечно, и привычного: конкретного положения актера в пространстве сцены, конкретного движения, дистанции, с которой «подается» текст. Другое дело, что само «привычное понимание» тоже подвергается некоторой трансформации. Мизансцена в спектакле выстраивается непосредственно на площадке согласно некоторым универсальным законам, изучение или «открытие» которых происходило в процессе «хождений».

Когда я говорю «школа мизансценирования» — не было мизансцены, привязанной к сюжету, к каким-то конкретным словам или сценам. Слов «подойди, сядь на стул» — не было никогда. Но было понимание. Очень тонкие вещи. Я каким-то другим способом делал так, чтобы повторялось. Как начинались репетиции? [имеется в виду последнего этапа, сборки спектакля. — *И. В.*] «Кто знает что? Кто что хочет?» «Раз он пошел сюда, перейди сюда». Я мог подсказывать тому, кто слушал, а не тому, кто говорил. Причем именно подсказать. И они понимали, что это им выгодно.

Почему я говорю «балет»? Это было удерживание равновесия. Как удерживать? Мы говорили: актеры на сцене — это как магниты. Они притягиваются, отталкиваются. Но как сделать так, чтобы было притяжение, но не дать схлопнуться. Как сделать так, чтобы отталкивание не выбросило за пределы, за... Ход актера обеспечивался другим ходом. Я никогда не говорил: «скажи вот этот текст быстро», или: «скажи вот это вот в этом месте», или «теперь просто сиди и молчи». Но я мог подсказать: «если он говорит это вот здесь, если он пришел сюда, то тебе надо — сюда». Чтобы было возможно дальше двигаться. Как равновесная система. Один раз запустить, чтобы дальше оно уже само двигалось. Все эти шарики вращались по своим орбитам.

Как это происходило в процессе? Один раз собрали, а потом начали разрушать, для того, чтобы посмотреть, что будет. А что если этот текст не сказать, тогда что? А что если сделать вот так, как надо отреагировать, чтобы все это не развалилось?

То, что мы собрали его в три вечера к премьере, это не значит, что он застыл в этой форме. Он дальше развивался. Почему оказался возможен уход Ломовского? Потому что это было заложено. Плотность была такова, что если что-то уходит, тут же всплывает что-то другое — другие слои. Вводить было невозможно. Это был живой организм. Он либо восстанавливался, либо гибнул [Клим 12].

Уход Ломовского произойдет в начале следующего сезона, когда Пинтер будет уже играть в подвале. Через некоторое время из спектакля уйдет и Казибеев (причем в отличие от Ломовского, уход Казибеева будет полной неожиданностью для остальных участников). Зато появится новый человек — Михаил Егоренков. Появится не именно в спектакле — в Подвале.

Когда Клим говорит «вводить было невозможно» — «фактологически» это не совсем так. Егоренко «введется» в спектакль. Но не на «роль» и даже не на «место» Ломовского или Казибеева — займет свое, вырастет, будет привит.

Технологически это осуществлялось так: они играли, уже без Ломовского, восьмером, и я им туда, в этот пейзаж запускал Майкла. И он там бродил. Как в таком тумане, когда не знаешь, куда идти. Бродил, откликался на голоса, шел неизвестно куда — выйдет не выйдет, как леший водит.

– С текстом?

– С текстом, без текста. Когда тыходишь до какого-то места, там возникает текст.

- А какие-то конкретные сцены ты с ним не репетировал отдельно?
- А нечего было отдельно репетировать. Что? «Сядь на стул?», «читай отсюда досюда?», мы этим не занимались [Клим **].

Одна из активно эксплуатируемых в этот момент в Подвале метафор — «футбол». В жизни самого Клим, в его детстве, игра эта, как мы помним, занимала важное место. Футбольные переживания оказывались определяющими, футбольные сны — «вещими», а тут еще и выпуск спектакля совпал с переодеванием в костюм тренера. В этом смысле не удивительно, что сравнение с футболом возникло по самым разным поводам:

Клим очень часто говорил, разные приводил примеры. По поводу всего существования. Или начала. Вы выходите — как футбол начинается. Футбол и театр — похожие вещи. Представьте, футболисты выбегают со счетом 3:0 — такого же не может быть [Лавроненко].

В театре, как в футболе, каждый должен знать свое место. В конкретном пространстве — на площадке, на поле. Для того, чтобы, когда тебе приходит мяч, не оказалось так, что там никого нет... Вот говорят: «ансамбль»... А на самом деле все просто: надо быть сыгранными, надо уметь чувствовать партнера, дистанцию. И надо уметь предвосхищать: когда к нему мяч приходит, уже бежать туда, где... не к мячу, а в нужное место, туда, где он окажется через секунду [Клим **].

Что значит поставить спектакль: встать на сторону всех героев. Всех оправдать, никого не обвинить.

– А почему так получилось?

– По сюжету. У каждого человека есть его правда, но сумма правд не является истиной.

– Если взять всех великих футболистов в одну команду, это будет великая команда?

– Нет. Существует как в организме: совместимость и несовместимость. [Клим 2.2]

Если продлить эту метафору, «ввод», о котором мы говорим, с одной стороны, будет напоминать «замену» во время матча (игроков «удаляют с поля» — одного, другого, но в какой-то момент тренер получает возможность вывести на поле свежего игрока). И с другой — само появление Майкла в спектакле сродни вхождению в сборную новичка, переходу из юниоров во взрослую команду. О том, как именно Егоренков появляется в Подвале, мы поговорим чуть позднее, сейчас же стоит лишь заметить, что летом, после

премьеры Пинтера, Клим, отправив в отпуск «стариков», занялся тренировкой «молодых». И Егоренков стал единственным, прошедшим отбор.

Следующий вопрос, в который хотелось бы внести ясность: отличалась ли как-то работа с текстом в процессе «хождений» на Пинтере от Баркера? И в том, и в другом случае для спектакля были взяты по три пьесы. В конечном итоге, в результирующей работе, сгруппированы они были по-разному: Баркер просто в линейном порядке, Пинтер — в бесконечном повторении текста с разнообразными наложениями. Здесь надо отметить, что этот результат так же не явился следствием режиссерского «замысла», а возник в процессе. В ежедневном обязательном прохождении через все три текста. Иногда даже и не по одному разу.

Начать здесь следует, вероятно, с того, что в Баркере количество «ролей» изначально совпадало с количеством занятых в работе актеров. Т. е., например, репетирующие первую пьесу Баркера — «про проституток» — Брагина и Кореневская могли меняться ролями, или вместо Кореневской в репетиции могла участвовать Гандзюк или Громова, но в конечном итоге было понятно, что в том или ином качестве, в той или иной пьесе они выйдут в спектакле на площадку. В Пинтере в трех пьесах на четырех актрис приходилось всего две женские роли (причем, с точки зрения традиционного театрального подхода, не равнозначные по весу). Ни о каком «втором составе» речи, конечно, идти не могло по определению. Таким образом, с самого начала роли игрались в очередь, а исполнители бесконечно комбинировались. Причем опять же, практически с самого начала, очередь не означала прохождения всего текста целиком. Тот же «Пейзаж» мог начинаться в одном сочетании, продолжаться в другом и заканчиваться в третьем. Какие-то сцены могли удваиваться. В «Коллекции» могло возникать две или три Стеллы (с одной из них у Билла явно что-то могло быть, с другой — никогда, с третьей — возможно; или так: про одну из них говорил Джеймс, про другую — Билл, про третью — Гарри). В «На безлюдье» воспоминания Херста о девушках, которых он знал когда-то давно, в 30-х, могли оживать. Причем оживать словами из «Пейзажа» или «Коллекции». Все это, конечно, чисто внешняя, формальная сторона, не касающаяся непосредственно главных элементов проделываемой работы: отношений с пространством и партнером. Но и эта сторона также имеет значение.

Ежедневное прохождение через все три текста (в разном порядке и в разных комбинациях) через некоторое время привело и еще к одному эффекту. Происходящее в пьесах начало накладываться друг на друга. Чуть позднее мы подробнее поговорим об этих наложениях, ни в коей мере ни к чему не обязывающих, но предоставляющих *возможности*. Возможности для игры, для перехода из одного текста в другой, для видения ситуации. В результате в определенный момент (наступивший, надо сказать, очень быстро) репетиции превратились не в прохождение трех пьес, а в игру, связанную с возможными вариантами раскрытия одного текста через другой. В хождение по единому пространству, внутри которого оказываются возможны варианты, развилки действия.

Присутствовавший на некоторой части репетиций еще один «наблюдатель» — Берзин — вспоминал:

Репетиции, которые я видел, шли так. Там было три пьесы. И они двигались по сюжету одной пьесы, а текст использовали из всех трех. Выглядело это как такое параноидальное существование: полчаса они сидят, как-то переглядываются, а потом вдруг идет какой-то текст, и идет очень неожиданно точно. Дальше Клима это комментирует. Комментарий я не слушал. Я деликатно выходил. Мне как-то казалось тогда, что так надо. Единственное, что я могу сказать, что он добивался такого импровизационного существования. По тому же принципу потом и «Ревизор» делался. Такое сочинение [Берзин 2].

Если я все правильно понимаю, хронологически это воспоминание относится к началу последней части репетиций — «сборке» спектакля. Отсюда — комментарии Клима (до этого момента просто наблюдавшего за процессом, и если что-то и говорившего, то «метафорами»).

2. Ситуация вокруг ВОТМа. ВОТМ и ЦИМ

В рассказе Клима о втором сезоне «внутренняя» история репетиций тесно переплетается с «внешней» — историей самих Мастерских, людей, возникающих в их пространстве. Правда, с точки зрения хронологии, рассказ этот стоило бы выстраивать в обратном порядке: начинать не с Юхананова и Саши Тихого, а с судов с Литературно-драматическим театром. Тем более что события эти происходили не так, как кажется Климу, — не в конце второго сезона, а гораздо раньше.

История конфликта с бывшим Литературно-драматическим театром ВТО подробно изложена в статье Казьминой:

Скандал начался с выяснения отношений правления ВОТМ и режиссера Аллы Кигель. Если вы еще помните, Мастерские получили материально-техническую базу бывшего литературно-драматического театра, а с ней и наследство — труппу из тридцати четырех человек. Их взяли на двухгодичный договор. За это время они обязались доказать свою творческую состоятельность. Иначе им грозило вылететь на улицу. Их разделили на две студии. Одну возглавил Н. Локтионов. В другую — актеры пригласили А. Кигель. Примерно через полгода, когда были готовы почти три спектакля, а три еще «работались», те же актеры от А. Кигель письменно отказались. Пойдя им навстречу, правление, озабоченное морально-этическим климатом в коллективе, решило с режиссером договор расторгнуть [...]

В решении секретариата СТД РСФСР — не выгонять людей на улицу сразу — было благородство. В том, что правление ВОТМ этому решению подчинилось, благородство тоже было, хотя уже вынужденное [...]. Одни балласт скинули, другие балласт приняли [...]

Приглашение Кигель к этим актерам было мудрым. Она хороший режиссер-педагог, человек азартный, влюбленный в работу и в актеров, умеющий вытягивать [...] случаи, считающиеся безнадежными. А это был тот самый случай. Актерам [...] требовалась не работа, а каторжный труд, не спектакли, а именно репетиции, способные вернуть им привычку к профессии, форму [...]

У Кигель была программа: не спектакли ставить, а делать театр, приучая актеров к общему стилю и способу существования на сцене, к ансамблю [...] Кигель все порывалась изложить эту программу правлению, но у правления, как она говорит, времени не нашлось [...] Уже появились студии «Домино» и «Чет-нечет». Режиссура Мирзоева и Пономарева вольно или невольно стала для правления ориентиром, точкой отсчета. Может быть, неосознанно, но в мастерских появились спектакли «чистые» и «нечистые» [...] правление замкнуло ее на общение с Мальцевым. И конфликт, мне кажется, начался как типичный конфликт директора и режиссера [...]

Где-то здесь Кигель допустила тактическую ошибку. «Дом № 4», заявленный ею в планах Литдрамы, к тому времени уже был готов с актерами со стороны — Е. Ураловой и О. Вавиловым. Она

его показала, предложив сделать другой состав. Вот тут, я думаю, среди ее актеров, не очень уверенных в себе, но прошедших в недрах театра ВТО хорошую закалку, началась просто паника. Увидев работу известных артистов, они решили, что Кигель использует их, как прикрытие, в собственных интересах [...] чувствуя натянутость отношений режиссера с директором, они встали на сторону сильного [...]

Ее увольняли три раза. Последний раз она восстановилась по суду [Казьмина: 82–84].

Сама по себе Алла Кигель была в высшей степени достойным человеком, вполне профессиональным режиссером, и оказалась она, по большому счету, заложником самой ситуации.

Напомню: Литературно-драматический театр СТД был официально ликвидирован 30 декабря 1987 г. В январе 1988 на его базе были созданы две мастерские. Открытие первого сезона ВОТМа состоялось 10 сентября 1988 г. Т. е. у бывшего Литературно-драматического театра было восемь месяцев для того, чтобы подготовиться к открытию сезона хоть какую-то работу (на самом деле больше: решение о ликвидации театра было принято еще в июне 1987-го, тогда же были и оглашены условия будущего существования театра). Из того изложения событий, которое мы находим в статье Казьминой, не очень понятно, что первый скандал вокруг бывшего Литературно-драматического театра разгорелся еще до официального «открытия» ВОТМа, за три месяца до начала первого сезона.

16 июня 1988 г. газета «Московский комсомолец» опубликовала статью Д. Орлова «Как дела, щенки?», посвященную спектаклю Аллы Кигель «Дом № 4» с Евгенией Ураловой и Олегом Вавиловым, сыгранному в конференц-зале президиума Московской городской коллегии адвокатов. В тексте этой статьи, в частности, говорилось:

Спектакль поставлен в рамках недавно созданного Всероссийского объединения творческих мастерских Союза театральных деятелей, где А. Кигель возглавила одну из двух новых мастерских. Сюда же примыкает с десяток так называемых инициативных групп: это когда режиссер и актеры собираются на один спектакль. Такого еще не было — интересно! А возникло это предприятие на базе ликвидированного Литературного театра при бывшем ВТО. Штатным актерам дан двухгодичный испытательный срок.

Необычная система творческого бытования сразу дала плоды: люди теперь трудятся не за страх, а за совесть. За страх, правда, тоже: не хочется остаться без постоянной работы.

Сегодня А. Кигель ведет по четыре репетиции в день. Интенсивность предельная. Задача занять работой всех актеров мастерских, каждому дать шанс. Делается одновременно несколько спектаклей. Открылись мастерские пьесой Н. Брода «Мне хотя бы маленького щенка мужского рода» (ее разыграли артисты «Современника»), сейчас ставится пьеса того же автора «Не режьте плоре ножом», а также «Кукареку» В. Москаленко, «Эксперимент» О. Шаварского, «Темная комедия» П. Шеффера и «Скамейка» А. Гельмана [...]

Ответ на вопрос, «быть» или «не быть» этим спектаклям, должны дать руководители мастерских. Им, администраторам, теперь и карты в руки. Пусть растет... щенок [Орлов].

Спектакль Кигель «Мне хотя бы маленького щенка мужского рода» действительно был куплен ВОТМом*, но сами Мастерские им *не* открывались. Что же касается «Дома № 4» с Ураловой и Вавиловым, то он не только *не* был поставлен в рамках ВОТМа, но и *не* покупался. Куда смотрела Кигель (чьи ответы на вопросы журналиста включены в текст статьи) — не знаю. Но не удивительно, что встревоженные актеры бросились разбираться в Правление, к Мальцеву.

Прикандидатность ситуации заключалась в том, что по соглашению с Секретариатом ВОТМ обязан был два года содержать на балансе *труппу* бывшего Литературно-драматического театра, но не *режиссера*, приглашенного (по инициативе части этой труппы) возглавить одну из Мастерских. Т. е. вопрос в данном случае был не художественным, а административным (труппа попросила, Кигель пригласили, труппа отказалась — Кигель уволили). Не удивительно, что его решение Правление передало административной части — т. е. директору.

То, что Алла Кигель выиграла суд у Правления, не кажется удивительным (до того как поступить на режиссерское отделение шукинского училища, она закончила Московский юридический институт, работала юристом). Не удивительно также и то, что конфликт во-

* Об этой покупке, в частности, говорит в интервью еженедельнику «Театральная Москва» Мальцев (см.: [Новикова: 3]), однако в официальном списке купленных ВОТМом спектаклей, проходящих по отчетности СТД (см.: [ИВ СТД № 29]), он не значится.

круг ее Мастерской, длящийся с лета 88-го, оказывается в центре разбирательства весной 89-го.

В секретариате СТД у первого Правления ВОТМа были как друзья, так и враги. Главными друзьями, как уже говорилось в предыдущей главе, числились Гельман, Дадамян и заместитель Ульянова Урин. Именно с их помощью в 87-м через секретариат и было «продавлено» решение о создании ВОТМа. Враги обозначили свои позиции чуть позднее, уже когда Правление приступило к работе.

Главными нашими врагами были — другой заместитель [Ульянова] В. Д. Литвинов и Илья Аронович Коган [...] Если первый из них был типичный провинциальный воруга-бюрократ (бывший директор театра из Кемеров*), то Коган — фигура зловещая. Он жив. Ему 90 с лишним. Был директором Бронной, интриговал и стучал в КГБ. Выгнал сначала Эфроса, позднее — Женовача. [...] В своих нападках против нас они не гнушались ничем [...] ложь, клевета [...] прямой подлог [Семеновский 3].

По инициативе Литвинова в середине первого сезона секретариатом были организованы две проверки деятельности ВОТМа: творческая и финансовая. Обе не принесли желаемых результатов. Но их «материалы» были использованы в дальнейших атаках на Правление. Сюда же, для пущей убедительности, добавили и конфликт с Кигель.

Показателен контекст, в который этот конфликт вписан в статью Казьминой. Главный ее пафос, напомним, направлен на то, что Правление ВОТМа поддерживает только «авангардистов» (типа Мирзоева и Пономарева). «Нормальным» спектаклям в ВОТМ не пробиться. Работы Кигель явно не «авангардистские», и поэтому правление не хочет иметь с ней дела, «скинув ее» на общение с Мальцевым. В чем-то подобном будут обвинять членов Правления и на секретариате — рекомендуя им «создавать» нормальные спектакли для нормальной публики.

Главное сражение развернется на заседании секретариата от 26 марта 1989 г.** Литвинов обвинил двух членов Правления в совершении уголовно наказуемой сделки и обязался уже на следую-

* Кемеровского облдрамтеатра им. А. Луначарского.

** Эта дата приводится в записях Семеновского. Официальные документы СТД приводят синопсисы обсуждений открытого заседания секретариата (7 февраля 1989) и бюро секретариата (11 марта), на основании которых секретариатом было подготовлено Решение секретариата от 16 мая 1989.

щем заседании подкрепить свои обвинения результатами экспертизы (что, естественно, не было сделано). Тут же разбирался и вопрос с Кигель. Как вспоминал Семеновский:

Рекомендация Секретариата — меньше чем через год создавать спектакли с популярными актерами для массового зрителя — это была чудовищная глухота, просто маразм. Работала экспертная комиссия критиков во главе с В. Максимовой. Ее сообщение осталось без внимания. Мало значительных художественных результатов. (А в академических театрах их было много?) [...]

Я никогда не забуду тот Секретариат, где нас «прорабатывали и укрепляли». Обсуждалось, почему Мальцев купил за 600 рублей телевизор и установил его в дежурке у вахтера. (Хотя это было его право, и кроме того, это были наши деньги, заработанные.) Обсуждался конфликт с Аллой Кигель. Для этого был приглашен Юрский, который произнес вдохновенную речь о том, что это гонимый режиссер и так нельзя с нею обращаться... Если даже допустить, что в том конфликте Мальцев был не прав (он не стал продлевать договор), то ведь это другой вопрос, никакого отношения к существу дела не имеющий. Потом выступил А. Казанцев с предложением назначить его вместо нас. Все это было не по делу.

Мальцев вел себя не лучшим образом. Ему не хватило выдержки, а старые волки, закаленные в закулисных схватках, такие, как И. А. Коган, специально выводили его из себя. Вообще Комиссия откровенно подтасовывала результаты. Встает, например, В. Д. Литвинов и объявляет, что за эскиз плаката, фирменного стиля, Д. Крымову было выплачена такая-то сумма, непомерно большая. Ему с места кричат: это не так. И называют значительно меньшую. Тогда он заявляет: «Я что, по-вашему, неправду говорю?! У меня с собой нет цифр, но через неделю я вам подтвержу документально». С тех пор не удосужился подтвердить.

Я утверждаю, что это была преднамеренная ложь и клевета, оскорбление, нанесенное Д. Крымову и всем нам. Но в тот момент, как бы то ни было, это произвело большое впечатление на присутствующих. Я также утверждаю, что все обвинения в финансовых нарушениях, якобы допущенные Мальцевым, — чистейший поклеп. Тот случай, когда вор кричит: «держи вора!» Другое дело, что Мальцев часто вел себя... как бы это сказать... неумно. Ему не хватило выдержки, он демонстрировал свою независимость в отношениях с Ульяновым и тем же Литвиновым. Я и сегодня считаю, что если взялся за гуж, то надо понимать и учитывать многое, идти на компромиссы, словом, уметь себя вести, действительно быть по-

литиком. Я мог бы еще много претензий высказать в адрес Славы Мальцева. Но главное, он был честен и он был незаменим в «Творческих мастерских» [Семеновский 3].

16 мая 1989 г. секретариат СТД принял решение, называвшееся «Всероссийские мастерские — замыслы и реальность», нормативная часть которого включала в себя предписания о расширении состава правления ВОТМа и пересмотре его положений. Директору ВОТМа Мальцеву объявлялся выговор, увольнение режиссера Кигель признавалось незаконным, и, самое главное, отменялось «Временное положение о творческих мастерских» от 20 мая 1988 года — единственный нормативный акт, регламентирующий все предыдущие завоевания первого Правления (текст решения см.: [ИВ СТД № 29]). В качестве ответной реакции Правление в полном составе подало в отставку.

Когда Клим, в своих воспоминаниях о втором сезоне ВОТМа, упоминает о появлении Мокеева, это «появление» — прямое следствие отставки первого Правления (членом которого он, как мы помним, являлся). Группа Мокеева (официальные названия: с 1989 — Мастерская М. Мокеева, с 1992 — театр «Уллисс») поселится в том же подвале на Среднем Каретном, что и Клим, по соседству с Пономаревым. За сезон 1989–1990 группой будет выпущен спектакль «О преступлении» (по Достоевскому) и начата работа над «Лесом» (по Островскому). По сравнению с предыдущими, допотопскими спектаклями (в первую очередь, с «Эмигрантами» Мрожека) эти работы не будут приняты критиками и публикой однозначно. Но они будут вписаны в общую логику Мастерских, в движение по направлению к иному театру. Особенно показателен в этом отношении будет «Лес».

Конструктивно этот спектакль будет устроен крайне просто: Островский через эстетику советского кинематографа 30-х. Как, например, описывает его незадачливый корреспондент «Коммерсанта»:

[...] художественный мир Островского переосмыслен в духе эстетики «социалистического романтизма» (термин самого Мокеева*). В спектакле присутствуют художественные атрибуты советского

* Конечно, термин «социалистический романтизм» принадлежит не Мокееву, а Сталину. В выступлениях 1932 г. он предшествует окончательной формулировке «социалистический реализм».

кинематографа 30–50-х годов: катание на лодке с песнями, танц-площадка, чечетка, художественный свист, а главное — музыка тех лет. Кульминация спектакля — хореографический этюд на песню «Пароход». Песня звучит в записи в исполнении Леонида Утесова; фонограмме старательно подпевают артисты [Кротова].

Однако — это видимая простота, видимое веселье. Как писала в обзорной рецензии Алена Карась:

[...] неужели нас опять начинает волновать наш XIX век, век Мочалова и Островского? И каким-то страшным образом — наши 30-е годы, традиции, не унаследованные от Хмелевых, Бабановых, Андровских?

Первым предзнаменованием был «Лес» Мокеева. В нем иронично и печально констатировалась непринадлежность нам никакой традиции. Мокеев сознательно говорил на отчужденном языке, размещая персонажей спектакля в выморочной зоне, где не живут, а припоминают чужое прошлое. Он точно отказывался от приращения новых смыслов, мрачно веселясь в пространстве старых. Это был в полном смысле кризисный спектакль, в центре которого стояла сама проблема кризиса культуры, построенной на пустом репродуцировании своего прошлого. Но, как бывает при выходе из тяжелых депрессий, то, что недавно вызывало лишь безнадежность и отчаяние, предстает в совершенно ином свете и дает надежду и силу. Вслед за «Лесом» появился «Владимир III степени» С. Женовача, а потом «Волки и овцы» на курсе П. Н. Фоменко, где на новом вдохе оживает традиция, где даже голоса сестер П. и К. Кутеповых звучат как напоминание о великопепных актрисах 30-х годов [Карась 1992, 2: 11].

Она же констатировала:

[...] несмотря на всю разницу художественных концепций, и Пономарева, и Клима, и Космачевского (его последний спектакль «Атласный башмачок»), и М. Мокеева («Лес») объединяет какое-то странное расположение глазного хрусталика, создающее «ненормальную» перспективу, перверсию, «извращенность» взгляда: театральное зрелище теряет непосредственность, пользуется вещами, потерявшими невинность, ставшими экспонатами музеев и коллекций [Карась 1992, 2: 11].

Однако мнение Карась (и еще нескольких близких по духу ВОТМу «молодых критиков») — скорее исключение. В основном спектакль

воспринимался либо как авангардистское глумление над классикой, либо как ни к чему не обязывающая «веселуха».

В 1992 г. (отчасти, как мне кажется, под влиянием Климовского Пинтера^{*)}) Мокеевым будет поставлен «Немой официант», но в этот момент группа уже будет испытывать явный кризис. Мастерские как таковые исчезнут. Работа будет делаться в крайне стесненных материальных условиях. Последний мокеевский спектакль, который будет иметь хоть какое-то, пусть опосредованное, отношение к Мастерским, — чеховский «Платонов» (1993). Однако выпускаться он будет уже Климом. В программке авторство спектакля будет обозначено так: «совместный проект режиссеров М. Мокеева, В. Берзина и Клима». В программке «Летнего проекта» по «Укрощению строптивой» также стояли эти три фамилии, но Мокеев был уже указан не режиссером, а продюсером. Впрочем, это — отдельная история, и мы к ней обязательно вернемся в соответствующем месте.

Мокеев был единственным членом первого Правления ВОТМа, продолжавшим после коллективной отставки прямое сотрудничество с Мастерскими. Семеновский занялся «Московским наблюдателем», Крымов вообще на некоторое время порвал с театром. Мальцев и Арье — уехали из страны. Причем, как тогда говорили, уехали «плохо». Как вспоминал Семеновский:

Летом 1990 года [...] на углу улицы Герцена, напротив Театра Маяковского, я встретил Женю Арье. У него тогда с большим успехом в Маяковке шёл спектакль «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», были интересные предложения из БДТ и от Додина. Приглашали даже, кажется, главным в Ермоловский театр. Но они с Мальцевым к тому времени уже твёрдо решили уехать. Я был в курсе их намерений создать в Израиле театр «Гешер». Им помогал в этом Щаранский и другие влиятельные там лица. Незадолго до этого я тоже ездил в Израиль, читал там на конференции доклад о Грановском

* Прямого влияния — перенимания каких-то эстетических положений, манеры работы с текстом и т. д. — здесь, конечно, не было. Но в известной мере спектакль можно назвать «ответом», «реакцией на», что для Мастерских вообще крайне характерно. Так, например, следующая работа мастерской Клима по Гоголю в определенной мере может быть названа реакцией на спектакль группы Пономарева «Николай Гоголь. Нос», а опыты Космачевского с Клоделем («Атласный башмачок») — продолжением мирзоевской работы над «Полуденным разделом» и т. д.

и ГОСЕТе. И получил от профессора Мордехая Альтшуллера и Ефима Эткинда приглашение на работу в Иерусалимский университет Гиват-Рам. Альтшуллер даже показал мне будущую мою квартиру напротив университета. Это было заманчиво. Но я отказался. Потому что уже вырисовывался как реальность «Московский наблюдатель». И вот тогда, возле театра Маяковского (имени Бори Юхананова), я рассказал всё это Жене Арье. На что он мне сказал (я на всю жизнь это запомнил): «После того, что *они* сделали с “Мастерскими”, я больше не хочу и не могу ничего здесь делать». Его внутренние ресурсы (здесь) были исчерпаны [Семеновский 3].

Таинственное «они», конечно, не именно «враги» первого Правления — Литвинов и Коган. Они — система вообще. «Гос-театр», против которого предлагал объединиться Климу и остальным Юхананов (театр Маяковского, кстати говоря, назван Семеновским театром имени Бори Юхананова, как раз по этому поводу: Юхананов предлагал не просто объединиться, но и захватить его как почту, телеграф и телефон). К сожалению, это предложение, радикальное, как и все проекты Юхананова, было неосуществимо. ВОТМ создавался исходя из принципа, что «всем хватит места». Не как тактический плацдарм для захвата чего бы то ни было. Из этого принципа исходило первое Правление. Декларировать его будет и второе. Только вот в самих этих декларациях уже будут звучать пораженческие интонации.

Если мы внимательно вслушаемся, например, в слова Ю. Рыбакова (председателя нового Правления ВОТМа), произнесенные им на открытии все того же «Пролога», то найдем в них много интересных формулировок:

Задача «Мастерских» и смысл вкладывания денег СТД в это мероприятие в том и состоят, чтобы дать возможность молодым актерам, режиссерам попробовать себя, выявить свою творческую энергию именно в тех формах, какие традиционному театру не свойственны [...]

Несколько раз я заметил утверждение о том, что «Творческие мастерские» есть как бы прообраз будущего нашего театра. Сразу должен оговориться, что никогда «Мастерские» не покушались, никто не считал, что здесь куется будущее, — в том смысле, что «Мастерские» заменят собой традиционные театры. Нет, конечно. Если тут и есть что-то, на будущее рассчитанное, то только в том, чтобы сегодня создать некую художественную оппозицию традиционным театрам, ибо без художественной оппозиции, без некоего эстетического противостояния кровь в жилах искусства застывает [Стенограмма].

— до боли знакомые слова. Про то, что оппозицию обязательно создать надо, и даже профинансировать, «чтобы не застывало». Но вот только не надо рассчитывать на то, что у нее есть какое-то будущее.

Впрочем, с другой стороны, и захват театра Маяковского, конечно, — не решение. Как писал по этому поводу Семеновский:

Говорить на языке Мирзоева, Клима или Бори Юхананова в «каменных» театрах было невозможно. Как ещё можно было «легитимизировать» подвальные экзерсисы? Захватить Театр Маяковского? А что там делать? Того же Клима или Юхананова вынесли бы оттуда через восемь секунд. Да и представьте себе Клима, который что-то захватывает. У меня простая на этот счёт формула (и тогда, и теперь): победивший идеализм превращается в чудовище [Семеновский 3].

Возможно, именно в силу этого выбранная Климом стратегия — работать пока есть возможность, пока «дают», — была не столько даже верной, сколько единственной. Новое Правление (в состав которого, помимо уже названного Рыбакова, входили в высшей степени достойные и профессиональные люди), вероятно, хотело «только хорошего», но, во-первых, никакого собственного плана, программы, у него не было. Во-вторых, в отличие от первого, оно было собрано, если так можно сказать, «внешним образом», и, помимо перечисленных, в него входили и люди посторонние (как заметил позднее один из членов этого, второго Правления А. Соколянский: «На секретариате СТД был утвержден состав второго правления, принципиально не складывающийся и не могущий сложиться в команду» [Говорят члены прошлых правлений]). И, наконец, в-третьих — все «люди доброй воли», входившие в это новое правление, никакой реальной властью уже не обладали. В лучшем случае — совещательным голосом.

Как вспоминала впоследствии (уже после окончательного исчезновения Мастерских) Марина Тимашева:

Интеллигентно молчим о «Твербуле» и — проигрываем вчистую: «Твербуль» вопреки решению правления и Уставу ВОТМа зачислен в «Мастерские».

Дальше — больше. Однажды на афише ВОТМа мы обнаружили какие-то неведомые нам очень плохие американские спектакли. Никакого решения о гастролях американцев правление не принимало. На наши недоуменные и возмущенные вопросы нам объяснили, что их пригласили ребята из все того же злополучного «Твербуля».

Третья ситуация — С. Евлахишвили, который вопреки Уставу «Мастерских» стал их участником.

Последней каплей стала история создания и существования газеты «Театральный гудок». Лернер предложил литературной части — Ю. Аптеру и Е. Сасим — создать газету при «Мастерских». Он сказал, что под эту идею есть деньги, типография, бумага и т. д. Аптер, Сасим и мы с Соколянским загорелись этой идеей и в результате выпустили два номера газеты. Мы все время обращались к нашим коллегам из правления, просили их о помощи, просили писать, рекомендовать авторов. Никто не помог. После выхода второго номера на нашу газету стали жаловаться — она, дескать, злобно глумится над рядом товарищей... Газету прикрыли [Говорят члены прошлых правлений].

Выборка происшествий, конечно, случайная. Но все четыре упоминаемые случая замыкаются на одного человека — нового директора Творческих мастерских Олега (Альфреда) Лернера. Именно он был «покровителем» Паперного и помог «Твербулю» в обход всех решений Правления получить статус Мастерской. Он санкционировал американские гастроли. Он заключил договор с группой «Театр в театре». Он открыл и закрыл «Гудок». Впрочем, все это будет происходить не сразу после его назначения, не в первой половине сезона 1989–1990, а уже после включения Мастерских в состав ЦИМа.

На официальном сайте современного Центра им. Всеволода Мейерхольда (ЦИМ), в разделе «История» можно найти следующую информацию:

Центр имени Вс. Мейерхольда (ЦИМ) основан в 1991 году по инициативе Комиссии по творческому наследию режиссёра и при поддержке Союза театральных деятелей России и Союза архитекторов России. В 1999 году решением Правительства Москвы ЦИМ становится государственным унитарным предприятием.

Возникновение ЦИМ связано с деятельностью двух не зависящих друг от друга организаций. Первая из них — Комиссия по творческому наследию В. Э. Мейерхольда. Вторая — Всероссийское объединение «Творческие мастерские».

Комиссия по наследию, активно работающая по сей день, сформирована сразу после официальной реабилитации Мейерхольда

в 1955 году. Комиссию возглавляли П. А. Марков (1955–1980), С. И. Юткевич (1983–1985), М. И. Царёв (1985–1987), В. Н. Плучек (1987–1988). С 1988 года председатель Комиссии — В. В. Фокин. С 1955 по 2003 год бессменным учёным секретарём Комиссии являлась М. А. Валентей-Мейерхольд. [...]

4 февраля 1988 года В. В. Фокин и М. А. Валентей-Мейерхольд обращаются в КГБ СССР с просьбой предоставить возможность ознакомиться с «делом» Мейерхольда. В ноябре — декабре того же года принято решение о публикации документов «дела» и о создании мемориального Музея-квартиры в Москве. С 25 февраля 1989 года в Театре имени М. Н. Ермоловой, которым тогда руководил Фокин, стали проводиться вечера памяти Мейерхольда. [...]

Всероссийское объединение «Творческие мастерские» (ВОТМ) учреждено Союзом театральных деятелей РСФСР 24 сентября 1987 года.

Авторы этой идеи, они же члены первого правления ВОТМ, — Е. Арь, Вл. Иванов, Д. Крымов, В. Мальцев, М. Мокеев, В. Семеновский, И. Шабалтас, — не случайно использовали в названии объединения слово «мастерские», некогда введённое в театральный обиход Мейерхольдом. Они пытались создать уникальную по тем временам структуру, с помощью которой могли бы реализовать себя представители нового искусства — те, кто был вытеснен на обочину, с кем не желали считаться репертуарные театры-монстры. [...]

«Мастерские» существовали за счёт дотации своих учредителей; парадоксально, но, отстаивая идею независимого театра, они находились в полной финансовой зависимости от тех, кому собирались стать эстетической альтернативой, что привело к добровольной отставке основателей «Мастерских», а в дальнейшем и к окончательной деформации этого романтического замысла первых лет перестройки.

6 марта 1990 года секретариат Правления СТД РСФСР принимает решение создать на базе Всероссийского объединения «Творческие мастерские» Центр имени Вс. Мейерхольда [ЦИМ].

Текст этой информации взят из буклета, подготовленного к открытию ЦИМа, а его автором (не указанным ни на сайте, ни в буклете) будет все тот же Семеновский, привлеченный Фокиным к работе Центра в середине 90-х. В менее официальном тексте — разговоре с Олегом Лернером (опубликованном в возглавляемом в тот момент

Семеновским журнале «Театр») мы можем найти практически те же слова, но с несколько смещенными акцентами:

О.Л.: В 1989 году я стал директором всесоюзного объединения «Творческие мастерские». Сразу после того, как эту организацию покинули ее рассерженные основатели — члены первого правления.

В.С.: Я был одним из них [...]

О.Л.: Да, точно. Я и забыл.

В.С.: Ну, я-то не забыл.

О.Л.: Идея была хорошая.

В.С.: Романтическая слишком. Тогда много бродило режиссеров, актеров, которых не удовлетворяло общее состояние театра. Они пытались что-то делать самостоятельно, но выхода к зрителю у них не было. И вот мы придумали такой выход, такую лабораторию. Поначалу эта идея лидерам СТД нравилась. Они финансировали нас, помещение дали какое-никакое.

О.Л.: На Новослободской, напротив нынешнего Центра Мейерхольда.

В.С.: Как раз на том месте, где ты сейчас строишь третий корпус Центра...

О.Л.: ...и в двух шагах от второго корпуса, где теперь редакция журнала «Театр».

В.С.: Словом, ничего от них не осталось, от «Мастерских».

О.Л.: То есть как это не осталось?! Мейерхольдовский центр вырос из них.

В.С.: Да я и сам всегда говорю, что у ЦИМа две составляющие: Комиссия по наследию Мейерхольда и «Творческие мастерские». Но это, так сказать, в сфере идей. А в экономическом плане ЦИМ вырос как раз на отрицании того, в общем, иждивенческого принципа существования, которым «Мастерские» руководствовались.

О.Л.: Люблю я, когда ты про экономику начинаешь рассуждать. (*Смеется*). При мне этого лучше не делай.

В.С.: Скажешь, я не прав? Пока нас, правление «Мастерских», рассматривали как театральный детский сад, все было хорошо. Но потом, когда наши спектакли стали получать приглашения на зарубежные гастроли, когда появилась обширная пресса, когда заговорили о новых режиссерах [...], тогда-то и возникла ревность наших учредителей. Помню, на секретариате встает Коган, вечный дуаин театральных директоров: мы, дескать, их кормим, они ездят куда хотят, а почему, к примеру, Театр на Малой Бронной не ездит? А Слава Мальцев, директор «Мастерских», вполне ехидно отвечает: потому что вас не приглашают [...]. В общем, уволили Мальцева. Он разозлился, в Израиль уехал. И Женя Арье уехал [...]. А у меня, в отличие от Жени, такого отчаяния тогда не было. Тогда начинался

«Московский наблюдатель», и на этом фоне горький финал «Мастерских» не казался мне катастрофой.

О.Л.: Но это и не было катастрофой. И финалом не было.

В.С.: Ну, да. Для тебя это было началом. Радужным. Нет, я понимаю Женю Арье. Это была авторская затея. Мы были авторами, мы все там придумали. А у нас все отобрали.

О.Л.: Я, что ли, отобрал?

В.С.: Выходит, что и ты. И Фокин, между прочим, тоже. Он тогда был очень активен. Тебя поддерживал.

О.Л. Поддерживал. Он и Арье поддерживал; много чего ему предлагал в Ермоловском театре, потому что видел, что Арье — талантливый человек. Кто виноват, что Женя уехал?

В.С.: При чем тут это? Мы о другом говорим.

О.Л.: Нет, не о другом. Все о том же!.. В окно посмотри! (*За окном — стройка третьего корпуса.*) Вокруг себя посмотри! На все, что здесь есть!.. Вот о чем мы говорим! Или было бы лучше, чтобы до сих пор здесь стояли хибары? И до сих пор ДК Зуева арендовать — тоже лучше было бы?!

В.С.: Победителей не судят? Так, что ли?

О.Л.: Еще как судят. (*Пауза.*) «Творческие мастерские» — замечательное явление. И вся ваша команда не зря отдала им три года жизни. Просто всему свое время. Не было тогда другого способа существовать! Только расчет на добрую волю тех, кто мог ее проявить, а мог и не проявить. Может быть, Мальцеву, как директору, терпения не хватило, политичности... не знаю. Но я тоже, когда пришел, первым делом стал отвоевывать те деньги, которые СТД «Мастерским» зарезал. И отвоевал. Их же вообще хотели закрыть, «Мастерские». А мы их отстояли. И еще три года поддерживали. Того же Клим, Пономарева.

В.С.: Зачем? Ты же не мог не понимать все изъяны такого механизма финансовой поддержки.

О.Л.: Ну, во-первых, мы не хотели разрушать то, что было до нас.

В.С.: А во-вторых?

О.Л.: Собирали силы, чтобы все это кардинально изменить. Чтобы вместо гнезда на ветру, замка на песке создать нечто более прочное. Одно дело — искать и находить таланты, другое — обеспечивать им достойную творческую жизнь. Где репетировать? Где играть? Как финансово и технологически соответствовать тем художественным предложениям, которые рождаются вне рамок репертуарного театра? Между прочим, по уставу «Мастерских» (не мы его принимали, а вы), та или иная группа, получив дебют, а затем и статус творческой мастерской, должна была уходить в свободное плавание. Но ни одна из них этого не хотела, все цеплялись за нас и под эгидой «Мастерских» выпускали следующий спектакль. Откуда взять ресурсы для такого перпетуум мобиле? И вот еще что

учти. У Фокина в ту пору был уже свой негативный опыт. В Ермоловском театре он шел напролом почище, чем вы в «Мастерских». Он ведь еще там, ушибленный Стреллером, хотел построить театральный центр. И деньги даже были. Но, во-первых, его реформаторские амбиции входили в противоречие с советскими законами. А во-вторых, ему казалось, что если он скажет труппе все, что планирует, то все тут же обрадуются.

В.С.: Я помню. Само слово «центр» вызывало отторжение. Говорили, что он призывает разрушить театр-дом, театр-семью...

О.Л. А слова «гостиница при театре» просто вызывали панику. Он тебе рассказывал, как на собрании кто-то кричал: вы что, предлагаете, чтобы артистки в номерах гостей обслуживали?!

В.С.: Теперь он и сам говорит, что вел себя тогда слишком прямолинейно [Семеновский 2003: 88–90].

Некоторые детали этого разговора, понятные самим собеседникам, для читателя, вероятно, следует разъяснить. Во-первых — «ушибленный Стреллером». Речь идет, конечно, не о режиссуре, а об экономике, об организации театрального процесса. В неопубликованной работе «Партия Фокина» Семеновский писал:

Делу предшествует идея. У истоков идеи — Джорджо Стрелер.

В 1986 году Валерию Фокину случилось побывать на строительстве его миланского центра. Маэстро сам вызвался провести экскурсию. Каждый объект, каждый закоулок был им продуман и выстрадан. Срежиссирован. [...] Стрелер замыслил не только высокотехнологичный театр, но [...] целый комбинат учреждений и услуг, призванных способствовать экономической, а значит, и творческой независимости театра.

Что и поразило Фокина больше всего.

Много лет спустя, предвзяв новоселье Центра имени Мейерхоolda, он скажет: «Театр не должен стоять с протянутой рукой. Спонсоры, меценаты, гранты, господдержка отдельных проектов — всё это хорошо, но лишь как вспомогательные меры, от которых в последний момент можно было бы отказаться, если эти меры оборачиваются давлением на художественную программу, если они вступают в противоречие с естественным саморазвитием творческого организма». [...]

В наши дни то и дело слышишь, что репертуарный театр — пережиток «совка». Что количество таких театров надо сократить до

минимума, а то и вовсе уничтожить. А вместо них ввести модель интендантскую (все на срочных контрактах, постоянной труппы нет). Модель, проверенную европейским опытом.

В этом вопросе много путаницы. Много застарелых неувязок.

Тому же Стрелеру (чем не европейский опыт?) центр понадобился не для того, чтобы бороться с репертуарным театром (каким был и его «Пикколо»). А для того, чтобы укрепить самооборону театра художественного и социально активного (с постоянной труппой или без неё — не важно). К началу семидесятых стало ясно, что «театр для людей», как называл его Стрелер, людьми уже не так востребован, как в первые два послевоенных десятилетия. Завоёванные позиции были сданы по объективным причинам: и политическим, и эстетическим. И эти позиции надо было отвоёвывать у набирающей силу индустрии развлечений.

Что теперь и для нас актуально.

Но это теперь. А четверть века назад так не было. [...] мы знали одно: свободе творчества угрожает диктат государства. И только.

В ту пору, выступая на пресс-конференции в Париже, Олег Ефремов высказал даже такое суждение (тогда распространённое у нас): чтобы покончить с вмешательством чиновников в жизнь театра, надо отказаться от госдотаций, перейти на самокупаемость. Чем страшно удивил французских коллег: не дай бог, если вас услышат наши чиновники, ведь мы постоянно воюем с ними как раз за увеличение дотаций [Семеновский 4].

План Стреллера, так поразивший Фокина, в идеале должен был предоставить театру защиту и от государства (с его системой диктата и распределения), и от рынка (с его столь же противопоказанной театру «контрактной системой»). Лишить, с одной стороны, зависимости от идеологии, а с другой — от сиюминутной коммерческой конъюнктуры. Следующие дальше в разговоре Семеновского и Лернера воспоминания о том, как Фокин «шел напролом» в Ермоловском театре, относятся уже к попыткам реализации этого плана на русской почве.

Действительно, момент для того, чтобы попробовать реализовать что-то подобное в России, был самый подходящий. Перестройка, театральная реформа, разговоры о самокупаемости и — главное — поддержка любых начинаний подобного рода с «самого вер-

ха». Однако, объявив о своих планах труппе театра (которым он тогда руководил), Фокин добился лишь того, что в 1989 г. труппа разделилась на две части: Театр им. Ермоловой под руководством В. Андреева (возглавлявшего театр до Фокина и вернувшегося по настоянию части труппы) и Московский международный театральный центр им. Ермоловой под руководством самого Фокина. Причем, в отличие от МХАТа (расколовшегося на две столь же непримиримые части в 1987 г.), у Ермоловского театра не было двух зданий, и обе части — театр и центр — вынуждены были сосуществовать на одной сцене.

В 1991 г. Фокин уволится из Ермоловского центра. Отойдет на заранее подготовленные позиции в ЦИМ, который в 91-м возглавит не только как художественный руководитель, но и как генеральный директор. И уже здесь, в ЦИМе, наконец реализует свой «стреллеровский план»: в феврале 2001 (ровно через 10 лет после начала работы) первое здание ЦИМа на Новослободской, 23 будет торжественно открыто для театральных представлений.

Окидывая взглядом из сегодняшнего дня эти 10 лет, удивляешься не только масштабности самого замысла (в конце 80-х каких только замыслов не появлялось на свет), но и тому, что изначальный план, конечно подвергшийся значительным изменениям, не изменился в главном. Сегодняшний ЦИМ действительно представляет собой вариант театрального центра стреллеровского типа. При этом ЦИМ — единственный российский театральный проект того времени, реализованный *полностью* самостоятельно. Чего стоила эта самостоятельность в какой внутренней решимости она нуждалась, легко вообразить, читая текст того же разговора Лернера с Семеновским:

За все время нашего долгостроя мы не взяли ни одной копейки из бюджетных средств, а затратили на строительство в целом около двадцати миллионов долларов [...] После того, как нам отвели землю, первые инвестиции мы получили от французов. «Лионский кредит», всемирно известный банк, изъявил желание стать нашим партнером и вложил средства в проект здания. [...] Но после августа 91-го французы ушли. Время крайней нестабильности, масса правовых несообразностей, никаких гарантий, что их, да и нас, не выгонят [...] Нашли мы Нефтехимбанк, проект изменили в худшую сторону. Французы-то рассчитывали получить деньги лет через семь-восемь, а в России такой долгоиграющий бизнес — редкая птица. Словом, пошли на компромисс. А ведь по первому проекту должно

было быть целых три зрительных зала!.. Ну да что там. Это была единственная возможность довести дело до конца. Нефтехимбанк успел построить остов здания и рухнул. Это началось еще до дефолта, а после августа 1998-го года — разорился окончательно [...] а мы опять остались без денег, зато с текущими, и немалыми, долгами [...] пошли искать нового инвестора. Год ушел на переговоры с группой ИНТЕРРОС [...] Мы не просили, а доказывали господину Потанину и господину Прохорову, что коммерческая часть будущего здания — отель, офисы и прочее — необходима их разросшемуся бизнесу. Что не только в наших, но прежде всего в их интересах владеть такой недвижимостью. В конце концов, с их помощью и под их гарантию был получен кредит Европейского банка реконструкции и развития. В 1999 году начался третий, завершающий этап строительства. А в феврале 2001-го — новоселье. В здании общей площадью 26 тысяч квадратных метров ЦИМ получил 4 тысячи.

Очень важно — и в моральном плане, и в сугубо практическом — понимать, для кого и для чего строишь. Вот мы только что построили культурный центр СТД. Не стыдно. Люди хвалят. Но, кто бы там ни стал хозяином, там пространство — клубное, то есть как бы на всех сразу рассчитано. ЦИМ же мы строили конкретно под Фокина, под его программу, которую он прекрасно знал, выстрадал [Семеновский 2003: 90–91]

Впрочем, решимость и мужество — это одна сторона. А есть и другая.

Читая воспоминания Лернера о годах строительства, понимаешь: как бы ни развивались события в 1989-м, кто бы ни стоял за отставкой первого Правления, в том случае, если бы в результате на смену ему не пришли те, кто пришел, вряд ли в 2000-х на месте ЦИМа мы могли бы увидеть столь же современное новое здание ВОТМа. Представить себе Арье и Мальцева на месте Фокина и Лернера, доказывающих что-то господам Потанину и Прохорову, — невозможно. Причем речь идет даже не о «хватке», «деловых качествах» или «политичности». Скорее — о весовых категориях. И тех «играх», в которые люди готовы играть ради достижения поставленной цели. Мальцев, например, купил вахтеру телевизор.

В процитированном выше отрывке из разговора с Семеновским Лернер упоминает о своем последнем проекте, новом здании культурного центра СТД — «Не стыдно. Люди хвалят». Через три месяца после выхода этого интервью, его застрелят на пороге собственного дома

В вышедшей по горячим следам заметке в «Коммерсанте» будет говориться:

Проект ЦИМ получился коммерчески успешным. В последнее время господин Лернер по такому же принципу пытался преобразовать и другие культурные заведения. В частности, он подготовил проекты музея Аркадия Райкина, театра-студии Константина Райкина и парка искусств. В 2002 году при участии господина Лернера был открыт на Остоженке, 25, в новом комплексе, спроектированном Михаилом Посохиним-младшим, Центр оперного пения Галины Вишневской, 70% площади которого составляет элитный дом, стяжавший в архитектурных кругах определенную известность своим псевдосталинским стилем. Особо заметных культурных событий там не происходит, зато проект в целом приносит значительные средства.

6 марта 2003 года на Страстном бульваре открылся культурный центр Союза театральных деятелей, генеральным директором которого также стал господин Лернер. Самому культурному центру СТД в этом гигантском комплексе на тысячи квадратных метров был отведен небольшой закуток с отдельным входом. Остальное — магазину «На Страстном», кафе «Кабаре», бассейну и фитнес-клубу. В комплекс входят подземный гараж и элитный жилой дом. Теоретически все это принадлежит Союзу театральных деятелей России, и по замыслу создателей центра коммерческая часть этого комплекса должна обеспечить безбедную жизнь его творческой надстройке. В попечительский совет этого центра вошли министр культуры России Михаил Швыдкой, председатель СТД Александр Калягин, ректор школы-студии МХАТ Анатолий Смелянский, бывший председатель СТД Михаил Ульянов и художник центра имени Мейерхольда Валерий Фокин.

Все вышесказанное позволяет предположить, что вчера стреляли не в заслуженного работника культуры РФ Лернера, а в крупного бизнесмена, который управлял целой сетью коммерческих структур, приносящих миллионные доходы [Максимов, Русакова].

Через два месяца после убийства Лернера, в августе 2003-го, Фокин окончательно переберется в Петербург, возглавит Александринский театр. И в этой связи, возвращаясь к самому началу, к «плану Стреллера», и в то же время забегая в самый конец этой истории, хочется отметить один момент, понимание которого не должно ускользнуть за лесом разного рода подробностей:

Стреллер строит центр для *своего* театра, *своей* труппы, — не вообще самокупаемую площадку для кого-то, каких-то отвлеченных театральных экспериментов. Фокин — в Ермоловском театре начинает с того же, но к открытию ЦИМа в 2001-м *своего* театра, *своей* труппы у него уже не будет. Да и не будет он уже, вероятно, мыслить такими категориями. В лучшем случае — спектакль, проект, фестиваль.

«Говорили, что он призывает разрушить театр-дом, театр-семью...» — Семеновский вроде бы здесь иронизирует, но ЦИМ, «построенный конкретно под Фокина», уже не будет иметь своей постоянной труппы. И если и станет домом, то для «обслуживающего персонала». Или для «пришлых» — каких-нибудь «женовачей» (снимавших в ЦИМе угол до тех пор, пока у них не появится *своего*).

Смерть Лернера и «переезд» Фокина в Петербург для большинства «театральных людей» будут связаны как следствие и причина: «Лернера *убрали* за что-то такое, связанное с их *бизнесом*, Фокин все понял и *убрался* сам». Разубеждать людей, уверенных в этом, — бесполезно (что-то подобное будут говорить, кстати, и про Васильева: мол, со строительством нового здания «Школы» все было так нечисто, что он предпочел убежать от возможных последствий в Европу). Нам же, в контексте нашего разговора, важно другое: оставаясь — номинально — руководителем ЦИМа, Фокин, начиная с 2003 г. возглавляет театр вполне традиционно устроенный, имеющий (по штатному расписанию) одну из самых больших трупп в России и к тому же *полностью* финансируемый государством, *полностью* зависящий от него. Имея уже под своим руководством центр, возведенный по стреллеровским лекалам, он начинает строить *свой* театр не в нем, а совершенно в ином месте и на иных принципах.

Раз уж мы сделали такое мощное предзабегание в дальнейшую судьбу руководителей ЦИМа — Лернера и Фокина, — возможно, будет справедливо еще раз нарушить строго-хронологический принцип и сказать здесь же несколько слов и об их дальнейших отношениях с главным героем нашей работы.

Для Лернера Клим — один из любимчиков. Само по себе это странно. И отмечается всеми, кто говорит об этом, именно как странность, необъяснимость.

Лернер был тем, что называлось тогда «крепкий хозяйственник». В художественную часть не вмешивался. Но режиссеров — с которыми работать — тоже предпочитал «крепких», понятных и, что называется, — «крупных». С внятными планами и амбициями (возможно, поэтому его союз с Фокиным и был столь долгосрочным и плодотворным). С другой стороны, «для души» в тех же Мастерских он держал социально близкий «Твербуль» Паперного (наглостью которого возмущалось все второе правление). И как Клим с его невнятностью, отстраненностью от мира, сложностью театральных композиций попадает в этот промежуток между Паперным и Фокиным — действительно не ясно. Но факт остается фактом. Когда в 1991–1992-м остатки Мастерских внутри ЦИМа будут систематично уничтожаться, Клима это затронет в последнюю очередь. Причем связываться это будет именно с любовью Лернера.

Клим пользовался особым расположением Лернера и поэтому (в отличие от Пономарёва и Космачевского, которым Лернер быстро перекрыл кислород) удержался дольше других [Семеновский 3].

Впрочем, это скорее — взгляд со стороны. Изнутри ситуация выглядела несколько иначе. Как вспоминает, например, художник Вадим Жакевич, примыкавший к группе Клима в 1989–1992 гг.:

После того как директором Мастерских был назначен Лернер, у Клима начались с ним напряги. Это был торгаш. Он отбирал все деньги, он... когда, например, Клим ездил с «Ревизором» в Германию, тогда был знаменитый «путч» Кости Лавроненко, Костя Лавроненко сказал: я свои деньги не отдам. Потому что компания подписала контракт с группой Клима. И они должны были получить достаточно большие деньги, только суточных — по 50 долларов на человека. А ведь они довольно долго там были, недели три. Т. е. только суточные это уже были довольно большие деньги. А с ними все время ездили — с нами, с Мастерскими — два «бухгалтера», которые забирали все деньги. Они приходили и говорили: так, давайте сюда. И оставляли по 10 долларов. И Костя сказал: я свои деньги не отдам. И все сказали: и мы тогда тоже. Это был бунт. Лернер этого не прощает. Не простил.

– А многие говорят: Лернер к Климу хорошо относился. И в качестве доказательства предьявляется такой факт, что все остальные мастерские уже прикрыли: не было Макеева, не было Пономарева, а Клим продолжал существовать.

– Могу объяснить, в чем выражалось это хорошее отношение. Клим никогда ничего у Лернера не просил. Он понял, что ему никто ни-

когда ничего не даст. И не просил. Макеев просил на декорации. Пономарев вообще привлекал иностранцев — у него «Елизавету Бам» делала болгарская художница, это был феерический спектакль, дорогущий, роскошный. По сравнению с «Носом», когда все было сделано из газеты, старых костюмов, старого стола и трех ширм, последние спектакли у Саши были громоздкими. А Клим — нет. Этим он и нравился. Он ничего не просил. Его приглашали за рубеж. Он много ездил, он зарабатывал там деньги. И, кроме того, он был культовой фигурой. Он был очень широко известен. И эта известность тоже играла на руку самим Мастерским или центру Мейерхольда, как они стали уже называться. Вот и всё «хорошее отношение» [Жакевич 2].

Гастроли, о которых вспоминает Жакевич («путч» Лавроненко), проходили в 1992-м — уже после Путча — в новой России, в новой экономической, политической и культурной ситуации. И слово «путч» применительно к демаршу актеров — не больше чем горькая ирония. Наступило «иное время», в которое новое руководство Мастерских перестало стесняться, скрывать свои истинные цели, главной из которых было создание Центра.

Как впоследствии будет вспоминать Ирина Василинина (театральный критик, один из членов второго правления Мастерских): в первый период после своего появления в ВОТМе в качестве директора Лернер

тихо и проникновенно говорил, что его дело сторона, он за то решение, которое примет правление. Он вообще внешне очень твердо придерживался этого принципа. «Я не имею права основываться в своей работе на личных пристрастиях. Если правление “Мастерских” принимает какой-либо художественный проект как новый и обладающий эстетическими достоинствами, мы этот проект финансируем. Независимо от того, нравится ли он нам».

Но уже в 91-м то самое правление, решения которого (и *только* решения которого) обязывался проводить в жизнь директор, вдруг начало узнавать о том, что помимо этих решений у дирекции есть и какие-то иные планы.

очень скоро стало известно, что какими-то волшебными путями, минуя все эмоции правления и параграфы Устава, «Твербуль» не только обрел статус «Мастерских», но и разъезжает по белу свету, прихватывая в свои зарубежные гастроли секретарей СТД и «нужных» людей. Список этих «нужных» людей — от секретарей СТД

до бухгалтера «Мастерских», их делопроизводителя, директора и его помощника, количество их поездок за бугор, стал ходить по рукам. Лернер доверительно объяснял, что для строительства Центра имени Вс. Мейерхольда нужны усилия тех, кто сумеет за границей достать то ли стекло, то ли доски, то ли кирпичи...

А при чем здесь Центр имени Вс. Мейерхольда? — ахнули правленцы-общественники. И при чем здесь В. Фокин, который сам сказал на одном из секретариатов СТД, что к «Мастерским» он не имеет никакого отношения и их работа его категорически не интересует? Быстротечное время все очень скоро прояснило [Василинина].

Александр Пономарев, чья группа оформилась в Мастерскую одной из первых и была гордостью ВОТМа, вспоминал об этом периоде:

...в том, что ТМ исчезли, — конечно, отчасти виноваты конкретные люди, но если бы не они — пришли бы другие и тоже угробили. Понимаете, время пришло другое. Мы еще репетировали, а к нам в репзал коробки со «сникерсами» для продажи заносили, как на склад. Но это мелкий пример. Пришли люди, которые были изначально против создания «Мастерских», задавались иными целями, пришли ими руководить. И перестали давать деньги на постановки. Помню горький эпизод, когда мне нужно было подписать бумагу, что я забираю костюмы и декорации всех спектаклей к себе. Ну, куда «к себе»? В двухкомнатную квартиру всю эту махину? Естественно, все растащили, разворовали. Мне потом говорили, что в фрагментах декораций «Дон Жуана» играют где-то в другом театре. Ну и слава Богу!.. Был анекдотичный случай — в первом проект-макете ЦИМа забыли спроектировать сцену. Всё было: банки, гостиница, офисы, а сцены не было. Ну что тут говорить? Пришло другое время [Пономарев].

Конечно, воспоминания Пономарева субъективны. Когда он, не называя фамилий, говорит о том, что Фокин и Лернер «были изначально против создания “Мастерских”», им в большей степени движет личная обида. Но что касается конкретных деталей, фактов — коробок со «Сникерсами» — здесь все точно. Сначала были «Сникерсы» и поездки «бухгалтеров» на гастроли «за досками», потом — остановка финансирования всех «побочных проектов» (таких как, например, спектакли), и, в конце концов, в подвале, на территории Пономарева и Мокеева поселился «заработавший» это право Паперный. Клуб «Белый таракан», пьяные гости которого

иногда, ошибаясь дверью, будут забредать к Климу — «удержавшемуся дольше других».

Впрочем, сам Клим, вспоминая сегодня то время, лично Лернера ни в чем не обвиняет:

...там много всяких домыслов / людей / считавших что их обидели / лично я считаю / может, потому / что по отношению ко мне / я не считаю / что была допущена / какая-то несправедливость / все было закономерно / помогали как могли / да все было не просто / но и время было не простое [Клим 13].

Что же касается отношений Клим с Фокиным, то, как мне кажется, самым показательным эпизодом здесь будет один довольно поздний совместный проект.

В мае–июне 2001 г. в Москве проходила Третья Всемирная Театральная Олимпиада. Собственно открытие ЦИМа (равно как и нового здания васьильевского театра на Сретенке) и было приурочено к ее проведению. Но если в «Школе драматического искусства» проходила «основная программа» Олимпиады, то в ЦИМе — «экспериментальная». Открылась она вечером памяти Антонена Арто акцией под названием «Арто. Анонс». Программа открытия заранее объявлена не была, и что это будет — спектакль, официальное мероприятие, лекция — собравшейся публике было неизвестно. Помимо открытия экспериментальной программы Олимпиады «Арто.Анонс» также являлся открытием и первого большого проекта самого ЦИМа «Антонен Арто. Новый век»*.

Лучше всех то, что происходило на этом мероприятии, описал Роман Должанский:

Исходная декорация вечера больше подошла бы профсоюзному собранию. На сцене стоял длинный стол с бутылками минералки, четыре стула — и больше ничего. В «президиум» вышли худрук мейерхольдовского центра Валерий Фокин, режиссер Клим и критик Валерий Семеновский. Фокин рассказал, что будет вот такая

* В рамках этого проекта проведены тематические программы «Арто и кинематограф», «Арто и Гротовский», цикл лекций «Мастер и мы». Состоятся премьеры спектаклей «Арто и его Двойник» В. Фокина, «Макбет. Bloody Pit of Ногот» В. Епифанцева, «Роберто Зукко» В. Сенина, «Паразиты» Ж. Монтвилайте, «Зеркальный карп» Ю. Урнова, премьеры фильма Фокина «Превращение», гастроль спектакля «Арто и Гитлер в романском кафе» (Берлинер ансамбль) и т. д. Закрылся проект в декабре 2002-го конференцией «Арто и Мейерхольд».

большая программа памяти Антонена Арто, великого театрального философа первой половины прошлого века, артиста, режиссера, автора манифестов «театра жестокости» и просто знаменитого сумасшедшего. Центр Мейерхольда обещает постановки, мастер-классы, выставки — все, как положено. На имени Арто в мире многие спекулируют, а в стенах центра хотят пожить некоторое время с его странными, еретическими идеями, запавшими в тысячи театральных голов по всему свету.

Потом слово дали специалисту Семеновскому, который, иногда сбиваясь и заглядывая в бумажки, совершил экскурс в историю: Арто там-то родился, тогда-то душевно заболел, тем-то прославился. Говорил, кстати, по делу и с чувством, но все-таки для гитисовской лекции час был поздний, мероприятие началось незадолго до полуночи. Еще и грустный Клим иногда вставлял что-то глубоко искреннее, но философское. Минут через двадцать пять публика начала скучать и тихо злиться — пришли все-таки на какое-нибудь зрелище, а попали в аудиторию. И только после того, как из зала выбежал первый зритель (самым нетерпеливым оказался Андрис Лиепа), началось главное. Свет погас, сцена вместе с двумя из трех докладчиков провалилась куда-то вниз, а Клим, в луче света вдруг приобретший портретное сходство с героем вечера, остался сидеть один, на высоком столбе посреди ямы.

На подсвеченной верхней галерее появился актер Виктор Гвоздицкий весь в черном, а несколько молодых танцовщиков стали исполнять внизу экспрессивные пластические этюды. За отъехавшей стеной в зеркальном кабинете вдруг обнаружился музыкант-ударник, по верхнему периметру зала ходили безликие фигуры, там же корчилась обнаженная женщина, а в углах пылали живые огни в жаровнях. Клим сидел на столбе, читал воспоминания Жан-Луи Барро и попивал кофе, любезно спущенный ему из-под потолка на подносе. Посреди задымленной ямы плавали строгие лица Фокина и Семеновского. Звучали тексты, принадлежащие, видимо, Арто. Но последнее было уже не так важно. Резкая перемена зрительской участи сделала свое дело: публика, забыв о времени, сидела раскрыв рты. «Что, купились на лекцию?» — организаторы, потирая руки, спрашивали зрителей на выходе [Должанский 2001].

Неожиданность происходящего (для людей знающих) подчеркивалась также и тем, что Клим, оставшийся сидеть на столбе, *никогда* — ни до, ни после этого представления — *как актер* на сцену не выходил, ни в одном спектакле (а это был именно спектакль — отрепетированный, срежиссированный) участия не при-

нимал. И это, как мы помним, была — принципиальная позиция. Ни Эфрос, ни Берзин, ни Янковский (в разное время и по разным поводам предпринимавшие такие попытки) уговорить его «выйти на сцену самому» так и не смогли. А Фокин вроде бы даже особо и не уговаривал.

Конечно, фигура Арто для Климa необычайно важна. И то, что (как описывает Должанский) «в луче света он вдруг приобретает портретное сходство с героем вечера», — также (Янковский по этому поводу иронизировал неоднократно). Но дело не только в этом.

Как позднее рассказывал сам Клим:

Это было так: когда я делал в Питере «Любовь за любовь», меня нашел Фокин и сказал, что ему приснился сон, в котором он ставил пьесу, где я играю Арто. И я теперь должен сыграть у него Арто. Я сказал: нет. [...] Потом я выпускаю спектакль, потом пишу пьесу для Лешки, потом — еще много всего, а эта история все длится, длится, и, наконец, он делает вечер Арто, и я у него играю [Клим 4.3].\

Для Климa ключевым обстоятельством в этой истории является сон. То, что Фокину — *приснилось* (мы помним, какое значение играют сны в жизни самого Климa). И, как выясняется, для Фокина — тоже:

По поводу сна — это так. Мне действительно приснилось. У меня такое бывает. Мы тогда готовили большую программу, посвященную Арто [...] Я думал о Климe, потому что я его знаю очень давно. Он довольно интересно там существовал, в «Творческих мастерских» [...], занимался таким экспериментальным театром, который в какой-то мере был связан с Арто. Я таких очень ценю. Тем более, что он был на него похож. Сейчас — не знаю, а тогда — внешне был похож [Фокин].

«Любовь за любовь» (название в афише: «Love for Love») — спектакль Климa по Конгриву, премьера которого состоялась в Театре на Литейном в декабре 1997 г. Т. е. в воспоминаниях Климa («когда я делал в Питере “Любовь за любовь”») разговор о сне относится к середине 97-го, что по разного рода причинам сомнительно (Фокин говорит: «мы тогда готовили большую программу, посвященную Арто», т. е. речь идет явно не о моменте, отстающем от программы на четыре года). Впрочем, это не так важно. Главное, что в субъективном восприятии Климa между этими событиями происходит «много всего», а история «все длится».

Как, иронизируя, говорил Янковский:

Клим все читал Арто. Не ел, не пил, не спал. У него выпали зубы, волосы, он смотрелся на себя в зеркало и думал, что он — Арто [...] А потом Фокин пригласил его сыграть, он сыграл и излечился [Янковский 2].

Клим, конечно, все это будет отрицать:

Янковский все придумывает. Арто я читал 30 лет назад [...] Вернее, не я читал, а Гриша Гладий переводил мне с французского [Клим 4.3].

Но и это не так важно. Потому что «читал» или просто «думал» читая кого-то другого... Текст пьесы Клима «Я... она... не я и я» заканчивается словами:

Читая «Два образа веры» Мартина Бубера, думаю о театре, как, возможно, когда-то думал о нем единственный не охваченный безумием мужчина в клинике для душевнобольных. Его имя значилось в больничной книге как имя некоего мсье Антонена Арто, актера, утверждавшего, что «театр — чума», когда весь мир, западный мир, был охвачен чумой второй мировой. Москва. 2000. Клим.

Парфразируя: «Я — Клим — думаю о театре, как когда-то...»

В спектакле Янковского Лыков (на которого и будет написана эта пьеса) произносит процитированный текст, включая дату и подпись. Текст пьесы будет написан в конце зимы 2000-го буквально за неделю.

Мы, когда пришли с Лыковым в «Особняк», сначала стали репетировать «Активную сторону бесконечности», но потом я понял, что нужна моно-пьеса, и поехал к Климу в Москву. Он стал мне говорить: «Ну, да... ну, я не знаю... я напишу, но не знаю, когда это будет...». И уже через неделю — тогда не было и-мейлов еще, он мне с кем-то передавал, с поездом, — через неделю я получил от него текст [Янковский 5].

Премьера пьесы состоится в «Особняке» в июле 2001-го. А примерно за месяц до этого Клим выйдет на сцену ЦИМа и «излечится», перестанет *буквально* соразмерять себе, *буквально* идентифицироваться (как побочный результат, задуманная им в этот момент пьеса — «об Арто. О его путешествиях» [Клим 3.3] — так и останется недописанной).

Конечно, «Арто. Анонс» — схождение во многом случайное. Клим и Фокин и в жизни, и в творчестве принадлежат слишком разным

мирам. Но какое-то странного рода взаимное тяготение, признание — пусть не «равенства», но хотя бы «права на существования», на инаковость — все-таки присутствует. И по большому счету, сама возможность такого схождения — совсем не случайность.

«Я *таких* очень ценю» — процитированные слова Фокина о Климе, кажется, относятся не непосредственно к Климу. Не лично к нему, а к «одному из таких». Но — «таких» — в каком смысле? «занимающихся экспериментальным театром», Арто? Как говорил близко знавший Фокина Семеновский:

Фокин тянется к Арто (Ван Гог и другим изгоям; он любит изгоев, карликов, блаженных, достоевщину), поскольку для него, супер-буржуазного и расчётливого, это своего рода релаксация. Психушка как экстрим-туризм [Семеновский 6].

С другой стороны, для Клима Фокин — пример того, «как надо было поступать если бы», того, чем мы никогда не станем, но не потому что..., а потому, что для этого надо быть *другим*.

Когда мы вернулись, осенью, у нас забрали подвал. Мы собрали вещи и... Мастерских уже не существовало. [...] На базе мастерских был Центр Мейерхольда. Это была идея Фокина. Он превратил это в центр. *И я считаю, что то, что он сделал, это была единственная... единственный... Поэтому* у меня с Фокиным поддерживались хорошие отношения. Они пытались нам помогать, но это был уже другой мир [Клим 4.3].

– А Фокин хороший режиссер?

– Да. Я видел его спектакли...

– Но у него же, как ты говоришь, «концепции»?

– Ну и что. Он другой. Я по-другому отношусь к театру, но я видел у него хорошие спектакли. Спектакль с Авангардом Леонтьевым..., потом его польский спектакль... Я ощущаю его режиссером. *Я по-другому отношусь к театру, но мир не состоит из такого театра, которым я занимаюсь.* Мне нравится: открывается занавес... начинается спектакль... Во мне нет такого... Как сказал Юхананов: наша беда в том, что у нас нет честолюбия. Вот у меня нет честолюбия. А если у режиссера нет честолюбия, то он говно, а не режиссер... [Клим 4.3].

Неожиданный прыжок от «типа театра, «типа режиссуры» к честолюбию, в общем-то, комплексно объясняющий отношение.

– Ну, так для вас это не так; ибо нет ничего ни хорошего, ни плохого; это размышление делает все таковым; для меня она — тюрьма.

- Ну, так это ваше честолюбие делает ее тюрьмой: она слишком тесна для вашего духа.
- О боже, я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны.
- А эти сны и суть честолюбие.

Забавный момент: когда Семеновский говорит про «изгоев, блаженных, карликов» — это перечисление не фигурально, а буквально описывает *персонажей*, с завидным постоянством возникающих в фокинских спектаклях: Арто, Ван Гог, Ксения Блаженная, и карлики, карлики, карлики — в «Нумере», в «Двойнике», в «Женитьбе» в «Вашем Гоголе». В последнем их присутствие особенно выразительно: inferнальные существа, полулюди — полуптицы закармливающие заглавного героя итальянской снейдью.

Для Климa те же самые Арто с Ван Гогом — герои *внутренних* переживаний. Равно как и карлики (так же — странным образом — сплавляющиеся с Гоголем) — его первое сильное театральное переживание (оставшееся в памяти как вообще первое посещение театра).

- Первый раз я был в театре в 7 классе. И первое мое театральное впечатление довольно сильное, потому что меня, такого циничного молодого человека, вдруг ведут на спектакль «Белоснежка и 7 гномов», и там гномов играют карлики. Такой достаточно сильный ход.
- А что это был за театр?
- Не знаю... Приехал в поселок какой-то театр. Тогда это было сильно развито, все эти лилипуты. Как-то это было принято. И для меня это был шок [Клим 1.1].

- Когда я делаю Гоголя... По-простому говоря: «Ревизор» — это мир моего детства. Поселок. Мои родители. Как мама хотела уехать. Все эти впечатления.
- Параджанов.
- Параджанов, Феллини, весь этот мир маленького городка с его какими-то такими развлечениями, с театром...
- Каким театром?
- Ну я рассказывал... там, как театр приезжал один раз...
- С карликами?
- С карликами...
- А какое это имеет отношение?
- Не знаю... Просто, понимаешь, это мое первое театральное впечатление. И оно было очень сильным. Мне кажется, вообще мое понимание театра, оно... Все должно быть по-настоящему. Ничего

нельзя сыграть... Если карлик — значит карлик. Если великан... У Гоголя, кстати, так оно и есть* [Клим **].

Вернемся к сезону 1989–1990-го. Начало года никаких стратегических перемен еще не сулит. Произошла перестановка, первое правление отправлено в отставку, но само по себе Объединение еще работает в привычном режиме. Новое «расширенное» правление по-прежнему работает на «добровольных началах», принимает и рассматривает заявки желающих присоединиться к ВОТМу. Открываются несколько новых Мастерских: уже упоминавшиеся Мастерская Мокеева, Мастерская Космачевского. Через некоторое время при ВОТМе начнет работать группа Саши Тихого. О том, что в конце сезона ВОТМ сольется с Комиссией по творческому наследию Мейерхольда в единую структуру, не ходит даже слухов. Было ли это слияние запланировано? Являлась ли отставка первого правления подготовкой к нему или просто «так совпали обстоятельства»? Достаточно сложный вопрос, однозначный ответ на который сейчас найти невозможно.

Фокин и Лернер познакомились совсем незадолго до описываемых событий. В Тольятти. Лернер заведовал там известным в те времена театром «Колесо», Фокин привез на гастроли ермоловский театр. Лернер первым в стране перевел свой театр на контрактную систему, Фокин — собирался ввести нечто подобное в своем. В неоднократно уже цитировавшемся интервью с Семеновским Лернер вспоминал об этой встрече:

Мы о многом переговорили тогда. Именно тогда он рассказал мне о своем замысле театрального центра. Это был, так сказать, прообраз

* Известное место из эссе А. Белого «Гоголь» (1909): «Людей — не знал Гоголь. Знал он великанов и карликов; и землю Гоголь не знал тоже — знал он “сваянный” из месячного блеска туман или черный погреб», — ставшее основой для всех дальнейших упоминаний «великанов и карликов» в связи с Гоголем. В связи с возникновением в словах Клима отсылки к этому фрагменту хочется также обратить внимание на наложение «основного принципа» Пинтера («отдаление в лунном свете») на приписываемое Белым Гоголю «знание» («“сваянный” из месячного блеска туман»). В первом варианте «Ревизора» одной из центральных характеристик пространства спектакля будет украинская народная песня «Ніч яка місячна», исполняемая Лавроненко.

Центра Мейерхольда, его туманные очертания [Семеновский 2003: 88–90].

Вскоре после этого разговора Лернер из Тольятти уехал, перевелся в Москву, где возглавил «хозрасчетный гастрольный центр» при СТД. Центр этот был создан им самим на базе Отдела гастролей. Меньше чем через год после создания центра Ульянов предложил ему стать директором Мастерских.

Марина Тимашева (сама ставшая членом нового правления) после собственной отставки вспоминала об этом назначении:

Впечатление складывалось такое, что *они* прекрасно понимали красоту самой идеи и попробовали, убрав Мальцева, получить в свои руки уже готовые и сулящие выгоды «Мастерские» [Говорят члены прошлых правлений].

Кто — «они»? Лернер с Фокиным? Затаившимся до времени в Ермоловском центре и переживающим первый наплыв «интереса театральной общественности» к вотмоским проблемам? Поскольку я не являюсь сторонником «теории заговора» в любых ее проявлениях, мне подобное предположение кажется сомнительным. Хотя, с другой стороны, некоторые заявления Фокина той поры выглядят, скажем так, очень уместно. Например, как мы помним, одной из претензий Секретариата СТД к первому правлению ВОТМа была «ненужная народу» элитарность: Секретариат рекомендовал Мастерским сосредоточиться на выпуске спектаклей, понятных людям, «с популярными актерами для массового зрителя». А незадолго до того, в статье с говорящим названием «Я — за эксперимент», «секретарь правления СТД, главный режиссер московского театра имени М. Н. Ермоловой» Валерий Фокин напоминал некоторым деятелям культуры:

Мы должны помнить и вторую, часто отсекаемую ораторами часть ленинского высказывания о том, что «искусство принадлежит народу» — «и должно быть понятно ему» [Фокин 1988: 19].

На том же секретариате, на котором поднимался вопрос о «массовом зрителе», была поставлена под сомнение также и сама, предложенная первым правлением ВОТМа, экономическая система организации мастерских. В результате в финальном решении Секретариата Планово-финансовому отделу СТД было предписано разработать иные — «экономически обоснованные» — нормы

дотаций. Как уже говорилось выше, поиск и введение новых экономических систем функционирования театров был одним из приоритетных направлений театральной реформы конца 80-х. Мастерские, в момент их организации, предложили свой вариант — комбинированно-дотационный. Одновременно с его введением СТД опробовал и другие. Например, чисто контрактный. Сторонником контрактной системы являлся Фокин, а первым в стране в театре ее, как уже говорилось выше, внедрил Лернер. Комбинированно-дотационный вариант Мастерских не только ложился тяжелым грузом на бюджет СТД, но и мог привести к конфликтам, подобным конфликту с Аллой Кигель. Контрактная же система это исключала. Сведение в одном пространстве вопроса о финансировании и рассмотрения этого трудового конфликта могло подтолкнуть руководство СТД к мысли о необходимости не просто пересмотра размеров дотации, но и о полной смене экономической системы.

Далее: Лернер до назначения на пост директора ВОТМа был известен именно как специалист по строительству и реконструкции театральных зданий. Он реконструировал театр в Орске, затем — с нуля — запустил театр в Тольятти (отремонтировал и переоборудовал здание бывшего ДК). Т. е. по профилю он соответствовал именно тем задачам, с которыми не справилось прежнее правление, — подготовка и введение в эксплуатацию новых площадок для ВОТМа. Но в реальности именно эти проекты до начала строительства ЦИМа и оказались заморожены. Новых площадок как не было, так и не появилось. Работы на тех объектах, которые уже были «практически в ведении ВОТМа», не начались. Т. е. при взгляде со стороны может сложиться такое мнение, что делалось это — сознательно. Что кем-то где-то было уже решено, что строиться, переоборудоваться для театральных нужд будут не площадки, присмотренные для ВОТМа прежним правлением (много разных в разных местах), а единый большой центр на Новослободской. И дергаться в других направлениях не надо.

Или еще вопрос, справедливо возникающий в реплике Василининой: а какое, собственно, отношение ВОТМ, в том виде, в котором он существовал в 89 г., имеет к Мейерхольду, к комиссии по его наследию? И, в свою очередь, эта комиссия — к стреллеровскому плану по строительству театрального центра — т. е. к тому стержню, вокруг которого будет в течении всех дальнейших 10 лет организована жизнь ЦИМа? Очевидно, что это три разные вещи. Если первая с третьей (ВОТМ с ЦИМом) еще как-то рифмуются, то Мей-

ерхольд оказывается пристегнут в эту упряжку просто за компанию, потому что второй и третий пункты объединены достаточно случайной связью — личность самого будущего руководителя центра. Сама по себе комиссия по наследию, без ВОТМа, не могла бы претендовать на то, чтобы вокруг нее затевалась такая крупномасштабная игра, как строительство центра. Пока она существовала в непосредственной связи с руководимым Фокиным ермоловским театром (бывшим театром Мейерхольда — ГОСТИМ), все было уместно: на месте театра возникает Центр, при центре — комиссия и музей, как дань памяти истории театра и своеобразная заявка на «продолжение традиций». Но после ухода Фокина из театра...

Вполне очевидно, что когда Семеновский в буклете, подготовленном к открытию ЦИМа, пишет о том, что «члены первого правления ВОТМ [...] не случайно использовали в названии объединения слово “мастерские”, некогда введённое в театральный обиход Мейерхольдом», все это — лишь слова, пытающиеся связать в одно целое вещи совершенно друг от друга не зависящие и имеющие отношение скорее к фактам индивидуальной биографии вполне конкретного человека.

Как скажет позднее сам Семеновский, вспоминая один из разговоров с Фокиным:

– Если бы тебя назначили не в Театр Ермоловой (где, как известно, помещался ГОСТИМ), а в Театр Пушкина (бывший Камерный), то в Москве появился бы не Центр Мейерхольда, а Центр Таирова.

Фокину, кажется, понравилась двусмысленность моего комплимента; с прозрачным намёком на то, что главное для него — лидировать и побеждать, а где и в чём — не так и важно [Семеновский 4].

И еще один немаловажный момент: читая сегодня работы посвященные истории ВОТМа (театроведческие исследования, реплики критиков той поры, воспоминания непосредственных участников), у стороннего наблюдателя должно сложиться впечатление, что на посту директора Мастерских после отставки первого правления, Мальцева *сразу* сменил Лернер. То же самое, фактически, утверждает и он сам в цитированном выше интервью с Семеновским («я стал директором [...] *сразу после того*, как эту организацию покинули ее рассерженные основатели» [Семеновский 2003: 88]). На самом деле это не совсем так. Некоторое время «главным человеком» в ВОТМе был человек, о котором вспоминает Клим: «по кличке Народ, по фамилии Андрей Владимович Лидов, который

хорошо относился ко мне». И в данном случае (в отличие от Лернера) «хорошее отношение» Лидова к Климу и его группе — бесспорно.

Лидов был «человеком Дадамяна» [Семеновский 7], т. е. генетически восходил к тому крылу секретариата СТД, которое оказывало первому правлению ВОТМа всестороннюю поддержку. Собственно, при первом правлении он занимал одну из технических должностей — был одним из заместителей Мальцева (вторым заместителем был Михаил Бирман). После ухода Мальцева Лидов, возглавив практически на целый сезон ВОТМ в качестве «художественного директора», самоотверженно продолжал курс первого правления. «Назначение» Лидова — один из любопытнейших эпизодов из жизни ВОТМа, способный пролить свет не только на закулисную борьбу вокруг объединения, но и на самую атмосферу тех лет. Как вспоминает вдова Лидова Юлия Большакова (сама являющаяся специалистом по театральному менеджменту*):

На Мальцева начались некрасивые наезды Правления СТД. Было много собраний, заседаний, Правлений, и в итоге Ульянов “сдал” Мальцева. Слава был в сильной депрессии и в итоге ушел, оставив все на Лидова. Ульянов и Правление имели свой зуб на Лидова и хотели сразу же назначить другого директора. Но тогда коллектив (а те, кто ставил и играл спектакли, были на договорах, включая админ.-постан. персонал) имел право сам выбирать директора и на собрании у Ульянова, они сказали, что не доверяют никому, кроме Лидова, и он стал официально “исполняющим обязанности руководителя”. [...] Не желая вызывать бунт, СТД разыграло другую интригу. Лернер бескорыстно попросился в Мастерские. Мы с ним были знакомы прежде, и я лично незадолго до этого помогала ему, когда его пытались посадить в тюрьму в Новгороде. Лернер не говорил, что участь Мастерских уже решена. Фокин уже не только ушел из своего Центра Ермоловой, не только отказался от идеи строить Центр Мейерхольда возле Павелецкого вокзала, а решил взять базу Творческих мастерских для последующего строительства нынешнего центра, который и строил позднее Лернер. Лернер рыдал и плакал, что не может отказать Ульянову, который просит

* Театровед, заслуженный работник культуры РФ, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств ГИТИСа (курс «Планирование и организация театрального дела»), автор более чем ста научных публикаций по вопросам организации театрального дела.

его, Лернера, стать руководителем Творческих мастерских, и что он просит, чтобы Лидов лично представил его коллективу с тем, чтобы дело Мальцева они вместе продолжали. Месяца через два Лидов понял, что Лернер его (да и всех) обманул и что идет сворачивание всей деятельности Мастерских. [...] Лидов уволился из Мастерских (Лернер его абсолютно не трогал — просто делал свое дело как кризисный менеджер) в апреле 1990 года [Большакова 1].

Небезынтересны также и воспоминания Юлии Владимировны о распределении обязанностей между Правлением ВОТМа и «внутренним советом мастерских» (формально несуществующим органом внутреннего самоуправления):

Творческими мастерскими формально руководило Правление, назначенное СТД. Это Правление было как бы министерством культуры над Мастерскими [...] Принцип отношений [с новыми коллективами в Мастерских] был такой: на месяц давалось репетиционное помещение, затем внутренний совет Мастерских (никак не Правление) смотрел работу и решал, стоит ли ее поддержать дальнейшими репетициями и всем постановочно-техническим оснащением, чтобы довести до премьеры [Большакова 1].

«Собрание у Ульянова», о котором вспоминает Большакова, было спонтанной акцией. Изначально руководство СТД вовсе не собиралось узнавать мнение «коллектива», более того, тем же самым решением, которым отправлялся в отставку Мальцев, Секретариат СТД приостанавливал действие «Временного положения о Творческих Мастерских» (т. е., когда Большакова говорит о том, что «коллектив имел право», на самом деле *уже* — формально, официально — никто никаких прав не имел). Но накал страстей был столь высок, что руководство СТД не решилось пойти вразрез с «мнением коллектива». Мальцев ушел в отставку, но его место занял Лидов. Первое правление ушло в отставку, но второе — уже назначенное, утвержденное решением секретариата СТД — некоторое время функционировало практически автономно, параллельно возглавляемому Лидовым «внутреннему совету Мастерских».

В 1993-м г., уже после полного, окончательного исчезновения Творческих мастерских, в 11-м номере журнала «Театр» была напечатана итоговая подборка материалов о ВОТМе, воспоминаний людей, имевших к Мастерским непосредственное отношение (членов первого и второго правлений, литчасти ВОТМа, критиков, отслеживавших на

протяжении существования ВОТМа его деятельность). Подборка эта была составлена Ириной Василининой — одним из постоянных сотрудников «Театра» и членом второго правления ВОТМа, — и в этом смысле любопытно не только отсутствие в текстах, составляющих эту подборку упоминания даже просто фамилии Лидова, но и некоторые моменты, косвенно проливающие свет на то, как все на самом деле происходило в интересующий нас период.

Для начала посмотрим фрагмент воспоминаний самой Василининой о работе второго правления:

Поначалу второе правление собиралось довольно часто — раз в неделю или два. Вот его состав: Ю. Рыбаков (председатель), А. Кац, И. Тартаковский, А. Соколянский, М. Тимашева и автор этих строк. Правда, в правлении числились еще кое-какие личности, но они так ни разу и не появились — хватило ума сразу же понять бессмысленность этих посиделок. На собраниях «Мастерских» непременно присутствовали их директор О. Лернер и литчасть в лице Ю. Аптера и Е. Сасим. Правление работало на общественных началах, то бишь бесплатно. А работы было предостаточно. Читали пьесы, разбирали заявки претендентов, бегали на просмотры отрывков из будущих спектаклей. Показы эти проходили то в каких-то полуразрушенных церквах, то в полутемных и холодных клубах, где-нибудь в районе метро «Каширская». Были и приемы готовых постановок, и проведение фестивалей спектаклей ТМ, и бурные обсуждения. Но это уже — парад, праздник. А в будни собирались в уютном кабинете Лернера, уютно попивали чай, уютно и пространно обсуждали творческое положение дел. «Чушь, самодельщина!» Такие слова чаще всего произносились «стариками». А «юные», Соколянский и Тимашева, темпераментно говорили о новом слове в искусстве, цитировали японские трехстишья и напоминали о «Черном квадрате». Как правило, правление находило золотую середину, Лернер, обаятельно улыбаясь, подливал чайку. Все симпатизировали друг другу и разбегались по домам с легким сердцем [Василинина: 27].

Показательно, что хотя процитированный абзац и начинается со слова «поначалу», очевидно, что речь идет уже о «периоде Лернера» (т. е., как минимум, о конце сезона 1989–1990). Об этом свидетельствует не только упоминание самого Лернера, но и перечисление имен сотрудников литчасти ВОТМа (после ухода первого правления — в «период Лидова» — литчасть объединения оставалась прежней, в нее входили Марина Зайонц и Ирина Амитон).

Но это, так сказать, «общие» воспоминания. А вот — конкретный эпизод, касающийся группы Саши Тихого и Вадима Жакевича «Школарусского самозванства» (чуть позднее мы поговорим подро-

нее об этой группе, деятельность которой имеет непосредственное отношение к основному герою нашей работы, т. е. то, что сейчас мы заостряем внимание именно на этом эпизоде, — не случайность):

Помню почти шоковое состояние, в которое впали «отсталые» в силу возраста члены правления при виде спектакля Саши Тихого «Школарусскогосамозванства». Шарахались и ежились, когда на сцене молотком разбивали пакет молока (ну и трудное же оказалось задание!). Мучительно соображали, во имя чего тщательно и долго омывалось на подмостках абсолютно голое мужское тело (синеватый, бескровный колорит «трупа» оттенялся рыжеватым пучком внизу живота — живопись!). Затем мертвец вставал и, завернувшись в простыню, начинал бегать по сцене, многократно выкрикивая: «А потом он стал ссать, ссать, ссать»... Кстати, теперь, когда мат стал чуть ли не узаконен, стыдно даже признаваться, как покоробил тогда всех столь невинный глагол. Рамки вседозволенности посылно расширяли и «Мастерские»... Помню, как после просмотра «Школы» Ю. Рыбаков, тогдашний председатель правления, задумчиво сказал: «Ох, и дурят нас, ох, и дурят»... И тут же получил от М. Тимашевой: «Ну что вы, Юрий Сергеевич! Это же так смешно! Это ведь первый наш концептуальный театр!» Однако, что касается Саши Тихого, то в отношении его творчества правление было едино. И когда этот режиссер принес пьесу, в которой ночной горшок с мочой надевается на голову героини, ему отказали в праве ставить это авангардное произведение [Василинина: 25].

«Просмотр», о котором идет речь, — показ спектакля «Школы» на «Прологе» (июнь 1990-го). Из текста этого, конечно, понять нельзя (просто один из непосредственных участников — Вадим Жакевич — достаточно уверенно утверждает, что Рыбаков впервые увидел спектакль именно на «Прологе»). И это, в сочетании с рассказом об «отказе в праве» ставить пьесу, «в которой ночной горшок с мочой надевается на голову героини», — существенный момент. Неназываемая пьеса, о которой идет речь, — «Пельмени» Сорокина, работа над которой шла в рамках ВОТМа с января 1990 и закончилась, по словам Жакевича, «не потому, что кто-то это запрещал», а в связи с тем, что «после прихода Лернера изменилась сама атмосфера» [Жакевич 1].

Группа Жакевича и Тихого появилась в ВОТМе летом 1989-го, практически сразу после отставки первого правления. Весной Жакевич сменил Крымова на посту главного художника Мастерских,

а уже летом он подошел к Лидову и «спросил у него разрешения присоединиться» [Жакевич 2]:

...говорю: Андрей Вадимович, так и так, можно? — Можно, но не забывай о работе. И так и началось: утром, до двух часов я учился в институте, днем — работал, рисовал, а вечером и ночью до 2–3-х часов мы репетировали [...] на Новослободской, на втором этаже. Там было два реп-зала. В одном как раз начинал репетировать Космачевский, а во втором — мы. [Жакевич 2]

Любопытен состав «комиссии», «принимавшей» осенью 1989-го первый спектакль группы. Согласно сохранившемуся у Жакевича «протоколу голосования», принимали спектакль пять человек:

Андрей Вадимович Лидов — за (решающий голос);
Александр Соколянский — за;
Марина Тимашева — за;
Марина Зайонц — против;
Ирина Амитон — против [Жакевич 6].

причем показательно, что в своих воспоминаниях Жакевич упорно называет эту «комиссию по приемке» Правлением. Так же показательно и описание самой «приемки»:

Когда Правление сказала, что мы должны это показывать, это интересный момент — собрались все: Тимашева, Соколянский, Лидов... две женщины, которые потом против нас были настолько... до посинения. Марина Зайонц, она была против нас категорически, даже вышла из состава Правления в знак протеста, сказала, если они будут в мастерских, то я... Но Лидов созвал совещание и сказал: надо голосовать: кто за, кто против. И на один голос было больше — мы остались, а Зайонц со второй женщиной вышли [Жакевич 1].

Официальная премьера спектакля состоялась 6 декабря 1989 г. на фестивале «Игры в Лефортове» (где «Школа», к слову говоря, получила «Приз за актуальность»). А уже в январе, в рамках ВОТМа, начались репетиции «Пельменей»:

Мы взяли пьесу. Я сделал эскизы декораций, костюмы. Причем Лидов нас благословил на это дело: он посмотрел на все это, увидел, что все серьезно, и сказал: с Богом, начинайте. Но тут как раз произошло это все с Мастерскими. Лидова не стало. Все это ста-

ло уже никому не интересно, не нужно, и Тихий уехал в Америку [Жакевич 1].

Любопытно сопоставить воспоминания Большаковой, Василининой и Жакевича. Очевидно, что «внутренний совет Мастерских», о котором говорит Большакова, это и есть те пятеро, которых Жакевич упорно называет Правлением. При этом двое из пяти (Тимашева и Соколянский) в действительности являются официальными членами второго Правления, назначенного СТД — теми, кого Василинина называет «юными» (относя к «старикам» всех остальных). При этом показательным мне кажется еще вот какой момент: собственно Мастерские под руководством назначенного СТД второго Правления функционировали ровно сезон — до слияния весной 1990-го с ЦИМом (период после слияния — уже период ЦИМа, Фокина, угасания и полного исчезновения Мастерских как независимого явления), и тут встает вот какой вопрос: когда мы читаем сегодня воспоминания Василининой о работе второго Правления, о спектаклях, которые оно отсматривает где-то на Каширке, о приемке «готовых постановок» — о чем, собственно, идет речь? Рубежом, отделяющим независимые Мастерские (отработавшие сезон под управлением второго Правления) от следующего, цимовского периода, был «Пролог». От московской секции ВОТМа в «Прологе» участвовали группы Пономарева и Клима (принятые в ВОТМ при первом Правлении) и группы Тихого, Макеева и Космачевского (принятые в «период Лидова», со спектаклями, отсмотренными и принятыми «внутренним советом Мастерских»), а чем же, собственно говоря, занималось то правление, о работе которого вспоминает Василинина? Одобрило появление «Твербуля»? Так вроде бы, наоборот, было против.

Александр Соколянский, один из «молодых» и «активных» членов второго Правления, роняет в своих воспоминаниях о ВОТМе несколько, как мне кажется, ключевых фраз:

На секретариате СТД был утвержден состав второго правления, принципиально не складывающийся и не могущий сложиться в команду [...]

Для меня запахло паленым в первый раз, когда Инну Соловьеву, согласившуюся войти в новый состав правления, кто-то решил удалить. Кто? Выяснить я это не смог. Может, постеснялся («в бою застенчив»). Или поленился. Это — моя реальная вина перед «Мастерскими» [...]

Наши отношения с СТД выстраивал, в сущности, Ю. Рыбаков. Он сделал очень много хорошего, а сделал ли он что-то плохое — не знаю. На компромиссы он шел: мера их необходимости была и остается для меня неизвестной. Мы это не обсуждали [Говорят члены прошлых правлений: 15–16].

Для того, чтобы понять, что я имею в виду, давайте сначала чуть более пристально посмотрим на тот состав второго Правления, активных членов которого перечисляет Василинина. Условно шесть человек, входящих в него, можно разбить на три группы: первая (уже обозначенная выше) — «молодые» критики Тимашева и Соколянский; вторая — «пожилые» театральные практики Аркадий Кац (на тот момент режиссёр театра им. Вахтангова) и Исидор Тартаковский (на тот момент — директор Московского областного театра драмы); и, наконец, третья — сама И. Василинина и председатель Правления Юрий Рыбаков — это, если так можно выразиться, группа «старых» критиков, критиков старой школы, выходцев из когда-то легендарной редакции «Театра» шестидесятых.

О том, какую задачу ставило перед собой СТД, формируя это Правление, достаточно откровенно писала в той же самой статье сама Василинина:

Авангард и только авангард стал генеральной линией творческих поисков «Мастерских». Наверстывали не по своей вине упущенное. [...] Вокруг ВОТМ сразу же запылали костры молодежно-критического восторга. Самовыражались не только молодые режиссеры, но и молодые критики. С давно привычным комсомольским задором и ажиотажем они строили новый театр, театр XXI века, в котором и духу не должно остаться от проклятого и проклятого совкового искусства. Опустошительную силу этого юношеского отрицания очень скоро почувствовали руководители СТД и ввели в новое правление людей среднего и старшего возраста, более прохладных к новоявленному авангарду. И кое-что остудить удалось [Василинина: 25].

Ключевой оппозицией в этих словах является, конечно, не «пожилые/молодые», а «запылали/остудить». И в этом смысле, чем дальше будут введенные в Правление ВОТМа люди от уже выработанного Объединением направления, чем меньше они будут иметь симпатий к происходившему в ВОТМе, тем лучше. Та же самая Инна Соловьева, пусть и принадлежавшая к тому же поколению, что и Василинина с Рыбаковым (и даже вышедшая из той же самой редакции «Театра»), прочувствованно, если не сказать восторженно

но, писала об идущих в ВОТМе спектаклях (см. например: [Соловьева]), и, значит, на эту роль не подходила.

Конечно, ни Василинина с Рыбаковым, ни Кац с Тартаковским не были монстрами. И на роль хладнокровных «душителей свободы» никак не подходили. Просто они, если так можно выразиться, существовали в параллельном пространстве, целей и задач первого правления не разделяли, поддерживать предыдущий курс ВОТМа не могли по определению. Во многом, это были компромиссные фигуры. Если бы на место ушедшего правления были назначены Казьмина и Коган, то всем стало бы понятно: СТД собирается разгромить Мастерские, а так... С внешней стороны и Василинина, и Рыбаков прекрасно подходили на роль «беспристрастных судей», способных не встать ни на чью сторону. Другое дело, что в сложившейся вокруг ВОТМа ситуации просто пассивного беспристрастного судейства было уже мало. Для того, чтобы спасти уже обреченное предприятие, нужно было быть не просто пристрастным, не просто понимать, что происходит, но и обладать вкусом и способностью к борьбе, талантом к интриге. И здесь, как, вероятно, и в любой другой ситуации, главное — личные качества. Те, которыми ни Василинина, ни Рыбаков в должной мере не обладали. Более того, когда Соколянский вспоминает о том, что все контакты второго Правления с СТД, в сущности, были замкнуты на Рыбакова и что мера компромиссов, на которые он шел, не обсуждалась, надо хоть немного представлять себе того, о ком идет речь, чтобы понять, что могут означать эти слова.

Возглавивший второе Правление ВОТМа Юрий Рыбаков был для своего времени личностью примечательной. Можно даже сказать — легендарной. Возглавляемый им в 60-е гг. журнал «Театр» был одним из последних оплотов оттепели. Крымова, Свободин, Соловьева, Смолицкая, Гаевский, Зоркая, Рудницкий, Туровская — не полный список его авторов, сформировавших не просто журнал, но его специфического свободного читателя. Отставка Рыбакова в 69-м с поста главреда была связано не просто с тем, что он отказался уволить Крымову, но с тем, что он органически не был способен к проведению «правильной политики», к предательству, к той степени компромисса, за которой следует потеря смысла, ради которого и идут на компромисс. Как писал в статье, посвященной 75-ю Рыбакова. Семеновский:

...чем обязаны Рыбакову мы, нынешний журнал «Театр».
Журналом «Театр» и обязаны [...]

Конечно, он был не один. Но он был один из нас. Первый и единственный главный редактор, в котором и Крымова, и Свободин, и Наташа Смолицкая, и Жегин, и Дубасов... словом, вся редакция тех номенклатурных времён видела не начальника, а своего товарища [Семеновский 2005].

Снятый со скандалом с должности главного редактора Рыбаков ушел не только из «Театра», но и из театра вообще, стал заниматься кино. С началом Перестройки, в 1986-м, возглавил «Советский экран». Однако, как говорят люди, близко знавшие Рыбакова, кино он не любил, любил театр. И поэтому в том, что когда Ульянов предложил ему возможность вернуться в театр, в Творческие мастерские, он согласился, нет ничего удивительного. Это уже не говоря о том, что само по себе происходящее в стране — Перестройка — виделось в тот момент многим новой оттепелью, возвращением в 60-е (т. е. возвращение в театральное пространство Рыбакова приобретало достаточно специфическое *символическое* значение).

Впрочем, как и в каждом деле, здесь есть свои нюансы. Тот «Театр», который в 65-м г. возглавит Рыбаков, возник не из ниоткуда. Основа будущей «самой свободной» редакции начала закладываться еще в 50-х, при Николае Погодине (авторе «Темпа», «Человека с ружьем», «Кремлевских курсантов» и проч.). Свободин, Крымова, Соловьева, все основные ключевые авторы будущего «Театра» появляются именно при нем. Как вспоминал Свободин:

Человеческое лицо «Театр» обрел при Погодине. Это объясняется не только временем — серединой 50-х, но и неординарностью самого Николая Федоровича. Обласканный режимом автор Ленинианы позволял себе вольности, какие другим не прощались. Он ухитрился не вступать в партию: не хотел, и все (при том, что в непорочность Ленина верил). Прикрывал «космополитов» Юзовского и Холодова. Вообще покровительствовал хорошо пишущим людям. [...]

На моей памяти это был единственный редактор-драматург, который не испытывал зависти к таланту своих коллег и не обеспечивал при помощи журнала комфортную жизнь собственным пьесам [Кузнецкий Мост 9/10: 1].

В 57-м г. на страницах «Театра» развернулась публичная дискуссия по поводу первой пьесы Володиной «Фабричная девчонка» (см.: Театр. 1957. №№ 4–7) — в процессе, которой редакция позволила

себе опубликовать ряд материалов, как тогда выражались, «анти-советской направленности». В журнал, «на укрепление», идеологическим отделом ЦК был прислан Владимир Пименов, ставший сначала заместителем Погодина, а с 60-го г. и вовсе заменивший его на посту главного редактора.

В отличие от Погодина, Пименов был не просто членом партии, но одним из опытнейших партийных функционеров того времени, подвизавшихся на ниве литературы и искусства. С 47-го г. (читай — с начала «холодной войны») он являлся начальником Главного управления театров СССР, был заместителем председателя Комиссии по драматургии Союза писателей СССР и т. п. Это при Пименове советская драматургия, успешно борющаяся с «низкопоклонством» и «космополитизмом», обогатилась такими замечательными произведениями, как «Великая сила» Ромашова (Сталинская премия 1948-го), «Закон чести» Штейна (Сталинская премия 1949-го), «Чужая тень» Симонова (Сталинская премия 1950-го) и другими подобными им. Конечно, в 58-м, на самом пике оттепели, чуткий к малейшим колебаниям «генеральной линии» Пименов проводил уже совсем иную политику, но именно что проводил, точно соразмеряя любые свои действия с текущей идеологической конъюнктурой.

Молодого, подающего надежды коммуниста, сотрудника ВТО Юрия Рыбакова в 1959-м пригласил в «Театр» именно Пименов. В 60-м, когда после отставки Погодина Пименов был назначен главным редактором, Рыбаков становится его заместителем. Затем следует двухгодичная «командировка» в Идеологический отдел ЦК, к Поликарпову (оставшемуся сегодня в памяти в первую очередь в качестве организатора публичной травли Пастернака). И наконец, в 65-м, после очередной номенклатурной рокировки (Пименова отправляют «на укрепление» в новое место — ректором Лит. института), Рыбаков возвращается в «Театр» — главредом.

Трудно сказать сегодня, что именно разглядел в Рыбакове Пименов (который, по воспоминаниям коллег, работавших рядом с ним в «Театре», был человеком не злым и по-своему радел за благо руководимого им журнала). Но очевидно, что отправка Рыбакова на работу в ЦК была предпринята им именно в рамках предстоящей операции по передаче власти. Рыбаков должен был «обтесаться», завести знакомства, стать своим (ведь только будучи своим, по логике аппаратчика, можно успешно руководить тем или иным «идеологическим объектом»). Также очевидно, что в случае с Рыбаковым эта логика не сработала.

Характерны воспоминания Натальи Крымовой:

Я прибежала к Пименову в Литинститут хлопотать по поводу уже снятого Рыбакова. Ни разу не видела Пименова таким злым [...], он просто кричал: «Мальчишка! Говорил ему: не рви связи! Все порвал! Теперь идти некуда, никто не заступится». Я вернулась в журнал и говорю: «Юра, ведь когда шли всякие рискованные материалы, ты говорил нам: пойду, посоветуюсь. И уходил. Мы слонялись по редакции, ждали, чего они там тебе насоветуют. Куда же ты ходил? Где твои связи?» На что Юра ответил: «Я ходил в кафе “Полевой стан” [...] брал рюмку коньяку и думал. А потом приходил к вам и говорил: “Печатать” [Кузнецкий Мост 9/10: 6].

Сегодня можно по-разному относиться к этим воспоминаниям. Например, главный редактор «Петербургского театрального журнала» Марина Дмитриевская (человек, на мой взгляд, более наивный, чем прозорливый) в статье, посвященной памяти Рыбакова, так комментирует их:

Много лет редакция была уверена, что защищена чиновной цензурой Старой площади. На самом деле журнал «Театр» был защищен им. Он был сам себе ЦК [Дмитревская 2006].

С другой стороны, заглавный герой этой работы (знавший Рыбакова довольно поверхностно и только по короткому периоду работы в ВОТМе) резюмирует:

Это все совершенно не удивительно. Потому что Рыбаков, он... как бы сказать, был полным пофигистом [Клим **].

А с ним словно бы в заочную полемику вступает Семеновский (знакомый с Рыбаковым еще со времен *того* «Театра»):

...Юрий Сергеевич предлагает не дёргаться, не размахивать кулаками. Он знает, что жизнь надо принимать такой, какая она есть (чтобы не было мучительно больно). Он знает, что всё перемелется. Но он не пофигист. Он объективист, вносящий в жизнь отрезвляющее начало [Семеновский 2005].

Но как бы то ни было, вне зависимости от оценок (пофигист / объективист / настоящий мужчина, берущий ответственность на себя), возвращаясь к сезону 1989–1990-го, к началу работы второго, возглавляемого Рыбаковым Правления ВОТМа, история эта выглядит

более чем символично. Разворачивающаяся вокруг ВОТМа интрига, в конечном счете приведшая к его уничтожению, не была открытой атакой, а проходила в лучших традициях аппаратной борьбы. Решения принимались где-то, кем-то и лишь задним числом становились известны «рядовым» членам Правления. Для того, чтобы как-то влиять на происходящее, нужно было быть не просто в курсе, но и самому участвовать во всей этой подкованной возне, иметь связи со «своими людьми» в Секретариате, иметь возможность выстраивать ответную интригу. Т. е. заниматься тем, чем «несуточный» (и в этом смысле крайне удобный) Рыбаков заниматься явно не был склонен.

Вернемся к началу сезона. Итак, те «райские условия», о которых вспоминает Клим («платят деньги, что хотите — то делайте»), как мы сейчас понимаем, были связаны именно с «периодом Лидова». Так же именно при Лидове и во многом благодаря ему в Мастерских появляются и уже перечисленные выше новые группы: группа Саши Тихого и Вадима Жакевича, группа Космачевского, группа Мокеева. В контексте нашей работы особенно важно появление первой из них.

Деятельность «Школырусскогосамозванства» (и одного из ее основателей — Вадима Жакевича) на всем протяжении ее существования будет связана с группой Клима. Кроме того, как мне кажется, работы «Школы» необычайно показательны в смысле контекста времени, происходящего в это время как в ВОТМе, так и за его пределами. Поэтому мы сейчас сделаем еще одно отступление-предзабегание и немного поговорим об этой группе. Тем более что сегодня не существует ни одного специального исследования, посвященного ее деятельности, и сами работы ШРС если и вспоминаются, то в контексте «несостоявшегося», «ушедшей эпохи», «потерянного театрального поколения»: как пишет, например, Павел Руднев:

Эпоха ушла, и перестроечный театр исчез с лица земли. Ни один из театров, которые были выращены на этой волне свободы, не сохранился. Был, например, такой замечательный театр «Чёт-нечёт» Александра Пономарёва — занимались Хлебниковым, обэриутами, русским абсурдом 20-х годов. Был театр Вадима Жакевича (Жака) — театр «Школарусскогосамозванства» — ставили Сорокина, Гоголя. Эти театры не выжили [...] Мы это поколение потеряли, это большая потеря для театра [Руднев 2007].

3. Школарусскогосамозванства. Вадим Жакевич и Клим

Название группы — «Школарусскогосамозванства» — связано с первой ее работой. Спектаклем «*по пьесе*» Михаила Угарова «Голуби». Я беру эти слова — «по пьесе» — в кавычки, потому что в конечном итоге от пьесы Угарова в спектакле осталась лишь сама идея исследования «самозванства» как явления да одна фраза из текста. Что, впрочем, не мешает сегодня некоторым непосредственным участникам тогдашнего мероприятия вспоминать о спектакле именно как о «постановке пьесы» (пусть и неправильной, возмутительной, вольной, но — постановке). Например, в предисловии к вышедшему в 2006 г. сборнику пьес Угарова «Облом off» (Москва. Эксмо) жена драматурга (а также сама — по совместительству — драматург) Елена Гремина пишет:

Самая первая постановка пьесы М.У., о которой никто не знает, произошла при следующих обстоятельствах.

Пьеса называлась «Голуби». Поставлена она была в Театральных Мастерских. Кто помнит эту перестроечную затею — тот помнит. Кто не помнит — для тех поясню. Театральные мастерские были сделаны на волне перестройки для подъема современного театрального искусства. Современная драматургия там не ставилась как таковая, а драматурги считались низшей кастой, общение с которой оскверняло. «Голуби» Угарова были исключением. Эта первая пьеса Угарова легла в основу авангардного спектакля Театральных Мастерских «Школарусскогосамозванства», фамилия режиссера, сгинувшего в дальнем Зарубежье (к слову сказать, все главные деятели этих самых театральных мастерских теперь далече — Израиль, США, Германия и т. д., уж не знаю, в чем тут секрет, но это так), мной утрачена... Но сцена из спектакля, где монахи, пишущие летопись, предстали по замыслу режиссера тремя мужиками в банных халатах, синхронно совершающими гомосексуальный акт, у меня до сих пор перед глазами... И помню, как Угаров спрашивал — что сделать? А если встать и возопить прямо на спектакле? Но понятно было, что это будет воспринято как часть перформанса... Чем кончилось, спросите вы? Запрещать спектакль Угаров не стал, но фамилию снял. «Пишите, как хотите — только не Угаров: Петров или Иванов». Так и было на афише в результате. Так что дебютировал Угаров в театре как «Петров или Иванов» [Гремина].

Действительно ли Гремина «забывает» имена создателей спектакля — непонятно, ведь, как уверяет один из основателей «Школы»

Вадим Жакевич, его самого в ВОТМ «чуть ли не привела» именно Гремина, «которая занималась там чем-то по моей специальности» [Жакевич 1]. Впрочем, здесь лучше начать с самого начала.

Два будущих основателя «Школырусскогосамозванства» — Жакевич и Тихий — познакомились в 86-м году в шукинском училище, где Тихий учился на курсе Евгения Симонова. Это был актерско-режиссерский курс, набранный в 83-м г. с далеко идущей идеей — создать на его базе собственный театр. Режиссерскую группу курса составляли пять человек: А. Александров, А. Житинкин, И. Корнейчук, М. Народецкий и собственно — Тихий; на актерской части учились ставшие впоследствии известными А. Вейцлер, Н. Джигурда, Е. Дробышева, А. Гордон (кстати говоря, трое последних после окончания училища действительно некоторое время проработали в образованном в 1988 г. на базе курса Театре-студии им. Р. Симонова).

В свою очередь, Жакевич работал в Шукинском училище художником при учебном театре (одновременно с этим он работал художником-оформителем в ДК завода «Калибр», от которого ему выделили огромную трехкомнатную мастерскую). О своем знакомстве с Тихим и первых шагах в направлении будущего театра он рассказывал:

Это был выпускной курс, с которым я как художник ставил его спектакли. Мы познакомились с Тихим и сошлись на одной волне — авангардной. Ходили на выставки Пригова, Сорокина, Монастырского, Рубинштейна. На все эти неформальные выставки, которые устраивались полулегально. [...] Там же, на выставках, познакомились со всеми, стали общаться [...] С Сорокиным вообще стали друзьями — так сложилось [...]

Тихий до обучения в шукинском был актером. Работал во многих театрах. В том числе в липецком и орловском. И художественный руководитель орловского театра — Голубицкий — как-то приехав в Москву и встретив Тихого... они обнялись, и он сказал: Саша, надо у нас сделать что-то авангардное. Шла уже перестройка, но был Советский Союз. Тихий сказал: я могу выбрать пьесу? — Любую. И он выбрал «Эмигрантов» Мрожека. Я работал над декорациями. Там было так: кафелем белым была выложена вся малая сцена. И там такие выходили красные, черные осклизлые трубы. И играло два замечательных актера. Но закончилось все жутким скандалом. Там, напротив орловского театра, располагался орловский обком партии. А спектакль еще до премьеры обростал слу-

хами: были репетиции, были открытые репетиции, были прогоны, на них приходили актеры, специально приезжали люди, для того чтобы посмотреть, и в итоге пришла комиссия из 6 человек и сказали: это все закрыть, а вот этих двоих — выгнать. Они в институтах учатся? Выгнать. И хорошо, что Голубицкий никуда ничего не... И мы решили — после этого мы ехали домой в тамбуре, денег на билеты у нас не было, и мы ехали домой за 10 рублей вдвоем в тамбуре — мы решили: Всё, хватит. Надо создавать свой театр.

«Школарусскогосамозванства» начиналась у меня в мастерской. У меня рядом с домом была большая мастерская. Там я делал декорации, эскизы, макеты. Я уже учился в школе студии [МХАТ]. И первый вопрос: где взять актеров? Сорокин надавал нам кучу литературы, в том числе знаменитый альманах, за который они чуть не пострадали, — «От а до я» — парижский альманах, там, где Пригов, Сорокин, Монастырский, Лимонов и все-все все*. Мы с этим всем познакомились, почитали. Я говорю: мхатовские актеры это не потянут. Хотя я и апологет, но... А Тихий говорит: Сегодня суббота, пойдем к нам в Щуку. И мы набрали в тот же день первый состав. Это были: Коля Прима, Никита Лысенко, Женя Пименов (чуть позже еще девочка одна появилась — Аня Филимонова, «стибочек» мы ее звали; Тихий ее на улице подобрал, она шла со скрипкой). Мы собрались у меня в мастерской, и я сказал так: давай договоримся, все делаем вместе. Будем друг у друга учиться. Это был конец зимы 88-го [Жакевич 2].

В 1999-м, в интервью, данном Новой газете «к 10-ю ШРС», отвечая на вопрос Алене Карась Жакевич скажет уже о следующем периоде существования «Школы»:

[А.К.] – Интересно, что вы соединились с концептуализмом в тот момент, когда он уже преодолел свою вершину и стал медленно удаляться на периферию.

[В.Ж.] – Но на территории театра этого еще не было. О вступлении на нее мечтал тот же Пригов, когда он говорил нам: «Ну поставьте, я мечтаю Гамлета сыграть». И на этой волне мы хотели двигаться в чисто концептуальную пьесу. Мы взяли «Пельмени» Сорокина. Но тогда у нас не получилось. Потому что должна быть предельная чистота. Малейшая грязь — и все гибнет в этом тексте, насквозь состоящем из русского мата [Карась 1999].

* Имеется в виду «А–Я» — журнал неофициального русского искусства, готовившийся в СССР и издававшийся в Париже с 1979 по 1986 г.

и это существенный момент. Именно тексты московских концептуалистов — Сорокина, Пригова — непосредственное общение с их авторами, в соединении с желанием создать свой театр, не зависящий от внешних обстоятельств, лежали в основе создания ШРС в 1988-м. Но тогда на то, чтобы взять «чисто концептуальную пьесу», не хватило решимости. Или даже не решимости, а веры в то, что это возможно сделать. Взяли Угарова. Но в результате поставить Угарова как «пьесу», как «спектакль» не смогли, да и не захотели. После Угарова вернулись к Сорокину, взяли «Пельмени». И опять — «не получилось». И только с третьего захода Жакевичу удастся довести до премьеры «Землянку» (о которой в процитированных выше воспоминаниях говорит Клим: «самый крутой спектакль новой драмы, с которой она началась и на которой она закончилась»). Невозможность реализации первого подхода и бесспорная удача третьего (Сорокин сравнивал спектакль с атомной бомбой, собранной в катакомбных условиях [Карась 1999]), как мне кажется, связана с приобретенным самим Жакевичем, в промежутке между этими двумя подходами, специфическим театральным опытом — его работой в ВОТМе, сотрудничеством с Климом, участием в Пинтере и «Ревизоре».

Приход Жакевича в ВОТМ хронологически совпадает с началом работы группы над «Голубями». А возможно, даже становится следствием. Причем выбор «Голубей» не был сознательным. Идея взять для постановки какую-нибудь пьесу какого-нибудь «молодого драматурга» принадлежала Тихому:

На одном из заседаний у меня в мастерской говорим: Так что в результате будем играть? Тихий говорит: Надо идти в кабинет современной драматургии СТД, там собираются модные молодые драматурги, и надо с ними поговорить. И первым человеком, которого он там встретил, был Миша Угаров. Он говорит: Миша, дай какую-нибудь пьесу. Угаров обрадовался, дал «Голубей». Начали пробовать: играли а-ля Мейерхольд, а-ля футуристы, а-ля стихи Маяковского, что-то искали, какое-то построение... А поскольку я тогда уже укрепился в Творческих мастерских, я решил, что нам стоит попробовать перебраться туда. Пришел к директору — к Лидову — говорю: Андрей Вадимович, так и так, можно? — Можно, но не забывая о работе [...]

Как именно я оказался в Мастерских, я, честно говоря, точно не помню. Я помню, что первым человеком, который встретил меня там по специальности — по моей специальности, — была жена Миши

Угарова Лена. Довольно симпатичная особа. Она тоже занималась каким-то оформительством. И почему-то мне кажется, что это она меня и привела. Крымова тогда не было. Он был в отъезде. Я много встречался с Мальцевым. Мы с ним познакомились. Он ввел меня в курс дела и вкратце рассказал эту историю*. Клим потом добавил (он же произнес пламенную речь на том заседании, где был Ульянов и все члены СТД, раскричался там на них, он вообще в те годы, если его что-то доставало сильно, начинал кричать) [...]

Короче, Лидов нам разрешил, и мы начали репетировать. Причем у нас ничего не получалось. Ничего не получалось настолько, что к концу июля мы рассорились и решили разойтись, отдохнуть до первого сентября. [...] Мы отдохнули летом, каждый что-то сформулировал себе, и мы собрались, первого сентября — я помню, я прогулял пару в институте, — и мы собрались и каждый сказал, что он думает. И мы стали все складывать, что кто придумал, и где-то в ноябре мы уже начали играть.

— Это была еще в чистом виде пьеса Угарова?

— Нет, пьесы уже не было.

— А что было?

— Был уже коллаж. С вкраплениями азбук Пригова, с вкраплениями Сорокина, с Некрасовым, с Монастырским. [...] К показу Правлению у нас уже было на заднике полотно «Сто веков» Глазунова. Была музыка. Мне моя педагог по курсу «История театрального костюма» — Регина Хомская — дала рясы наши знаменитые... И я тогда вышел. Тихий мне сказал: Что ты все сидишь и бубнишь из угла? Выйди на сцену. — Да я не умею. — Попробуй, мы тебя научим. Короче, к премьере мы подошли уже бандой [Жакевич 2].

Премьера спектакля, получившего название «Школа русского самозванства» (в тот момент — как название спектакля — еще отдельно, впоследствии — как название группы — уже слитно), состоялась 6 декабря 1989 г. на фестивале «Игры в Лефортове». Жанр представления в программке был обозначен как «первые шаги». А для себя участники определяли его как «акция» и относили скорее к области художественной активности, к перформенсу, чем собственно к театру (в связи с чем, например, в конце представления они не выходили на поклон, ведь «как долго втолковывал нам Сорокин: перформенс это не спектакль, после перформенса люди не кланяются» [Жакевич 3]).

Если сегодня человек, не видевший этого спектакля, начнет читать критические отзывы о нем, боюсь, что ничего кроме отдельных

* Т. е. историю конфликта первого Правления и секретариата СТД.

эпизодов (разбивают молотком пакет молока, выносят на сцену обнаженное тело, выкрикивают «бранные слова» и т. д.) — эпизодов, не складывающихся ни в какое целое, он не увидит. Поэтому для того, чтобы дальше говорить об этой работе, необходимо, как мне кажется, просто перечислить порядок происходящих на сцене действий.

1. Увертюра из «Весны священной». На сцену выходит один из трех «братьев», монах (Пименов), объявляющий «Константин Гаврилович застрелился».

2. Выход еще двух братьев (Лысенко, Прима), в накинутых поверх монашеских одежд банных халатах. Три монаха исполняют радостный танец фривольного содержания. За их спиной на заднике возникают слайды: Красная площадь, кремлевские курсанты, рукоплещущий съезд партии.

3. Диалог князей Шуйского и Воротынского из Пушкинского «Бориса Годунова» — рассказ об убийстве царевича Дмитрия (Тихий, Жакевич).

4. Под барабанную дробь (Жакевич с «пионерским» барабаном) выносится пакет молока, устанавливается на венский стул, один из актеров, одетый в кузнечный фартук поверх белой рубашки, разбивает его молотком. Брызги молока разлетаются, задевая зрителей.

5. Вынос мертвого тела Константина Гавриловича (Прима). Его выносят два монаха (Пименов, Лысенко). Жакевич убирает барабан и выносит принадлежности для обмывания мертвого тела: кувшин, простыни, таз, губки. Тихий долго и предельно натуралистично обмывает покойника. Наливает воду в таз из кувшина, выплескивает таким образом, чтобы она накрыла тело шагром и затем с шумом опала. Жакевич выносит черный стол начала XX века, два листа полиэтилена, покойника перекладывают на стол, обтирают. Выносят «мертвецкое» — фрак с вырезанной спиной, клеенную обувь, белую манишку. Обряжают. Накрывают белой простыней.

6. Пименов и Лысенко, стоя возле накрытого простыней покойника, начинают произносить надгробные речи — читать стихи Пригова (а на некоторых представлениях и других поэтов-концептуалистов). Как говорит Жакевич:

Стихи были разные. Мы все время пробовали разные блоки, обкатывая их на публике. Смотрели, что больше подходит. Начинали всегда с известного:

О, страна моя родная
Понесла ты в эту ночь
И не сына и не дочь
А тяжелую утрату
Понесла ее куда ты?

Затем продолжали, например:

Петор Первый как злодей
Своего сыночечка
Посреди России всей
Мучил что есть мочи сам
Тот терпел, терпел, терпел
И в краю березовом
Через двести страшных лет
Павликом Морозовым
Отмстил

Стихотворений было много. Заканчивались они всегда стихотворением Пригова о Калуге [Жакевич 3].

7. Прерывая чтение последнего стихотворения, покойник встает и читает рассказ Сорокина «Возможности» из сборника «Первый субботник», начинающийся с вопроса:

Когда день клонится к закату, когда хмурое сентябрьское небо дышит холодом и равнодушием, а черные подвалы подворотен — скукой и тоской, начинаешь невольно замечать дрожь своих бледных рук, понимая, что дрожат они вовсе не от сырого, промозглого, цепящего, обжигающего, ледящего ветра... Что может человек?

и заканчивающийся сведением всех возможностей (бродить по улицам, поддевать зонтом листья и т. д.) к одной — «Мочиться, а попросту — ссать...»:

Ссать, ссать, хорошо ссать. Можно ссать, ссать, ссать сладко, долго ссать, ссать так мягко, ссать тихо. Так долго ссать, ссать долго, сладенько ссать. Хорошо так ссать, ссать долго, мягенько ссать, ссать писичка, ссать, ссать сладенько, ссать тихенько, мягенько ссать, пиписичка, ссать сладко, сладенько, потненько и так ссать, вонюченько, чтобы так нассать властененько, ссать миленько, ссать, ссать тихенько, ссать, ссать, хорошенько, сладенько ссать,

ударами по трибуне, четким произнесением всех фамилий. К концу чтения покойник так устает, что падает и умирает.

10. Появляется «сестра» (Филимонова), играет на скрипке похоронный марш над умершим, после чего читает монолог Мировой души («Люди, львы, орлы...»). Уходит.

Неотъемлемой частью представления было оформление в виде задника с пронумерованными контурами («схема-приложение» к картине И. Глазунова «Сто веков русской культуры»). Перед спектаклем в зале закреплялись дополнительные бумажные номера на стульях, соответствующие количеству номеров на схеме (в идеале — билеты на спектакль должны были быть без мест; в этом случае зрители нередко начинали бороться между собой за тот или иной номер). К премьере спектакля также была отпечатана программа, основной объем которой занимали четыре эпиграфа:

ЭПИГРАФ I

«Революция сказала театру: Театр, ты мне нужен...» (Луначарский)

ЭПИГРАФ II

«Все театры советую положить в гроб...» (Ленин — Луначарскому. Ноябрь 1921 г.*)

ЭПИГРАФ III

...реформы, ее пробуксовка находили отражение

...рид на перспективы со-

...темного гранита, прицементи-

...— Часто захожу сюда,

...боты партийных советских ор-

...средам.

...ства.»

...зван модернизировать ор-

...личные объявления орга-

...строй I с субподрядны-

...ше.

...18.35 — Движение без опасности

* На самом деле не ноябрь, а август (письмо Ленина Луначарскому от 26 августа 1921 г.: «Все театры советую положить в гроб. Наркому просвещения надлежит заниматься не театром, а обучением грамоте»). Полн. собр. соч. Т. 53. С. 142), но это, конечно, не так важно. Данная цитата (в отрыве от контекста) получила большое распространение в первые годы перестройки главным образом благодаря «антисоветскому» эссе В. Ерофеева «Моя маленькая лениниана» (1988).

...035106 094) 200 рублей —
...тельные силы и конечный
...русской возвышенности
...только с местными обы-
...рядом живут две татар —
...нетов могут настроить свои прием-
...Карпов две партии завер-
...«Ротор» принимал Чер-
...тов, имевшим в летний
...в западной Азии. 14. Кантата.
...извола, а позавчера, 16
...хом, прошли две его персональные вы-
...Что же ты делаешь, Россия?! (Вечерняя Москва № 240 13-е
строчки)

ЭПИГРАФ IV

Все соц.-демократ. теории сводятся к тезису: «Хочется мне кушать». Что же: тезис-то ведь прав. Против него «сам Господь Бог ничего не скажет». «Кто дал мне желудок — обязан дать и пищу». Космология.

Да. Но мечтатель отходит в сторону: потому что даже больше, чем пищу, — он любит мечту свою. А в революции — ничего для мечты.

И вот, может, лишь оттого, что в ней — ничего для мечты, она не удастся. «Битой посуды будет много», но «нового здания не выстроится». Ибо строит тот один, кто способен к изнуряющей мечте; строил Микель-Анджело, Леонардо да-Винчи: но революция всем им «покажет прозаический кукиш» и задушит еще в младенчестве, лет 11–13, когда у них вдруг окажется «свое на душе». — «А, вы — гордецы: не хотите с нами смешиваться, делиться, откровенничать... Имеете какую-то свою душу, не общую душу... Коллектив, давший жизнь родителям вашим и вам, — ибо без коллектива они и вы подошли бы с голоду, — теперь берет свое назад. Умрите».

И «новое здание», с чертами ослиного в себе, повалится в третьем-четвертом поколении (Василий Васильевич Розанов, 1911 г.).

Любопытна реакция публики на спектакль. А также реакция авторов на эту реакцию. Как рассказывает Жакевич:

Мы сыграли в Лефортово. Нас отметили, стали появляться статьи, и мы стали играть по сценам: на малой сцене Ленкома, на малой сцене МХАТа. Там нас и увидели представители такого фестиваля «Иркутская весна», на который они пригласили театр Вахтангова, МХАТ и нас. Мы приехали, и меня поразило, они написали, как на афишах фильмов пишут: детям до 16 вход воспрещен. [...]

Они нас пригласили сыграть 4 спектакля. Причем они заплатили приличные деньги за гастролы Мастерским. Мы же числились там, получали зарплату, у меня там была даже трудовая книжка. И вот мы приехали, вышли на первое представление, и, представьте себе: это такой зал, театр — копия Малого театра, построенный по инициативе декабристов в 1849 году, бархатные кресла, 4 яруса — битком набито все. Естественно: «дети до 16». Мы когда туда пришли, а Тихий, он был такой хваткий, он сказал: здесь есть такой подиум, я пойду, спрошу у завпоста. Это был подиум из какой-то революционной пьесы — «Мятеж».

Короче, установили подиум, такой, наклонный, обращенный к залу, чтобы еще лучше все было видно, начали играть, и вот примерно на 10-й минуте, я до сих пор помню такой истошный женский крик: «Позовите милицию!» И визг такой. Я не ожидал. И мы под рев зала, потому что галерка студенческая — пришли студенты университета, и им все это жутко нравилось, — галерка кричала: «дайте доиграть», а партер в ответ: «да пошли они в жопу, их надо вешать, запустили хулиганов в театр»... В общем, мы кое-как доиграли, и эта толпа, которая собралась, они через сцену побежали нас бить. А мы испугались и побежали в дальние гримерки. И там — в гримерках они нас и застали. Там такое началось... Я потом, вытирая кровавую юшку, Тихому говорю: «Тихий.., я на второй спектакль в 8 часов выходить не буду. Я еще хочу жить. Они же нас убьют». И мы приняли такое решение: Тихий выходит и перед спектаклем рассказывает вкратце для провинции, что такое концептуализм. «Но если мы через громкую связь услышим, что ты говоришь что-то не то, то мы не выйдем». И Тихий, а у него был очень хорошо подвешен язык, он сумел им все объяснить. И все вошло в норму. Мы сидели в гримерке, готовились... Самое интересное, что люди, которые вышли после первого спектакля, они не разошлись, а организовали вокруг театра такую живую цепь и сказали следующим пришедшим: «Мы вас не пустим». — «Почему?» — «Потому что это нельзя смотреть. Это хулиганство, это издевательство. Москвичи понаприехали с этой перестройкой, с этим Горбачевым, дурят русский народ». И из отделения милиции вызвали 10 милиционеров, они нас охраняли... В общем, мы второй и третий спектакли отыграли на ура, дали кучу интервью, и нас тут же пригласили в Новосибирск на следующий театральный фестиваль... [...]

И еще знаменитый был спектакль в театре Ленинского комсомола, где зрители сделали поумнее: они не стали нас бить, а принесли помидоры, и помидором кто-то запулил Тихому в лицо. Тихий пришел к Климу: «Клим, эти сволочи не могут нормально смотреть, как можно в этой стране жить». А Клим ему говорит: «Тихий, это

же великолепно. В твою рожу поганую бросили помидором. Это успех». [Жакевич 2]

Понятно, что спектакль изначально задумывался как провокация. Должен был шокировать «обыкновенного советского зрителя». Но в тот момент, когда провокация оказывается удачной и шокированный зритель ломает привычные рамки поведения, сами подталкивающие его к этому (первыми нарушившие «нормы») авторы оказываются к этому не готовы. Для Клима, летящий в Тихого помидор закономерен: «это успех». Для Тихого — неожиданность. Так же как и обратная ситуация.

Например, был такой случай: мы приехали на физтех и стали играть для студентов, а они начали нас стება́ть: да ладно, да что вы, православно... и спектакль превратился в такой диспут. Причем это была уже не ситуация Иркутска, им уже не надо было ничего объяснять.

Мы потом собрались и стали обсуждать это между собой. Я говорю: «Что-то происходит не то. Мы к этому не готовы. Они нас уже не боятся, а мы их — боимся. Нам нечего им ответить. Надо быть отстраненным, а мы залипаем. Мы свалились в одну стилистику — попали в капкан». Это было уже практически перед самым концом. Все начало разваливаться, мы перестали играть, и вскоре Тихий уехал в Америку, прихватив с собой все декорации. И — это очень смешно — он, ненавидящий систему Станиславского, стал ее там, в Америке, преподавать [Жакевич 2].

«Школарусскогосамозванства» позиционировала себя как «первый русский концептуальный театр». И само это определение — концептуальный — должно было, если не оправдывать происходящее на сцене, то хотя бы задавать модус понимания, вне которого (как мы видим хотя бы на примере «иркутской истории») публика оказывалась не готова к адекватному восприятию увиденного. Как ни странно, то же самое мы можем увидеть и в реакции критики.

Особо показательной в этом смысле кажется мне дискуссия, возникшая на обсуждении спектакля в рамках фестиваля ВОТМа «Пролог». В том случае, если выступающий на обсуждении не готов был учитывать в разговоре «концептуализм» как явление, то все, что ему оставалось, это упреки в эпатаже, рассмотрение отдельно взятых «ключевых» фрагментов, апелляция к некому таинственному мировому опыту, с точки зрения которого «все это» —

давно пройденный этап и, в конце концов, постановка вопроса о том, должны ли мы поддерживать такое, с позволения сказать, «искусство»:

Спектакль «Школа русского самозванства» мне напомнил ситуацию, когда человек во взрослом состоянии болеет корью. Это всегда и смешно немножко, когда взрослый дядя покрыт сыпью, и опасно, поскольку во взрослом состоянии от этого и умереть можно. Что я имею в виду? То обстоятельство, что желание эпатировать почтенную публику превалирует здесь над всем остальным. Мировой театр этим уже переболел, и давно.

Возьмем кульминационный момент — вынос голого актера, которого кладут на стол. Я внимательно следила за реакцией зала и артистов. Артисты совершенно забыли про спектакль, про те стихи, которые они читали раньше, на их лице было написано: «Вот мы какие! Вот мы сейчас вам покажем — вы такого еще не видели!» Что же зал? Часть не принимает представление активно. Та часть, которая принимает, принимает его тоже не как некое эстетически цельное и привлекательное для себя зрелище. Нет. Она принимает этот эпизод как подтверждение широты своих взглядов. Я видела лица зрителей, которые чувствовали себя на десять голов выше окружающих, потому что они это принимали, их это не шокировало. Но, по-моему, к искусству это имеет мало отношения.

То же самое можно сказать и о стихотворении, в котором сладострастно, долго смакуются непристойности. Это походит немножко на подростка, который узнал неприличное слово и проговаривает его, любуясь своей взрослостью (Н. Агишева [Стенограмма]).

Группа Саши Тихого — на мой взгляд, это тихое надувательство. Я согласна с Агишевой, что ничего, кроме эпатажа, тут нет. Эпатаж как самоцель становится довольно скучной вещью. От искусства здесь я ничего не вижу. Для меня показательно, что все-таки даже травестированные тексты Пушкина и Чехова звучат в этом спектакле лучше всего прочего оригинального текста. Зачем это сделано, я вроде бы поняла: Вас тошнит? Вам не нравится? А от вашей жизни вас не тошнит? После этого спектакля я могу сказать, что меня тошнит от моей жизни, но гораздо меньше, чем от этого спектакля.

Спектакль в своем эпатаже нахален. В каком смысле? То есть, что бы ты ни делал в общении с этим спектаклем, ты все равно будешь неправ. Если ты встанешь и уйдешь, то ты ханжа, ты ретроград, ты ничего не понимаешь (хотя тебя презирают). Но тогда я не понимаю: если это новое искусство презирает меня, презирает все шам-

пы, все привычки, все устоявшиеся нормы сирого мира (а я поняла, что спектакль это отрицает), то почему этот театр требует, чтобы его приняла традиционная театральная публика?

Я совершенно не пытаюсь ни на кого «давить» своим мнением, но, пользуясь текстом спектакля Саши Тихого, скажу о нем так: когда вам «ссут на голову долго и сладко», я не могу делать вид, что идет дождь. Поэтому вопрос на засыпку: такое искусство имеет право на существование? (Н. Казьмина [Стенограмма])

Если же выступающий проявлял готовность воспринимать спектакль как «концептуальный», то разговор, в свою очередь, сводился скорее к возможности или невозможности существования концептуального театра как такового. К отмечанию отдельных «удач» или «провалов» группы на этом пути. Очень характерна в этом смысле «защитительная» речь «молодого» члена Правления ВОТМа Александра Соколянского:

Концептуального театра, мне кажется, еще не существовало по той простой причине, что тело актера, реальное пространство, реальная кровь, реальные жилы — они не могут вместиться в «концепт». Здесь этой схемы, оболочки, лишенной всякого содержания, вроде бы и быть не может. Спектакль Саши Тихого пытается стать концептуальным, во всяком случае, один прием он нашел. Обратили ли внимание те, кто сумел преодолеть в себе естественное физиологическое раздражение, когда идет тошнотворный монолог В. Сорокина, как интерпретировано постепенное превращение быта во что-то чудовищное, во что-то непреодолимо грязное, во что-то омерзительное (чем в сущности наш быт и является)? Заметили ли присутствующие, что в конце мы совершенно перестаем ощущать грязноту? Когда начинается монотонное полупение, перестаешь воспринимать бесконечно повторяющееся неприличное слово как ругательство. Со слова исчезает его краска, со слова исчезает его значение. И здесь брань перестает быть сама собой... Понятно, как много в культуре (и в нашей, и в мировой) значит обнаженное тело. То, что мертвое обнаженное тело долго обмывается, как бы снимает с него обнаженность, мы привыкаем к нему, и мы способны воспринять его в конце, признать в этом трупe самого себя. Хотя бы потому, что он для нас «дважды умер». Как и мы для него.

Тихий рискует, залезая в самые шокирующие, самые сильнейшие области. Что воспринимается зрителем острее всего на сегодня? Эротика и политика. Ну вот и получите доведенными до

абсурда, до бессмысленной монотонности, непревзойденно скучными ваши любимые игрушки.

Я в этом спектакле вижу чрезвычайно много пробелов, которые изнутри могут быть оправданы, но для взгляда извне все равно остаются без оправдания. Есть вещи, которые остались вещами текстуальными, самоценными. Например, самоценной, не превратившейся в очередной концепт, стала идея самодеятельности, связанная, прежде всего, с чеховскими монологами и с их прочтением. Здесь стихия осталась стихией, не стала предметом игры.

Можно по-разному относиться вообще к задачам концептуализма как стиля. Но то, что здесь движение в его сторону, несомненно, и что аналогичного движения не было, это, по-моему, важно подчеркнуть [Стенограмма].

Или, наоборот, «обвинительное» высказывание театроведа Елены Стрельцовой (специалиста по русскому театру, в 87-м защитившей диссертацию «Театр Александра Вампилова»), ставящее вопрос опять же не конкретно о спектакле, а о концептуализме как таковом:

О «Школерусскогосамозванства»: если мы не признаем, что это намеренный эпатаж, тогда и говорить не о чем. Конечно, эпатаж. Но дело, разумеется, не только в том, выносят одно голое тело или пять... Дело в том, что перед нами один из первых спектаклей чистого авангарда, или такого его течения, которое называется концептуализм. Поэтому здесь стихи Пригова совершенно на месте. Нам просто нужно отдать себе трезвый отчет, какого джина мы выпускаем из бутылки.

Что такое авангард в этом смысле? Тотальное, абсолютное отрицание. Отрицание всего: от пакета молока, который разбивает актер, до морали. Тут надо выделить определенную систему координат. В нашей системе координат — это все богохульство и кощунство, в случае со спектаклем Саши Тихого эти слова не годятся, поскольку данный опус следует судить по законам, им самим над собой признанным.

Я не буду сейчас распространяться про эту их систему: левый верхний угол, левый нижний угол, правый верхний угол, правый нижний угол. В этих клетках у них, авангардистов и концептуалистов, возникают свои философии, течения, рождаются свои кумиры... Обо всех этих играх вы прекрасно можете прочитать в «Митинном

журнале» (есть такой, издается рукописно в Ленинграде). Но вот цитата из статьи в том же «Митинном журнале»: «Если в начале творения было Слово, то в начале авангарда лежит Отрицание». И спектакль «Школарусскогосамозванства» отрицает абсолютно все, включая самую жизнь и человека, и т. д. Это его норма жизни. Точнее — самоутверждение.

Что же он утверждает? И тут я воспользуюсь цитатой из Пригова. Дмитрий Пригов — едва ли не главный идеолог концептуализма. В поэзии, живописи. И вот, оказалось, в театральном искусстве тоже. Позитив такой: все долой, все вымерли — остался я. Вот это огромное «я» — прежде всего. Этому «я» надо (цитирую Пригова): «Много, много славы... Много, много женщин... Много, много денег...» Вот программа.

Итак, перед нами театр распада, театр, работающий на разрушение [Стенограмма].

Все это тем более любопытно, что обсуждение это, как я уже сказал, происходит в рамках «Пролога», т. е. в контексте показа всех остальных ключевых вотмовских спектаклей. А ведь вне зависимости от того, как мы рассматриваем этот спектакль — как концептуальный или нет, вне зависимости от того, эпатирует он нас или нет, с точки зрения собственно театральной реальности спектакль этот, как мне кажется, не может быть адекватно воспринят вне того общего направления, в котором двигались практически все участники Мастерских независимо друг от друга.

Попробуем выделить несколько ключевых моментов:

1. Желание работать с той литературой, теми текстами, которые не были допущены в сферу традиционного театра. От авангардистов начала века (Хлебников, Введенский, Хармс — у Пономарева), экзотической, никому в СССР не известной драматургии (Атайард — у Мирзоева, Х. Гольденберг — у В. Космачевского) до современной российской «неофициальной» поэзии («Альманах»).

2. Многосоставность текста — текстом, на котором базируется спектакль, становится не пьеса, не один литературный источник, но коллаж или, если угодно, декупаж (называть это центоном, как мне кажется, было бы неправильно). Из разных текстов (текстов разного уровня — комментирующих и комментируемых — Набокова, Гоголя, Хлебникова, Хармса) был сделан Пономаревский

«Николай Гоголь. Нос», из разных текстов — мирзоевская «Фрекен Жюли» (мы говорили выше о столкновении фрагментов из Чехова и Стриндберга в конкретных сценах), наложение текстов трех пьес Пинтера образует текст спектакля Клима и т. д.

3. Отсутствие на сцене единственного «персонажа», в которого «перевоплощается» актер, игровые отношения с текстом («Николай Гоголь. Нос» Пономарева; «Развернутая игровая модель» Космачевского, Пинтер Клим).

4. Присутствующий практически во всех перечисленных спектаклях упор на импровизацию, «пробы» на публике, возникновение внутри частично «закрепленного» спектакля отдельных выделяемых специальных импровизационных зон (в ШРС импровизационный элемент был так же силен. Как вспоминал Жакевич: «в том большом блоке, где мы читали стихи Пригова, Некрасова, мы практически на каждом спектакле пробовали какие-то новые тексты. Отслеживали реакцию зрителя, что-то закрепляли, а что-то продолжали пробовать дальше [Жакевич 2]).

Я сейчас даже не говорю о каких-то совсем общих элементах, таких, как, например «острая социальная направленность» (характерная в первую очередь для спектаклей Мирзоева и Мокеева), — подобного в ВОТМе было не больше, чем вообще в театре конца 80-х. Меня скорее интересуют элементы того, по определению Иванова, «неизвестного театра», на выявление которого был направлен ВОТМ. И в этом смысле какие-то моменты, присутствующие в первом спектакле «Школы», делали эту работу даже более показательной, чем остальные вотмовские спектакли. Я имею в виду, например, — гиперреалистичность некоторых сцен спектакля. В первую очередь сцены выноса и обмывания тела. Как рассказывал Жакевич:

Когда мы готовились к спектаклю, мы ходили в морг, смотрели с Тихим, как там это все происходит. Как обмывают, обряжают. Всю эту одежду. Как одевают этот пиджак с вырезанной спиной, ботинки. Т. е. мы делали документалистику. Ничего не выдумывали, все делали по-настоящему [Жакевич 3].

Если сравнить этот рассказ, например, с рассказом Андрона Випулиса (актера, присоединившегося к группе Клим на «Слове» — т. е. через два года, после описываемых событий):

В тот момент, когда я попадаю к Климу, я как раз играю в спектакле, где действие в морге происходит. И там важно, что все было по-настоящему. Т. е. мы все делали без дураков. Я как актер там должен был существовать в голом виде. А это в то время было достаточно напряженно. Следующий момент: там — когда я лежу в морге — должны были возникнуть слайды. И я выхожу на фотографа — Пашу Антонова (в тот момент это фотограф театра Васильева) — я прихожу к нему и говорю: надо сделать фотографии, должны лежать покойники, и там я тоже должен лежать. Паша говорит: не вопрос, у меня в морге одной больницы — ребята знакомые. Мы идем в морг, и я ложусь там, в морге, с неустраиваемыми, мы это снимаем, и потом в спектакле возникают эти слайды [Випулис 1].

невозможно не заметить сходства.

Спектакль, о котором говорит Випулис, — «Трупой жив» по пьесе Шипенко — был поставлен Алексеем Говорухо в 1991 г. Причем характерно, что Говорухо (вполне традиционный режиссер гончаровской школы, бывший в 80-х главрежем Пушкинского театра) открывает им свою крайне недолго просуществовавшую авторскую студию. И рядом с Випулисом репетируют в этом спектакле не какие-то юные маргиналы, а заслуженные артисты Малого театра Валерий Носик и Ярослав Барышев.

Или вот еще такой момент: как мы уже упоминали выше, в середине 80-х Анатолий Васильев впервые начинает анализировать пьесу не от исходного события, а от основного (т. е., грубо говоря: не с начала, а с конца, превращая основное событие — то, к чему приходит действие, — в условие, само это действие формирующее). Подобная форма анализа становится одним из трендов «нового» театра. И то, что мы видим в первом спектакле «Школы» (когда финальная фраза чеховской «Чайки» — «Константин Гаврилович застрелился» — оказывается открывающей спектакль, а монолог Мировой души, наоборот, завершает его), в этом смысле является как бы внешней фиксацией, зримым выражением этого (обычно скрытого от зрителя) изменения направления взгляда.

Впрочем, как мне кажется, даже это не главное. Если мы внимательно присмотримся не только к вотмовским спектаклям того времени, но и вообще к спектаклям, попадающим под определение «нового», «нетрадиционного», «другого» театра (другого по отношению к устоявшейся форме советского), то обнаружим, что главным элементом, обеспечивающим единство спектакля в этом театре, становится не пьеса, не сюжет, не персонаж, а тема. Вокруг

темы (тем) группируются все остальные составляющие, работающие на производство смысла. И именно тема является основным стержнем, объединяющим конструкцию «Школы русского самозванства».

Выше мы говорили о том, как происходила работа над спектаклем: сначала была взята пьеса Угарова, затем от нее отказались, но отказались не полностью. По какой причине? Именно из-за темы, с которой она соприкасается. Герои угаровских голубей — три монаха-переписчика: Варлаам, Федор и Гришка. Последний — будущий Лжедмитрий, самозванец. Больной эпилепсией Федор — «золотая рука», переписчик от Бога. Но этого ему мало. Для него переписывать — не просто копировать, но *переписывать* от себя: здесь пропустить, там добавить. Его рассуждения о природе власти, о том, что как он переписет, так и будет, в контексте будущих претензий Гришки на престол приобретают поистине оруэлловские масштабы. И то, что в конце пьесы он от общих рассуждений переходит к делу — превращается в убийцу, — лишь дополняет картину. Как вспоминал Жакевич:

Там, в этой пьесе, был один момент... когда они долго долго ходят вокруг да около, а потом вот так вот вдруг щелкает, и ты понимаешь, откуда это берется. Сама эта тема самозванства, своеволия, когда «я» перерастает... [Жакевич 2]

Спектакль Тихого начинается с объявления о самоубийстве. И первое, что приходит на ум при соединении этих двух тем — самозванства и самоубийства — «Бесы» Достоевского, финальное самоубийство «самозваного царевича» Ставрогина (которому Марья Тимофеевна прямо говорит: «Слушайте вы: читали вы про Гришку Отрепьева, что на семи соборах был проклят?»). Если Бога нет — все позволено. Но высшее и, по сути, единственное из этого «все-го» — именно самоубийство. К этому открытию приходит другой персонаж «Бесов» Кирилов, также самоубийца:

Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я [выйти] не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие [...] Потому что вся воля стала моя. Неужели никто на всей планете, кончив бога и уверовав в своеволие, не осмелится заявить своеволие, в самом полном пункте? [...] Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия — это убить себя самому. [...] Убить другого будет самым низким пунктом моего своеволия, [...] я хочу высший пункт и себя убью.

При этом самоубийство в словах Кирилова оказывается прямым следствием самозванства:

Сознать, что нет бога, и не сознать в тот же раз, что сам богом стал, — есть нелепость, иначе непременно убьешь себя сам. Если сознаешь — ты царь и уже не убьешь себя сам, а будешь жить в самой главной славе. Но один, тот, кто первый, должен убить себя сам непременно, иначе кто же начнет и докажет?

Бог самозванца, бог, которым он становится для себя в момент отпадения от Бога и есть то самое бесконечное единственное всеотрицающее «я», о котором говорится в спектакле. Самообоже- ствившееся эго, которому если что-то и нужно, то лишь «много- много денег, много-много женщин, много-много славы».

Политический «революционный» контекст, с которым эта тема самоубийства/самозванства оказывается сопряженной в «Бесах», в спектакле заявляется с самого начала — еще в эпиграфах программки. И там же — в эпиграфах — она оказывается прямо соединена с собственно театральной: первый эпиграф — слова Луначарского: «революция сказала театру: Театр, ты мне нужен» — известная фраза из статьи Луначарского 33 г. о Станиславском «Станиславский, театра и революция» (впервые полностью напечатанной в 38-м, т. е. в год тотального «омхатовления» русского театра). В этом смысле «Чайка», как «визитная карточка» этого, призванного революцией на службу театра — МХАТа, — так же закономерна, как и мысль о том, что в четвертом поколении МХАТ, «разделившийся сам в себе», должен рухнуть вместе с самим возглавляемым самозванцами царством.

Тема похорон не желающего окончательно умирать самозванца — одна из центральных тем спектакля. Труп «Треплева» обмывают, обряжают, отчитывают, а он все не желает смириться: умерли все, я один остался, «литургию мне» (когда Соколянский совершенно справедливо говорит о том, что из бесконечно повторяющегося «неприличного слова» исчезает его значение, он при этом не замечает, что на смену одному значению приходит другое — «в 46-й раз произнесенное “ссаная вонь” превращалось в “Осанну”» [Карась 1999]).

При всей неоднозначности восприятия спектакля публикой и критикой «Школарусского самозванства» была достаточно успешным

проектом*. Она не только с успехом выступала на фестивалях, получая призы (Игры в Лефортове, 1989 — приз за актуальность, Международный театральный фестиваль в Челябинске, 1990 — главный приз**), ездила на гастроли, но и шла в Москве на разных площадках при постоянных аншлагах. Однако, как говорит Жакевич, «время было такое, что все очень быстро менялось» [Жакевич 3]. Изменение ситуации в ВОТМе, уход Лидова в купе с постепенным выработыванием ресурса самого спектакля (то самое «залипание», о котором уже упоминалось выше) привели к кризису. Тихий, неожиданно для всех, уехал в Америку. Причем о намерении уехать он никому не сообщил, присоединился к уезжающему на гастроли «Альманаху» и не вернулся. О настроении, в котором режиссер пребывал в этот момент, может свидетельствовать текст интервью, данного им перед самым отъездом «Театральному гудку» (первой «независимой» театральной газете, начавшей выходить при ВОТМе в следующем сезоне — 1990–1991):

Стоят посреди Москвы некие здания-усыпальницы, а театра нет. И есть норы, где занимаются некоммерческим театром. Но из нор они — пророчествую — никогда не выйдут. Не смогут. Они — пока их нет... [цит. по: Агишева 1991: 14]

После отъезда Тихого группа распалась. Однако прежде, чем это случилось, произошло еще одно событие, которое, как мне кажется, является ключевым для дальнейшего существования «Школы»: параллельно с репетициями «Пельменей» Вадим Жакевич, сооснователь «Школы», начал в качестве художника работать с группой Клима.

* Успешным, в том числе, и финансово. И это достаточно важный момент. Когда на обсуждении «Пролога» та же Казьмина говорит о финансировании «подобных спектаклей», о том, что «Помимо того, что театр должен искать своих зрителей, он должен искать и своих спонсоров. Глядя на “Творческие мастерские”, я задаю себе вопрос: если бы “Творческие мастерские” — как организация денежная — вынимали бы эти деньги из собственного кармана, они бы всегда бы их вынули, субсидируя эти спектакли? Или все-таки то, что деньги чужие, деньги СТД, дает “Мастерским” волю ими разбрасываться?» [Стенограмма], у постороннего человека складывается впечатление, что речь идет об убыточном проекте. В то время как в реальности, по словам Жакевича, «Сборы были очень хорошими. Мы вообще отдавали намного больше, чем получали» [Жакевич 2].

** Помимо перечисленных фестивалей спектакль получил приглашения и на ряд зарубежных (в том числе — Авиньонский), однако из-за распада группы поездки не состоялись.

Как вспоминает об этом сам Клим:

Там, в «Школерусскогосамозванства», был один талантливый парень, художник — Жакевич. Мы с ним познакомились, я посмотрел на его работы и увидел, что он обладает таким, как мне показалось, театральным мышлением, чутьем. Мы стали с ним периодически встречаться, о чем-то разговаривать... короче, кончилось это все тем, что когда мы стали делать Пинтера, Жакевич стал у меня художником. Я даже и сам толком не понял, как это получилось [Клим **].

При этом особо стоит отметить, что собственно к театральным экспериментам «Школырусскогосамозванства», равно как и «концептуализму» как художественному направлению, Клим относился, мягко говоря, довольно прохладно.

Они хотели быть такими, как сказать... современными. Бежали впереди паровоза. Но при этом, как мне кажется, они сами толком не очень понимали, чего хотят и куда бегут. У них был такой спектакль, где они говорили о том, что пора уже Ленина похоронить и вместе с ним МХАТ и все прочее. Причем сделано все было как такой крутой перформенс. С флагами, с такими речами... Это, конечно, с одной стороны, все было любопытно, но дело в том, что... Если брать по большому счету, концептуализм... все эти подпольные выставки, от которых они балдели... я, еще когда я был в Харькове, и у меня было много знакомых, которые мне тоже говорили, что вот.., но мне, как художнику, это уже тогда было не интересно. Я это все прекрасно понимал, но мне это было не интересно [Клим **].

Жакевич, по его собственному выражению, «окончательно прибился» к группе Клима в апреле 1990-го, как раз в тот момент, когда Клим начинает работать над «сборкой» Пинтера.

Сначала я не ходил к нему каждый день, как основные актеры его группы. Но когда начал образовываться вакуум в нашей группе, то я к нему и прибился. Стал заниматься все больше и больше, втягиваться во все это... [Жакевич 2]

О работе над декорацией к Пинтеру Жакевич вспоминает:

Мы долго обсуждали это с Климом. Я ездил к нему на дачу в Переделкино, ночевал у него, он ночевал у меня. Мы все это бесконечно обсуждали. И в результате у нас стала вырисовываться такая офи-

гительная вещь, такой китайский павильон. Красная лакированная древесина — лакированная до матового блеска. Но все должно было быть сделано прямо и точно. А у нас не было технологии. Мастерские не обладали технологическими мощностями. Они были такие вот — на коленке. И когда нам привезли этот красный забор, который в результате у них получился, Клим сказал: «Всё. Этого в спектакле не будет». Он ведь привык к совершенно иному качеству. Чтобы так, как у Васильева. А у Васильева все сделано на лучших авиационных заводах [...] Кроме того, это был как раз момент, когда пришел Лернер и началась уже вся эта свистопляска: те крохи денег, которые были выделены на эту дорогущую декорацию, и те были разворованы. В итоге в спектакле остались зонты — были такие зонты, они назывались зонты художников, для пленера. Были сделаны стеклянные шары, мы заказали их на подмосковном стекловом заводе. У нас было такое войлочное бежевое... серое ковровое покрытие (оно потом перекочевало к нам в «Землянку» [...]), и очень много специальных световых приборов, которые и создавали эту иллюзорную картинку полусна–полуяви. Собственно, вся изначально задуманная декорация и должна была работать на создание этого ощущения... Хотя там, конечно, было все дело не в декорации, а в актере... Актере как божественной единице, как божественной марионетке, который создавал вокруг себя особое пространство (я уже к тому моменту во все это достаточно втянулся, чтобы это понимать) [Жакевич 2].

Конструктивно несостоявшаяся декорация Жакевича-Клима должна была чем-то напоминать декорацию к «Источнику» (автором которой, как мы помним, был сам Клим). «Китайский павильон», собранный из красных лакированных планок и матового стекла, через который должен был проходить рассеянный свет, падающий на сцену. Павильон — задник, протянутый от кулисы к кулисе (играть спектакль в подвале в тот момент еще никто не собирался, и декорации строились в расчете на достаточно большое пространство сцены ДК Зуева и возможность играть на больших сценах типовых советских театров — на выезде). Пространство сцены перед павильоном разгорается световыми потоками, членищими сцену на то высвечивающиеся, то затемняющиеся сегменты. Сам задник, отгороженный световым занавесом, также в определенные моменты может «потухать», уходить во тьму.

С одной стороны, вся эта конструкция была направлена на создание особого ощущения, о котором говорит Жакевич, — «полусна–полуяви» (и здесь опять уместно вспомнить об «Источнике», о процитированных в соответствующем месте слова критика про

«медитационную» составляющую того спектакля, во многом возникающую благодаря «непрерывно меняющимся световым потокам, заставляющим сложно «варьировать» полупрозрачную статичную декорацию»). Однако в определенном смысле (в смысле того дальнейшего развития, которое получит спектакль) декорация эта была минусом. Она должна была работать на создание «ощущения», если можно так сказать — внешним образом. При этом ограничивая актера в том «главном», чему он должен был научиться за время репетиций.

В том, как декорация была задумана, еще очень много было от «предыдущего театра», театра, от которого Клим пытался увести как актеров, так и публику. В первую очередь это сказывалось в том, что декорация эта была строго фронтальна, развернута в одном направлении: по отношению к зрительному залу (т. е. выделенному месту для зрителя). При фронтальной декорации актер «строит мизансцену», ориентируясь на зрителя, на то, как его будет видно из определенного места, что у него будет «спереди», что «сзади», будет ли он «развернут лицом к зрительному залу» или наоборот. В определенном смысле такое построение мизансцены входит в противоречия с принципами, о которых мы уже говорили выше (когда актеры строят мизансцену по отношению друг к другу в процессе игры, не для кого-то, не в расчете на какой-то узконаправленный «внешний» взгляд, исходящий из заранее определенного места в пространстве).

Когда за день до премьеры спектакля Клим отказывается от привезенной декорации, делается это не только из-за того, что вместо «павильона» привезли «забор» (в театре правильно поставленный свет способен сгладить многие недочеты), но и потому, что отсутствие «направления» во многом развязывает ему руки. Дает возможность усадить публику не только в зрительный зал, но и на сцену: в первый день — по краям, в кулисы (на расставленные рядами стулья), в третий — уже не только по краям, но и вдоль «задника», лицом к залу. Как будет позднее говорить сам Клим: «Сидение лицом к залу было изобретено нами именно на Пинтере» [Клим**]. В спектаклях времен «конверсии» (т. е. спектаклях, поставленных им в «государственных театрах» в конце 1990-х — начале 2000-х, таких, как, например, «Сон об Осени» в Санкт-Петербургском Балтдоме), это «сидение лицом» к пустому зрительному залу будет принципиальным элементом смысловой конструкции спектакля. Также возможность его — «как константа» — будет заложена и в поздние моно-пьесы, входящие в циклы «по Кастанеде», «по Достоевскому»,

равно как и «независимые», такие, как «Дао-де-цзин» или «Медея». Например, когда в 2011 г. «Театр Медеи» — спектакль Владимира Берзина с Оксаной Мысиной, сделанный в Школе драматического искусства для Тау-зала (с «традиционным» расположением зрителя), — игрался в Санкт-Петербургском же Доме актера, на фестивале «Рождественский парад», режиссер, оценив принципиальные возможности, усадил зрителей на сцену, оставив за спиной актрисы пустой зрительный зал, к которому (а не к зрителю) она обращала примерно половину своего монолога. Узнавший об этом решении постфактум Клим отреагировал: «Он совершенно правильно сделал. Она ведь так и написана. Ее вообще только так и надо играть» [Клим 9].

«Неудача» с декорациями к Пинтеру не охладила Жакевича. Через несколько месяцев после «Пролога» «Школарусского самозванства» (в том виде, в котором она существовала при Тихом) распалась. При этом сам Жакевич остался работать в Мастерских художником и, параллельно, продолжил «ходить к Климу», работать над следующим спектаклем — «Ревизором», и вообще «участвовать в процессе» [Жакевич 3]. Однако «участие в процессе» во времена «Ревизора» уже будет отличаться от «участия в процессе» во времена Пинтера: если в случае с Пинтером Жакевичу как художнику было принципиально понятно, о чем идет речь (спектакль готовится к выпуску, сроки известны, бюджет выделен и т. п.), то в случае с «Ревизором» он оказывался на равных со всеми в самом начале «процесса», в котором говорить что-то об окончании, о каком-то результате, планировать что-то наперед было невозможно.

«Ревизор» был уже серьезнее, чем Пинтер. Я имею в виду не спектакль, а свое участие. Я ходил на репетиции, делал эскизы, Климу очень нравилось. Но там уже был Лернер, у Клима начались пряжки с Лернером [...] И в результате то, что мы понапридумывали, целая такая декорация с ширмами*, так и осталось только придумкой [Жакевич 2].

* Ширмы в проекте Жакевича обыгрывали центральную для пространства подвала деталь — колонну. Единая установка «колонна-трансформер» (собранная из комбинации ширм) раскладывалась на ширмы, шкафы, скамейки, большую кровать.

Осенью 91-го г., вернувшись с гастролей, на которых Жакевич ездил с Мастерской Клима, он покидает группу. После ухода из Мастерской Кореневской Клим начинает репетиции второго варианта «Ревизора», но Жакевич в этих репетициях уже участия не принимает. В августе 91-го происходит Путч, ситуация в России изменяется коренным образом, и в этой новой ситуации (как кажется Жакевичу) продолжать делать вид, что ничего не случилось, продолжать заниматься тем, чем занимался «до всего», — в корне неверно. Поэтому Жакевич решает возродить «Школу», попытаться в новых условиях сделать то, что не удалось по ряду причин в старых.

Я, хотя я и придерживаюсь сорокинской теории, что надо бить все время в одну точку и тогда ты пробьешь стену, но... то, что делал Клим, то, как он себя вел в этой ситуации, меня, честно говоря, начало раздражать. Даже не раздражать, я просто начал уставать от всего этого [...] И я не выдержал. В 91-м у меня был сильнейший стресс, я поехал к Сорокину, рассказал ему все, и он мне говорит: «С-с-старичок, у меня е-е-есть для тебя одна па-па-паеса» (он тогда еще сильно заикался, это его потом уже в Германии вылечили, как я подозреваю — электротоком) [...]

Короче, я приехал к Сорокину, и он мне дал «Землянку». И тут тоже совпала куча всяких моментов: шли я, Никита Лысенко (Кит), и еще появился у нас новый актер, Олег Радкевич, мы шли, гуляли по Москве и зашли в монастырь, заброшенный тогда, — Рождественский монастырь. Обнаружили пустое помещение и заняли его. Самовольно. Никто нам, конечно, разрешения не давал, но это было такое время. Там, на территории этого монастыря, располагался архитектурный факультет строительного института, армянская община, которая продавала паленую водку нам, швейная мастерская и водители-дальнбойщики. А на втором этаже все-таки жили монашки, которые ходили и служили в этом монастыре. И заливали нас все время фекалиями. [...] Там, в этом монастыре, мы начали показывать «Землянку». Причем, что интересно: сцена у нас была сделана как раз в том месте, где был алтарь, святая святых, — там мы это и играли, этот текст. [...]

Тогда у нас собрался второй состав: Олег Радкевич, ваш покорный слуга, Андрей Кузнецов, Никита Лысенко и жена Олега Радкевича Вера Успенская. [...] А Клим, он существовал на расстоянии. Он фонарь нам какой-то дал, он к нам приходил, мы к нему приходили. Половик, который у нас был в Пинтере, он нам тоже отдал — мы его использовали в «Землянке». Но то, что мы делали, он уже в это не вмешивался [Жакевич 2].

«Землянка» Жакевича в возрожденной «Школерусского самозванства» стала первой постановкой сорокинских текстов в театре. Через два года Алексей Левинский поставит в «Дисморфоманию» в театре Ермоловой, практически одновременно с этим спектаклем в МДТ выйдет додинская «Клаустрофобия», и в конце 1990-х — начале 2000-х драматургия Сорокина прочно утвердится в театральном репертуаре*. Но тогда, в 92-м, это первое появление сорокинских текстов в театральном пространстве, мягко говоря, шокировало даже подготовленную публику.

Когда первая радиоверсия спектакля ШРС прозвучала в ночь на 14 февраля 1992 г. в прямом эфире «Эха Москвы», «растерянная администрация радио на пятнадцать секунд отключила матерившихся из эфира» [Тихонова] — «потому что они подумали, что это какие-то хулиганы захватили радио, откуда-то пробрались в эфир» [Жакевич 3].

Это уже потом, в 2005 г., вспоминая спектакль, Павел Руднев будет писать:

Трудно сказать, пародировал ли этот спектакль военную тему в советском искусстве; пьеса дальше пародии на стиль военной литературы не идет. Сидят в блиндаже под Курском пятеро лейтенантиков, кушают, разговаривают, вспоминают боевые заслуги и вслух читают свежую прессу. В газетных заметках, уложенная в рубленные абзацы гвоздевых материалов, содержится деконструктивная ересь, распад сознания, откровенное богохульство, постмодернистская игра словами. Чтение не производит на офицеров никакого воздействия, кроме естественного возбуждения от выпитого спиртного. Им вообще, похоже, все равно, что читать, буквы расплзаются, как таракашки, могут быть взаимозаменяемы и бессмысленны до последней степени. *Главное содержание «Землянки» — мистическое чувство Победы*, которую несут на своих плечах странные люди с их странными разговорами и странными боевыми листками [Руднев 2005].

Но тогда, в первый момент, даже у наиболее «насмотренных» критиков возникало совершенно иное ощущение. Как, например, пи-

* Непосредственно в момент написания работы в Москве шли: «Dostoevsky-trip», «Ши» (В. Белякович), «Волны», «Капитал» (Э. Бояков), «Свадебное путешествие» (Э. Бояков, И. Рудзите), «Испуганные механизмы» (А. Левинский), «Метель» (М. Розовский). В СПб: «Сигнал из провинции» (П. Смирнов), «Не Гамлет» (А. Могучий).

сала «случайно» увидевшая на фестивале в Бонне (1994) спектакль Марина Дмитриевская:

К вопросу о языке. Мой русский слишком слаб, чтобы выразить впечатление от спектакля московской студии «Школарусскогосамозванства» «Землянка» по В. Сорокину, представлявшего наш театр в Бонне [...] «Школарусскогосамозванства» в стерильно белом оформлении, под музыку Вивальди и на чистом мате-перемате играла полубредовые-полуиронические абсурдистские диалоги как бы советских солдат как бы на фронте. Это был бессмысленный и беспардонный скучный стёб по поводу всего святого: любви, женщины, войны, Родины, Бога. Даже если забыть, что циничная пародия на военную тему игралась в Германии 24 июня (почему не 22? Вот где была бы классная «оттяжка!»), даже если перетерпеть восторги немцев по поводу того, что их переводчики нашли 26 немецких эквивалентов одного знаменитого русского глагола, — кое-чего вынести было физически невозможно. Богохульства. На рассуждениях о «влагалище Богородицы» я позволила себе покинуть зал и выйти на свежий воздух [Дмитревская 1995].

Конечно, кроме того, что Марине Юрьевне хочется немножко побыть Буниным, пишущим о Бабеле с Мариенгофом, за этими словами ничего не стоит (ПТЖ никогда не позиционировал себя как орган РПЦ). Характерно другое: и у Руднева, и у Дмитриевской — в воспоминаниях постфактум и в непосредственном отклике — происходит неразличение, неотделение текста пьесы от спектакля. Того, «что говорят», от того, «как это говорится». Оценивается в первую очередь сам взятый для постановки материал. В то время как в спектакле, на мой взгляд, *возможно, главным* был тот самый, выработанный у Клима на репетициях Пинтера (на которых, как мы помним, к группе присоединился Жакевич), «главный» принцип: «не то, что он говорил, а то, как он сидел, вот что осталось со мной на всю жизнь» (недаром же сам Клим, непосредственно отзываясь на премьеру, так настойчиво повторяет: «их спектакль “Землянка” меня потряс» [Кузнецова: 9]).

Конечно, и это надо понимать достаточно четко, между Пинтером Клима и «Землянкой» Жакевича ни в коем случае нельзя ставить знак равенства. Как говорит сам Жакевич:

Мой театр, это все-таки театр художника. Мне важна картина пространства, с актерами или без них. Пространство, создающее другую реальность и рождающее структурные поля, персонажей-актеров. [Жакевич 6]

Именно пространство, созданное художником становится, в «землянке» ШРС основным средством интерпретации сорокинского текста, создающим вместе с текстом — консолидированным усилением — «другую реальность». И немецкая критика, пишущая о спектакле, подчеркивает именно этот момент:

Сцена для «Землянки» Сорокина ошеломляет. Ни малейшего намека на атмосферу позиционной войны. Композиция: сдержанная и холодная. Пространство на заднем плане ограничивается белым полотном. В нём проделан проем, углы которого закруглены, как у старых телевизоров. [...]

Действие пьесы происходит в момент вторжения Гитлера в Советский Союз на русском фронте, но «Землянка» представляет собой некое иллюзорное измерение, заполненное тщательно структурированными ритуалами [Harms: 19–20].

Режиссёр, театральный художник и актёр Вадим Жакевич инсценировал пьесу весьма экономно, с точно расставленными эстетическими акцентами, холодно и антинатуралистично. Он очень искусно ушел от иллюстративного воплощения на сцене солдатских диалогов Сорокина. Вместо этого он изобретает в пространстве, покоем на мир из ткани, художественные игры, которые не подчиняются тексту, но в то же время объясняют его.

«Узкая, прокуренная землянка», — так описывает Владимир Сорокин сцену в своей пьесе «Землянка». Четыре русских офицера во время перерыва между боями при наступлении на Курск, «одеты в полушубки, перепоясанные оружейными ремнями, и шапки-ушанки. В углу топится, потрескивая, чугунная печь». Ничего из этого не видно в постановке московского театра «Школарусского-самозванства» [...]

Высказывания, которые Сорокин вкладывает в уста своих героев-фронтовиков [...] вновь и вновь переходя в бессмысленные пассажи дадаистского толка. И инсценировка Вадима Жакевича [...] ориентирована именно на этот аспект. Хотя офицеры и одеты в красноармейские гимнастерки, однако, но место, где они сидят, представляет собой не землянку, а нечто вроде пролома, выдолбленного в белой стене. Сцена перед ним, как бы в напоминание о жертвах трагических событий, покрыта 36 свёрнутыми плакатами. Они разложены на полу и создают картину, напоминающую медведя в снегу. Все это тщательно покрывается целлофановой пленкой, затем чистыми листами бумаги, а потом опять целлофаном: различные

слои прошлого как бы погребаются друг под другом. Действие то и дело прерывает причудливо одетая и накрашенная женщина, по-видимому, без бюстгальтера, подающая чай, приносящая бритвенные приборы и т. п. Кто она, эта особа, не предусмотренная автором, понять столь же трудно, как и смысл событий, происходящих под музыку «Вре́мён года» Вивальди, Сюиты «Пер Гюнт» Грига и под шансоны Эдит Пиаф. В то время как повествование ведется о военных буднях и переполняющих людей страстных желаниях, инсценировка работает в противоположном направлении, буквально приобретая характер некоего театрального перформанса. И это действо обеспечивает пьесе больше внимания, нежели она могла бы достичь сама по себе [Ein Gastspiel aus Moskau: 31–32]

Вспоминая о работе над спектаклем, Жакевич неоднократно подчеркивает: «самым важным для нас была именно чистота» [Жакевич 3], «для нас была важна чистота, что называется, на медико-физиологическом уровне, как в операционной» [Жакевич 7], «...должна быть предельная чистота. Малейшая грязь — и все гибнет в этом тексте, насквозь состоящем из русского мата» [Карась 1999]. В этом смысле мне кажется характерным определение, звучащее в процитированном выше фрагменте, — «дадаистского толка».

В чистом как операционная, «холодном и антинатуралистичном» пространстве спектакля Жакевича происходил обрыв всех связей. Не только мат, но и так поразившая воображение Дмитревской «инструкция о записывании Христа в Богородицу» (зачитываемая «из газеты» одним из персонажей) уже не имели отношения не только к нашей обыденной реальности, но и вообще — *ни к какой* реальности, не обладали *никаким* значением. Иными словами (как резюмировал Ульрих Дойтер — еще один немецкий критик, присутствовавший на том же самом представлении «Землянки» в Бонне, что и Дмитревская):

Предискурсивное согласие, лежащее в основе любого повседневного действия, вследствие разрушения дискурсивного единства опрокидывалось в семантическое «никуда» [Deuter: 24].

С точки зрения основной темы этой работы интересна и история создания спектакля. Как вспоминает Жакевич:

Репетиции «Землянки» начались с того, что мы, как обычно, стали собираться у меня в мастерской и читать текст. Первая часть работы

шла именно над текстом. Над тем, чтобы заставить его звучать нейтрально, вытравить из него все это бытовое содержание. По сути дела, это была уже такая радиопьеса. Причем когда мы собрались, я так и говорил. Говорил: давайте сначала сделаем радиопьесу.

И вот мы начали репетировать. Расставили микрофоны, магнитофоны, стали подбирать музыку. И все записывали. Записывали-записывали. И когда всё уже отточили до совершенства, тогда я пошел на радио «Эхо Москвы», где работал мой знакомый Сергей Бутман [...] и договорился об эфире. [...] Это было такое «Пацифик шоу», шло оно с пятницы на субботу, и вел его Андрей Егоршев. Там собирались художники, певцы, перед нами Гребенщиков был. Мы пришли, и они нам говорят: надо все по-серьезному, вы придете, мы вас запишем, потом прогоним в эфире, потом вы будете сидеть в студии и отвечать на звонки. [...] В итоге получился жуткий скандал, но мы поняли, что мы на правильном пути. И что нужно дальше делать уже спектакль. Не радио.

И тут как раз возникло еще одно обстоятельство. Была такая знаменитая в те времена питерская передача «Пятое колесо». Выходила она на ленинградском телевидении, но смотрела ее вся страна. И вот они, это «Пятое колесо», буквально на следующий день после эфира на «Эхе» вышли на нас с предложением сделать о нас передачу. Причем не просто спектакль записать от начала до конца, а сделать передачу о таком явлении в культурной жизни. Очень хотел это сделать Шолохов, но в результате у него не получилось, он должен был ехать на какой-то фестиваль, и нас снимали совершенно другие люди [...]

И тогда я пришел к Климу, и говорю ему: Клим, так и так, может быть, тыпустишь нас ненадолго к себе, в подвал? А у Клима как раз был такой перерыв, он в который раз разогнал всех, выгнал всех в отпуск и сидел там у себя в подвале один. И он мне говорит: хорошо, приходите. И мы пришли и начали репетировать уже нормальный спектакль [Жакевич 2].

Когда мы пришли к Климу в подвал делать спектакль, здесь надо очень хорошо понимать вот что: что подвал, это было довольно особое место, особая зона, со своей специфической энергетикой... такое, как говорят, — «намоленное». И туда просто так было не войти. Так вот я, когда мы стали туда приходиться, я приходил заранее, может быть за час или за полтора, и начинал кружиться.

— Один?

— Да. Я ведь Клима уже достаточно хорошо к тому времени знал, понимал всю эту его систему [...] Поэтому я кружился, он мне что-то

говорил, что-то объяснял, как правильно, а остальные просто приходили, сидели там, что-то делали, смотрели. И это было как такой ритуал. Такое вхождение в пространство. Я приходил, кружился, и после того как я уже откружился, мы начинали что-то репетировать [...] Причем Клим, он все время там находился, смотрел на то, что мы делаем. Сидел, как обычно, что-то рисовал. [Жакевич 3]

Съемки программы «Пятое колесо» в ЦИМе прошли 1 марта 1992 г. И, соответственно, эта дата может быть названа датой первой, достаточно условной, премьеры «Землянки». За две недели спектакль был срепетирован, показан и дальнейшая работа над ним продолжалась уже на новом месте — в Рождественском монастыре.

Третий (и на сегодняшний день последний) спектакль ШРС — «Шинель 2737 с половиною» — был сделан в 1996–1998 гг. История его создания тоже, в определенном смысле, связана с Климом, как внешним образом (в финальном варианте спектакля будут играть актеры, вышедшие из уже распавшейся к тому времени мастерской Клина), так и внутренним — в смысле общего направления работы над гоголевским текстом. Причем здесь любопытен вот какой момент: как уже упоминалось (а подробнее об этом мы будем говорить чуть позже), «Ревизор» Клина состоял из двух версий: первая исследовала непосредственно текст, текстовое пространство пьесы. Спектакль огромный по объему (два вечера по два акта, общей продолжительностью около восьми часов), задавал некие координаты этого пространства, в которое во второй версии (игравшейся сериями по четыре спектакля в неделю, каждый по часу) совершались импровизационные «вхождения». В каждом таком вхождении должен был возникнуть свой сюжет, свой «поворот». Согласно первоначальному замыслу, в конце концов, результатом исследования этого пространства должен был стать третий (так и не состоявшийся) вариант «Ревизора»:

...такой «традиционный» спектакль, с костюмами, с декорациями, с сюжетом... Т. е. после вот этих вот их вхождений, когда все оказывается уже разобрано до мельчайших каких-то деталей, до винтиков, попробовать собрать обратно в такой единый... в *нормальный* спектакль. Посмотреть, что в результате получится: поедет оно или не поедет [Клим 3.2].

Жакевич, как уже говорилось выше, ушел от Клима после первого «Ревизора». Ни репетиций, ни представлений второго варианта он не видел. И даже (как выяснилось в процессе написания этой работы) ничего не знал о том, что после его ухода работа над проектом у Клима приняла такое направление. Тем любопытнее выглядит то, что собственный подход Жакевича к гоголевскому тексту, начало его работы над «Шинелью», словно бы возвращает нас к моменту его ухода от Клима. То, что он — пусть с запозданием — начинает двигаться «параллельным курсом», плыть, отдавшись тому же течению, пусть и на собственном плавсредстве.

Первый этап работы над будущим спектаклем начался в 1994 г. Окрыленные успехом европейских гастролей «Землянки» участники «Школы» начали задумываться о необходимости смены формата, перехода от «театра одной акции» к «репертуару» — разным текстам разных авторов, объединенных общей стилистикой. Причем дальнейшее существование театра мыслилось именно в этом направлении. Не взять еще одну пьесу Сорокина (или какого-то другого «московского концептуалиста»), а попробовать применить уже наработанные подходы к принципиально иному типу текста. Применить так, чтобы текст этот, его автор остался самим собой. Текст гоголевской «Шинели» возник довольно случайно, из случайного перечитывания, но, как говорит Жакевич, «что-то меня вдруг в нем зацепило, причем зацепило так, что не отпускало несколько лет» [Жакевич 3].

Впервые я начал задумываться над тем, как по-особому устроен гоголевский текст еще в 91-м году. Когда мы работали над «Ревизором», у нас с Климом был цикл разговоров. Я, например, говорил: «Я вижу это вот так: такая трава, такое поле, поле... если мы камеру берем...», — Клим же очень много мыслит киношно, он — киношный режиссер, так вот: «Камера на уровне травы. То, что мы видим, — только трава и небо. И вдруг эта колонна, которая возникает, люди, которые ходят в этой траве. Шуршания, звуки, колокольчик»... А он мне говорит: «О, это то, что нужно. Нарисуй». И я рисовал, но дальше... дальше он то, что я рисовал, просто вешал там, в подвале, на стену. И оно там висело... Уже потом, когда мы разошлись, т. е. мы не разошлись, а я просто стал заниматься своими делами, так вот Гоголь, этот заход в гоголевский мир, который у меня начался тогда, он вернулся ко мне совершенно в ином качестве. Однажды я взял в руки «Шинель», и с этого момента, с 94-го года по 97-й, я просто писал. Я написал тридцать вариан-

тов... тридцать пьес по «Шинели»: так, так, так, такой сюжет, такой, такой. Прочитав работу Набокова о Гоголе, что Гоголь четырехмерен, я стал писать, входить в этот текст под разными углами, пробовать его увидеть так, так, так... [...]

С 94-го по 97-й я написал тридцать разных вариантов «Шинели». Но в 94-м, когда я написал первый текст, мы начали его тут же репетировать. Причем тогда же, в 94-м, Андрюшка Кузнецов мне говорит: «А можно, я буду тоже писать — “Записки сумасшедшего”?» Я говорю: «Пиши». И мы стали играть: один вечер репетировали «Шинель», один вечер — «Записки сумасшедшего». В какой-то момент накопилось такое количество текстов, что я говорю: «Давайте опять сделаем радиоспектакль». Опять пришли на «Эхо Москвы» и... Как я сейчас понимаю, мы двигались в ту же сторону, что и Клим, [...] только у Клима это было сложнее, у нас — проще [...] Клим двигался по системе «мерседеса», а мы — «запорожца». У него такая взвесь текстовая, которая возникала на первых репетициях «Ревизора»... мы, когда начали все это делать, у Гоголя в «Записках сумасшедшего» есть такое слово — «среда» — «сегодня среда, что же делать»* — так вот, мы для «Эха Москвы» выдвинули такое условие: каждую среду мы приносим готовый 20-минутный кусок (они поставили нам жесткие условия, что есть полчаса, через полчаса идут новости), и многие, почти все, но не все наши куски начинались со слов: «Сегодня среда, что же делать». И так на протяжении нескольких месяцев на Эхе Москвы мы выходили в эфир. С сентября по декабрь 94-го года. А в 95-м мы на старый новый год сыграли последний кусок. Потом мы еще записали диск. Двойник. 16 как минимум спектаклей. Все это возникло из этой текстовой взвеси и называлось: «Записки о шинели» [Жакевич 2].

Так же, как и в случае с предыдущим спектаклем, Жакевич после окончания «радиоверсии» планировал перейти к собственно театральной — «делать нормальный спектакль» [Жакевич 2]. Но тут снова все изменилось. Во-первых, группу, наконец выгнали из самовольно занятого помещения в Рождественском монастыре (попытка обретения «сквотом» официального статуса не увенчалась успехом, хотя с 1993-го «Школарускогосамозванства» и получила официальную регистрацию в качестве театра с указанием места

* Буквально такой реплики в тексте Гоголя нет, есть «Октября 4. Сегодня среда, и потому я был у нашего начальника в кабинете».

фактического существования). Во-вторых, после исчезновения постоянной площадки и окончания периода гастролей перед театром остро встал вопрос средств (сам Жакевич работал на нескольких работах, пытаясь «прокормить» театр, но денег на постоянную аренду — не говоря уже о покупке — собственного помещения все равно не хватало). Поэтому вместо того, чтобы начать работать над спектаклем, участники «Школы» записывают еще один — финальный — вариант «Шинели», новую компиляцию:

Как музыканты записывают диск в студии, так каждый трек у нас был четко — по музыкальным вещам, по тексту, по интонациям — разложен. Мы хотели создать звуковую реальность, которая должна была соперничать с видеорядом, заменить видеоряд [Жакевич 2].

Диск вышел под названием «CHINELЬ № 2455,5», в котором 2455,5 — сумма всех цифр «Шинели» («просьба от одного капитан-исправника» — 1; «где через каждые десять страниц» — 10; «итак, в одном департаменте» — 1 и т. д):

Число это возникло у нас как следствие того самого концептуального подхода: взболтать текст и пропустить сквозь смысловые конструктивные фильтры. В одном из фильтров чудесным образом застряли числительные [Жакевич 6].

Диск записывался долго. И еще дольше выходил (не было денег). Появившийся же на выходе продукт уже практически ничем не напоминал фрагменты, звучавшие на «Эхе». Как писал об этой работе ШРС рецензент «Огонька»:

Ручаюсь, вам никогда не доводилось слышать ничего подобного. Как бы произвольным образом выдернутые из повестей Гоголя, его писем, книги В. Вересаева о нем отрывки, прочитанные на разные голоса и положенные на музыку, образуют на первый взгляд совершенно бессмысленный постмодернистский коллаж в два с лишним часа протяженностью. Но слушая его, словно бы погружаешься в какой-то чужой, странный, но до боли знакомый мир. Эдакая акустическая виртуальная реальность, которая иных пореальной будет. Ни сюжета, ни осознаваемой связности в «CHINELЬ» нет, но на исходе второго часа, когда звучит отчаянный, истерзанный голос: «Что я сделал им? За что они мучат меня? Чего они хотят от меня, бедного?!» — становится понятно, что, сами того не подозревая, участники этого проекта сделали удивительную штуку — воплотили в звуках Россию. Русскую душу, в конце концов.

В музыкальном ряде спектакля (список использованных произведений занимает 26 строк!) Том Уэйтс соседствует с Глорией Гейнор, Джанис Джоплин передает эстафету Гроверу Вашингтону, глинковская «Жизнь за царя» вдруг становится беллиниевской «Нормой», а где-то рядом бродят Георгий Свиридов и Манфред Мэнн. Все это удивительным образом тонко и точно сплетено [Нечаев].

После записи диска группа в очередной раз распалась. Жакевич работал ночным диджеем на радио, художником и верстальщиком в различных периодических изданиях, при этом продолжая — «для себя» — писать все новые и новые варианты текста. И наконец, в 1988-м, через четыре года после начала этой работы, в результате случайной встречи, проект обрел свое собственно театральное завершение.

Как вспоминал Жакевич:

Однажды я ехал в метро, читал «Шинель», как обычно (а день у меня тогда начинался так: я вставал и, если надо было куда-то ехать или было свободное время, я брал этот текст и читал: «привидение скрылось в неизвестном направлении»*, прочитывал и начинал снова), и вот я еду в метро, читаю. Поднимаю глаза и вижу: напротив стоит Костя Лавроненко. И я так, без лишних предисловий, ему говорю: «Гоголя будешь играть?» Он: «Да!» И всё. Так мы и собрались. Начали репетировать (репетировали у одного моего друга в большой фотостудии; он нас еще снимал параллельно). По-репетировали немного а-ля Клим, но тут Костя взвился и говорит: «Нужен жесткий сюжет». Я говорю: «Жесткий сюжет — это скучно». — «Нет, все должно быть жестко, иначе я не буду продолжать» [...] Кончилось все тем, что я придумал одну вещь, я сказал: «Если у вас получается так, что тут такая конструкция, где импровизация допускается, но в рамках небольших локальных схем, то давайте сделаем так, что вы будете взаимодействовать со средой. Я вам сделаю такую среду, которая будет изменяться, и вы будете с ней взаимодействовать». Так мы и поступили [Жакевич 2].

Встреча Жакевича с Лавроненко, ставшая прологом к репетициям, произошла уже в тот момент, когда Мастерская Клина при ЦИМе окончательно распалась. Клим «бежал» в Петербург ставить спектакли в государственных театрах. Остатки Мастерской после

* «Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте» (последнее предложение повести).

его «бегства» еще некоторое время продолжали существовать на прежнем месте, в Подвале (с отключенным светом и водой, без финансирования, без возможности официально приводить зрителей и играть спектакли), но, в конце концов, и самые стойкие из актеров сдались. И встреча с Жакевичем (не знавшим никаких подробностей о судьбе Мастерской, слышавшим только краем уха, «что Клим вроде бы куда-то уехал» [Жакевич 3]), его предложение полноценной работы — спектакля — в первый момент должно было быть воспринято климовскими актерами как возврат к «счастливым дням», к «золотой поре», к тому времени, когда сам Жакевич еще работал с Климом. И тем характернее выглядит «бунт» Лавроненко против предложенных Жакевичем бесконечно обновляющихся импровизационных вариантов (мы это уже проходили без тебя, после твоего ухода, знаем, чем это заканчивается).

Когда Клим в свое время мечтал о третьем варианте «Ревизора», в качестве потенциального художника этого будущего спектакля он видел именно Жакевича:

Я почему старался держать его при себе... Мне казалось, что если мы все-таки подойдем к этой точке, когда надо будет вернуться и сделать такой полноценный в традиционном смысле спектакль, то он, со своим чутьем, сможет с этим справиться лучше всех [Клим **].

А о провале замысла (т. е. о тех причинах, по которым возвращение к «простому прочтению» текста оказалось невозможным) он говорил:

Дело в том, что в какой-то момент они прошли точку невозврата... Мне в какой-то момент надо было остановиться, остановить все это, сказать: «Всё. Достаточно. Это мы сделали». Но мне, как обычно, стало интересно: А что там? За гранью. И дело кончилось тем, что все разрушилось. Все стало невозможно [Клим 5.3]

Позднее мы чуть более подробно поговорим об этом моменте: моменте исчерпания текста, после которого Мастерская Клима вступит в принципиально иной (возможно даже не театральный, а пара-театральный) период своего существования. Сейчас же для нас важно отметить то, что в работе над «Шинелью» Жакевичем и «выжившими после конца всего» климовскими актерами был найден некий компромисс. С одной стороны, эта новая версия «Шинели» не превратилась в «третий вариант «Ревизора»» (не состоялся отход к буквально традиционной форме спектакля, к сюжетному изложе-

нию и т. п.). С другой — от схемы, предлагаемой первоначально Жакевичем (схемы полностью импровизационных «единообразных» заходов в текст, вне какого бы то ни было сюжета и «осознаваемой связности» слов), — отказались. Но отказались, убрав главным образом «единообразность».

Моделью для «конструкции, где импровизация допускается, но в рамках небольших локальных схем», стал предыдущий по отношению к «Ревизору» этап существования Мастерской — Пинтер. Пройденная на нем климовскими актерами «школа мизансценирования» сочеталась с возникшем на следующем этапе умением работать с «текстовой взвесью». Именно эти две точки стали принципиальными для «актерской составляющей» будущего спектакля.

В неоднократно цитированном уже интервью Алене Карась по поводу 10-летия «Школы» Жакевич говорит о репетициях «Шинели»:

На меня сильно повлияла работа с Климом на «Пинтере» и «Ревизоре» в 1990 году, где раскручивался огромный мир автора — мир универсальной культуры. У нас же здесь был совершенно другой подход: каждое слово стало обрастать целым миром. Так возникли в нашем спектакле капитаны. У Гоголя в «Шинели» есть «целое море вокруг». А потом я выделяю там слово «капитан», «капитан-исправник». Потом площадь представляется Акакию Акакиевичу огромным океаном. И есть «капля в море шинельного капитала». И вдруг ты понимаешь, что есть две фразы, вокруг которых можно играть три часа. Это бормотание, о котором говорил Набоков, неожиданно порождает слово. То же самое, что и концептуальная решетка: в центре оказывается слово «море», а вокруг него всякие электроны крутятся. «Шинель» была для меня огромным организмом со своим ДНК. Мне было нужно вытянуть, распрямить все спирали этого ДНК. Говорят, что если взять 1 кв. см человеческой кожи и растянуть ее ДНК, то получится нить от Москвы до Питера. То есть в одном маленьком кусочке происходят космические вещи. [...]

Наша история не о маленьком чиновнике из Петербурга. Это взбитый текст, чистая взвесь, которая помещена в совершенно другую реальность. Набоков говорил в своих лекциях: «Пушкин трехмерен, Чехов трехмерен, а Гоголь четырехмерен. Он играет на краю бездны». Что такое эта бездна? Может быть, через нее можно протянуть какой-то мост и перейти на ту сторону. «Там же, на краю площади, что-то виднеется». Что это за два огонька на том берегу площади, о которых говорит бедный Акакий? И вообще площадь ли это? [Карась 1999]

И в то же самое время непосредственно о модели существования актера в спектакле он говорит:

Какого-то закрепленного текста у них не было, что один говорит одно, а другой отвечает другое, а затем идет третье. Была текстовая взвесь, в которой они должны были двигаться, входя во взаимоотношения с пространством. Но само это движение, оно мне напоминало... был такой момент у Клима — вот, говорят: катарсис — на Пинтере всегда в конце третьего акта звучала красивая композиция Moody Blues, она была закреплена, и Клим ее не отменял. И Марат клал — там был такой манекен, вешалка, на которой был надет костюм, — и Марат клал этот манекен под эту музыку. Это не менялось. После трех часов разных импровизаций, разных схем они все время выходили на эту штуку. По-разному. И Клим ее не отменял. Так вот, когда мы делали «Шинель», я им говорил: какие-то вещи вы делаете, но вы должны выйти, выйти каждый раз, в каждой конструкции на тот катарсис, который был у Клима. Делайте так, как было там. И они пытались. [Жакевич 2]

Что же касается «взаимодействия со средой» — для спектакля Жакевичем была придумана совершенно уникальная конструкция: огромный круг (диаметром около восьми метров), внутри которого были скрыты способы к изменению формы — надувные элементы, сверху полностью скрытые белыми пластиковыми гранулами («как снег»). В процессе действия актеры могли находиться как на поверхности этого круга, так и рядом с ним — в абсолютно черном пустом пространстве. Повинуясь приказам, отдаваемым компьютером, скрытые внутри большого белого круга элементы то накачивались воздухом (вздymались горой, составляли вписанные в большой круг малые круги и т. п.), то опадали, превращаясь в идеально ровную приподнятую по отношению к полу площадку. Одновременно с движениями самого круга на его поверхность (опять же посредством компьютерного управления) транслировались разнообразные изображения.

Б. Боймерс (английский театровед, известный своими исследованиями в области «постсоветского» театра) в посвященной ШРС статье «Театр как симуляция» так описывала работу этой декорации в связи с основной интенцией спектакля:

Поверхность снежного круга изменчива: в самом начале она плоская, потом на ней возникают концентрические круги, подобные вздувающимся кольцам; при помощи проекций она оборачивается волнистой поверхностью океана и фрагментами карты; ее разруша-

ют легкие удары по воображаемой мухе и выстрелы в снег, вызывающие крошечные взрывы; снег сгребают три женщины, превращая его в борозды вспаханного поля; снежный круг становится кладбищем для Акакия Акакиевича и лунным пейзажем с подсвеченными изнутри воздушными шарами, которые постепенно надуваются в финале. Круг играет ту же роль, что и текст для Акакия Акакиевича, — поверхность, которая может проецировать и отражать образы гоголевской повести. Для Гоголя речь Акакия Акакиевича лишена значения: он использует частицы и наречия («он изъяснялся большей частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения»); герой не способен перевести текст из первого лица в третье («переменить глаголы из первого лица в третье»); и он ощущает улицы как линии текста («он не на середине строки, а скорее на середине улицы») [Боймерс].

При общей импровизационности текста и действий актеров «в рамках локальных схем», в спектакли были и точки фиксации. Например, начало: каждое представление начиналось с того, что на сцену — в центр большого круга — выходил полностью затянутый в белое («как на ядерном реакторе» — белый халат, шапочка, защитные очки) актер — сам Жакевич, — неспешно открывал принесенный с собой чемодан, опускался на колени, погружал внутрь этой белой поверхности руку, доставал оттуда яйцо, клал его в мешочек, убирал в чемодан, доставал из чемодана пульт, нажимал на кнопку, и вдруг сверху из незаметной до того зрителю специальной конструкции вываливалось огромное яйцо. Это яйцо падало в середину большого круга, и он начинал постепенно покрываться концентрическими кругами (как от падения капли на поверхность воды). В зале медленно гас свет, но зритель продолжал видеть это движение расходящихся концентрических кругов. После ухода Жакевича на сцене появлялись два актера-персонажа присутствующих в спектакле (согласно программке) «вместо А.А.». Эти персонажи — Ко и Ма (т. е. **Константин** Лавроненко и **Марат** Серажетдинов, что, правда, никому не разъяснялось — в программке отсутствовали имена и фамилии актеров), начинали игру со зрителем и т. д.

«Шинель» была показана на нескольких российских и европейских фестивалях*. В 1999–2000 гг. состоялись большие европейские га-

* Первый московский фестиваль NET (1998), «Культурные герои 21 века» (1998), ганноверский фестиваль «Театроформен» (1999), венский музыкально-театральный фестиваль «Винер Фествохен» (1999), зальцбургский театральный фестиваль «Летняя сцена» (2000).

строли спектакля. Работа получила прекрасные отзывы критиков, причем (удивительное дело) не только европейских, но и российских. Например, Роман Должанский (некогда бывший соавтором, возможно, самой едкой и издевательской статьи о первом спектакле «Школы» — [см.: Задолжник]) писал:

Спектакль Жака — очевидная удача и самое значительное событие московского театрального сезона. Он наследует полузабытым поискам десятилетней давности, но не выглядит ни запоздалым откровением, ни нервной попыткой приспособиться к новым веяниям. Никаких «новых веяний» нет, хотя спектакль сделан с осознанием собственного высказывания как манифеста. Но на «шинели» лежит отблеск выстраданного внутреннего спокойствия, доселе не замеченного в созданных отечественных театральных новаторах «новой волны».

Эта новая интонация тем ценнее, что извлечена она из произведения, которым принято будоражить русского зрителя, совестить его и давить на сострадание. В этом, традиционном смысле «шинель» холодна, как зимний пейзаж. Никакого Акакия Акакиевича нет, а есть лишь те, кто «вместо него». Белый блин-круг в центре сцены, окруженный сплошной чернотой кулис, засыпан полиэтиленовым снегом. Стылое пространство постепенно выдает себя: оно оказывается для Жака эфирной ловушкой, гигантским резервуаром, хранящим голоса всего мира и всех времен. [...]

Текст узнать нельзя, и, если бы не названное имя гоголевского героя-переписчика, о первоисточнике можно было бы долго гадать. Меж тем сценарный коллаж, строительной единицей которого является даже не фраза, а отдельное слово, не похож на салат из мелко нарезанных ингредиентов. Спектакль исследует Гоголя как феномен лингвистический. То есть делает то, к чему театр давно подбирался, но в чем никогда не преуспевал, сбиваясь на идеологию чувств, на проливание слез по надоедливому «маленькому человеку» [...]

Спектакль обращен туда же, куда, по словам Набокова, обращена проза Гоголя, — «к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безмяннных и беззвучных кораблей». Режиссерские жесты в «Школе...» аккуратны, сильные и, как ни странно применять это слово к авангардному и тем более «самозваному» театру, нежны. Даже те из них, что очевидно резки, как падение в начале спектакля на снежный блин огромного белого яйца. Мир произошел от плюхнувшегося неизвестно откуда яйца, почему бы и нет? [Должанский 1998]

На премьере «Шинели» (прошедшей в рамках фестиваля NET в 1998) спектакль анонсировался как первая часть трилогии и имел подзаголовок «Путешествие книги». Выход второй и третьей частей («Путешествия человека» и «Путешествия души») так и не состоялся. Спектакль стал последним проектом ШРС, равно как и последним (на момент написания работы) спектаклем, в котором зритель мог увидеть на одной сцене актеров климовской школы — Константина Лавроненко, Марата Серажетдинова, Елену Громову. Возможно, что именно после окончания этого проекта — в 2000 г. — бывшую мастерскую Клима при ВОТМе можно считать окончательно распавшейся.

4. «Три ожидания в пейзаже Гарольда Пинтера»: «сборка» и «премьерная версия» спектакля

Вернемся к сезону 1989–1990 гг. Конкретнее — к апрелю 1990-го, т. е. к моменту, когда Клим принимает решение начать «сборку» спектакля.

Итак, нам уже известны практически все «внешние» вводные: «период Лидова» закончился. В Мастерских утвердился Лернер. И те изменения, о которых вспоминает Клим («нам начали говорить, что у вас должен быть директор, что вы сами должны заниматься собой, мы вам дали возможность, а вы...»), связаны именно с его приходом.

Собственно, и сам фестиваль «Пролог», к которому новый директор потребовал предъявить «работу за год», был связан именно с изменением ситуации (как говорит сам Клим: «Лернер с самого начала пытался представить себя таким, как сейчас говорят, “эффективным менеджером”: почему нет продюсеров? Почему не проводятся фестивали? Надо устраивать “знаковые события”» [Клим **]).

Возможно, неправомерный вопрос: хорошо все это или плохо? К «добру или к худу»? С точки зрения дальнейшего существования Мастерской, вероятно, — к добру. Не решился Клим на сборку спектакля (а он бы не решился), еще полгода, максимум год самостоятельных «хождений», и все бы закончилось само по себе. Артисты разбежались, сам Клим «вышел на иной уровень», занялся чем-то другим.

Следующий момент — появление Жакевича. То, что Клим начинает работать с Жакевичем над декорациями (и все это действительно

но случайно, непреднамеренно совпадает с периодом финальной сборки спектакля), — психологически необыкновенно важный элемент. Как говорит в подобных случаях Клим?

Что значит — «репетировал»? Так «репетировать» можно и год, и два. Такие «репетиции» ни к чему не обязывают. Походили, побаловались, разошлись... Репетиции начинаются тогда, когда запускаются декорации, когда начинают работать цеха. Тогда — да. Вот Лешка, он, думаешь, просто так выпустил спектакль? Нет, потому что ему запустили декорации [Клим 7].

Слова эти были сказаны по поводу его собственного «бегства» из театра Сатиры, с «Мольер-проекта», в 1997-м, в театр на Литейном, на выпуск спектакля «Луна для пасынков судьбы» (упоминаемый уже Янковский, пришедший в Сатиру вместе с Климом и представленный дирекции как его «ассистент», выпустил через полгода после этого бегства спектакль по А. Фугарту «Здесь живут люди»). То, что практически одновременно с приходом Жакевича в жизни Клима возникает и Королькова — «художник по костюмам» будущего спектакля, — еще больше заостряет ситуацию:

Если уже есть и костюмы, и декорации, если актеры выучили текст, спектакль не выпустить невозможно. Я не знаю, кем надо быть, чтобы не выпустить в такой ситуации спектакль [Клим **].

(И это не говоря уже о том, что появление Корольковой означало и перемену в личной жизни самого героя, а всякая такого рода перемена, как мы уже убедились, оказывается у него связана и с «творческой деятельностью».)

Появление Жакевича как художника будущего спектакля важно и еще по одной — также психологической — причине. Клим, как мы помним, — сам художник, сам — автор декораций (достаточно вспомнить об уже упоминавшихся выше «Трех сестрах» в Харькове и «Источнике» в Кирове). Но в качестве художника, придумывающего и строящего декорацию, он оказывается этой декорацией ограничен. Например, в Харькове, когда во время генерального прогона «Трех сестер» произошла «какая-то накладка, такие белые чехлы, которые он придумал, они не смогли все правильно сделать, и в результате играли без них» [Янковский 4]. Клим, по воспоминаниям Янковского, «страшно переживал по этому поводу; кричал, что все должно быть так, как задумано, иначе нет никакого смысла ни в чем» [Янковский 4]. Присутствие другого человека — «отдель-

ного» художника — позволяло ему как режиссеру дистанцироваться. Сосредоточиться собственно на актере. И пусть даже декорации придумывались совместно, финальный отказ от них показателен.

Впрочем, все это, как было уже сказано, — «внешнее». «Внутренним» же было само желание попробовать вывести происходивший на репетициях процесс на качественно иной уровень. Ввести его в иные — более жесткие — рамки, «сформатировать». Но при этом не перейти от «репетиций» к «спектаклю», не изменить «существа дела».

Выше мы уже цитировали слова непосредственных участников репетиций и об «отзвучивании» и о едином пространстве («пейзаже времени»), в котором тексты этих трех пьес оказываются наложены один на другой. Теперь же давайте бросим беглый взгляд на сами пьесы для того, чтобы понять, о чем именно идет речь.

Как мы помним, для репетиций (процесса «хождения с текстом») было взято три текста Пинтера. Первый — «Коллекция» — обладает более-менее формализуемым сюжетом: в дом Гарри и Билла приходит незнакомец — Джеймс — на проверку оказывающийся их соседом, владельцем небольшого магазина одежды. У Джеймса есть жена — Стелла, — и он обвиняет Билла в том, что «на прошлой неделе в Лидсе» Билл встречался со Стеллой, и она ему (Джеймсу) с ним (Биллом) изменила. В конце пьесы друг Билла Гарри производит собственное расследование и выясняется, что никакой измены в Лидсе не было. Стелла «придумала всю эту историю», потому что «женщины, они — странный народ».

Конечно, в пьесе не все так буквально (и именно небуквальность происходящего и является «основным содержанием»): была ли «в действительности» измена? Да и вообще — сама встреча в Лидсе? Кто «в действительности» придумывает ее — Стелла или сам Джеймс? По какой причине? Границы реальности размыты, и ни о чем нельзя сказать наверняка.

Вторая пьеса — «На безлюдье» («Ничейная земля») — еще менее понятна. Начинается она с того, что состоятельный пожилой аристократ Херст приводит к себе в дом бродягу Спунера, с которым он познакомился в пивной. Они выпивают, разговаривают, и в процессе разговора зрителю становится «понятно», что Херст и Спунер раньше были знакомы. Принадлежали «одному кругу». Было это или нет «на самом деле», не только непонятно, но и, по всей видимости, не важно.

Манера речи Спунера «завиральная», например, он рассказывает о себе:

Я стойкий приверженец искусств, в особенности поэтического искусства, и наставник молодежи. Я держу открытый дом. Ко мне приходят юные поэты, читают мне свои стихи. Слушают мое мнение, пьют мой кофе, причем бесплатно.

В другой раз он заявляет, что он — художник. Что у него есть большой загородный дом, коллекция картин. При том, что «в действительности» (это выясняется, когда в доме появляются два новых персонажа — Фостер и Бриггс, — «присматривающих» за Херстом) он всего лишь «собирает со столиков пивные кружки в кабаке на Меловой Ферме». В свою очередь, Херст иногда словно бы выпадает из реальности и начинает произносить странные, напрямую ни с чем не связанные фразы (словосочетание, ставшее названием пьесы, возникает именно в одной из них).

И наконец, третья пьеса — «Пейзаж» — наиболее «темная» с точки зрения того, что же на самом деле происходило «в реальности». Мужчина и женщина — Бет и Дафф — сидят за столом на кухне (своего?) загородного дома и «разговаривают». Причем, как значится в ремарке, Бет не слышит Дафф, а Дафф не слышит Бет. Она рассказывает о встрече на берегу, о своих (возможно, случившихся, возможно, выдуманных) отношениях с неким мужчиной (ее «собеседником»? кем-то другим?), он — о вчерашнем дне и истории своих взаимоотношений с женой (его «собеседницей»?). В отличие от Дафф, обращающейся вообще непонятно к кому и рассказывающей непонятно о ком («он встал», «он вышел»), Бет в своей речи все время употребляет местоимение «ты» (как в воспоминаниях о неизвестно, когда происходившем, — «ты молодая редко смеялась», так и в планах на будущее: «ты сможешь», «тебе понравится» и т. д.). Тем не менее, относится ли это «ты» к сидящей напротив него Бет (и вообще, относится ли оно к одной и той же женщине) — так и остается непонятно.

Первое же «отзвучивание», которое мы смогли бы обнаружить в спектакле, в том случае, если бы оказались на премьере, — наложение слов Бет «Мой муж спал за дюнами» (3-й фрагмент*, «Пейзаж»), практически переходящих в слова Гарри о Билле «он спит» (4-й фрагмент, «Коллекция»). Слова эти через некоторое время отзвучат словами Херста «Немного вздремнул» («На безлюдье»),

* См. в Приложении расшифровку первой сцены спектакля (по записи с премьерного показа на «Прологе») с разбивкой на условные фрагменты.

которые, в свою очередь, отразятся в реплике «мужа» Бет Даффа «Я теперь сплю хорошо». Причем в самой пинтеровской пьесе эта реплика — про то, что он хорошо спит, — единственная входит в какое-то буквальное соотношение со словами сидящей напротив «собеседницы».

Бет. *Как сладко ты дремлешь*, сказала я ему. Но меня не проведешь... Я бесшумно легла рядом с ним.

Дафф. Ну что ж...

Бет. Мою кожу...

Дафф. *Я теперь сплю хорошо.*

Бет. ...покалывало.

Дафф. Каждый день с вечера до утра, не просыпаясь.

Бет. Я уже искупалась.

Рассказывая о своем сне, Херст говорит, что его действие происходило где-то у воды. Сам он точно не может описать, где:

Мне снился водопад. Нет, нет, озеро. Кажется, это было... совсем недавно [...]

Что-то мне тягостно. Что такое? Ах да, сон. Водопады. Нет, нет, озеро. Вода плещется. [...]

Что это было? Тени. Сверканье в листве. Беготня по кустам. Юные парочки. Плеск воды.

«Рассказ» Бет начинается со слов:

Я люблю стоять у моря на берегу. *Пауза.* Я там часто стою. Очень часто. Мне там нравится. Люблю стоять на берегу. *Пауза.* Так вот, я стояла на берегу.

У воды же — «вчера» — переживает дождь Дафф:

Я дошел до пруда [...] На другой стороне пруда, тоже под деревом, стояли мужчина и женщина.

В смутном сумбурном, перемешанном с видениями из прошлого рассказе о сне Херста возникает какая-то женщина:

Я стоял, и моя тень упала на нее. Она подняла глаза.

В рассказе Бет на месте этой неизвестной нам женщины — ее (Бет) муж (Дафф?):

Он почувствовал, что на него упала тень, и посмотрел на меня снизу.

При этом логика рассказа Бет отчасти также напоминает логику сна: подробности видения сменяются, пейзаж то наполняется людьми и предметами, то опустевает, «обезлюживается»:

На пляже много народу... *Пауза*. Все ходят по пляжу. Мужчины. В основном мужчины ходят туда-сюда по пляжу. *Пауза*. Я стала спускаться по дюнам к морю. [...] Женщины, лежащие неподалеку, повернулись и посмотрели на меня. [...] На пляже никого не было. Вдали на волнорезе сидел мужчина. Он сидел на солнце так далеко от меня, что казался не больше булавочной головки. Я видела его, когда стояла на дюнах или шла с берега за дюны. [...] Мне могло показаться, что он там сидит. Может, на пляже вообще никого не было. Возможно, пляж был совершенно пуст.

Сны проницаемы. Их персонажи накладываются друг на друга. Смешиваются с видениями из прошлого и отождествлениями — из настоящего. Во сне Херста кто-то тонет. То ли он сам, то ли кто-то другой. «Это я тонул у вас во сне, — говорит Спунер, — Но вы не волнуйтесь. Я не утонул». Пространства снов соединяются с недавним прошлым, плавно перетекая в далекое «когда-то», непонятно, бывшее когда-то или нет. Персонажи вспоминают о чем-то или не вспоминают, а придумывают на ходу, отдают своим фантазиям, замороженно всматриваются в то, что могло бы произойти, «если бы». Если бы они поднялись в номер, если бы они ушли с пляжа, если бы тогда, тридцать лет назад, он бы это сделал.

В спектакле соединения эти не будут соединениями в собственном смысле этого слова. Отзвуками — да. Возможностями. Инвариантами. Пространства пьес не сольются. Просто их будет подчас практически невозможно различить. В самом начале спектакля — в первой мизансцене первого дня, — когда «персонажи» выходят «на берег» (в пространство, уставленное складными «пляжными» стульями), этот берег неразличим: то ли «вчера» Даффа, то ли «сегодня» Бет, то ли сон Херста. Так же как неразличим дождь, в далекий шум которого они вслушиваются «на выходе»:

Вчера мне пришлось ненадолго укрыться под деревом. Дождь пошел. Забыл тебе сказать [...]

На улице льет? Август в Англии — это сплошные дожди. [...]

В тот вечер я так и не увидел твоего лица. Ты стояла у окна. Ночь была очень темная. Лил дождь. Он стучал по окнам, отскакивал от оконных стекол. Ты знала, что я вошел в комнату, но не повернулась.

Взаимопроницаемость текстов трех пинтеровских пьес, ставших основой спектакля, касается не только снов, пространств у воды или шума дождя. Повторы, воспроизведения мизансцен, ситуаций, совпадения «мелких подробностей» (как сознательные — внутри одной пьесы, так и «случайные» — внутри всех) создают особое поле, в котором положения одного текста становятся как бы возможностями для понимания другого. Особого, сквозного видения. Начиная с мелочей и заканчивая центральными, «сюжетообразующими» столкновениями.

Первая сцена, открывающая «На безлюдье» (первый текст, звучащий в спектакле), — сцена, где Спунер и Херст пьют. Херст стоит, разливает, Спунер — сидит в ожидании:

Херст. Не разбавлять?

Спунер. Нет, не разбавлять, пожалуйста, ничем не разбавлять.

Херст подносит ему стакан.

Спунер. Спасибо. Как это любезно с вашей стороны. Право, как любезно.

Херст наливает себе водки.

Херст. Будем.

Спунер. Ваше здоровье.

Пьют.

В какой-то момент они меняются ролями. Уже Спунер наливает сидящему Херсту, а тот благодарит:

Спунер. Вам ничем не разбавлять, не смягчить?

Херст. Нет, ничем не смягчать.

Спунер подносит Херсту его стакан.

Спунер. самого доброго вам здоровья.

Херст. Вам того же.

Пьют

Мизансценически у этой двойной сцены из «На безлюдье» в «Коллекции» есть двойник: сцена, когда Джеймс приходит первый раз

к Биллу — он (Джеймс, гость) подходит к бару наливает себе виски, хозяин сидит в кресле. И «смена ролей»: его следующий приход, когда уже Билл наливает и протягивает виски Джеймсу. При этом перемена, образуемая наложением текстов, заключается не только в том, кто наливает, гость или хозяин, но и в том, кто у кого в гостях. В первой пьесе Спунер — обитатель трущоб, единственная работа которого «собирать со столиков пивные кружки в кабаке на “Меловой Ферме”, оказывается в гостях у настоящего джентльмена — Херста (с которым знакомится в той же самой пивной, где «работает»). Во второй — Билл, к которому «в гости» пришел Джеймс (человек состоятельный, респектабельный — владелец магазина готовой одежды), оказывается на поверку выходцем с самого низа (мы узнаем об этом позднее, из реплики Гарри):

Знаете, я совершенно случайно нашел его в трущобах. Однажды бродил по трущобам и набрел на него. Я сразу понял, что он очень талантлив. Я дал ему дом, работу, и дела у него пошли успешно. Много лет мы были близкими друзьями.

т. е. таким же, как Спунер, бродягой, однажды приведенным в дом.

Когда в конце первой пьесы Спунер просит Херста оставить его в доме (а мы понимаем, что «в реальности» это все же вряд ли произойдет), гипотетическая возможность, стоящая за этой просьбой, оказывается как бы реализована в «Коллекции». И не важно, что Спунер на 20 лет старше Билла, — речь идет не о «возможном прошлом», не об истории появления Билла в доме Гарри, а о возможности в чистом виде.

Как мы узнаем из текста пьесы, Херст знакомится со Спунером в пивной, хозяйин которой — хороший знакомый Спунера. Впрочем, это не точная информация, а всего лишь предположение другого героя пьесы — Фостера. А из предыдущего разговора Спунера с Херстом становится ясно, что — *возможно* — познакомились они чуть раньше, в парке. Или это только Спунер был в парке до пивной. Или они отправились в парк после того, как познакомились. Но в любом случае — парк и пивная, как место предполагаемого знакомства, как-то связаны.

Я доплелся до Хампстедского парка, одержимый воспоминаниями более мерзостными, нежели обычно, и вдруг обнаружил, не слишком тому удивившись, что заказываю пиво у стойки упомянутого заведения.

В другой пьесе — «Пейзаже» — Дафф рассказывает:

Когда я выбрался из парка, пивные уже были открыты. *Пауза.* Я и подумал, что неплохо бы заглянуть в пивную — пропустить кружечку. Забыл тебе рассказать. В пивной я познакомился с одним типом. Сначала я поговорил с хозяином. Он меня знает. А потом пришел этот псих. Он заказал кружку и тут же стал ругать пиво. Он мне здорово надоел... и т. д.

Из дальнейшего монолога Даффа становится ясно, что дом, в котором он живет с женой, когда-то принадлежал его хозяину. Этот хозяин когда-то (неизвестно когда) по какому-то поводу (неизвестно какому) взял его в дом, а потом — то ли умер, то ли уехал, то ли с ним что-то произошло, и Дафф с женой остались вдвоем (впрочем, как было уже сказано, женаты ли они в действительности, нам тоже неизвестно).

Основная интрига «Коллекции» связана с изменой: жена Джеймса Стелла изменяет ему с Биллом. Мы узнаем об этом со слов Джеймса, обращенных к сопернику:

Джеймс. [...] вы пришли в сто шестьдесят пятый номер. [...] В номере остановилась моя жена. Вы с ней спали.

Билл. С чего вы взяли?

Джеймс. Она мне сама рассказала.

В «На безлюдье» Спунер также обвиняет Херста, бросая ему в лицо:

Спунер. Это вы, сэр, себя безобразно вели. По отношению к прекраснейшим представительницам прекраснейшего пола и лучшей из них — моей жене. Это вы запятнали своими безобразиями и извращениями женщину, соединенную со мной нерушимыми узами.

Херст. Я, сэр? Безобразиями? Извращениями?

Спунер. Да, безобразиями. Она мне обо всем рассказала.

«Измена» Стеллы происходит в отеле. Об отеле (как о месте любовного свидания) также говорит и Бет, героиня «Пейзажа»:

Я знала, что где-то поблизости есть отель, где мы могли бы выпить чаю.

С «выпить чаю» начинается и измена жены Спунера Эмили, о которой Херст рассказывает:

Цветы она любила не меньше моего. Нарциссы, крокусы, собачьи фиалки, фуксии, жонкилии, гвоздики, вербена.

Пауза.

Ее нежные тонкие руки.

Пауза.

Никогда не забуду, как она касалась жонкилий.

Цветы же возникают и в сцене, описываемой Бет:

Когда я поливала цветы, он стоял и наблюдал за мной, он смотрел, как я ставлю цветы в вазу. Ему нравилось, что я занимаюсь этим так серьезно. Я делала это очень сосредоточенно, я ему сказала, что собираюсь полить цветы и поставить срезанные цветы в вазу. Он ходил за мной по гостиной на некотором расстоянии и наблюдал, как я это делаю. Я поставила цветы в вазу и стояла не двигаясь. Я слышала его шаги. Он до меня не дотронулся. Я прислушивалась. Я смотрела на белые и голубые цветы в вазе.

Пауза.

Потом он до меня дотронулся.

Пауза.

Он дотронулся до моей шеи. Легким движением пальцев, едва ощутимым движением пальцев он прикасался к моей шее.

И это описание вполне может подойти как на роль происходившего в отеле между Стеллой и Биллом, так и – на ферме, между Херстом и Эммой.

Наложение сюжетобразующей интриги с изменой практически идеальное. При этом не стоит забывать о том, что происходящее во всех трех пьесах происходит лишь в измерении возможного. Спунер готов ради того, чтобы остаться в доме Херста, подтвердить все, что угодно, что он — Чарли, что он был на фронте, что у него была жена. Гарри убеждает Джеймса, что между Стеллой и Биллом ничего не было — они лишь сидели в вестибюле и говорили о том, что бы они могли делать, если бы поднялись в ее номер. Бет начинает свой рассказ о встрече в отеле с сослагательного наклонения:

Наверное, бар отеля был уже открыт. Мы бы посидели в баре. Он бы предложил мне выпить. Что бы я выпила? А он что? Что бы он захотел выпить?

«Возможное будущее» Спунера, возможное прошлое Билла, «реальное» прошлое Даффа (и его теперешнее настоящее, оказывающееся будущим *после* «возможного будущего»); возможная изме-

на Стеллы в настоящем, измена Эмили в прошлом и бесконечные фантазии об измене, когда Клим говорит о «пейзаже времени» или о «лабиринте», через который должен пройти актер, это не привнесенная «извне идея», а та реальность, которая возникла в процессе прохождения через тексты на репетициях.

Ты находишься в неподвижном времени... время как плоскость с какими-то аномальными зонами: если ты сюда зайдешь, то будет вот это, в независимости от того, желаешь ли ты этого или нет... Ты просто идешь по плоскости, по пейзажу, время как пространство, где нет прошлого, настоящего и будущего.

Возможно, свою роль здесь сыграло также и то, что одним из учителей Клима был Васильев, «всегда строивший спектакль к кульминации, к основному событию пьесы, вдоль линии судьбы к неизбежной развязке». Но, если «основное событие» вынесено за рамки пьесы (эпизода, фрагмента — не важно), помещено внутрь другого текста, кульминация которого, в свою очередь, становится фрагментом третьего, который сам отсылает нас, скажем, обратно, к первому или в другой фрагмент второго, то речь будет идти уже не об «учащении дыхания» на пути к «развязке», а о том, как его — дыхание — сберечь.

Пьеса — лишь часть лабиринта, отрезок пути, пройдя по которому можно двинуться дальше, а можно и оказаться в тупике. Слова, обстоятельства, «личности» персонажей — лишь стены, и ограничивающие, и направляющие движение. Приз — просто жизнь, свобода от стен, приходящая в момент осознания их иллюзорности.

Приведенные выше примеры *возможного* наложения далеко не единичны. Такого рода «совпадений», переключек текстов, в пространстве, образуемом тремя пьесами, — огромное количество. Причем переключек не обязательно «сюжетных», связанных непосредственно с происходящим.

Спунер представляется художником — Бет рассказывает о правилах рисунка. Спунер говорит о том, как однажды он видел, как какой-то рыбак поймал огромную рыбину, как она трепыхалась, и как он хотел нарисовать это — Дафф предстает перед нами завязтым рыболовом, знающим о рыбах очень много и с удовольствием

говорящим о них. Слова персонажей «отзвучиваются», отражаются в иных словах, вне всяких буквальных отождествлений.

Спунер: Так вот, однажды в Амстердаме... Сидел я под тентом в кафе у канала. Погода была дивная. За соседним столиком, в тени, некто сидел, посвистывал под нос, очень смиренно сидел, буквально без движения. А с берега канала удил *рыболов*. Он поймал рыбку и вскинул ее на удочке. Кельнер радостно захопал, они с рыболовом дружно рассмеялись. Шла мимо девчушка и тоже засмеялась. Шла мимо парочка — поцеловались. Рыбка висела, качалась и трепыхалась на крючке; и рыбка, и удочка поблескивали в солнечном свете. Рыболов от радости раздумялся. А я решил написать это все — изобразить канал, кельнера, девчушку, рыболова, влюбленных и рыбку, а на заднем плане, *в тени*, того соседа — и назвать картину «Свист».

Бег. Когда я рисую, я всегда помню об основных законах *светотени*. Предметы, поглощающие свет, бросают тень. Тень вытесняет свет. Форма тени зависит от формы предмета, от которого падает тень. Впрочем, не всегда. То есть, не всегда впрямую. Иногда невозможно определить, от какого предмета падает тень.

Дафф. Я теперь сплю хорошо... Каждый день с вечера до утра, не просыпаясь... Знаешь, может, это оттого, что я хожу на *рыбалку*. Я узнал много нового про рыб... Рыбы — крайне пугливые существа. С ними надо обращаться очень осторожно. На рыбной ловле нужно вести себя спокойно. Не следует суесться. Никогда.

С другой стороны некоторые фрагменты текста (опять же — не центральные, не протяженные) совпадают именно буквально, даже на уровне имен. Например, начало диалога Спунера и Херста:

Спунер. Со Стеллой видитесь?

Херст. Со Стеллой?

Спунер. Не могли же вы позабыть.

Херст. С какой Стеллой?

Спунер. Со Стеллой Уинстенли.

Херст. Уинстенли?

Спунер. Сестрой Банти Уинстенли.

Херст. А, Банти. Нет, не вижу.

Спунер. Вы были к ней весьма равнодушно.

вполне могло бы быть началом разговора Джеймса и Билла (реальности, совмещаясь на мгновение, совпадая *практически буквально*, тут же расходятся).

Эффект наложения, отражения текстов в зеркалах друг друга, не был заранее запланирован. Пьесы вообще не были *отобраны*, просто взяты как примеры трех *разных* текстов, дающих разные возможности прохождения. Но и после того, как этот эффект был «открыт», намеренно закреплять его (делать какой-то специальный коллаж, как-то монтировать диалоги с целью *указать* зрителю на то или иное «совпадение») Клим не собирался. Его задачей было создание условий, при которых (словами Берзина) текст мог бы «*вдруг* пойти и пойти достаточно точно» или, как говорит Лавроненко, «*вдруг* сработать».

В уже цитировавшейся выше беседе с Натальей Шевченко Клим, описывая спектакль, говорит:

[Спектакль назывался] «Три ожидания в пейзаже Гарольда Пинтера», или «Ожидание неожиданного» в «Пейзаже Времени». Сознание-время как пейзаж, пространство. Я смотрю на пейзаж, слова много раз повторяются как отсветы... Нет никакого действия. [...] Ты находишься в неподвижном времени... время как плоскость с какими-то аномальными зонами: если ты сюда зайдешь, то будет вот это, в независимости от того, желаешь ли ты этого или нет... Ты просто идешь по плоскости, по пейзажу, время как пространство, где нет прошлого, настоящего и будущего...[...] Основная тема, что все происходит одновременно.

В спектакле, собранном к премьере, эта основная тема — то, что все происходит одновременно — была воплощена буквально. Актеры выходили на сцену, «рассаживались» и начинали «произносить текст». Сначала — «На безлюдье», затем — «Коллекция», и наконец — «Пейзаж». В приложении к работе (см. стр. 547) я привожу расшифровку наложения текстов первой сцены спектакля по видеозаписи, сделанной Берзиным на «Прологе». Просмотрев ее, можно достаточно четко представить себе, *как именно* это было сделано. Выделим несколько моментов:

1. Тексты всех трех пьес звучат без каких бы то ни было существенных изменений (выпадение одного-двух слов, равно как и замена какого-то слова на синоним, — обычная театральная практика, никак не связанная с поэтикой спектакля). В то же самое время пропуск части текста (отмеченный во фрагменте 6, пропуск реплики Даффа в «Пейзаже») связан скорее не с сознательной «интерпре-

тационной» редактурой, а со скоростью прохождения сквозь текст. Реплика «вылетает», потому что в этот момент (и конкретно в этом спектакле) она бы затормозила движение.

2. Тексты пьес возникают последовательно, накладываясь один на другой. Если воспользоваться метафорой, больше всего начало спектакля напоминает полифоническое (трехголосное) музыкальное произведение (с контрапунктом в качестве «отзвучивания»). Визуально такое построение будет позже проиллюстрировано в одной из сцен самого спектакля, когда на сцену (опять же — последовательно) будут вынесены три метронома и каждый запущен в своем ритме.

3. Некоторые фрагменты текста той или иной пьесы могут повторяться. Например, «Коллекция» — фр. 2, фр. 4. Основание для повторения этого фрагмента можно найти в самом тексте (Джеймс говорит Гарри: «Скажи ему, я еще позвоню»). Однако в спектакле это повторение напоминает скорее кинематографическое «изменение плана»: во втором фрагменте, когда текст из «Коллекции» идет параллельно с текстом «На безлюдье», он как бы находится на втором плане; в четвертом фрагменте, когда тот же самый текст повторяется, уже не накладываясь ни на что, — выходит на первый. Подобного рода «кинематографическая» техника является средством манипуляции зрительским вниманием. Зритель словно бы переключается с одной сцены на другую, переносит внимание с одного фрагмента пространства на другой. При этом как бы возвращаясь во времени к тому моменту, когда произносимые слова звучали в первый раз.

Следующие два пункта относятся к «распределению ролей» и отношениям с «ролью».

1. С самого начала спектакля мы видим на авансцене сидящих на двух поставленных вплотную друг к другу стульях пару — мужчину и женщину, Чаплыгина и Громова. Во фрагментах 1–2 «Она» безмолвна, а «Он» произносит текст «за Спунера» (в диалоге с сидящим за его спиной Серажетдиновым — Херстом). В третьем фрагменте, в параллельно звучащем тексте, «Он» — по-прежнему Спунер («На безлюдье»), «Она» — Бет («Пейзаж»). И наконец, в четвертом они оба произносят текст из «Пейзажа» (Чаплыгин — Дафф, Громова — Бет). При этом очевидно, что «манера игры»,

«способ подачи текста», «образ» — ничего не меняется. Он не «изображает» в первом фрагмент Спунера, а в четвертом — Даффа. Она не превращается «вдруг» в Бет.

2. В седьмом фрагменте место ушедшей «на задний план» Громовой занимает Корневская, продолжающая в следующем — восьмом — фрагменте произносить текст «за Бет», с того места, на котором остановилась Громова. Продолжавший все это время сидеть на своем стуле Чаплыгин–Дафф словно бы не замечает подмены. Т. е., с одной стороны, он, конечно, видит произошедшее (когда Бет–Громова вставала и уходила, он — до этого момента посылавший реплики «в пространство», словно бы и не к ней — разворачивается к уходящей и заканчивает свою фразу ей вдогонку, провожая ее взглядом). Но, с другой, — произошедшая перемена ничем не маркируется. «Дафф» продолжает говорить, обращаясь к «Бет». Как говорит по этому поводу сам Клим:

Женщина... это всего лишь точка в пространстве, к которой мужчина обращает свои слова. Когда она уходит, а ее место занимает другая, он этого, на самом деле, не замечает... Конечно, если она подает ему «правильные» реплики в «правильные» моменты [Клим 12].

Произнося слова «за персонажей» из той или иной пьесы, актеры не играют «роли», не изображают их. При этом также и не являясь «самими собой» (Лавроненко, Чаплыгиным, Громовой). В этом смысле особенно интересным является их «чистое» существование в пространстве между текстами, в зоне, не маркированной словами. В тот момент, когда Громова встает и отходит от Чаплыгина, еще продолжая быть «немножко Бет», а Корневская, распростившись с Лавроненко медленно, словно бы прогуливаясь, движется к ее месту, уже почти став ею. Это существование, целиком сотканное из поз, действий, взглядов, улыбок, «замечаний» и «незамечаний» кого-то или чего-то, с одной стороны, иногда — в том или ином конкретном эпизоде — выглядит как подоплека, происходящее «на самом деле» (в отличие от сказанного на словах), но с другой — не принадлежит не только конкретному «персонажу» (пьесы, спектакля), но и вообще кому-то, о ком можно было бы сказать что «это — он».

Если отвлечься на минуту непосредственно от премьерного представления спектакля, то важно отметить такой момент (речь идет не именно об описываемом эпизоде с «заменой Громовой на Кор-

невскую», а вообще о принципе): хотя спектакль и был «выстроен» к премьере (как, например, говорит Гандзюк: «был поставлен и сделан полностью, каждое движение» [Гандзюк 2]), эта «выстроенность» не носила «исполнительский» характер. Т. е. та или иная интонация, жест, действие не возникали *обязательно* в тот или иной *заранее определенный* момент, а «могли случиться». «Что-то могло произойти». И этот принцип относится также и к «заменам». Корневская сменяет Громову «в роли» Бет. Но не обязательно на тех же самых словах или после тех же самых действий.

Что-то должно было произойти. Марат должен был пойти туда, обойти, встретить ее, она посмотреть на него, он что-то сделать, подойти к той, та — к нему, тогда эта должна была встать и уйти, а эта — наоборот — прийти на ее место. Не «на каких-то словах», не для реплики [Клим 12].

Актеры, проходившие на репетиции, все тексты всех пьес к спектаклю должны были знать, не только «свои роли», «свой текст», но весь текст вообще. Быть готовыми «подхватить» с любого места, произнести текст любого «персонажа» (что в свое время и дало возможность играть без Ломовского или без Казибеева).

То, что в спектакле «все происходит одновременно», не является абсолютным произволом по отношению к авторскому замыслу. Наоборот: законы спектакля практически полностью заданы законами пьес. Так, «физическая» одновременность происходящего является основным условием в «Коллекции». Первая же ремарка пьесы описывает предполагаемое пространство постановки:

Сцена разделена на три части [...] Каждая часть строго обозначена и отделена от остальных. Слева — дом Гарри в Белгрейвии. [...] Справа — квартира Джеймса в Челси. [...] В глубине сцены посередине телефонная будка.

То, что все три пространства, в которых происходит дальнейшее действие пьесы, видны зрителю, предполагает и «параллельное существование» персонажей, одновременность их действий. Дальнейшие ремарки подробно описывают это. Например:

Лунный свет в квартире. Хлопает входная дверь. Входит Стелла, включает настольную лампу. Смотрит на дверь в другую комнату.

Стелла. Джимми?

Молчание. Стелла снимает перчатки, кладет на столик сумочку, подходит к проигрывателю и ставит пластинку Чарли Паркера. Она слушает музыку, затем уходит в спальню.

Высвечивается дом. Вечер. Билл входит в гостиную из кухни, с журналами в руках. Он бросает журналы в камин, подходит к бару, наливает себе немного виски, ложится у камина на пол и перелистывает журнал.

Стелла возвращается в комнату с белым персидским котенком. Ложится на диван, поглаживая котенка.

Гарри спускается по лестнице, заглядывает в гостиную, смотрит на Билла, выходит из дома и скрывается в правой кулисе. У входной двери дома появляется Джеймс. Он смотрит вслед Гарри и нажимает кнопку звонка. Билл встает и подходит к входной двери.

Свет тускнеет в квартире, и музыка прекращается.

Билл. Кто там?

В большинстве же ремарок текст и вовсе идет сплошным потоком вне разведения пространства на абзацы.

Слабо высвечивается телефонная будка. Там смутно видна мужская фигура. Стелла выходит из спальни с котенком. Подходит к телефону. Билл протягивает Джеймсу виски. Они пьют... и т. д.

В «Пейзаже», в качестве основного закона пьесы, мы можем наблюдать другой тип одновременности. Первая ремарка пьесы гласит:

Кухня в загородном доме. Длинный кухонный стол. Бет сидит в кресле в стороне от стола слева. Дафф сидит на стуле у стола справа. На заднем плане мойка, плита и прочее кухонное оборудование. За окном — вечернее освещение. Дафф во время своего монолога обращается к Бет, но как бы не слышит того, что говорит она. Бет на протяжении своего монолога не смотрит на Даффа и тоже как бы не слышит, что говорит он. Оба они спокойны и раскованны.

Герой и героиня сведены в одно физическое пространство — находятся на одной кухне, сидят за одним столом, но при этом (как

мы понимаем из текста) не просто не слышат друг друга, если так можно выразиться, «на бытовом уровне», но находятся в разных реальностях, в разных «сюжетах». По сути, перед нами тот же самый принцип монтажа, который мы можем увидеть и в «Коллекции». Только в «Коллекции» монтируется «внешнее» (описываемое ремарками), а в «Пейзаже» — «внутреннее» (описываемое текстом, более похожим на внутренний диалог или «поток сознания»). На «физическом плане» это выливается в то, что два монолога в какие-то моменты просто накладываются друг на друга, звучат одновременно, вне даже какого-то подобия диалога:

Дафф. Ну что ж...

Бет. Мою кожу...

Дафф. Я теперь сплю хорошо.

Бет. ...покалывало.

Дафф. Каждый день с вечера до утра, не просыпаясь.

Бет. Я уже искупалась.

Дафф. Знаешь, может, это оттого, что я хожу на рыбалку. Я узнал много нового про рыб.

Бет. Но мне все еще казалось, что холодная вода покалывает кожу.

В спектакле этот принцип «продляется» и на остальные пьесы. В самой первой сцене мы видим Громову и Чаплыгина, сидящих рядом, но существующих каждый в своем «сюжете», в своей «пьесе». И то, что текст пьес в этой сцене в какие-то моменты оказывается звучащим одновременно, буквально накладывается один на другой, также — не более чем следствие распространения этого закона, четко выраженного в одной из пьес, на все действие.

В отличие от первых двух пьес, основной «закон», извлекаемый из третьей, сформулирован в словах самих персонажей (причем не кого-то одного, а обоих главных действующих лиц, произносящих эти «основные для понимания происходящего» слова *вне всякой связи с непосредственным действием, с «сюжетом»*):

You are in no man's land. Which never moves, which never changes,
which never grows older, but which remains forever icy and silent*.

* Буквально: «Вы на ничейной земле. Которая никогда не двигается, которая никогда не меняется, которая никогда не становится старше, но которая пребывает вовеки ледяной и безмолвной». В спектакле звучал перевод: «Вы на безлюдье. Там все недвижно, там нет перемен, и возраста нет, и все пребывает вовеки,

Происходящее в спектакле происходило «одновременно» (во всех смыслах) не где-то «в реальности», а именно здесь — «на ничейной земле». В особом измерении возможного.

Silent (безмолвный, лишённый звуков; бесшумный; невысказанный, непроизносимый) — последнее слово, произносимое Спунером в пьесе. Последняя характеристика этого пространства. Точка, к которой все должно сойтись. Далее следует ремарка: *Silence* — «*тишина*» (в русском переводе: «долгая пауза»). После чего Херст, наконец, подытоживает: «I'll drink to that» («Пусть так, пью за это»). И собственно текст пьесы заканчивается финальной ремаркой — «*He drinks*» («Он пьет»), — словно бы возвращающей нас к исходной ситуации, первым словам пьесы, не просто закольцовывая действие, но ставя *Silence* в препозицию ко всему *когда-либо* происходящему.

В этом смысле достаточно существенным моментом является и то, что на премьерном показе (насколько можно судить по записи спектакля, сделанной Берзиным на «Прологе») первая реплика после появления артистов на сцене возникает через семь минут. На дальнейших представлениях, идущих уже в Подвале, эта, начальная пауза могла быть и больше («минут 10, может быть даже 15» [Лавроненко]). Причем, тишина, возникающая в ней, — тишина, *как принцип* — оказывалась важной не только для этого конкретного спектакля — *именно* Пинтера, но и для самого понимания театра, культивируемого в Подвале, сценического существования как такового.

Как вспоминают работавшие у Клима актеры:

Эта тишина, это спокойствие, к которому мы шли через тренинг, оно и было главным [...]

Что значит театр? Совсе не произнесение каких-то слов. Не то, что «говорится»... Вот, как начинается...? Выходит человек и молчит. И он достигает в этом молчании... достигает какого-то... какой-то... тишины. Что-то происходит. Он вызывает на себя внимание, берет все в свои руки. Не то, чтобы он говорит: «это — мое», нет. Он говорит: «это вообще — ничего»... [...]

в оледенелом безмолвии». Однако, как уже говорилось выше, хотя участники проекта и пользовались этим переводом, само понятие «ничейной земли» (no man's land) было им известно и подробно обсуждалось.

То, о чем я говорю, оно было не только в Пинтере. В «Персах» — и в первой и во второй части — выходил человек и начинал *это* с «ничего», с тишины... В этой тишине начинали возникать какие-то звуки, которые начинали складываться в слова, в какой-то распев... и возникала такая мощная песнь. Песнь *возникала*. Не просто: вот, человек выходил и..., а из ничего — из ничего, из тишины... [...]

Из тишины все возникало, и в нее все уходило [Лавроненко].

У Клима, когда я пришел, был такой... как бы сказать? — «культ тишины». Причем, тишины, в каком смысле, не в том, что все только молчали или ходили только на цыпочках. Речь шла про какое-то внутреннее измерение... Вернее, не внутреннее, а — как сказать?... Вот ты выходишь, и ты должен оказаться... ощутить себя в этом особом пространстве, в котором все, как бы сказать... вечно. В котором всегда — тишина [Випулис 1].

Отвлечемся на минуту от разговора о первой сцене спектакля для того, чтобы еще раз подчеркнуть этот, как мне кажется, необычайно важный момент. Показательно, что принцип, становящийся одним из главных законов спектакля (а в дальнейшем и самой Мастерской), восходит не к каким-то теоретическим работам, не к профессиональной практике, и даже не к каким-то «восточным» философским или мистическим учениям, а к словам *персонажа* пьесы. Конечно, расслышанное в этих словах содержание сплавляется с чем-то «восточным». Вспомним, например, уже цитированный выше финальный абзац статьи Солодилиной о Баркере:

Есть знаменитый китайский трактат «Записки грушевого сада, или Зеркало просветленного духа». Так вот, наш спектакль направлен на достижение «просветленности духа», где лишь на одно мгновение возможно услышать что-то. Вот плод падает, подчиняясь каким-то внешним смыслам... И это божественный звук. В спектакле должна быть особая тишина, сквозь которую можно услышать звук наиболее божественнейшего падения. Где-то далеко... Все усилия к одному мигу, и вы знаете, он почти недостижим... [Солодилина 1990: 33]

Похоже, именно из этого причудливого сплава в конечном итоге и рождается отвергнутая декорация к спектаклю — «китайский павильон» (собственно, в тексте всех трех пьес Пинтера единствен-

ное упоминание о Китае — упоминание в «Пейзаже» «коллекции китайских ваз», стоящих на полке в доме Гарри). Но все же *показательно*, как мне кажется, здесь именно то, что именно *слова персонажа*, Спунера, причем взятые во всем объеме — из всего пространства пьесы, — становятся не просто ключевыми, но, если так можно выразиться, «терминологическими».

В работе над пьесой Клим и его актеры отказываются от всей привычной, «школьной», утратившей (в результате многолетнего и неправильного использования) смысл терминологии. От «я в предполагаемых обстоятельствах», «задачи и сверхзадачи», короче, от всего этого, как говорит Лавроненко, «бла-бла-бла, к которому привыкли актеры». Вместо него возникают пришедшие непосредственно из *текста взятого в работу* понятия: ничейная земля, тишина, отдаление в лунном свете, возводящиеся в ранг *принципов*, законов существования. Или можно сказать и иначе: некоторые принципы, *уже существующие* внутри системы Клим, применяемые им в работе, но неартикулируемые, приобретают словесное выражение в результате конкретной работы с конкретным текстом — открываются в нем, для того чтобы дальше вернуться обратно, в «большой мир».

Взглянем еще раз непосредственно на речи Спунера. Например, он говорит, вспоминая одного из своих (неизвестно, существовавших «в действительности» или нет) собутыльников — «венгерско-аристократа»:

В тот летний вечер я при его посредстве впервые осознал, как *спокойно* можно жить среди гогочущих йэху. Он произвел на меня необычайно... *успокоительное воздействие*, и это без всякого старания, без всякого... *желания воздействовать*.

Клим (уже без всякой непосредственной связи с текстом) говорит об идеальном актере своего театра:

Актер — это тот, кто не суетится. Кто спокоен [...] Настоящий актер воздействует без намерения, без всякого желания воздействовать [Клим 4.3].

И в отношении спектакля — Пинтера — ему вторит критика:

Это был трехдневный заплыв в область театра, не желающего воздействовать и, тем не менее, пробуждающего неведомую активность смотрящих. ([Карась 1993: 112], повтор в ([Карась 1999, 2])).

Или еще одно место: Спунер говорит о том, как пугает его «заинтересованность»:

Спунер. Правда? Но это не к тому, что я вас, не дай бог, интересовал собой?

Херст. Ничуть.

Спунер. Вот и слава богу. А то у меня прямо сердце упало.

В свою очередь, *не*-заинтересованность — одно из основных положений театра Клима. Об этом неоднократно говорит он сам:

Искусство – это незаинтересованный взгляд на мир. [Карась 1993: 113].

[...] театр — это незаинтересованность отношений [Клим 1992, 2: 62].

Мы попытались пройти путь [...] — посадить зерно и затем прорастить. Основная проблема на этом пути — достижение чистого незаинтересованного взгляда [Карась 1994: 42]

Об этом же (то ли с его слов, то ли просто «совпадая») говорят и пишущие о его спектаклях, пытающиеся осмыслить работу Мастерской Клима в контексте происходящего в тот момент в театре вообще и в ВОТМе в частности:

Их [Театральных мастерских. — *И. В.*] существование драматизирует театральное пространство, создает в нем заряженное поле притяжений и отталкиваний. С первых спектаклей, с «Мадам Маргариты» В. Мирзоева, под сомнение были поставлены не столько привычные возможности, сколько привычная позиция зрителя. [...] Мирзоев, а за ним В. Космачевский и Саша Тихий агрессивно декларировали непонимание между сценой и залом. Праздник непонимания под занавес 80-х изящно переворачивал (почти что пародировал) взаимную благорасположенность, общность и тотальное понимание, скреплявшее всю духовную атмосферу 70-х. [...] Мирзоев — сознательно или нет — обнажал агрессивную природу театрального воздействия, которая, подобно социуму, диктует, навязывает свои условия игры. Эта очевидная истина, преподнесенная столь резко, поставила перед театром проблему пересмотра привычно-жесткой структуры конвенции. Кто-то должен был ответить на призыв, ослабить нить натяжения, прекратить быть Карабасом-Барабасом, дергающим за ниточки не только актеров, но и зрителей. [...]

Нужно было сделать шаг в сторону незаинтересованного рассказывания; осознать язык театра свободным от его конкретного но-

сителя, никому не принадлежащим. Перефразируя Р. Барта, нужно было увидеть смерть режиссера, лишить представление того единственного человека, который с конца прошлого века присвоил себе исключительное право трактовки. [...]

Для Владимира Клименко это стало одной из ключевых проблем его проекта [Карась 1992, 2: 62].

Клим, может быть, яснее, чем кто бы то ни было в современном театре, сформулировал «тему нашего времени»: то, что испокон века называлось интерпретацией, режиссерской трактовкой, является диктаторской сущностью тоталитарного театра, актом насилия, остановкой «течения смысла» (Ролан Барт). *Режиссер, по Климу, должен только создавать условия и пространства для незаинтересованного протекания смысла* [Карась 1993: 112].

Т. е. мы видим, что слова, возникающие в речи Спунера, сначала утрачивают связь с контекстом (с тем, в какой именно момент, по какого поводу и кем непосредственно — в пьесе — они говорятся), а затем и собственно с пьесой.

Нечто подобное мы можем найти в тот же, хронологически соответствующий работе над Пинтером, момент и в практике других васильевских учеников. Например, Юхананова (о котором Клим, как мы помним, говорит: «параллельно Боря Юхананов начинает свой «Сад*»). Когда Лавроненко говорит: «выходил человек и начинал это с **“ничего”**, с тишины», это «ничего» напоминает отчасти «ничего», возникающее в «Саде» у Юхананова, когда слова Ани (ответ на реплику «У тебя на глазах слезы»), начинают восприниматься в качестве тотального объяснения:

Текст «Вишневого сада» порой читался как бы инопланетянами, подходящими к интерпретации разговорной речи [...] с багажом накопленных человечеством знаний о философском понятии «Ничто» («Это ничего» — говорит Аня. Даже в этот момент она предчувствует уход в бытие-небытие», — из интервью Юхананова 1997 года) [Якубова: 265].

* Работа над проектом «Сад» (лаборатория МИР-2) была начата в 1989 г. Первая «регенерация» (собственное выражение участников проекта) «Неуничтожимость Сада» была представлена в течении трех дней и двух ночей — с 26 по 28 июля 1990-го г. — на одной из частных дач в подмосковном поселке Кратово.

Но все же разница есть.

У Юхананова текст изначально начинает рассматриваться в определенной перспективе, является предлогом для мифотворчества, «сочинения». Как рассказывал сам режиссер (в лекции, прочитанной в киевском центре ДАХ в 1999 г.):

Я начал работать над «Вишневым садом» Антона Чехова. Вот, казалось бы, классическая пьеса, по сути — салонная драма, вдоль и поперек проинтерпретированная временем, самыми разными театрами. Вроде бы все ясно. Но при этом строй текста таков, что поражаешься какой-то тайне этой художественной каверзы, если читать по вертикали. Этот текст — поэзия, а не драма. [...] что такое Сад? [...] *я подумал: «А может быть, это место, где смерть так же реальна как жизнь?»* Дальше мы прошли по стадиям познания этого, и стал возникать миф о Саде. Не то, что мы его откуда-то заимствовали. Мы стали сочинять, создавать миф о Саде. И мы стали играть в этот миф, как это свойственно фундаментальному инфантилизму. Мы представили, что есть некий Сад, который недоступен для людей. Там живут садовые существа. Мы представили, что среди реальности есть особое пространство — Сад, из которого можно уйти и оказаться в реальности, вернуться и оказаться в Саду. Нам захотелось жить в таком пространстве. Мы его обнаружили в своем времени — в 80–90-х годах, т. е. обнаружили в своем поколении. Мы подумали, что почему обязательно нужно рассказывать историю катастрофическую, о гибели Сада? А вообще, гибнет ли Сад? Мы читали текст. И вдруг решили — он не гибнет. Ведь не может же погибнуть то, что неуничтожимо. Ведь Сад — это то место, где обитает счастье. Мы хотели рассказать историю о счастье. Можно ли уничтожить счастье? [...] Им, садовым существам, кажется, что неуничтожимый Сад уничтожается, а он на самом деле не уничтожается. Мы общались с другими людьми и вдруг стали различать в них свойства садовых существ. Возникла жизнетворческая игра. Петя Трофимов говорит, что он «вечный студент», они все там вечны. А почему же Раневская оттуда убегает? А может быть, ее влечет реальность? Там же любая фантазия мгновенно материализуется. А может, садовым существам хочется испытать страдания? В Саду ведь нет страданий, у них мыслей нет, идей нет, они там читать не умеют. Мы начали выяснять из текста свойства этого Сада [Юхананов 1999].

Т. е. мы видим, что в центре проекта Юхананова оказывается не чеховский «Вишневый сад», а некий «миф о Саде», сама же пьеса лишь один из текстов, в которых этот миф (якобы) отражается. Вне рассказа о Саде, садовых существах и проч. *видимая* часть проекта — «спектакль» — не может быть адекватно оценена (а воз-

можно, даже и просто понята). В то время как у Клима *именно* сам текст, Пинтер, является объектом исследования. Для того, чтобы «понять» спектакль никакого специального разговора, отдельного *рассказа о чем-то, что имелось в виду*, не требуется.

Вообще, с близкой дистанции, спектакль по Пинтеру представляется необычайно точным, буквальным, скрупулезным исследованием текста, направленным на выявление его законов, способа функционирования. Причем именно «текста» (Карась недаром, говоря о «незаинтересованном протекании смысла», все время возвращается к Барту, к «смерти автора»).

Вопросы, возникающие внутри «произведений» (трех конкретных пинтеровских пьес), находят свое разрешение в пространстве «текста», формируемом их единомоментным совместным рассмотрением. Причем, как было уже сказано, «ответы» возникают в спектакле не прямолинейно, реализуются не в буквальном соединении сцен, слов или персонажей, но на уровне положений. Когда Клим, пытаясь объясниться, говорит на обсуждении «Пролога»:

В первом вечере нашего спектакля есть сцена — очень долгая сцена, когда мужчина и женщина сидят рядом и разговаривают, вернее, говорят, даже не глядя друг на друга. Вы знаете, какая отвага нужна, чтобы «сыграть» эту сцену, оказавшись наедине с этим лабиринтом?.. Вы говорите, что плохо слышен текст. Но ведь у Пинтера сказано: «что он там сказал после стольких лет разлуки, какое это имеет значение? Главное, как он сидел...» То есть, главный вопрос не «Что?», а «Как?»,

в его словах происходящее в «Пейзаже» находит объяснение через слова, звучащие в «На безлюдье», и наоборот. Наоборот, потому что в спектакле «мужчина и женщина» — не персонажи той или иной пьесы. Слова Бет о технике карандашного рисунка, о том, что «главное — не сбиться с толку, *не утратить остроту ощущения*», так же объясняют происходящее в «Коллекции», как слова Спунера — в «Пейзаже»; а ее вопрос, адресованный мужу: «хочешь ребенка?», может стать ответом не только на вопрос, почему она (Бет) «изменяет» ему (Даффу), но и почему Она (Бет, Стелла, жена Спунера — женщина как таковая) изменяет Ему, и т. д.

И еще один момент, на который, как мне кажется, стоит обратить внимание, говоря о законах, задаваемых первой же сценой спекта-

кля. Момент, напрямую не относящийся уже собственно к текстовой составляющей.

Выше мы уже говорили, что то, как устроено «переключение планов» в первой сцене спектакля, отчасти напоминает кинематографический принцип монтажа. Нам начинают рассказывать некоторую историю, но двигаются параллельно из разных точек, для того, чтобы в какой-то момент сюжетные линии могли сойтись. Каждый из героев существует внутри своей истории, своей пьесы (мифа, как немного по другому поводу говорит Клим). До поры до времени эти пьесы не соприкасаются. Герой одной проходит рядом с героем другой, не замечая его.

Но уже достаточно быстро становится понятно, что дело не в параллельном существовании пьес, а в том натяжении, которое образуется между людьми, существующими каждый в своей.

Сначала (под звук дождя) они медленно выходят, осматривают пространство, рассаживаются, образуя практически статичную мизансцену. Первые реплики подаются сидящими. Затем вступает Лавронекко (прогуливающийся кругами — руки в карманах — посреди сцены). Затем начинаются перемещения и других «персонажей».

Если мы представим камеру, снимающую спектакль, то первые 5–7 минут, после того, как начинает звучать текст, камера может следить за говорящими. Перемещаясь от места к месту, в буквальном смысле как бы «монтируя» сцены. Последовательно: одна, потому другая (я говорю сейчас не о наложении текста, возникающем в самый первый момент, а о том переключении внимания, которое происходит у зрителя, следующего взглядом за подачей текста). Текст, последовательно подаваемый из разных мест сцены, служит как бы магнитом, притягивающим к себе внимание, переключаящим его с места на место. Но дальше, после того как начинают возникать переходы — перемещения актеров, персонажей, из зоны в зону, — «немые» пространства перестают «выключаться». В разных местах сцены продолжает что-то происходить. И в какой-то момент зритель уже физически не может оставаться в состоянии «линейного», непосредственного видения, в ситуации последовательного «переключения» с эпизода на эпизод. Обилие происходящего одновременно в разных точках пространства начинает затруднять восприятие. Количество информации — не успевает обрабатываться (причем тут совершенно не важно, знает ли потенциальный зритель текст Пинтера «очень хорошо» — т. е. начинал

ли он с того, что внутренне «сверялся с партитурой», или наоборот, он впервые столкнулся с этими пьесами, придя на спектакль). По выражению самого Клима, это должно привести к тому, что у зрителя «должны вылететь пробки» [Клим**], «перегореть процессор» [Клим 4.3]. После чего он должен естественным образом либо начать возмущаться, что «ничего не понятно» («не слышно», не видно»), либо наоборот — расслабиться и перестать хотеть «понимать» что-либо (слышать сказанное вполголоса, видеть происходящее в каком-то сегменте пространства, но заслоненное в этот момент от него чем-то другим). «Что-то должно перещелкнуть» [Клим 3.1], должно измениться само «направление взгляда», способ восприятия. Возникнуть то особое состояние внимания, в котором «ты видишь всё, смотря “рассеянным взглядом”» [Клим. Тренинг], не концентрируясь ни на какой отдельной точке пространства (т. е. состояние, практически эквивалентное состоянию самого артиста в процессе тренинга, когда в непосредственном кружении он должен расслабить взгляд, «перестать цепляться взглядом за что-то» [Клим. Тренинг], просто для того, чтобы у него не кружилась голова).

Иными словами, зритель должен «перестать напрягаться и начать получать удовольствие», отдаться течению, которое, в конечном счете, должно принести тебя *куда-то*, к каким-то личным берегам, личному сюжету и смыслу.

Изменение состояния восприятия, снятие того блока, который препятствует «незаинтересованному протеканию смысла», — это, конечно, «общее». Относящееся к сфере глобальных задач. К видению театра как такового. Однако здесь, в спектакле, мы уже на примере анализа происходящего в первых же сценах можем увидеть, что сама конструкция, собираемая Климом *технологически*, направлена на выполнение этой задачи. Первая, почти получасовая (на записи с «Пролога» — 29 мин.) сцена *намеренно* устроена так, чтобы к ее концу взгляд зрителя «расфокусировался», чтобы возникла принципиальная невозможность, напряжение, которое в какой-то момент сбрасывается самим зрителем, и тут — «как раз» — сцена меняется, возникает не требующий какого-то напряженного внимания «пластический этюд» с общими танцами, джазом, сменой платьев. Изменяется ритм, пластика, общее звучание, свет.

Конечно, далеко не все зрители оказывались способны на эту перемену, не все «подавались гипнозу». Подавшиеся же вполне осо-

знавали происходящее с ними, но и достаточно откровенно заявляли о том, что без «вхождения в резонанс» с происходящим, смочь это, вероятно, невозможно:

В спектакль Клименко лучше «въехать» сразу. Кто не успел — тот опоздал. Тому предстоит мучиться три часа, и на следующие два вечера (еще по три) он, скорее всего, не придет. Не берусь воспроизвести его страдания, поскольку в положении его не находилась. Попробую описать то, что чувствует человек, чей психологический тонус соответствует «Трем ожиданиям в “Пейзажах” Гарольда Пинтера», — Владимира Клименко (Клима) [Тимашева 1991].

Чуть позже мы обязательно вернемся к этому (и другим) описаниям, принадлежащим людям, «чей психологический тонус соответствует», но сейчас, прежде чем сделать это — перейти непосредственно к *ощущениям*, которые вызывал спектакль, — нам, как мне кажется, следует восстановить собственно происходившее на сцене на протяжении всех трех вечеров. Пробежаться (не вдаваясь в особые подробности) по тому, как это было сделано. Потому что то, как именно был «сделан» спектакль (какие именно сцены, в какой последовательности, с использованием какого текста), невозможно себе представить, даже прочитав все «описания» во всех критических статьях.

* * *

Первый вечер.

1. После первой — «одновременной» — сцены (см. расшифровку в приложении) действие переносится на некую «вечеринку», на которой Лавроненко–Джеймс как бы случайно встречается с Ломовски–Биллом. Постепенно вечеринка уходит на задний план, музыка смолкает, девушки исчезают за сценой, и на переднем плане оказывается диалог Лавроненко и Ломовского («А, это вы мне звонили»). Параллельно Серажетдинов (бывший Херст) выносит старинную фотокамеру на треноге и начинает снимать их.

2. Серажетдинов-фотограф поправляет пиджак Лавроненко, разворачивает его к объективу, «чтобы лучше видно было». Лавроненко этого как бы не замечает (хотя и выполняет все требования), продолжает говорить с Ломовским. Чаплыгин (Спунер, Дафф) при этом продолжает сидеть на своем месте, молчать.

3. Выходит переодетая в красное Кореневская. На заднем плане появляется группа девушек в старинных полосатых купальниках с тишинки. Группа прикрыта черной полупрозрачной кружевной накидкой.

4. После реплики «вам надо лучше присматривать за своей женой» Ломовский–Билл надевает на голову Гандзюк «китайскую шляпу» (которая на самом деле не шляпа, а странная железная конструкция с многочисленными отверстиями). Китайская музыка на заднем плане. Кореневская в красном и Гандзюк в черном принимают китайские позы, демонстрируя, как манекенщицы, платья с вращениями и застываниями.

5. Звучит 15-й квартет Шостаковича, Громова в старинном длинном белом платье обходит пространство. Лавроненко и Чаплыгин сидят разглядывая друг друга. Громова садится к Чаплыгину на место Бет. Начинает произносить текст из «Пейзажа» — с того места, с которого в первой сцене ушла с этого места. Слова, которые говорила Кореневская: «Я сейчас могла бы встать с кресла. Я такая же, как и раньше...» Но, в отличие от предыдущей сцены, Чаплыгин ей не отвечает, и она говорит в режиме монолога. Дойдя до слов «Он засмеялся, я тоже засмеялась», вскакивает и убегает.

6. Ломовский, обращаясь к Чаплыгину: «Вам обидно?» Чаплыкин (вставая): «Рыбы крайне пугливые существа», уходит, бормоча себе под нос. Ломовский–Билл продолжает прерванный монологом Бет диалог с сидящим на земле Лавроненко–Джеймсом: «А как вы думаете, она должна была сопротивляться?» Серажетдинов продолжает фотографировать на заднем плане, на сей раз — Новикову.

Мы видим, что после первой сцены, в которой тексты всех трех пьес шли одновременно, текст «На безлюдье» больше не возникает. Все время идет текст «Коллекции» (основной) — разговор Лавроненко и Ломовского, — и его как бы комментирует текст из «Пейзажа» (слова Бет резонируют с якобы имевшей место изменой Стеллы).

7. Диалог Лавроненко–Ломовского входит в новую стадию. Ломовский: «Ладно, я расскажу правду». Серажетдинов начинает печатать «за ним» на машинке. Ломовский диктует: «Правда — правда — состоит в том — запятая — что ничего подобного вообще не было. Тэчека». На заднем плане Громова с Казибеевым: он целует ей руку, она к нему пересаживается, они обнимаются. Лавроненко сидит рядом с Кореневской. Ломовский рядом с Гандзюк. Лавро-

ненко: «Так, около двенадцати — запятая — вы вошли...» Чаплыгина и Громова нет.

8. «Я бы съела маслину. — А у нас нет маслин» — диалог между Стеллой–Новиковой и Джеймсом–Лавроненко.

9. «Ты не хотел бы сегодня поехать за город?» — Стелла–Кореневская. Говорит, катая по полу странный зеленый стеклянный шар.

10. Продолжение диалога Стеллы и Джеймса («На его месте мог бы оказаться любой другой? — Нет, только он»). На заднем плане две одетые в черное (черные платья, черные косынки) женщины — Гандзюк и Новикова — наливают из кувшина воду в медный, практически плоский круглый таз. В тазу помимо воды еще 2 стеклянных шара. Подходят к Лавроненко, он поднимается, они начинают его раздевать. Он продолжает разговаривать с Кореневской, как ни в чем не бывало, не замечая их (как не замечают слуг, что-то обыденное). Они снимают с него узкую черную рубашку, надевают широкую белую, брюки галифе, шинель. Звучит флейта. Он уходит, три девушки, полностью застывшие, продолжают сидеть на коленях на полу. Конец первого акта.

К концу акта становится окончательно ясно, что основная история — история Стеллы и Джеймса — «его» и «ее». Монолог Бет, накладывающийся на эту историю, это как бы «ее» внутренний монолог. И обстоятельства этого монолога — море, песок, вода — «ее» внутренний мир, внутреннее пространство, в которое «ему» доступа нет. При этом девушки меняются, а «он» — Джеймс–Лавроненко — неизменен.

Три девушки, которые периодически произносят слова Стеллы–Бет, характеризуются нам не словами, а своим поведением в сценах, проходящих на заднем плане. Т. е. мы видим, например, Новикову как самую «развязную». Она откровенно заигрывает, смеется, жеманится. И в тот момент, когда в диалоге с Лавроненко она произносит очередные слова Стеллы — это *такая* Стелла. Такая — *в этот* момент. И при этом: такая — *для него*. Для нее же правильнее будет, наверное, сказать что-то вроде: в жизни у каждой женщины бывает такой момент, когда она... (оказывается в ситуации, вынуждена произносить такие слова, хочет казаться... и т. п.). С точки зрения продвижения по сюжету (или, может быть, правильнее сказать — тексту) «Коллекции», главное — их («его» и «ее») — отношения. То, к кому в каждый момент времени он обращается

и кто и из какой ситуации ему отвечает. Ее неуловимость для него (вот она, как бы рядом, но в своем «закрытом» мире; вот он видит ее такой, обращается к такой, но ответ получает совершенно от другой, и т. п.). В то же время из происходящего на заднем плане начинает возникать совершенно независимая картина мира, движения времени. Некоторые условные 30-е — старинные купальники на девушках, старинный фотоаппарат, на треноге на который фотографирует Серажетдинов, костюмы, платья. Это мир вещей и людей их использующих, вдруг оборачивающийся отправкой Лавроненко «на войну» (сценой, в которой его переодевают в опять же условную военную форму).

В тот момент, когда задний план (несюжетное действие) прямо соединяется с передним, возникает некоторая центрация. Совмещение создает усиление. Сюжет, стоящий за словами, оказывается вдруг увиден «в контексте». «Его» мир не просто рухнул от того, что она ему изменила. Он не просто уходит «поговорить с ним». А тот мир, который был тогда, когда-то «до» (до войны, до наступления нашего времени), — *мир до того как* — оказывается безнадежно утрачен.

Второе действие:

1. Новикова и Казибеев танцуют под мягкий джаз. Первый текст во втором действии спектакля из середины «На безлюдье»:

Херст. Так вы говорите, воевалось хорошо?
Спунер. Да, в общем неплохо.

Разговаривают все те же Херст–Серажетдинов и Спунер–Чаплыгин.

Здесь оказывается пропущено не только появление Бриггза и Фостера, но и все состоявшееся выяснение прошлого между Херстом и Спунером. Их довоенное прошлое, совместная учеба, пикники у озера. Вернее, оно не пропущено, а ушло в задний план, в тот фон, на котором в первом действии проходили фрагменты «Коллекции» и «Пейзажа».

Во время разговора Корневская находится «в отношениях» с Маратом: разглядывает его, прикасается к нему, приносит ему бокал с вином. И он тоже, хотя и обращается к Спунеру, но говорит, очевидно, для нее. Слова про Стеллу Уинстенли, сестру Банти Уинстенли, возникающие в этом фрагменте диалога («Со Стеллой

видитесь? — С какой Стеллой?»), вызывают в ней живейшую заинтересованность.

2. Продолжение «вечеринки», общие танцы под джаз. Новикова в белом костюме изображает что-то отдельно от остальных, на нее смотрит сидящий на стуле Чаплыгин (остальные танцуют парами), и тут входит «вернувшийся с войны» Лавроненко, перепоясанный лентами с цветами. В руках — футляр от «трофейной» швейной машинки. Осматривается. Смотрит на Новикову, она отходит. Он ищет глазами что-то, за что можно зацепиться. Открывает машинку, крутит ручку — «заводит» рок-н-ролл, танцует, подходит к Новиковой, пристегивает ее к себе подтяжками, танцует с ней. Она очарована. Серажетдинов уводит ее сопротивляющуюся. Первая после этой интермедии фраза (Херста): «Вы что же, намекаете, будто находились в связи с Арабеллой?» вызывает гомерический смех в зале.

3. Диалог между Херстом–Серажетдиновым и Спунером–Чаплыгиным, сидящими друг напротив друга и продолжающими разговор с того места, на котором остановились до появления Лавроненко. Лавроненко бежит вокруг них, напряженно вслушиваясь в этот диалог, как бы открывающий ему, что происходило в его отсутствие. Когда Спунер и Херст, договорив, встают и расходятся, Лавроненко бежит за уходящим Чаплыгиным, ловит его за рукав, показывает пальцем в небо как на далекую звезду: «Это — Хоукинс... Да. Парень из нашего класса. Очень высокий» (в оригинале — фраза, обращенная Джеймсом к Биллу: «Знаете? Вы похожи на одного моего знакомого. Хоукинса. Да. Был такой парень в нашем классе. Очень высокий»).

Лавроненко словно бы хочет заинтересовать Чаплыгина происходящим в «его пьесе», в его мире (крайне далеко от той реальности, в которую он вернулся). Это такая как бы «обычная ситуация» вернувшегося: для всех все уже изменилось, давно закончилось, осталось лишь в качестве смутного воспоминания, и только для него... Чаплыгин, посмотрев в верх и недоуменно пожав плечами, уходит. Тогда Лавроненко ловит проходящего мимо Серажетдинова. Показывает ему: «Хоукинс. Да... Ну, очень высокий». Серажетдинов уходит. Лавроненко продолжает смотреть в небо. К нему присоединяется Ломовский (который, действительно, выше ростом): «И чем же я на него похож?». Лавроненко продолжает бегать по сцене, призывая всех встречающихся ему посмотреть на Хоукинса.

4. Казибеев (Гарри) начинает диалог со Стеллой (Новиковой):

Гарри. Здравствуйте, меня зовут Гарри Кейн. Мне бы надо с вами поговорить. Вам нечего бояться. Можно, я войду?

Стелла. Заходите.

Это диалог, в котором все «выяснится». Что она не изменяла мужу, что все придумала. При этом в спектакле диалог этот (как и любой диалог, любое общение с Гасей) постепенно начинает приобретать двусмысленный эротический оттенок. Симон сначала как бы невзначай берет ее руку, сближается (она не отстраняется, а как обычно удивленно-жеманно сносит все это), он целует ее руку... Но дальше она дает ему понять, что — нет. А он, что не очень-то и хотелось.

Параллельно этой сцене Ломовский–Билл и Лавроненко–Джеймс доходят до сцены дуэли:

Билл. У меня прекрасный нож для сыра. Посмотрите. Правда, красивый?

Джеймс. Острый?

Билл. Попробуйте. Возьмите его за лезвие. Им не порежешься, если знаешь, как его держать. Просто не надо сжимать лезвие в руке.

То, как ведет себя Новикова в сцене объяснения с Гарри, как бы накладывается на саму историю ее «измены», подтверждает, что ничего не было (пусть у стороннего наблюдателя в какой-то момент и могло возникнуть ощущение, что что-то могло бы быть).

Вернувшийся к Биллу с Джеймсом Гарри все разъясняет. Билл (ушедший во время его монолога) возвращается под руку с Гандзюк: «Вы мне надоели, и я решил вас разыграть».

В этих нескольких сценах идет текст только из «Коллекции». Ничего ни с чем не смешивается. Персонажи не двоятся. На заднем плане ничего не происходит. Один Билл (Ломовский), один Гарри (Казибеев), один Джеймс (Лавроненко), одна стелла (Новикова). Да, иногда по сцене, словно тени, проходят и другие — Серажетдинов, Ганзюк, но они не вмешиваются в происходящее. Не вносят дисгармонии в наступающую ясность.

5. На словах Лавроненко «Ну что же, господин Кейн, большое спасибо» все снова возвращаются. Сцена снова начинает напоминать вечеринку: тихо звучащая музыка, мирно беседующие пары с бо-

калами в руках. словно бы все произошедшее произошло на той вечеринке, которую мы видели в первом акте.

6. Длинная сцена «разъезда». Музыка перекрывает гром, шум дождя, сглаживающий переход от ненавязчивого джаза к грустному, полному затаенной тоски Шостаковичу. Серажетдинов (белый пиджак, черные брюки, галстук-бабочка), то ли официант, то ли слуга, разносит одежду, по очереди подавая женщинам их плащи и пальто. Все медленно расходится, остается только одна пара на опустевшем осеннем пляже — Громова и Чаплыгин.

7. Громова и Чаплыгин медленно занимают «свои» места. Долго в молчании сидят, вслушиваясь в музыку. Наконец Чаплыгин совершенно нейтрально продолжает за Даффа:

Что бы там ни было, но и мне, наконец, повезло. Когда я выбрался из парка, пивные уже были открыты. Я и подумал, что неплохо бы заглянуть в пивную — пропустить кружечку...

Реплики Бет опущены. И речь Даффа превращается в длиннейший монолог про встречу в пивной, качество пива, способы его производства. Громова сидит. Не реагируя. словно бы не слушая и думая о чем-то своем. И, наконец, это свое прорывается:

Потом я быстро встала, спустилась на пляж и вошла в воду. Я не плавала. Я не умею плавать. Я качалась на волнах. Я лежала на воде. Волны были небольшие. Я чувствовала их затылком.

Совмещение «монологов» Бет и Даффа в этой сцене не совпадает с «диалогом», прописанным в пьесе. Многие фрагменты переставлены местами. Из его речи выброшены все рассуждения о способах приготовления пива. Из ее — о встрече в отеле. Он от встречи в пивной переходит прямо к воспоминаниям о тех днях, когда их взяли на работу. Она, прямо с пляжа, — к технике рисунка. То, что этот «диалог» возникает в спектакле после практически целиком представленной «Коллекции», создает ощущение, что *эти* Бет и Дафф — это как бы Джеймс и Стелла «после всего».

Я думал, что ты подойдешь ко мне, бросишься в мои объятия и поцелуешь меня, я думал... ты даже отдашься мне. Я бы овладел тобой прямо перед собакой, как настоящий мужчина, в прихожей на полу.

Перенос текста Бет из середины и окончание — последняя фраза пьесы создают совершенно иное ощущение.

Видишь ли, все это... твое невесомое прикосновение, нежный взгляд, прикосновение твоих пальцев к моей шее, твои глаза, тишина кругом — все это мне так по душе; и красивый букет в вазе, и прикосновение к цветам — все это меня так волнует.

О, моя единственная любовь, сказала я.

В конце монолога Чапыгина появляется Марат. Встает у них за спиной, задумчиво вслушивается в произносимые слова. У него в руках пальто Громовой. Он дожидается последней фразы и подает его ей. Раскрывает над ней зонт, провожает за сцену. Чапыгин остается сидеть, смотря невидящим взором в пространство перед собой. Затем медленно встает и уходит. Музыка, звучавшая на заднем плане на протяжении всего их «диалога», — квартет Шостаковича, продолжает звучать. Конец первого вечера. (Актеры на поклоны не выходят.)

Второй день начинается со сцены пикника. Красный плед на земле, раскрытый красный зонт, корзина. Девушки сидят на стульях, неслышно переговариваются, смеются. Мужчины прохаживаются по сцене и позади зрителей, перебрасываясь фразами из диалога Спунера и Херста.

- Ну, как воевал?
- Да, в общем, неплохо.
- Военный летчик?
- Военный моряк.
- Убитых немцев на счету?
- Один-два есть.
- Не слабо.
- Со Стеллой видитесь?

Параллельно девушки перебрасываются отдельными репликами, вырванными из контекста разных пьес.

- Господин Херст? Как вы?
- Вчера был ужасный ливень.
- Да, погода нынче...

Большинство реплик остается неслышным для зрителя. Постепенно все собираются на красном пледе, располагаются, пьют вино. Разговор, поддерживаемый за столом, — начало «На безлюдье».

- Не разбавлять?
- Нет, не разбавлять, пожалуйста, ничем не разбавлять.
- Как это любезно с вашей стороны. Право, как любезно.
- Будем.
- Ваше здоровье.
- Наливайте сами, пожалуйста.
- Ужасно любезно с вашей стороны.

Причем и Спунер–Чаплыгин и Херст–Казибеев (Спунер и Херст — по принадлежности слов в тексте) обращают свои реплики к девушкам. Чаплыгин — к сидящей рядом с ним Громовой, Симон — к лежащей поперек пледа Корневской. Гандзюк и Новикова на краю пледа беседуют вполголоса о чем-то своем (до зрителя доносятся только реплики «из пьесы»). Лавроненко и Серажетдинов сидят отдельно от всех. Каждый на своем краю сцены, наблюдая за беседующими. Через некоторое время между ними начинает повторяться первый диалог Сунера (Серажетдинов) и Херста (Лавроненко). Постепенно именно этот диалог (начавшийся вторым) выходит на первый план. Чаплыгин уводит куда-то за кулисы Громову. Симон умолкает. И все оставшиеся на подстилке начинают прислушиваться к разговору, происходящему между Серажетдиновым и Лавроненко. Происходившее в центре сцены отходит на второй план, а затем и полностью исчезает — все участники пикника расходятся. Девушки складывают и уносят плед, корзину, зонт. Серажетдинов с Лавроненко остаются одни, продолжая беседовать. Спунер–Серажетдинов расхаживает по сцене и вдохновенно вещает. Лавроненко–Херст сидит с бокалом в руке, лениво бросает ему реплики.

Эта первая сцена, так же как и первая сцена первого вечера, идет около 30 минут. Но в определенном смысле является ее антиподом. Единое пространство. До известной меры реалистическая манера игры (если персонаж говорит, что наливает, действительно наливает, если ремарка говорит, что пьет — действительно пьет). Экспрессивная подача текста Серажетдиновым. Отсутствие между говорящими невидимых барьеров.

2. Сцена (интермедия). После окончания большого смыслового блока — представления Сунера — начинают возвращаться все остальные. В руках у Серажетдинова появляется желтый «китайский» зонт. Звучит «китайская» музыка — та же, что звучала на заднем плане во второй сцене первого акта. Он держит зонт как корзину — куполом вниз. Обходит всех по кругу, все бросают в эту импровизированную емкость свернутые трубочкой листы бумаги.

Серажетдинов вращает ручку зонта, зонт крутится, листы вылетают, все разбирают их и начинают одновременно читать текст, написанный на этих листах (текст идет общим гулом, неразличимо). Можно сказать, что в какой-то мере эта сцена — метаописательная, символически представляющая «распределение ролей» (не в «спектакле» — в «жизни»).

3. Все снова расходятся. Серажетдинов и Лавроненко продолжают свой диалог. На словах Серажетдинова–Спунера о жене Херста появляется Громова.

С самого начала вечера в полном согласии с текстом пьесы Серажетдинов и Лавроненко пьют. Постепенно они напиваются, и на словах «в оледенелом безмолвии» уже лежат на полу. К этому моменту все остальные снова появляются на сцене. Рассаживаются по краям.

4. Казибеев–Дафф: «Ты хочешь, чтобы я с тобой поговорил? Хочешь, я расскажу тебе обо всем, чем я занимался?..» Перед ним две девушки в коротких черных платьях — Корневская и Гандзюк. Корневская–Бет обращается к подруге, рассказывая ей «о своем» — о встрече с мужчиной. Ломовский–Фостер — «сын хозяина дома» — расхаживает с бокалом в руках («С хозяином виделись? Мой отец»).

Эти бокалы, тихо звучащая где-то на заднем плане музыка, несмолкающий разговор (каждый — о своем) — мы все на той же, начавшейся еще во второй сцене первого акта нескончаемой вечеринке. Возможно — в 30-х, возможно — в 60-х. Время прошло, где-то была война, где-то рушился старый мир, а здесь все то же. Те же разговоры, те же бокалы. Музыка немного изменилась, покрой платьев. Но сама вечеринка никогда не прекращалась.

Спунер–Серажетдинов, попавший на нее, — новичок. Случайный человек, никого еще не знающий, проходящий через светский ритуал знакомства («Это мистер Бриггз. Мистер Друг — мистер Бриггз. А я — мистер Фостер»).

Однако очень скоро эта вечеринка превращается во что-то иное. Платья Гандзюк и Громова — небытовые старинные платья, уместно смотревшиеся бы на картинах прерафаэлитов. Странная тягучая, полная протяжных вибрирующих низких звуков музыка на заднем плане. Разговоры, в которых обрывки текста повторяются обесмысливающе бесконечно. Повторяющиеся, словно заведенные движения гостей по кругу. Вечеринка как место заключения где-то в безвремени. «На безлюдье».

Словно бы не ощущающий этой перемены Спунер–Серажетдинов (стоящий над продолжающим лежать в центре сцены «хозяйном дома» Херстом–Лавроненко) пытается рассказать о своей поездке в Амстердам. И тут же оказывается в центре внимания.

- Загадки Востока вы, значит, отрицаете? (*переглядывания, смехи девушек*).
- Просто фокус-покус в восточном вкусе.
- Словом, ерунда, и всё тут?

Бриггз смотрит на Спунера явно снисходительно. И, сначала выпроводив девушек, а затем и проснувшегося сновидца Херста, пытается объяснить: здесь ничего не меняется. Здесь свой распорядок. Здесь готовят по рецептам 18 века. Свой уклад, свои порядки. Если чего-то и не хватает, то — сиамских девочек (на выпровоженных Гандзюк и Громовой были абсолютно одинаковые зелено-белые платья).

5. Проснувшийся Херст–Лавроненко произносит свой монолог о сне, сидя в центре пустой сцены. Все слушают его, сидя по бокам. Действие заканчивается в полном соответствии с текстом пьесы.

Второе действие начинается в антракте. Гандзюк, Кореневская, Громова, Серажетдинов собираются вокруг микрофона (поставленного у задника рядом с проходом в технические помещения). Разговаривают, смеются, играют с ним — дуют в микрофон, изображая завывания ветра, звук далекой грозы (сопровождавший первый выход актеров на сцену в первом акте), затем — крики чаек («я на берегу»), шум волн, разбивающихся о камни. На середине сцены расстелен красный плед (как в начале второго вечера), только на сей раз без зонта и корзины. Девушки в светлых (белых и бежевых) костюмах и плащах. Гандзюк — с «матросским» воротником. Мужчины в костюмах.

Текст, с которого начинается второе действие, — текст строго «по Пинтеру» — начало второго действия «На безлюдье». На заднем плане тихо звучит джазовая мелодия. Мизансцена переходит в еще одну вечеринку на берегу, во время которой иногда начинает идти дождь, и тогда девушки открывают зонт и прячутся под ним, прижимаясь друг к другу. Мизансцена устроена так, что переговаривающиеся герои пьесы — Спунер–Серажетдинов и Бриггз–Чаплыгин — находятся друг напротив друга на разных концах пространства, и внимание зрителя оказывается приковано к происходящему в центре — необязательному, ни к чему не относящемуся, неслышному разговору Ломовского и Кореневской, полулежащих на пледе,

манипуляциям Гандзюк и Громовой с зонтом и т. д. Появившийся на мгновение Херст–Лавроненко — словно явившийся с работы на дачу отец семьи (строгий костюм, галстук-бабочка, саквояж, усталость на лице) — просит подать гостям кофе и удаляется. Одетый «по-летнему» (белый костюм, белая рубашка») Бриггз–Чаплыгин рассказывает о своем знакомстве с Джеком, застывая в йогических асанах (в позе лотоса, стоя на голове, прогибаясь), не иллюстрируя телом сложности проезда по хитрому узлу движения Болсвер-стрит, а как бы наоборот, бросая реплики между делом.

Что больше всего интересует Спунера–Серажетдинова — почему его заперли здесь. «В этой комнате». Не дождавшись удовлетворительного ответа, он вдруг вспоминает, что должен идти по делам — «на совещание». Но увидев, что Бриггз в ответ начинает куда-то звонить, садится и не делает попыток «выйти». В целом он наблюдает за происходящим с любопытством. С улыбкой на лице. Расслабившись.

Появившийся снова (возможно, вызванный по телефону) Херст–Лавроненко начинает с тех же самых фраз, что и первый раз (приветствие, просьба принести кофе, «вы хорошо выглядите»), но теперь он не исчезает по своим делам, а усаживается и предается воспоминаниям о романе с женой Спунера. В начале монолога Серажетдинов–Спунер ходит по сцене, осматриваясь и как бы не вслушиваясь (возможно, ищет выход, возможно, пытается понять, куда все делись и нельзя ли и ему деться туда же), но затем, улыбаясь скорее каким-то свои мыслям, нежели словам Херста, усаживается напротив него — на другом конце сцены, — и с видимым удовольствием включается в разговор: Видитесь ли вы со Стеллой? Как, вы забыли, кто такая Стелла?

Этот вариант вечности — вечность салонной английской пьесы, выяснения, кто с кем, когда и почему, — достойный конкурент карамазовской баньки с пауками. Тем более что разговор захватывает. Воспоминания (не важно — подлинные, лживые: не важно даже, воспоминания ли) превращаются в дуэль. Строго словесную, но от того не лишенную внутренней динамики. Один на один. В пустом пространстве. Они фехтуют словами, до тех пор, пока Херст–Лавроненко не признает своего поражения: «Да вы... Да вы... Кто вы такой?... Что вы делаете в моем доме? Денсон! Виски!». И довольный, улыбающийся Серажетдинов–Спунер, наконец, встает со своего места.

Дальнейший монолог Лавроненко–Херста о фотографиях и людях, которые запечатлены на них, о «попечении о мертвых», которым он призывает заниматься Серажетдинова–Спунера, —

«в вашей так называемой жизни», — не столько попытка взять реванш, сколько — перемена вектора. «Серьезный разговор». Вырывающаяся от обиды правда о мире, в котором сюжет (кто, с кем, когда) — всего лишь повод для того, чтобы помнить, бесконечно возвращаться и тем самым не давать исчезнуть всему когда-то существовавшему: людям, миру, вчерашнему дождю, дереву, под которым его переживает герой на пути в пивную, чьему-то смеху, звучащему на берегу.

Слова Лавроненко заставляют Серажетдинова задуматься. А тут как раз явившиеся компаньоны сначала отказывают Херсту в выпивке, потом начинают выгонять его на утреннюю прогулку. Возникает противостояние: кто хозяин реальности, «слуги» или их «господин». И Спунер–Серажетдинов, сначала искавший выхода, придумывавший предлог для того, чтобы покинуть эту комнату, это пространство воспоминаний, снов Херста, понаблюдав некоторое время за этим противостоянием, решает встать на сторону Херста. Предлагает ему свои услуги в качестве секретаря.

Когда противостояние Спунера и Херста со слугами достигает своей высшей точки, на сцене неожиданно появляется Гандзюк и под ориентально-экспрессионистский «Танец семи покрывал» из «Соломеи» Штрауса начинает вращаться вокруг так и лежавшего на протяжении всего действия посреди сцены красного пледа. Минуту-две-три. И это кружение не выглядит произволом, самоцельным включением элемента тренинга в спектакль.

Его вмешательство, как вмешательство высших сил. Бога из машины. Она снимает напряжение между Херстом и слугами. Возвращает их к привычной реальности. Стирает все, что произошло. Отматывает к исходной точке. И Спунер остается один против всех. Он уже понимает, что зря встрял. Но продолжает настаивать: «Я прошу рассмотреть мою кандидатуру». Выходит в центр сцены. Садится на стул, как перед комиссией. «Прошу рассмотреть».

Вся его дальнейшая речь, уговоры принять на службу, произносится им уже с некоторой обреченностью. Пониманием того, что ничего не выйдет и что все это — пустая риторика. Впрочем, постепенно он начинает вдохновляться: «Давайте устроим поэтический вечер...» — «Давайте лучше переменим тему», — перебивает его окончательно пришедший в себя Лавроненко:

...В последний раз. *Пауза.* Что я такое сказал?

Фостер. Вы сказали, что меняете тему в последний раз.

Херст. А что это значит?

Фостер. Это значит, что больше вы тему менять не будете.

Херст. Никогда?

Фостер. Никогда.

Херст. Никогда? [...]

Фостер. Больше ничего никогда не случится. Вы просто будете вечно здесь сидеть.

Бриггз. Но не один.

Фостер. Нет, не один. Мы будем с вами. Бриггз и я.

Эта вечность для второго вечера — главное и буквально представленное обстоятельство.

Херст. Сейчас ночь.

Фостер. И всегда будет ночь.

Бриггз. Потому что тему...

Фостер. ...больше сменить нельзя [...]

Спунер. Вы на безлюдье. Там все недвижно, там нет перемен, и возраста нет, и все пребывает вовеки, в оледенелом безмолвии.

Херст. Пусть так, пью за это.

Они все остаются сидеть под музыку квартета Шостаковича и сидят так (по записи премьерного спектакля) восемь минут.

Как мы видим, второй день практически является представлением одного текста. Одной пьесы. Без всяких, даже малейших вкрапленных двух других. Но при этом после первого вечера он воспринимается не как целое, а как часть. Род пристального вглядывания. Расширения. Вхождения в одно из пространств, существующих в первом спектакле.

Войдя в одно из пространств, мы понимаем, как оно устроено. Фостер и Бриггз, управляющие этим пространством, не просто инфернальные существа, но сами порождения Херста (недаром в одной из сцен возникает реплика — «мой отец»).

Третий вечер.

1. На сцене в хаотическом порядке разложены большие (ок. 20 см в диаметре) стеклянные шары. Серажетдинов сидит на стуле (там же, где и вчера). Фортепианная музыка за сценой. Шопен («Я могу исполнять вам Шопена»).

«Я прошу рассмотреть мою кандидатуру» — Серажетдинов начинает с последней сцены второго вечера. Но в третий вечер он начинается один.

2. «Давайте лучше переменим тему», — Лавроненко выходит из-за сцены, неся с собой стул. Ставит его рядом с Серажетдиновым, садится. Следом за ним выходит Ломовский, так же берет стул, ставит с другой стороны от Серажетдинова. За ним — Чапльгин. Ставит стул рядом с Ломовским: «Вы сказали, что меняете тему в последний раз».

В руках у Ломовского мятые, свернутые в трубочку бумажные листы (отсылающие нас к тем свернутым в трубочку листам, которые вылетали из крутящегося китайского зонтика во втором вечере). Свой текст он читает «по бумажке», глядя в напечатанный на этих листах. Сидящий рядом Серажетдинов с интересом заглядывает в них. Задумывается на некоторое время, но затем, когда подходит очередная реплика Ломовского, указывает ему (ищущему глазами и поэтому задерживающегося) на нее в тексте.

3. Пройдя текст до конца пьесы, они как бы в недоумении останавливаются. Затем Казибеев наклоняется к Лавроненко, что-то шепчет ему на ухо. Лавроненко — Серажетдинову, Серажетдинов — Ломовскому. Они склоняются друг к другу — голова к голове, — о чем-то договариваясь. Уходят, возвращаются с попитрами, на которых вместо нот привязаны колокольчики. Устанавливают их. Лавроненко: «Ну что ж. Давайте сменим тему... Переменим тему в последний раз». Садится. Ломовский — напротив него, на другой стороне пространства стоит у стула, на котором сидит Кореневская:

Ломовский: Вы сказали, что меняете тему в последний раз.

Лавроненко. А что это значит?

Ломовский. Это значит (достаёт из кармана листы, смотрит в них), что больше вы тему менять не будете...

4. Параллельно Кореневская начинает «Пейзаж». Она сидит напротив Лавроненко, обращаясь как бы к нему. Ломовский бубнит у нее за спиной.

– На пляже много народу...

– ...тему сменили раз и навсегда, в последний раз и окончательно.

– Все ходят по пляжу. Мужчины. В основном мужчины ходят туда-сюда по пляжу.

– Если, скажем, речь пойдет о зиме, то зима никогда не кончится.

– Я стала спускаться по дюнам к морю.

Реплики из «Ничейной земли» возникают в прописанных автором паузах внутри текста «Пейзажа». Соединение реплик вызывает неизменный смех в зале.

Корневская: Хочешь ребенка?

Лавроненко: Мне надо спросить.

Ломовский несколько раз пытается ее остановить («Сменили же тему»), но, в конце концов, махнув рукой, отходит.

Бет–Корневской отвечает Дафф–Казибеев. Он находится на другой стороне сцены. Стоит, но обращается, кажется, не к ней, а к сидящей рядом с ним Громовой. Корневская сама подходит к нему, касается. Он словно бы и не замечает этого. Громова встает и подходит к Ломовскому. Корневская через некоторое время уходит, продолжая на ходу читать свой текст за кулисами. Казибеев уходит.

5. Из зала появляются Лавроненко и Серажетдинов.

– Стелла, какая Стелла?

– Стелла Уинстенли...

6. На том месте, когда разговор заходит об Арабелле, возвращается Корневская, устраивается на полу посреди сцены, продолжает монолог Бет: «На мне был белый пляжный халат...» Фрагмент текста, начинающийся с этих слов, повторяется ей 3 раза, накладываясь на разговор Херста и Спунера как навязчивый аккомпанемент. Слова практически не воспринимаются. От них остается мелодика.

Симон–Дафф лежит рядом с ней. Когда он начинает свою речь первый раз, голоса Лавроненко и Серажетдинова практически смолкают. А потом они и вовсе уходят

Бет–Корневская: Что бы он захотел выпить? Когда он будет делать заказ, я услышу его голос. А еще он спросит у меня, что я хочу выпить. Потом он сделает заказ, и я еще раз услышу его голос...
Что он пил?

Казибеев: *Перно...* Что бы там ни было, но и мне, наконец, повезло. Когда я выбрался из парка, пивные уже были открыты...

«Что он Пил» — «Перно» — фрагмент диалога Спунера и Херста, вставленный в текст «Коллекции». Это первое непосредственное соединение текстов в спектакле, когда один текст открывается в другой, уравнивая слова и сцены (место очевидно выбрано не случайно, соседний со вставленными словами фрагмент говорит: «когда добрая половина кружки безвозвратно исчезла в моих недрах, я высказался внезапно, внезапно высказался и услышал... *отзвук*, да, иначе не назовешь, отзвук, подобных которому...»).

На дальнейшем рассказе о пиве (он лежит, прикрыв одной рукой глаза) Корневская встает и уходит.

7. Текст Бет продолжает сидящая за пианино Громова.

8. Возвращается Бет–Корневская. Продолжает свой монолог с тех слов, на которых ушла, в то время, как он уже продвинулся дальше и ключевое «хочешь ребенка» было произнесено Громовой. В тот момент, когда до «хочешь ребенка» доходит Корневская, Громова уходит.

9. Появляется Гандзюк, садится на пол возле Корневской, кладет ей голову на колени.

10. Появляются Новикова с Серажетдиновым, оба в пальто, руки в карманах — зябко. Прогуливаются. Новикова рассказывает ему: «Я люблю стоять на берегу...» Серажетдинов внимательно ее слушает. Начинает рассказывать про свое, и она забирает у него часть текста.

Дафф: К счастью, я был недалеко от дерева. Там я и спрятался. Забыл тебе рассказать. *Пауза.* Помнишь, какая вчера была погода? Помнишь этот ливень?

Последние два предложения произносит не он, а она.

11. Параллельно с диалогом Новиковой и Серажетдинова снова начинает говорить Корневская. Звучащий на заднем плане приглушенный джаз становится все громче. В момент, когда его звук начинает заглушать слова, пары, находящиеся на сцене, уже практически танцуют.

12. Из общего танца возникает кружение Гандзюк, словно бы разгоняющее всех в разные стороны, расчищающее сцену. Когда кру-

жение заканчивается, она остается одна посередине пустого пространства. Все остальные сидят по разным сторонам, направив на нее взгляд.

Ломовский (обращаясь к Гандзюк): Ты по мне скучала. Когда я вошел в кухню, ты стояла не шевелясь. Я пересек кухню и подошел к тебе. Я до тебя дотронулся. Мне надо было что-то тебе рассказать. Помнишь, я не стал сразу говорить тебе об этом, решил подождать до утра. Я рассказал тебе, что я тебе изменил, предал тебя.

Эти слова звучат в полной тишине, в абсолютной неподвижности и, как следствие, в предельной концентрации внимания. Она (после долгого молчания) отвечает ему «строго по тексту», как бы не обращая внимания на то, о чем он говорит:

Я нарисовала на песке лицо, потом пририсовала тело. Женское. А рядом — мужское. Они как бы лежали, не прикасаясь друг к другу. Это были какие-то странные фигуры, не очень похожие на человеческие...

Но в конце своей речи, уже не в силах сдерживаться, разворачивается и убегает. Он продолжает, обращаясь уже непонятно к кому (к ней, все еще стоящей перед его внутренним взором? К сидящей рядом Громовой? К сидящей напротив Корневской?):

Помнишь, мистер Сайкс сразу же взял нас на работу в тот день, когда мы пришли к нему наниматься?

В ответ Корневская, словно бы в глубокой задумчивости, вспоминая что-то свое:

Я нарисовала на песке лицо, потом пририсовала тело. Женское. А рядом — мужское...

К ней подходит Лавроненко, помогает снять пальто. Серажетдинов — Новиковой: «А почему бы тебе не сходить со мной в паб...»

Умножение «отражений», возникающее к концу этого акта, в какой-то момент начинает перерастать какие бы то ни было смысловые рамки, рамки отдельных действий, отдельных слов. Лавроненко–Джеймс: «Это ты, Билл? Спит? А что это он так разоспался?..» Гандзюк пробегает, звонит в колокольчик на попитре, Ломовский наигрывает на пианино, девушки хаотически прохаживаются по сцене.

Гандзюк: «Я люблю стоять на берегу...»

Лавроненко: «Это ты, Билл?...»

Кореневская: «Я всегда помню о технике рисунка...»

Слова, произносимые Кореневской — предельно мелодизированные, — накладываются на звон колокольчика и мелодию, наигрываемую на пианино. Речь — часть общего звучания. Общего музыкального движения, визуальная часть которого — движения Гандзюк, обходящей кругом сцену и то приближающейся к Кореневской, то отдаляющейся от нее.

Ломовский встает из-за фортепиано: «Все ерунда, главное, что мы вместе. Ты знаешь... этот придурок в пивной...» Громова играет на гонге (извлекает из него странный рокошущий звук). Кореневская звенит привязанными к пюпитрам колокольчиками. Гандзюк сначала тихонечко, а затем все громче и громче поет (без слов). Все превращается в чистый звук. Чистую мелодию, в которой слова — всего лишь часть чего-то большего.

Второй акт.

1. Лавроненко и Серажетдинов сидят друг напротив друга, они абсолютно одинаково одеты. Бежевые плащи. Черные костюмы. Черные шляпы. Очки с маленькими круглыми стеклами. У Лавроненко в руках бокал.

Лавроненко: Вы просто превосходно выглядите. И ничуть не изменились. Это сквош, надо полагать, держит вас в форме?

Серажетдинов: Сквош.

Лавроненко: Сквош... А вчера собака сбежала.

Серажетдинов: А помните, какая вчера была погода?

Слова из «Пейзажа» вклиниваются в эпизод «Ничейной земли», не столько даже раздвигая его, сколько ориентируя в пространстве–времени: коль скоро мы на территории «Пейзажа», то «вчера» здесь — «вчера», в которое сбегает собака. Беседа же течет своим чередом, скользя по кругу. Правда, круги — сжимаются.

– А что он сказал?

– Да это ни так, ни сяк не относится к делу. Что он сказал — неважно. Важно то, как он сидел, вот что осталось...

– Да, да, согласен. Надо вам сказать, в один прекрасный день я в нее влюбился...

Слова берутся из обоих текстов, выстраиваются в произвольном порядке, но все время возвращаются к одному и тому же. При этом, конечно, перед нами не заученный текст, а импровизация. Обмен уколами:

– Значит, по-прежнему играете?

– Я могу исполнить Шопена.

– А помните, вы с нею как-то, в тридцать седьмом это, кажется, было, ездили во Францию?

– Мне по душе французская кухня.

– А помните вчера у пруда? По всему парку было полно помета: на дорожках, у пруда. Собачий помет, утиный... А знаете, чего еще в саду очень много?.. Бабочек...

Марат растягивает аккордеон, извлекая из инструмента пронзительную тревожную ноту.

– Павильон на стадионе «Лордз», матч с вестиндцами, Хаттон и Констон отбивали как боги, Константин бросал, война висела в воздухе...

На сцене снова появляются девушки.

2. Параллельно тексту «На безлюдье» Корневская начинает «Пейзаж» («Я встала рано. У меня было много работы по дому...»). Она читает текст Бет как монолог. Причем монолог сокращенный. Про встала рано — да. Но про отправилась с ним в гостиницу — нет. Кто-то, какой-то «он» возникает на минуту в тексте. Его руки. Но тут же исчезает. «Надо мной небесная твердь. Слышен морской прибор». За ней выступает Чаплыгин («Вчера мне пришлось ненадолго укрыться под деревом. Дождь пошел. Забыл тебе сказать»). В положенном месте Бет–Корневская вступает с ним в диалог, но снова не словами Бет из пьесы, а повторением текста, прочитанного до этого: «Я встала рано. У меня было много работы по дому... Надо мной небесная твердь. Слышен морской прибор».

Слова текста, сильно интонированные, «мелодизированные», кажутся не обращенными ни к кому. Самоцельными. Она лежит на светлом песочного цвета ковре, покрывающем сцену как на берегу, вглядываясь в один из стеклянных шаров.

3. Гандзюк у гонга сопровождает слова Корневской рокочущим звуком. Чаплыгин (реагируя на этот звук):

Маразм какой-то. Стоять в пустой прихожей и бить в этот idiotский гонг. Никто не услышит твой гонг. Здесь никого нет... Никого... (Дафф — «Пейзаж»).

Лавроненко (в ответ на его слова):

Да, да, давайте, давайте, давайте же, громче, чтоб голоса, чтоб голоса, чтоб голоса, да что же вы меня морочите, ублюдки, призраки, длинные призраки, вы же не беззвучные, я слышу ваше гуденье.

Держащиеся за руки Громова и Новикова разглядывают свернувшуюся на полу клубком Корневскую.

4. Симон останавливает Гандзюк, отбирает у нее било, помогает снять плащ. Чаплыгин фотографирует сидящую на коленях перед шаром Корневскую. Вероятно, для того самого фотоальбома, о котором говорит в пьесе Херст. Ломовский наигрывает на пианино.

Громова подходит к Серажетдинову. Снимает с него очки, шляпу, надевает на себя, обнимает. Снимает плащ. Но затем уходит к Лавроненко, садится ему на колени.

Новикова подняв над головой стеклянный шар, в который вглядывалась Корневская, рассматривает его на свет.

Серажетдинов приносит из-за сцены костюмы на плечиках, вешает их на принесенную чуть раньше вешалку. Ломовский выносит и ставит туда же — рядом с вешалкой — большой старинный чемодан. Серажетдинов выносит зингеровскую машинку, которую когда-то в первом акте крутил вернувшийся с войны Костя. Все вещи, так или иначе фигурировавшие в действии на протяжении трех вечеров, собираются у вешалки. Серажетдинов устало садится на стул. Молчит.

5. Сидящая на коленях Новикова — Серажетдинову: «На пляже никого нет...»

Почти бесконечное повторение слов, одних и тех же, но произносимых по-разному в разных ситуациях. И изменения текучих неуловимо переходящих одна в другую «мизансцен». Появление и исчезновение предметов, сменяющих друг друга в каком-то очевидном,

но неотслеживаемом, невербализируемом порядке. Все это создает странную атмосферу. Ощущение того, что за неполные сорок минут с начала второго акта прошло огромное количество времени. Жизнь. Из которой в памяти (нашей памяти, зрителей, не героев пьес или спектакля) остались лишь случайно выхваченные, высвеченные невидимой вспышкой случайные фрагменты: слова, позы, жесты. Бессмысленные вне контекста, но единственные и способные наполнить смыслом любой этот забытый, утративший важность контекст. «Я тебе изменил». «Он коснулся меня». «Я стояла на берегу».

6. Серажетдинов, выслушав Новикова, встает: «Ну что же...». Подходит к стоящему на треноге фотоаппарату, открывает заднюю крышку, вынимает из него три граненых стакана, раздает подтянувшемуся Казибееву и Лавроненко: «Это, между прочим, хорошее пиво...» Подходят Ломовский и Чаплыгин, включаются в разговор: «Я, кстати, когда выбрался из парка, пивные были еще открыты... «А вы где служили, во флоте?» (такой обычный «мужской» разговор в пивной).

7. Оторвавшийся от компании Серажетдинов уходит «домой» — к снесенным к вешалке чемоданам. Обращается к одетой в белое кружевное платье Гандзюк:

Когда ты была молодая, ты была отличной хозяйкой. Помнишь? Ты никогда не суетилась, дом содержала в идеальном порядке и работу всегда выполняла спокойно...

Слова Серажетдинова, обращенные к Гандзюк, перекрывает звук *Melancholy Man* (песни *The Moody Blues*). Они оба — и он, и она — замирают. А вышедшая в это время на сцену Новикова начинает переносить с одного места на другое до этого вынесенные Серажетдиновым и Ломовским вещи: вешалку, чемоданы. *Moody Blues* уходит на задний план. Новикова застывает у вешалки: «Я знала, что где-то поблизости есть отель...» Серажетдинов: «Когда ты была молодая...»

Трудно (если вообще возможно) сказать, что именно «иллюстрирует» эта внезапно возникшая музыка, к какому моменту — во времени, в действии — она относится. К чьим чувствам, к чьей ситуации. Серажетдинов с Гандзюк как на старинных семейных фотографиях: она сидит на стуле, он стоит за его спинкой, положив руку ей на плечо. Она улыбается. И хотя он обращается к ней в «сейчас»,

в «настоящем», в котором от времен их молодости уже ничего не осталось, она — та, молодая, улыбающаяся, в белом платье. При этом находящаяся в двух шагах от них Новикова, собирающая вещи, приводящая дом в идеальный порядок (т. е. реально занимающаяся тем, о чем он говорит), — застывает у вешалки устало, словно прожив жизнь, словно в опустевшем доме, в котором ей самой остались только воспоминания. Образ, возникающий за этим соединением, — вполне очевиден, ощутим, но трудноописуем. Он, смотря на нее сейчас, видит ее такой, какой она была когда-то, она (та, что была когда-то) любит его, она — та, какой она стала, — вспоминает о себе (но не той — из его воспоминаний, а другой, скрытой от него), при этом — «в реальности» — мы видим, что та, которой она стала, ничем неотличима от той, из его слов. И звучащая музыка, не принадлежащая никому конкретно, не иллюстрирующая ничье отдельно состояние, никакой конкретный, отдельно взятый сюжетный момент, соединяет всё.

8. Мизансцена плавно изменяется. Новикова отходит от вешалки, садится. В руках у нее раскрытая книга. Серажетдинов (в пространстве): «Когда мы вернулись домой, ты взяла в ладони мое лицо и поцеловала меня...» Новикова: «Ах, вот почему он выбрал такое уединенное место...»

Эти слова в тексте у Пинтера — предшествующие словам, произносимым Серажетдиновым. Бет–Новикова обращает их к Бет–Гандзюк. Обе смеются. При этом книга, лежащая у Новиковой на коленях, очевидно, содержит текст пьесы. Она читает по ней. Т. е. периодически как бы отвлекается от книги и говорит «от себя» «о своем», а периодически — зачитывает из книги, которую как бы читает в это время. Всякий раз когда она — Новикова — смеется, вместе с ней смеется и ее «другая половина» — Гандзюк. В том числе «по тексту»: «Я засмеялась» (смеются), «Он засмеялся тоже» — Серажетдинов (произносит по слогам): «Ха-ха-ха». Они смеются над ним. Рядом с Гандзюк — Корневская. Когда Гандзюк встает и уходит, Корневская занимает ее место.

9. Ломовский — Новикова. Он причесывает ее волосы (парикмахер), рассказывает: «Тот, кто занимается хранением пива, отвечает за его качество. Он встает рано утром и помогает вознице управлять с бочками...» Она: «А ветки деревьев были похожи на перья...» Он действительно ее стрижет. Потом кладет ножницы и, продолжая говорить, уходит и ложится рядом с Корневской. Она гладит его

волосы. Новикова подходит и ложится рядом, с другой стороны от него. Ломовский продолжает рассказывать про пиво, а они обе расчесывают его. За этим всем с интересом наблюдает сидящий в двух шагах Симон.

10. Серажетдинов появляется из затемненного зрительного зала, деловитой походкой, осматриваясь по сторонам, проходит по сцене: «что-то скопилось много пыли». Девушки, словно опомнившись, отшатываются от Ломовского, тот, в свою очередь, оглядывает их, недовольно встает и, снова начав монолог про пиво (таким тоном как будто его никто не понимает), удаляется.

11. Серажетдинов снова появляется из зала: «Надо бы мебель протереть полировкой». Подходит к вешалке, переставляет ее. Говорит, обращаясь к собравшейся вернуться к уборке Новиковой: «Я помою графины...». Но вскоре бросает это занятие, садится, достает блокнот. Новикова присаживается с ним рядом, кладет голову ему на плечо:

– Конечно, когда я состарюсь, я не буду такая же, как сейчас.

Весь дальнейший пинтеровский диалог вдруг неожиданно начинает звучать как вполне реальная бытовая сцена. Он что-то пишет у себя в блокноте, иногда отрываясь и обращая к ней реплики («Это все не важно. Главное, что мы вместе»). Она рассказывает ему, как прошел день. То умолкая и раскрывая книжку, чтобы почитать, то снова вспоминая о чем-то, пусть напрямую и не связанном с тем, о чем она говорила только что. В какой-то момент она просто начинает читать ему из книжки (и голос ее приобретает романтическую возвышенность и напевность). А затем откладывает книгу и продолжает как бы от себя. Причем в этот момент пишущий Серажетдинов как бы уже и не просто пишет какие-то свои (как это казалось сначала) хозяйственные заметки, а то ли сверяет ее речь со своей записью, то ли и вовсе записывает за ней:

– Предметы, поглощающие свет.

– Свет...

– ...бросают тень.

– Тень.

– Тень вытесняет свет.

– Свет... угу.

Есть в этой сцене что-то неумовимо напоминающее пинтеровского же «Сторожа». В особенности если вспомнить о сцене в первом

акте, в которой Ломовский–Билл диктовал печатающему за ним на машинке Серажетдинову (следователю, ведущему дело о соблазнении? Писателю, пишущему будущий роман или — непосредственно — идущую пьесу?). Серажетдинов — слуга, прислуживающий на вечеринке в первом действии (подающий развезжающимся по домам гостям их одежду, разносящий напитки), он же — некто, пытающийся поступить на службу к хозяину дома — во втором, он же — что-то среднее между слугой и домоправителем — в третьем. При этом он — как бы если и не создатель, то, возможно, летописец всего происходящего, автор текста.

12. Недавняя «Бет в молодости», Бет-в-белом Гандзюк (в противоположность Бет-в-черном Новиковой) внимательно наблюдает за этой сценой, медленно приближаясь к сидящим. Вот она уже стоит перед ним:

– Утро было туманное. Легкий туман шел от реки...

Она снова читает текст Бет, произнося реплики как единый монолог. Выслушав ее Серажетдинов встает и несколько раздраженно, что-то ища в кармане висящего на вешалке пиджака, реагирует:

– Когда ты была молодая, ты носила пояс из цепочки. На нем висели ключи, наперсток, записная книжка, карандаш и ножницы... Ты стояла в прихожей и била в этот идиотский гонг...

Он снова переносит все ту же вешалку. Садится возле нее на пол. Корневская проходит и садится на стул напротив него. Новикова, смотря невидящим взглядом перед собой:

– Я попросила его повернуться и посмотреть мне в глаза, он повернулся и посмотрел, но я не видела его глаз...

На заднем плане приглушенно звучит все тот же «Меланхолик». Все три девушки смотрят на Серажетдинова. Он снова встает и снова переносит все ту же вешалку еще на несколько шагов, дающихся ему с видимым трудом. Опять садится возле нее на пол спиной к ним всем. Новикова берет стул и пересаживается к нему. Звучание песни усиливается. Серажетдинов, с трудом цепляясь за висящую на вешалке одежду, встает, с трудом удерживаясь на ногах, обнимает обеими руками вешалку и медленно, не то преодолевая ее сопротивления, не то боясь уронить, укладывает ее на пол. Музыка звучит в полную громкость. Постояв немного над лежащей вешалкой,

как на похоронах, он переступает через нее, оглядывается, затем снова садится на корточки спиной ко всем троим.

Девушки очень медленно встают и уходят со сцены каждая в свою сторону под тихо звучащий на заднем плане 15-струнный квартет Шостаковича (четвертая часть — ноктюрн). После их ухода он еще некоторое время сидит, потом тоже встает, подходит к группе мужчин на краю сцены. Жестом просит у них сигарету, закуривает, делает несколько затяжек и уходит. Следом за ним расходятся и остальные. Музыка продолжает звучать.

Практически во всех известных мне рецензиях на спектакль финальная сцена третьего вечера (сцена с вешалкой) описывается особо. Как кульминация всего происходившего на протяжении трех вечеров:

...маленький человек у вешалки скажет о своем одиночестве самому себе и пустому дому. Потому что невозможно объяснить в одиночестве и любви. В жизни. В театре — можно [Тимашева].

...когда в спектакле третьего вечера маленький человек, пробежав по темному, холодному залу, появился на светлой плоскости подмостков, за ним будто огромный, цвета тени, плащ, неслась на нас, сидящих в полукаре на сцене, наваливаясь тоска, холод и пустота большого осиротевшего дома, из которого ушли навек женщина, любовь, жизнь... А человек этот остался наедине с собою, осколками памяти. Обрывками каких-то родных ритуалов, воспоминаниями. Он остался один, чтобы умереть. Плащ накрывал зрителя с головой. Вы соучаствовали в рождении театрального чуда. Это дорогого стоит [Стрельцова: 62–63].

о необыкновенном воздействии этой сцены на зрителя вспоминали и сами участники спектакля:

...в конце одного вечера Марат вставал (они что-то говорили, потом долго музыка — не важно), подходил к вешалке, он долго к ней шел (там стояла такая вешалка, обыкновенная для верхней одежды), и он ее как-то с трудом клал — люди рыдали. И Клим в том числе. Это — театр. Что нужно сделать в театре для того, чтобы вышел человек под музыку, положил вешалку, и люди рыдали при этом? [Лавроненко]

При этом никакой другой отдельный момент третьего вечера (вне описания наполняющей спектакль системы повторов, вне само-

го цитируемого повторяющегося текста — «Надо мной небесная твердь. Слышен морской прибой», «Я сидела на берегу», «Я помню о правилах техники рисунка») не возникает. И это не удивительно.

Описывать происходящее в третий вечер спектакля крайне сложно. Даже на уровне простого перечисления действий и реплик. Текст «Пейзажа» повторяется практически до бесконечности разными «персонажами», в разных комбинациях, в разных обстоятельствах, ритме, окружении. При этом, с одной стороны, возникает эффект, чем-то напоминающий эффект калейдоскопа, — картинка всякий раз разная, но сложена из одних и тех же элементов. Но, с другой, само по себе происходящее — повторяющиеся слова, сцены, позы, сочетания не создают ощущения дурной бесконечности. Сцены, накладываясь одна на другую, превращаются в развитие ... не истории даже, не сюжета, но какого-то странного понимания, очень трудно (а может быть, и вообще — невозможно) передаваемого словами. Понимания про этих людей, находящихся перед нами. Персонажей? актеров? героев пьесы? — любое определение оказывается не точным, не буквальным и в конечном итоге – ложным, искусственным.

Если смотреть на происходящее не вовлеченным, не захваченным спектаклем взглядом, то — формально — эти повторения (концентрация которых особо велика в третий вечер) не кажутся чем-то глубоко оригинальным. Повтор сцен, реплик, текстовых блоков, перемена актеров, «играющих» того или иного персонажа, — отличительная черта т. н. «игрового театра», манифест которого — васильевские «Шесть персонажей» — будет сыгран в ШДИ за два года до Пинтера. Однако сходство между этими двумя спектаклями лишь поверхностное.

Когда одна и та же сцена в спектакле Васильева повторяется несколько раз, это повторение — как бы далеко он ни отходил в своей интерпретации от пьесы — все равно остается в рамках ее конструкции, сюжета, основного, заложенного в пьесе, противостояния «актеров» и «персонажей». Да, Васильев предельно усложняет саму эту конструкцию: помимо театра, описываемого в пьесе, в спектакле возникает еще один уровень — театр, в котором идет сама эта пьеса (в которой описывается театр, в котором репетируется еще одна пьеса). Да, актеры этого театра меняются по ходу представления ролями, переходя от персонажа к персонажу. Разыгрывают сцены по много раз в разных вариантах. Но именно от «персонажа» к «персонажу», именно «актеры» и именно «разыгрывают», двигаясь по сюжету.

Здесь же, в Пинтере, ни в один из моментов спектакля никто из присутствующих на сцене никого не играет, не изображает (в этой сцене так, а в этой – эдак), не переходит от персонажа к персонажу. (Как говорил по этому поводу Лавроненко: мы все прекрасно знали, что такое играть. Клим же учил нас, как *не играть*. Просто быть здесь и сейчас.)

И еще один момент, может быть — наиболее важный. Полина Богданова, исследователь творчества Васильева, резюмировала (в книге, посвященной творческому методу режиссера) относительно «Шести персонажей»:

За игрой реальностей, театра персонажей, которые возникали и исчезали в этом спектакле, сменяя друг друга, стояла определенная картина мира, выразителем которого уже не в первый раз становился Анатолий Васильев.

Мира релятивистского, где нет одной-единственной правды. Где один человек выступает в разных ролях, то есть меняет лики и маски, *потому что у него нет лица. Так же как нет цельной индивидуальности*, в одной ситуации он становится одним человеком, в другой — другим. [...]

Поэтому ни об одном человеке в этом спектакле невозможно было сказать, каков он. Цельный образ человека дробился на множество осколков. [...]

Здесь не было одного-единственного стиля, потому что стили тоже менялись, раскрываясь как живописный веер, каждая грань которого имела свой особый рисунок.

Здесь не было одного-единственного жанра. Потому что и жанры менялись. [...]

В мире нет ничего устойчивого и ничего однозначного. *И нет самого мира, потому что его облик и существо мгновенно меняются*, и за этими переменами уследить практически невозможно, как невозможно принять одну из них за абсолютную данность [Богданова].

Если мы отвлечемся от того, что любое критическое высказывание — субъективно, и примем слова Богдановой на веру, то мы увидим, что, как мне кажется, ключевые (выделенные мной в тексте курсивом) положения, касающиеся васильевского спектакля *прямо противоположны* тому, что мы видим в Климовском Пинтере.

Человек, у которого нет лица, так же как нет цельной индивидуальности, — в спектакле Клина каждый из присутствующих на сцене имел лицо, был именно индивидуальностью. Не менял

маски, не выступал в разных ролях, а проходил через все слова, «роли», ситуации, оставаясь самим собой. Причем собой в некотором высшем смысле: не Лавроненко, каков он «в жизни», а Лавроненко в той мере, в которой он причастен своему надперсональному, своему подлинному «я» (все привнесенное из «жизни» должно было быть «смыто» в процессе тренинга*).

Нет самого мира, потому что его облик и существо мгновенно меняются – в Пинтере «незменность», верность мира была одним из основных постулатов, Причем опять же не «мира» как окружающей нас «реальности», а мира как «ничейной земли», на которой, словами пьесы, — «все неподвижно, неизменно и не подвластно времени».

Именно видение подлинного «я», подлинного человека в мире вне времени, вне пространства, но присутствующего непосредственно здесь и сейчас, и было главным содержанием спектакля. Содержанием, выходящим за рамки собственно театрального представления.

– Люди могут произносить одинаковые слова, но в каждой конкретной ситуации значение этих слов будет разное.

– Люди могут попадать в одинаковые ситуации, но в каждом конкретном случае смысл происходящего будет различен.

– Люди могут обращаться к одному и тому же человеку, но в каждый конкретный момент времени тот, к кому они обращаются, уже может не быть тем, кем он был минуту назад.

– Кем бы ни считал себя человек, в какой бы ситуации он ни находился, какие бы слова ни говорил, *он все равно остается самим собой*. Эта единая неделимая и на самом деле никак «внешне» не определяемая сущность и является единственной реально существующей.

* * *

Выше мы пообещали себе вернуться после описания собственно происходящего в спектакле к описаниям тех ощущений, которые он вызывал. К реакциям (словами Тимашевой) «въехавших».

* В этом смысле, кстати говоря, очень характерен текст выпущенной к премьере спектакля программки, так описывающий творческую группу: «В «Пейзажах» путешествуют: Чапа, Симон, Самурай, Гуманист, Кот, Таня, Гася, Седой, Ленточка // Группу путешественников готовил — Клим // Пространство — Жак». (Полный текст программки см. Приложение.)

...в спектакле В. Клименко слова приближаются к вещам, а вещи к словам: и те, и другие существуют в пространстве сцены, а персонажи прилагают их к себе; одни и те же слова, реплики могут совместиться с разными людьми, как предметы или одежды. Сначала слова обесмысливаются, отрываются от когда-то породивших их чувств и ситуаций, превращаются в пустоту. Однако на следующем витке повторение актерами одних и тех же фрагментов текста само по себе становится средством общения: войдя в «поле» того или иного фрагмента, персонажи приобщаются к заключенному в нем переживанию. Слова приобретают универсальное значение, становятся чем-то вроде магических формул, заставляющих погрузиться в то или иное состояние [Ципенюк 1990].

Когда повторяющийся на разные лады текст перестает, наконец, возбуждать ваши логико-познавательные способности, вы открываете глаза на колдовской мир спектакля, на его дивные цвета и звуки, обладающие какой-то неведомой павлиньей жизнью. Их чудесное воздействие связано с тем, что они не декоративны, а мистериальны, слиты с актерами в их сосредоточенном действе... [Карась 1991: 3]

Любовь к ударным сценам и острым переживаниям — признак пресыщенного и все-таки дурного вкуса. Спектакль Клима живет ровной, улыбчивой жизнью салона, где повышенный тон или чересчур пристальный взгляд непереносимы, где в понятливой легкости отношений сквозит застенчивость: простите нас за то, что нам хорошо [...]

Сюжет Пинтера — всего лишь повод для бесконечного обмена полюбозначенными желаниями и настроениями, для медленного кружения несовершенствующих поступков, произвольно, без усилия сбывающихся ожиданий. Воздушный замок, который можно пройти насквозь, не заметив, но нельзя разрушить [Соколянский 1990: 57].

Эмоциональное впечатление от спектакля можно передать разными сравнениями. Для кого-то — эйфорическое пьянящее ощущение, как от чудесного молодого вина. Для другого — гипнотическая легкость: человек смотрит на покачивающийся перед глазами металлический блестящий шарик, слушает мерный рокот баюкающего голоса. Я же очень люблю сидеть у моря, глядя в воду и вслушиваясь в шум прибора. Я отрешаюсь ото всех проблем большого мира, забывая беды и невзгоды, пребываю в странном созерцательном покое. Нечто подобное я испытываю на спектакле Клима. На девять часов надо забыть о театре, к которому привык. Перестать искать сюжетную последовательность и выстроенные в ней отношения персонажей. Забыть о смысле слов для того, что-

бы в финале ощутить его заново рожденным, очищенным от суеты и шелухи засоренных смыслов [Тимашева 1991].

...говоря о работе Клим и его актеров, менее всего хочется употреблять общепринятые театральные термины, как то: «спектакль», «сцена», «мизансцена», актерская игра» и т. д.

Есть некоторое свободное пространство и есть люди — свободно живущие в свободном пространстве. Понятия времени не существует. Время лишено своего поступательного хода, и в крохотном, 9-часовом интервале концентрируется вечность. Что было, что есть, что будет — все проходит сразу и одновременно.

Клим создает мир удивительный: хрупкий, изысканный, ажурный. В этом мире слова мало что значат; он, этот мир, соткан из чего-то совсем нематериального: из мерцающей игры, взглядов, улыбок, интонаций, лишенных признаков игры и суетности. Этот мир самоценен и самодостаточен; обитателей его связывает некая тайна, некие свои внутренние отношения, как бы не имеющие реального отношения к происходящему театральному действию [Аптер: 11].

Ожидания в пейзаже идут три вечера кряду. Это принципиально. Режиссеру и актерам нужно создать некую силовую тягу, магию вовлечения. Заставляющую ненасильственно, но естественно погружаться и погружаться в жизнь усталого героя или в жизнь двоих любящих, мужчины и женщины, в воспоминания и тени воспоминаний. То есть в поток времени и вечности, который длился до нашего прихода сюда и будет длиться после нашего ухода отсюда.

Аскетизм художественных приемов, оформления, лаконизм метафорики, кружащая сомнамбулически шелестящая речь, броуновское движение людей — атомов мироздания, сталкивающихся и разлетающихся в пространстве. [...] И рождается свежий театральный язык. Возникает театр не закодированной, но сорганизованной системы связей и ассоциативных картин, многослойности зеркальных повторов-отражений... Театр глубокой правды об одиночестве каждого из людей. [...]

[...] в первый вечер, при первом ожидании [...] смотря на актеров, словно слепо чего-то ищущих, бесцельно маячащих на фоне бархатного черного задника, вы подчиняетесь потоку чего-то пока непонятного, грустного. И понимаете ясно: не разговор, не слова в таком театральном повествовании главное... А — как кружатся эти люди, как странно дотрагиваются друг до друга, как держат

бутылку или бокал, как танцуют или лежат, сидят, смотрят или не смотрят друг на друга [...]

Спектакль Владимира Клименко словно настроен на волну стихотворения Арсения Тарковского

И это снилось мне, и это
Снится мне,
И это мне еще когда-нибудь приснится,
И повторится все, и все довоплотится.
И вам приснится то, что снилось мне во сне.

Попытки довоплощения, попытки удержать в памяти неповторимые и все же такие одинаковые ситуации-мгновения любой человеческой жизни и поражают более всего в «Трех ожиданиях». И невозможно в третий вечер оторвать глаз от этих, кажется, скучающих, шепчущихся персонажей, уютно или неуютно расположившихся в пустом плоском пространстве. Слово в ожидании какого-то непостижимого откровения [Стрельцова 62–63].

В качестве же отрицательной рецензии (кстати говоря, единственной известной мне) можно привести слова Нины Агишевой из ее рецензии «Сидя на красивом холме»:

[...] всегда был и есть модернизм и модернизм. Были опыты Мейерхольда в студии на Поварской, в театре на Офицерской, которые позже оплодотворили гениальные творения режиссера, — и был некий «театр эмоций» Н. Вашкевича, который тоже мечтал удалить зрителя от житейского. О последнем критика писала в неприязном сегодня тоне: «Бездарный театр не делается талантливей от того, что она называется “дионисовым действием” (Н. Эфрос). Или — продолжу — от того, что он называется «акцией» (Саша Тихий) или «зоной бесконечного ожидания». (Клим)

Все уже было — и призывы убить «ясность звуков», «уйти в область странных форм», и целые потоки туманных и красивых слов, не подкрепленные никакими реальными сценическими достижениями [...]

[...] всегда есть и будут люди, и очень талантливые люди, для которых условность — это способ сказать правду о мире и о себе. Причем, что важно, сказать так, чтобы расслышали это не десять человек в партере. Не буду голословной и назову хотя бы одно имя — Эймунтас Някрошюс. [...]

Не верю, что живые театральные всходы взойдут на ниве гулко-пустых деклараций, мало связанных с практическими опытами этих режиссеров, абсолютного равнодушия зала на их спектакли, вселенской заикленности их на себе и на своем внутреннем мире, сколь бы богат он ни был...

Очень соблазнительно процитировать идола поколения Бориса Гребенщикова (вполне, кстати, состоявшегося и благополучного человека): «Сидя на красивом холме, я часто вижу сны, и вот что кажется мне: что дело не в деньгах и не в количестве женщин, и не в старом фольклоре, и не в новой волне. Но мы идем вслепую в странных местах, и все, что есть у нас, — это радость и страх...» Гораздо труднее подтвердить поэтическую легкость этой позиции реальной художественной структурой. Здесь нужен каторжный труд, талант и ум, подлинное знание культуры. Но не для того, чтобы распродать все ее ценности, как на аукционе, а чтобы с их помощью найти и выразить себя.

Упоминание в этой статье имени Саши Тихого рядом с Климом — не случайно. Цитируемая статья возникла как реакция не на отдельно взятый спектакль Клима, а на вообще спектакли ВОТМа, представленные на фестивале «Пролог» (в рамках которого состоялась и премьера Пинтера). На обсуждении фестиваля Агишева сначала высказалась о своих впечатлениях от «Школырусскогосамозванства» (в частности сравнивая появление обнаженного тела в этом спектакле с присутствием «мужского полового члена в натуральную величину» в спектакле «Чайка» голландского театра «Де Трест»), а затем перешла к Климу:

Вспомним спектакль Пинтера, третью часть которого мы видели вчера в постановке Клименко. У меня был интересный разговор со студенткой, которая ходит на театроведческий семинар. Она сказала: «Это такой спектакль! Вы представьте себе, Нина Дмитриевна, что рядом с Вами сидит Ваш любимый мужчина, стоит бутылка хорошего вина. Это просто создает Вам атмосферу». Я ей сказала, что в этом случае мне не нужен ни «Пинтер», ни тем более Клименко. Мне кажется, что это даже унижает театр, когда его рассматривают как своего рода допинг.

В связи с тем, что был помянут голландский коллектив «Де Трест», мне хотелось бы затронуть очень важный вопрос для нашей жизни, для нашего театра — вопрос о профессионализме.

Конечно, вы можете показывать «Пинтера» так, как вы его показываете. Но при этом вы не должны выходить в таких, я бы ска-

зала, уродливых костюмах, а иногда даже сверкать грязными пятнами. Одна из актрис говорит об очень нежных, тонких чувствах, и при этом ходит босиком, и естественно, что при соприкосновении с грязным полом у нее становятся грязными пятки. Для меня лично весь эффект игры пропадает [Стенограмма].

Загнунутый «вопрос о профессионализме», вероятно, обидел Клима, и он попросил ответного слова:

Я сразу хочу сказать — вы можете обижаться на меня или не обижаться, — что если вы зайдете на литургию, предположим, на 15 минут по дороге из одного гастронома в другой, а потом скажете, что в этой религии ничего нет, то я с вами позволю себе не согласиться. Вам предлагали посмотреть действие, рассчитанное на 9 часов, и, более того, вас предупредили, что приход в театр — не гарантия чуда, а лишь его ожидание, взаимное ожидание актера и зрителя. А вы смотрите только одно действие и спокойно уходите, не дав себе труда понять, что же, собственно, хотели сказать своим спектаклем режиссер и актеры. Хотя и вам нелегко, я понимаю. Потому что своим спектаклем мы ничего не хотели вам сказать, ничему не хотели научить, и это для нас принципиально.

Количество миров, которые существуют параллельно со мной, бесконечно. Я говорю, что я ничтожество по отношению ко Вселенной. А вы привыкли к актеру-лампочке. Вы приходите в пустое пространство и хотите видеть лампочку, которая горит и освещает то пространство, ту комнату, в которую вы пришли. То, чем занимаются люди со мной, это совсем другое, это попытка открыть окно, чтобы комната осветилась не искусственным — электрическим светом, а тем светом, который идет непосредственно с неба, от тех источников, которые придуманы и созданы не нами. [...]

За полтора года в этом направлении мы сделали только один шаг, да и то не все. Здесь нужны годы. Актер театра Но только к пятидесяти годам, с пяти лет посвятив себя искусству взрачивания «цветка стиля», приближается к «зеркалу просветленного духа», и тогда на мгновение возникает чудо. Но это чудо нужно ждать — годами. Наше же сознание направлено на ожидание «товара». Но где же он возьмется, этот товар? Мы не в состоянии его произвести — при полном отсутствии профессионализма во всех областях театрального дела.

Кстати, о профессионализме; я должен ответить. Как рассматривать разговоры критиков о профессионализме актеров, когда они сами, критики, не удосуживаются досмотреть спектакль до конца?

Господа! Это входит в вашу профессию, независимо от того, нравится вам спектакль или нет. И после этого вы говорите о профессионализме, вернее, о непрофессионализме актеров. Я вам скажу, что у меня самая профессиональная группа в Советском Союзе, это я вам гарантирую. Но мне это не важно: я занимаюсь совсем другим театром.

Сейчас в театре существует явно выраженный внутренний раскол. Это — данность, обусловленная психологией целого поколения, его идеологией, которая выражается словами Высоцкого: «по самому по краю». Моя психология другая: «Сидя на красивом холме...»

Есть зона товарного искусства и зона развития чистого интеллекта. Но если вы не будете развивать зону чистого интеллекта, то надежду на первую зону оставьте... [Стенограмма]

Ведущая обсуждение Вера Максимова (тоже ушедшая накануне со спектакля) незамедлительно отреагировала:

Максимова: Я должна извиниться: я вчера ушла со спектакля, была очень усталой. Как критик, конечно, я обязана была сидеть до конца, но как зритель — имела право уйти. Вы так не считаете? [...] Критик ведь тоже зритель. Если он будет силой держать себя на спектакле, то что он после этого скажет или даже просто подумает? Вы говорите, что, взойдя на красивый холм, можно забыть о кошмаре жизни. Вчера один мой коллега, правда, тоже ушедший, сказал: «Как мне нравится эта суверенность, независимость существования актеров по отношению к зрительному залу!». Это «дело для себя», удовольствие — от себя, от сосредоточенности общения друг с другом. Эти чувства мы вчера испытали... Но вот в чем вопрос. Вы уверяете, что из церкви не уходят? Да нет же, уходят, если, например, фальшивит хор, «бубнит» проповедь священник, к тому же плохо говорящий по-русски (сегодня это не редкость). Если что-то в церкви не соответствует моему душевному настрою, я уйду... [Стенограмма]

Иными словами, возвращаясь к процитированному в самом начале нашего разговора об отзывах высказыванию Тимашевой: тому, чьему «психологическому тону» (он же — «душевный настрой») спектакль — не соответствует, кто не «въехал» сразу, предстоит или мучиться три часа, или просто уйти. И весь вопрос в том, имеет ли право ушедший — забежавший в церковь «на 15 минут по дороге из одного гастронома в другой» — судить о том, есть в этой религии что-то или нет.

Может быть, об этом эпизоде и не стоило бы говорить столь подробно, если бы сам этот момент — момент явного притяия или неприятия, демонстративного ухода части зрителей из зала — не стал в отношении спектакля одним из ключевых. Идеологическим (возможно даже — поколенческим). Вот как, например, вспоминала о своих впечатлениях от первого дня премьеры безоговорочно принявшая спектакль Алена Карась (до того не видевшая вотмовских работ Клина — «Возможностей», репетиций «Ожиданий»):

С точки зрения публики это было необычайно любопытно. Я помню [...] я пришла на первый вечер. Публика сидела в зале, артисты играли на сцене. Артисты говорили очень тихо, было почти ничего не слышно. И время от времени кто-нибудь типа Силюнаса*, который там сидел, кричал: «Громче, громче. Да что за безобразие». Это «громче» раздавалось все сильнее. И к антракту какая-то часть публики собралась уходить. Силюнас с возмущением говорил, что большей наглости, большей беспардонности он не помнит, что это неуважение к публике. И тут такая может быть aberrация, мне кажется, что после антракта публике предложили перейти на сцену. Может, это не так, может быть, на сцену посадили уже в другой день. Но если сжимать, то какая-то часть публики, та, которая выдержала испытание, — перебралась на сцену где поставили стулья перпендикулярно рампе, по моему, с двух сторон. И там уже... хотя и из зала мне было прекрасно. Это было совершенно необычайное зрелище. Ходили прекрасные женщины, меняя эти роскошные тишинские платья, туфли, сумочки. Чемоданы открывались-закрывались. И был какой-то очень красивый пол, напоминающий зеленую лужайку. С этим полом я не понимаю, каков он был и был ли он или просто существовал в фантазии. Но мне казалось, что это был травяной покров. Но главное ощущение — бесконечный покой, легкость, джазовый характер диалога. Мягкий, ненавязчивый — ненавязчивый абсолютно, — идеально попавший в ту интонацию поколения или времени, которая вожделелась, которую все ждали. И поэтому на эту интонацию немедленно отреагировало поколение. Это был как раз тот театр, появление которого предчувствовалось. Но был такой водораздел: все старики отвалили, а вся молодежь, которая уже причастилась постмодернизма, которые читали книжки Барта, смотрела Пину Бауш, Лори Андерсон, кто-то смотрел Боба Вилсона на видео... 20–30-летние люди как-то очень быстро завелись на эту тему, и публика очень быстро сформировалась. И этот Пинтер

* Видмантас Силюнас — историк театра, театровед, театральный и литературный критик, профессор, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой искусствоведения Школы-студии МХТ.

стал, на мой взгляд, самым главным событием этого в высшей мере достойного фестиваля. Да и вообще — сезона.

— А спектакль был понятен? Ну, кроме атмосферы. Было понятно, о чем все это?

— Да, конечно. [...] По сути, сюжет был довольно лиричен: женщины, мужчины... находятся в томлении, в предощущении разрывов и желании соединиться. Любовное томление, ощущение такого мягкого, не плотского томления все это связывало воедино. Комнаты, атмосфера приездов, отъездов, переодеваний, перемен парочек. Все было совершенно понятно, прозрачно [Карась 1].

Воспоминания Карась кажутся мне особо любопытными также и в контексте того, что она была на тот момент одним из самых «насмотренных» молодых критиков, была хорошо осведомлена о процессах, происходящих не только в «больших» «старых» театрах, но и в «новых» «молодежных», позиционирующих себя как явление «иногое» искусства. И не надо думать, что сами по себе декларации или «причастность постмодернизму», или такое положение дел, при котором актеров «не слышно», могли бы ее как-то очаровать. Заставить почувствовать свою избранность, инаковость по отношению к предыдущему — «кондовому» — поколению.

Вот, например, фрагмент из ее статьи 1988 г., посвященной одному из первых советских «авангардных» фестивалей (на котором, кстати, были представлены и многие вотмовские работы: «Палата № 6» Еремина, «Мадам Маргарита» Мирзоева, «Нос» Пономарева):

...появляется в Москве театральный фестиваль с замечательным названием «Фестиваль на обочине». Мы радостно откликнулись на слово «обочина», потому что нам давно хотелось этого слова. В самом деле: обочина есть где угодно: в музыке, в поэзии, в живописи и т. д., — и ее практически нет в театре. И вот, наконец, мы увидели на афише это слово, вот мы собрались на фестиваль, — и вот насколько название его было претенциозным, настолько сам фестиваль оказался поразительно провинциальным. Поразительно. Он показал такую атрофию режиссерской мысли и такое желание режиссеров прикинуться якобы театром авангардистским, якобы театром экспериментальным, якобы театром поиска, что пришлось просто развести руками [...]

Но все-таки какое-то брожение и какое-то смещение от привычной нам театральной реальности «Фестиваль на обочине» продемонстрировал. Пусть сегодня больше со знаком «минус», чем «плюс», но было. В чем же это смещение состоит? Мне кажется, в желании театра задать своим спектаклем такое качество контакта со зри-

телем, чтобы зал чувствовал себя изначально в состоянии некомфортном, неудобном, когда театр агрессивно навязывает ему свою игру, совершенно не вступая при этом со своим зрителем в диалог. Это замечательным образом спародировало нынешнюю ситуацию в «большом», «серьезном» театре, когда зритель платит деньги, покупает билет и сидит на спектакле, который ему совершенно не нужен, испытывая при этом некоторую неловкость перед актером (а актер, в свою очередь, перед зрителем!), и никто не понимал, зачем они тут собрались [...]

По-моему, это очень любопытная ситуация [...] Например, студия «Интимный театр» играет «Сонату призраков» Стриндберга, но весь ужас заключается в том, что они разыгрывают это исключительно для себя, а никак не для публики, т. е. разговаривают почти шепотом, и мы сидим четыре часа в зале, не слыша практически ни одного слова. Вот такая доведенная до абсурда ситуация... То есть нынешние студии отрицают ситуацию нормального любовного договора между залом и сценой, когда зритель внимает, а актер хочет быть понятым... [Карась 1988]

Просто поразительное совпадение слов и положений: «желание прикинуться якобы авангардом», «нежелание вступать со зрителем в диалог», «игра исключительно для себя». Да еще и «не слышно ни слова»...

И еще одно «совпадение»: когда в 2009 г. Карась говорит о Пинтере: «Это был как раз тот театр, появление которого предчувствовалось», вряд ли она помнит дословно собственную статью «В поисках вертикали», вышедшую за год до «Пролога», в мае 1989-го:

Мы — поколение с частицей «не». Неинтересно, не проявлено, не социально, неопределенно. Короче — непоколение [...] Есть нечто иное — предчувствие. В период театрального затишья именно оно заставляет напряженно вслушиваться, отыскивая лики иного театра. Какого? Кто знает... [Карась 1989]

Демонстративный исход части публики с Пинтера интересен нам и еще по одной причине — как часть некоторого процесса, который в определенном смысле стал для самих климовских артистов — испытанием на прочность. Причем испытание это продолжалось все три дня.

В первый день был собственно уход. Как писал Соколянский:

Когда голоса, шелестящие со сцены бывшего Камерного театра, впервые перекрылись топотом (как людей выносило из зала! Как печатали шаг, старательно ломая тихую и изысканную экзотику Климовского действия!), — показалось: конец, актеры дрогнули, пошли на форсаж, и сейчас все рухнет. И все осталось на местах. Эта неколебимость хрупкого, аристократически утонченного мира — награда за свободу, ставшую для актеров Клим не целью и не средством, а свойством. За выработанное чувство равенства с каждым, за нехлопотливую ясность работы, за пафос дистанции [Соколянский 1990: 57].

На второй — «все заболели». Почувствовали себя плохо.

Но в первом акте они как-то через это прошли, и дальше уже все было хорошо [Клим **].

И наконец, на третий день, также — в начале первого акта, развернулось «генеральное сражение»:

Трудно сказать, что это было. Это непередаваемо ни пленкой, ни чем. Потому что это было невероятное сражение с демонами. На третий день пришли актеры пушкинского театра и начали хамить. Мы уже сидели все на сцене. Это была такая арена. И они начали хамить. И в этот момент что-то происходит. На нашу сторону становится сам Таиров. Это был непростой момент. До этого, ну, играли, но ничего не происходило... а тут... [...]

– А в чем хамство актеров пушкинского театра было?

– Во первых считалось, что театр проклят... И если я что-то сделал, то я снял это проклятие.

– А во вторых?

– Я точно не помню. Пришли актеры, начали что-то возмущаться. Но мужики мои их так обыграли, что они выскочили оттуда как ошпаренные. Причем народ в какой-то момент, народ начал балдеть, потому что они восприняли их как часть представления. [Клим 3.3]

По легенде Пушкинский театр был проклят Алисой Коонен, после того как Таиров был из него изгнан и оказался в сумасшедшем доме. По другой легенде проклятие это было снято в 1991 г., после того, как театр освятили: якобы некие актеры своими глазами наблюдали огромную голубую бабочку, вылетевшую из театра, — это и был дух то ли Коонен, то ли Таирова. Впрочем, у Клим на этот счет — собственное мнение.

«Мужики мои их так обыграли, что они выскочили оттуда как ошпаренные» — здесь, мне кажется, нелишним будет вспомнить историю о том, как Саша Тихий возмутился, что «эти сволочи не могут нормально смотреть».

Херст. Давайте лучше сменим тему. Пауза. В последний раз. Пауза. Что я такое сказал?

Фостер. Вы сказали, что меняете тему в последний раз.

Херст. А что это значит?

Фостер. Это значит, что больше вы тему менять не будете.

Херст. Никогда?

Фостер. Никогда.

Херст. Никогда?

Фостер. Сами сказали, что в последний раз.

Херст. Но что это значит? Значит это что?

Фостер. Значит, что навсегда. Значит, что тему сменили раз и навсегда, в последний раз и окончательно. Если, скажем, речь пойдет о зиме, то зима никогда не кончится.

Херст. А речь зашла о зиме?

Фостер. Теперь зашла. Значит, зима никогда не кончится.

Бриггз. И это окончательно.

Фостер. Окончательно и навсегда. Если, например, речь зашла о зиме, то весны больше никогда не будет.

Трудноразличимая на записи реплика из зала. Возможно, относительно того, что весна на самом деле еще не кончилась (30 мая). Интонация реплики — вопросительная.

Лавроненко–Херст (оборачиваясь на реплику): дайте мне спросить.

Трудноразличимая реплика из зала.

Лавроненко. Сейчас (делает успокаивающий жест рукой)... Я должен спросить...

Ломовский (отрицательно). Мы сменили тему.

Лавроненко (сначала оборачивается к нему, потом в зал, словно бы ища поддержки). А мы что, сменили тему?

Реплика из зала: Мы не меняли.

Лавроненко (с удивлением): Мы сменили?

Трудноразличимая реплика из зала.

Серажетдинов. Вы просто не в курсе (наклоняется к листку, который держит в руках Ломовский, ищет глазами реплику в тексте на листе, указывает на нее пальцем, назидательно читает). Мы сменили тему.

Ломовский (делая успокаивающий жест рукой). Прежняя тема закрыта. Она забыта.

Лавроненко (обращаясь непонятно то ли к залу, то ли к Ломовскому). А какая прежняя тема?

Ломовский. Она забыта. Мы же ее сменили.

Лавроненко. А о чем теперь речь?

Ломовский. О том, что никак нельзя сменить тему после того, как ее сменили в последний раз.

Реплика из зала: Давайте веселее вечер проводить (Лавроненко, Серажетдинов смеются), как-нибудь так, чтобы он запомнился.

Лавроненко (обращаясь к говорящему). Знаете, сейчас — ночь.

Ломовский. И всегда будет ночь.

Лавроненко. А я слышу, как птицы поют. Разве вы не слышите?

Трудноразличимая реплика из зала.

Ломовский. Тему-то сменили. Последний раз. Навсегда. Окончательно.

Лавроненко. Вы слышите? Неслышанные звуки. Я слышу их так, как они, наверно, раздавались тогда, в моей юности, хотя я тогда их не слышал, а они раздавались кругом.

Реплика из зала: Давайте сфотографируемся лучше.

Бриггс (на реплику, как бы извиняясь). Сменили тему.

Фостер (как бы поясняя). Так что больше ничего никогда не случится (встает, направляется в ту сторону откуда исходили реплики. Смотрит на говорившего). Вы просто будете вечно здесь сидеть (зрители смеются).

Бриггз. Но не один.

Фостер. Нет, не один. Мы будем с вами. Бриггз и я.

Херст. Да. Это так.

Нетрудно заметить, что Лавроненко, реагируя на реплики из зала, продолжает двигаться непосредственно по тексту. Просто слова, произносимые им, становятся ответом на внешний импульс. Так же поступают и остальные. Реагируют словами текста. При этом произносимый текст раскрывается с совершенно неожиданной стороны.

– Я должен спросить (в смысле, сам не могу Вам ответить, вот спрощу у Ломовского, он здесь главный).

– Давайте веселее *вечер* проводить.

– Знаете, сейчас — *ночь*.

– Вы слышите? Неслышанные звуки (о звучащих репликах из зала).

Неожиданно возникающий финал диалога (с тем, что это зритель будет вечно здесь сидеть, не Херст) вообще переводит сцену в несколько иную — комическую — плоскость. И следующий за ним

«сговор» четырех актеров, проводящий к их новому выходу, вообще воспринимается как ответ на произошедшее (что, собственно, и объясняет то, почему зритель воспринял все это как запланированную «часть представления»). Радость, с которой актеры «поддаются» на провокацию и легкость, с которой они обращают ее в свою пользу, выдает вкус к импровизационному существованию. Школу, в которой (словами самого Лавроненко) любое действие является ответом на что-то, что уже произошло. Когда Жакевич говорит (о выступлении ШРС на физтехе) «они начали нас стебать [...] А мы к этому не готовы [...] Нам нечего им ответить» и дальше называет это одной из причин распада группы, здесь, у Клима, происходит обратное: «На нашу сторону становится сам Таиров».

Одна из самых знаменитых приписываемых Таирову фраз звучит так: «Вернуть актеру его царственную мантию, сделать его снова полновластным властителем сцены — наш долг».

Конец первой части

Приложение 1.

Пинтер. Первая сцена. Расшифровка наложения текстов.

Сцена покрыта квадратом серого ковра. Простые раскладные «пляжные» стулья сбитые из реек: ряд — вдоль задника (простой темный материал) «лицом» к залу, еще по ряду — по бокам, и несколько — ближе к краю сцены. К одному из стульев прислонен сложенный пляжный зонт (справа на заднике висит круг гонга — «луна»). Актеры, появляясь по парам сначала просто прохаживаются — обходят пространство. Звук дождя. Гром на заднем плане. Все — ненапряженно — прислушиваются. Одна из женщин сжимает в руках нераскрытый зонт. Мужчины — белые рубашки, строгие костюмы, галстуки-бабочки, серые и черные длинные плащи, Лавроненко в шляпе. Женщины в длинных осенних плащах, под которыми вечерние платья. Чаплыгин и Громова садятся на два стула на авансцене. Сначала садятся по одному, затем она пересаживается «к нему». Улыбается в сторону. Сгоняет с лица улыбку. Сидят рядом — руки в карманах, независимо, $\frac{3}{4}$ разворота к залу, Серажетдинов становится у них за спиной. Когда они (Серажетдинов, Чаплыгин, Громова) начинают говорить, они не смотрят друг на друга, даже чуть отворачивают головы. Реплика посылается в пространство и должна — обойдя его — вернуться. До первой реплики от начала — 7 минут.

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
1	<p>Херст (Серажетдинов). Не разбавлять? Спунер (Чаплыгин). Нет, не разбавлять, пожалуйста, ничем не разбавлять. Спасибо. Как это любезно с вашей стороны! Право, как любезно! Херст. Будем. Спунер. Ваше здоровье! Херст. Наливайте сами, пожалуйста.</p>		

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
	<p>Спунер. Ужасно любезно с вашей стороны. Доброго вам здоровья. О чем бишь я говорил, когда мы подошли к вашим дверям?</p> <p>Херст. А-а... да, припоминаю.</p> <p>Спунер. Да! Я говорил о силе. Помните?</p> <p>Херст. О силе. Ну да.</p> <p>Спунер. Да. Я, знаете, как раз собирался сказать, что есть такие люди, с виду сильные и мыслят насчет силы очень убедительно; мыслить-то мыслят, а фактически без толку. Что у них есть, так это сноровка, а не сила. Они выработали и соблюдают всего-навсего рассчитанную позу. В половине случаев это действует. Только эдакий умный и пронцательный человек способен раскусить эту позу и разобраться, что ядрышко, по сути дела, трухлявое. Вот я такой человек.</p> <p>Херст. То есть не такой, а эдакий?</p> <p>Интерес или если, не дай бог, проникнется чем-то вроде приятности ко мне, то я приду в состояние острейшего беспокойства.</p>		

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
<p><i>Параллельно диалогу из «На безлюдье» начинается диалог из «Коллекции». Лавроненко (Джеймс, в тексте Пинтера — Голос) рассказывает по центру сцены кругами, руки в карманах. Ломовский (Гарри) сидит на стуле на левом (если смотреть из зрительного зала) краю сцены, ближе к авансцене впол-оборота к залу.</i></p>			
2	<p>По счастью, такая опасность невелика. Я говорю с вами столь сверткровенно лишь потому, что вы явно человек сдержанный, а это импонирует, что вы, к тому же, чужой мне человек, и потому еще, что вы — сама любезность. И часто вы обретаетесь в Хампстедском парке?</p> <p>Херст. Не часто.</p> <p>Спунер. Но во время ваших вылазок... положим, крайне редких... во время ваших редких вылазок... вы вряд ли ожидаете натолкнуться на подобных мне? Видимо, так?</p> <p>Херст. Вряд ли.</p> <p>Спунер. Я-то часто обретаюсь в Хампстедском парке и ничего не ожидаю. Слишком я стар, чтобы ожидать чего бы то ни было. Вы согласны?</p> <p>Херст. Согласен.</p>	<p>Гарри (Ломовский). Алло.</p> <p>Голос (Лавроненко). Это ты, Билл?</p> <p>Гарри. Нет. <i>Он спит.</i> Кто это?</p> <p>Голос. Спит?</p> <p>Гарри. Кто звонит?</p> <p>Голос. Что это он разо-спался?</p> <p>Гарри. Разве вы не знаете, что сейчас четыре часа утра?</p> <p>Голос. А ну-ка рас-толкай его. Скажи ему, что я хочу с ним поговорить.</p> <p>Гарри. Кто это?</p> <p>Голос. Ну, будь пайн-кой, разбуди его.</p> <p>Гарри. Вы его знако-мый?</p> <p>Голос. Если бы он меня увидел, он бы меня узнал.</p> <p>Гарри. А, вот как...</p> <p>Голос. Ну что же ты его не будишь?</p> <p>Гарри. Я не буду его будить.</p> <p>Голос. Скажи ему, я еще позвоню.</p>	

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
<i>Громова (Бет), Чаплыгин (Спунер) сидят рядом на стульях на авансцене. Во время диалога не смотрят друг на друга.</i>			
3	<p>Спунер. Поистине кругом ловушки и силки. Но все же я, само собой, немало наблюдаю, поглядываю меж ветвей. Один острьяк изволил меня однажды обозвать «в промежуток веточек подглядчик».</p> <p>По-моему, весьма неуклюже.</p> <p>Херст. Малоудачно.</p>		<p>Бет (Громова). Я люблю стоять у моря... На берегу. Я там часто стою. Очень часто. Мне там нравится. Люблю стоять на берегу...</p> <p>Так вот, я стояла на берегу. У самого моря. У моря всегда прохладно. А за дюнами жарко. На берегу прохладно. Я люблю там стоять. На пляже много народу... Все ходят по пляжу. Мужчины...</p> <p>В основном мужчины ходят туда-сюда по пляжу.</p> <p>Я стала спускаться по дюнам к морю. Мой муж спал за дюнами. Когда я встала, он повернулся на другой бок. Веки опущены. Плавки немного сползли, и виден пупок. Он дремал... так сладко. Хочешь ребенка? Это я сказала. Детей хочешь иметь? Малыша? Нашего малыша? Правда, хорошо бы завести ребенка?</p>

	На безлодые	Коллекция	Пейзаж
			<p>Женщины, лежащие неподалеку, повернулись и посмотрели на меня. Хочешь ребенка? Хочешь? Женщины повернулись и уставились на меня. Я пошла, а они всё лежали и смотрели.</p> <p>Тогда я обернулась. Что это вы уставились? Я, конечно, так не сказала, я просто смотрела на них. Стояла и смотрела. Я красивая. Я вернулась туда, где он лежал на песке. Он перевернулся. Ступни в песке, голова на руках.</p>
<p><i>Серажетдинов (Херст) встает и медленно, оглядываясь по сторонам, уходит от сидящей пары Чаплыгин (Спунер) – Громова (Бет). Новикова с бутылкой коньяка в руках проходит через сцену навстречу Серажетдинову, проходит мимо Серажетдинова и Лавроненко, не замечая их. Садится рядом с Ломовским (Гарри)</i></p>			
4	<p><i>Серажетдинов, описав круг по сцене, возвращается, останавливается перед Громовай</i></p>	<p>Голос (Лавроненко). Это ты, Билл? Гарри (Ломовский). Нет. <i>Он спит.</i> Кто это? Голос. Спит? Гарри. Кто звонит? Голос. Что это он разо-спался? Гарри. Разве вы не знаете, что сейчас четыре часа утра? Голос. А ну-ка растолкай его. Скажи ему, что я хочу с ним поговорить. Гарри. Кто это?</p>	

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
	<i>и Чаплыгиным. Чаплыгин (Дафф) смотрит на него</i>	Голос. Ну, будь пайн-кой, разбуди его. Гарри. Вы его знакомый? Голос. Если бы он меня увидел, он бы меня узнал. Гарри. А, вот как...	Дафф (Чаплыгин). Собака сбежала. Я забыл тебе сказать. Вчера мне пришлось ненадолго укрыться под деревом. Дождь пошел. Забыл тебе сказать. Вместе с какими-то подростками. Незнакомыми. Потом дождь начал стихать. А то лил как из ведра. Я дошел до пруда. И тут почувствовал несколько крупных капель. К счастью, я был недалеко от дерева. Там я и спрятался. Забыл тебе рассказать. Помнишь, какая вчера была погода? Помнишь этот ливень?
<i>Пауза. Серажетдинов отходит от Громовой и Чаплыгина. Проходит сквозь сцену. Подходит к образовавшейся на заднем плане группе (Корневская, Казибеев, Гандзюк) — трое под зонтом. Смотрит на Гандзюк. Гандзюк начинает говорить, обращаясь к Серажетдинову:</i>			
5		Стелла (Гандзюк). Я пошла. Ты что, сегодня не придешь в магазин?	
<i>Серажетдинов подходит к Корневской, целует ее. Они отходят</i>			
		Джеймс (Лавроненко). Нет.	
<i>Гандзюк (Стела) закрывает лицо руками, бросает быстрый взгляд на отходящих Серажетдинова и Корневскую, но, опомнившись, как ни в чем не бывало продолжает говорить в ту же сторону (в которой Серажетдинова уже нет)</i>			
		Стелла. Разве ты не должен встретиться с представителями? Ты не встретишься с представителями	

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
		<p>швейной фабрики по поводу заказа? Может, мне позвонить им из магазина?</p> <p>Джеймс. Позвони...</p> <p>Стелла. Что ты будешь делать? Джимми... Ты куда-нибудь собрался? К вечеру вернешься?</p>	<p>Бет. Он почувствовал, что на него упала тень, и посмотрел на меня снизу.</p> <p>Дафф. Жаль, у меня не было с собой хлеба. Я бы покормил птиц.</p> <p>Бет. Руки у него были в песке.</p>
	<p><i>Лавроненко уходит с центра сцены, усаживается рядом с Громовой и Чаплыгиным на авансцене.</i></p>		<p>Дафф. Птицы скакали вокруг дерева. Такой гомон подняли!</p> <p>Бет. Я легла рядом с ним, не прикасаясь к нему.</p> <p>Дафф. А больше никого под деревом не было. На другой стороне пруда, тоже под деревом, стояли мужчина и женщина.</p>
	<p><i>Казибеев складывает зонт, уходит от Гандзюк на авансцену</i></p>		<p>Мне не хотелось промокнуть, и я остался под деревом.</p>
6		<p>Билл (Казибеев). Что с тобой?</p> <p>Гарри (Ломовский). Я споткнулся о дорожку!</p>	<p>Да, забыл тебе сказать. Под деревом собака была со мной.</p>
		<p>Билл. Ну и что?</p> <p>Гарри. Ты же собирался ее прикрепить!</p> <p>Билл. Я прикрепил.</p>	

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
		<p>Гарри. Это называется прикрепил! Ой... Где фруктовый сок? Я сегодня сок не пил! Почему он на подносе? Это что? Ананасовый? Билл. Грейпфрутовый. Гарри. Мне до смерти надоела дорожка на лестнице. Сколько можно об этом говорить? Ты ничего не можешь сделать толком! Тебя ни о чем нельзя попросить!</p>	<p>Бет. Разве эти женщины знают меня? Что-то я их не узнаю. Я их раньше никогда не видела. Я их не знаю. Совершенно точно. Почему они на меня смотрят? Во мне нет ничего особенного. Во мне что-нибудь не так? Я ничем не отличаюсь от других. Бет. Мужчины всегда вежливо предлагали мне руку, когда я выходила из машины, или проходила в дверь, или спускалась по лестнице. Всегда. Если они дотрагивались до моей шеи или руки, они это делали очень деликатно. Все. Кроме одного. Дафф. Знаешь, по всему парку было полно помета: на дорожках, у пруда. Собачий помет, утиный... по всем дорожкам.</p>
<p><i>Громова (Бет) медленно встает, уходит к заднику. Чалыгин (Дафф) разворачивается вслед, провожает ее глазами, хотя говорить продолжает как бы не ей.</i></p>			
			<p>Дождь его не смыл. Только после дождя стало жутко скользко. Утки укрылись на островке посреди пруда. Да я все равно не стал бы их кормить. Я бы лучше покормил воробьев.</p>

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
			<p><i>Громова, дошедшая до центра сцены, останавливается, пристально смотрит на Гандзюк, стоящую на коленях на левой (от зрителя) стороне сцены, затем переводит взгляд на Новикова(сидящую рядом с Ломовским) и так же долго и пристально смотрит на нее. На заднем плане отдельно стоят Казибеев (Билл) и Лавроненко (Джеймс), которого обнимает Корневская (которую до того увел Серажетдинов). Слева на заднем плане появляется Серажетдинов, держащий над головой открытый зонт без материала (голые спицы). Слева на авансцене сидят Ломовский (Гарри) и Новикова. Стоящая в центре сцены Громова находится ровно на середине линии, соединяющей Казибеева и Ломовского. Когда они начинают свой следующий диалог, они говорят через нее, не видя друг друга. В начале диалога Новикова (на которую смотрит Громова) медленно поднимается и отходит от Ломовского, пересекая сцену.</i></p>
7		<p>Билл (Казибеев). Ты когда вернулся? Гарри (Ломовский). В четыре. Билл. Как провел время? Гарри. А где тосты? Билл. А ты что, хочешь есть? Гарри. Нет, не хочу. Билл. Я могу сделать... Гарри. Не надо. Не стоит беспокоиться. Что будешь делать? Билл. Может, пойду в кино. Гарри. Хорошая у тебя жизнь. Ночью тебе звонил какой-то маньяк. Когда я вошел в дом в четыре утра, звонил телефон. Билл. Кто звонил? Гарри. Не имею ни малейшего представления. Билл. Чего он хотел?</p>	<p><i>Пока идет диалог из «Коллекции», они все (кроме Чаплыгина) ходят. Сначала встает Новикова, выходит в центр сцены. Затем встает и начинает циркулировать по сцене Ломовский. Серажетдинов с каркасом зонтика медленно проходит через центр, оглядываясь по сторонам. Корневская уходит от Лавроненко, медленно подходит к продолжающему сидеть на своем стуле на авансцене Чаплыгину и садится рядом с ним, на место, которое до нее занимала Громова. Казибеев-Билл во время разговора с Ломовским проходит от задника через сцену, садится на место бывшего Херста-Серажетдинова.</i></p>

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
		<p>Гарри. Тебя. Такой застенчивый, постеснялся назвать свое имя.</p> <p>Билл. М-да...</p> <p>Гарри. Кто бы это мог быть?</p> <p>Билл. Не знаю.</p> <p>Гарри. Очень настырный. Сказал, что позвонит позже. Так кто же это мог быть?</p> <p>Билл. Я же тебе сказал, что не знаю.</p> <p>Гарри. Ты на той неделе ни с кем не познакомился?</p> <p>Билл. С кем я мог познакомиться? Что ты имеешь в виду?</p> <p>Гарри. Может, это кто-нибудь из твоих новых знакомых? Ты же все время знакомишься в поездках с какими-то людьми.</p> <p>Билл. В этой поездке я ни с кем даже не разговаривал.</p> <p>Гарри. Бедняжка, как же ты, наверное, скучал.</p> <p>Билл. Да я и был там всего один день... Еще</p>	
8		<p>чаю хочешь?</p> <p>Гарри. Нет, спасибо.</p> <p>Надо побриться.</p>	<p>Бет (Корневская). Я сейчас могла бы встать с кресла. Я такая же, как и раньше. Правда, я одеваюсь иначе, но я все еще красивая.</p>

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
			<p>Дафф (Чаплыгин). Почему тебе как-нибудь не сходить со мной к пруду. Возьми бы с собой хлеба. Почему ты не можешь это сделать? В парке я иногда встречаю знакомых. Ты их всех тоже знаешь.</p> <p>Бет. Когда я поливала цветы, он стоял и наблюдал за мной. Он смотрел, как я ставлю цветы в вазу. Ему нравилось, что я занимаюсь этим так серьезно. Я делала это очень сосредоточенно. Я ему сказала, что собираюсь полить цветы и поставить срезанные цветы в вазу. Он ходил за мной по гостиной на некотором расстоянии и наблюдал, как я это делаю. Я поставила цветы в вазу и стояла не двигаясь. Я слышала его шаги. Он до меня не дотронулся. Я прислушивалась. Я смотрела на белые и голубые цветы в вазе. Потом он до меня дотронулся. Он дотронулся до моей шеи. Легким движением пальцев, едва ощутимым движением он прикасался к моей шее.</p>

	На безлюдье	Коллекция	Пейзаж
			<p>Дафф. Когда дождь перестал и я посмотрел на другую сторону пруда, мужчины с женщиной под деревом не было. Странно. В парке не было ни души.</p> <p>Бет. На мне был белый пляжный халат, а под халатом — ничего. На пляже никого не было. Вдали на волнорезе сидел мужчина. Он сидел на солнце так далеко от меня, что казался не больше булавочной головки. Я видела его, когда стояла на дюнах или шла с берега за дюны. Когда я ложилась за дюнами, я его не видела, а значит, и он не видел меня, когда я лежала. Мне могло показаться, что он там сидит. Может, на пляже вообще никого не было. Возможно, пляж был совершенно пуст. Он не мог видеть моего мужа, потому что мой муж все время лежал за дюнами. Как сладко ты дремлешь, сказала я ему. Но меня не проведешь... Я бесшумно легла рядом с ним.</p>

Цитируемые источники:

Adam — *Adam J.* The Dance of Images: Vladimir Mirzoev and Toronto's Horizontal Eight // *New Theatre Quarterly*. 1994. Vol. 10 (Iss. 39).

Beumers, Lipovetsky — *Beumers B., Lipovetsky M.* Performing violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. Bristol, Chicago. 2009.

Deuter — *Deuter U.* Zwischen Unordnung und früherem Leid // *Theater der Zeit*. 1994. № 9.

Harms — *Harms I.* Teatralik des blinden Punkts // *Teater Heute*. № 8. 1994.

Much — *Much R.* The Actor and the Breath of Chaos (Vladimir Mirzoev interviewed by Rita Much) // *New Theatre Quarterly*. 1992. Vol. 8 (Iss. 31).

KLIM 2008 — *KLIM.* Шлях до нового театру // Курбасівські читання. № 3. Ч. 2. Київ. 2008 (цит. по электронной версии: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kurbas/2008_3_2.pdf).

KLIM 2011 — *KLIM.* Театр. Передмова // Курбасівські читання. № 6. Ч. 1. Київ. 2011 (цит. по электронной версии: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kurbas/2011_6/16.pdf).

Клім — *Клім.* HE actuality art // Курбасівські читання. № 3. Ч. 1. Київ. 2008 (цит. по электронной версии: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kurbas/2008_3_1.pdf).

XV съезд ВТО. Материалы — XV съезд Всероссийского театрального общества — учредительный съезд Союза театральных деятелей РСФСР. Материалы. М., 1987.

Абрамов — *Абрамов В.* Воспоминания о театральной студии в ХАИ. (Текст — вложение в письмо В. Беляевского [Беляевский 7])

Агеева — Интервью с актрисой Театра-кабаре «Летучая Мышь» Инной Агеевой. 11 июля 2001 г. на сайте театра <http://www.showbat.ru/int2.html>.

Агишева 1991 — *Агишева Н.* Граждане ночи на авансцене // Московские новости. № 31. 4 авг. 1991.

Алпатова, Каминская — *Алпатова И., Каминская Н.* Сам себе режиссер // *Культура*, 11 декабря 2002

Альшиц 2010 — *Альшиц Ю.* Тренинг forever! М. 2010

Аптер — *Аптер Ю.* Ожидание чуда // *Сов. культура*. 1990. 1 сентября (№ 35).

Аристидов 1 — письмо (и-мейл) от Владимира Аристидова 8.12.2011.

Аристидов 2 — письмо (и-мейл) от Владимира Аристидова 9.12.2011.
Аристидов 3 — письмо (и-мейл) от Владимира Аристидова 10.12.2011.

Артемяева — *Артемяева Л.* «Творческие мастерские»: опыт театральной альтернативы. Дипломная работа ст. театроведческого ф-та РАТИ, н. р. Е. Карась. М., 2010.

Беляевский 1 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 23.11.2011.

Беляевский 2 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 23.11.2011.

Беляевский 3 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 24.11.2011.

Беляевский 4 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 24.11.2011.

Беляевский 5 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 26.11.2011.

Беляевский 6 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 27.11.2011.

Беляевский 7 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 28.11.2011.

Беляевский 8 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 29.11.2011.

Беляевский 9 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 29.11.2011.

Беляевский 10 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 30.11.2011.

Беляевский 11 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 01.12.2011.

Беляевский 12 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 07.12.2011.

Беляевский 13 — Письмо (и-мейл) от Валерия Беляевского. 09.12.2011.

Берзин 2 — расшифровка записи разговора с Владимиром Берзиным. Москва. 11.09.2009.

Берзин 3 — расшифровка записи разговора с Владимиром Берзиным. Москва. 12.09.2009.

Берзин 6 — расшифровка записи разговора с Владимиром Берзиным (через skype). 8.06.2012.

Берзин 1995 — 8 ½ «Школе драматического искусства» Анатолия Васильева [подборка материалов]. Владимир Берзин (записала Т. Арзиани) // Московский наблюдатель. 1995. № 3–4.

Богданова — *Богданова П.* Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М., 2007.

Богородская 1; Богородская 2 — Расшифровка записей бесед с Верой Богородской. Москва. 21 сентября 2009.

Боймерс — *Боймерс Б.* Театр как симуляция, или виртуальная шинель // Петербургский Театральный Журнал. 2000. № 3 (цит по электронной версии на сайте издания <http://ptj.spb.ru/archive/21/moskovsky-prospekt-21/teatr-kak-simulyaciya-ilivirtualnayashinel/>).

Болдин — *Болдин Е.* До меня у нас шоу-бизнеса не было // Эксперт. 25. 08. 1997 (цит. по: <http://ottodix.ru/article.php?id=255>).

Буткевич — *Буткевич М.* К игровому театру. М. 2010. Т. 1. Лирический трактат. Т. 2. Игра с актером.

Варшавьяк — *Варшавьяк Б.* Радужные воспоминания старого склеротика // <http://www.taganka-raduga.kharkov.ua/index.php/2010-04-18-15-34-25/1-articles/60-2010-08-03-13-11-19>.

Василинина — *Василинина И.* Мощное предприятие // Театр. 1993. № 11.

Васильев 1996 — *Васильев А.* Система Станиславского и ее развитие (стенограмма встречи Анатолия Васильева с группой Мишель Кокосовски. М., 1 мая 1996 г.) http://www.theatre-library.ru/authors/v/vasilyev_anatoliy.

Васильева, Кутловская — *Васильева П., Кутловская Е.* Оберкритика // Театральная жизнь. 1989. № 12.

Випулис 1 — Расшифровка записи беседы с Андроном Випулисом. Москва. 12.06.2009.

Випулис 2 — Расшифровка записи беседы с Андроном Випулисом. Москва. 13.06.2009.

Випулис 3 — Расшифровка записи беседы с Андроном Випулисом. Москва. 14.06.2009.

Випулис 4 — Расшифровка записи беседы с Андроном Випулисом. Москва. 20.09.2009.

Випулис ФБ — Переписка с Андроном Випулисом в социальной сети facebook (2011–2012).

Высочанская — Расшифровка записи беседы с Вандой Высочанской. СПб. 04.03.2012.

Гандзюк 1 — Расшифровка беседы с Натальей Гандзюк. Москва. 19.09.2009.

Гандзюк 2 — Расшифровка беседы с Натальей Гандзюк. Москва. 21.09.2009.

Ганичев — *Ганичев В.* Итак, о русском (цит. по: <http://www.voskres.ru/idea/ganichev13.htm>).

Гладий — *Гладий Г.* Интервью журналу «Итоги» // Итоги. 1988. № 31 (электронная версия: <http://akter.kulichki.net/gladiy.htm>).

Гладильщиков — *Гладильщиков Ю.* Театр и Эрос. М., 1990.

Говорят члены прошлых правлений — Говорят члены прошлых правлений // Театр. 1993. № 11.

Годер — *Годер Д.* Легкое дыхание // Театр. 1992.

Гоенко — *Гоенко Н.* Седой максималист (интервью с В. Оглоблиным) // Столичные новости. № 24. 11–17 июля 2000 (цит. по: http://dax.com.ua/ru/ogloblin_site/articles_o/article1707).

Горбачева — *tanya [Горбачева Т.].* Дежа вю // http://tanya-first.ya.ru/replies.xml?item_no=1351.

Грабенко 2000 — *Грабенко Л.* Владимир Оглоблин: «Чиновники не понимают, из чего состоит театр» // День. 22.09.2000. (№ 171).

Грабенко 2005 — *Грабенко Л.* Режиссер Владимир ОГЛОБЛИН: «По случаю премьеры Корнейчук поднял тост: «За то, чтобы подыхали Оглоблины!» // Бульвар Гордона. Еженедельник светской хроники. № 10 (10), 28 июня 2005. (<http://www.bulvar.com.ua/arch/2005/10/42c25f78ac7d2/>).

Гремина — *Гремина Е.* Тайные сведения об М.У. // Угаров М. «Облом off». М. 2006. (цит. по: <http://lena-gre.livejournal.com/28516.html?thread=276324>).

Гройс — *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // А-Я. Paris. 1979.

Груева, Цимблер — *Груева Е., Цимблер А.* Разомкнуть круг // Театральная жизнь. 1987. № 6.

Дадамян — *Дадамян Г.* Театр одного продюсера // Отечественные записки. 2005. № 4 (24) (эл. версия: <http://www.strana-oz.ru/?article=1114&numid=25>).

Демидова — *Демидова А.* Бегущая строка памяти: Автобиографическая проза. М., 2000.

Дмитревская 1995 — *Дмитревская М.* Жаркое лето в Бонне // Петербургский театральный журнал. № 8. 1995. (цит. по электронной версии на сайте издания: <http://ptzh.theatre.ru/1995/8/120/>)

Дмитревская 2006 — *Дмитревская М.* Памяти Юрия Сергеевича Рыбакова // Петербургский театральный журнал. № 45. 2006 (цит. по электронной версии на сайте издания: <http://ptzh.theatre.ru/2006/45/149/>).

Долинина — расшифровка записи разговора с Ириной Долининой. СПб, 18.10.2011.

Должанский 1988 — *Должанский Р.* Шинель № 2737 с половиною // Коммерсантъ. № 227 (1630), 04.12.1998 (цит. по электронной версии на сайте издания: <http://kommersant.ru/doc/209979/print>).

Должанский 2000 — *Должанский Р.* «Было бы интересно сыграть это на Луне». Но сперва «Шинель № 2737» сыграют в Вене. Интервью с Вадимом Жакевичем // Коммерсантъ, № 87 (1972), 18.05.2000 (цит. по электронной версии на сайте издания: <http://kommersant.ru/doc/148135/print>).

Должанский 2001 — *Должанский Р.* У Мейерхольда заражают французским безумием. Открылась экспериментальная программа олимпиады // Коммерсантъ. № 83 (2213) от 17.05.2001 (цит. по электронной версии на сайте издания: <http://kommersant.ru/doc/265012>).

Душка — *Душка Н.* Причина ночи // День и ночь. 2009. № 3. (цит. по электронной авторской версии 2008).

Егоренков 1 — Расшифровка записи разговора с Михаилом Егоренковым. Москва. 13.06.2009.

Егоренков 2 — Расшифровка записи разговора с Михаилом Егоренковым. Москва. 14.06.2009.

Егоренков 3 — Расшифровка записи разговора с Михаилом Егоренковым (skype) 16.09.2012.

Ермакова — *Ермакова Н.* Тогда и теперь // Театр. 2002. № 3.

Жакевич 1 — Расшифровка записи телефонного разговора с Вадимом Жакевичем. 20.08.2012.

Жакевич 2 — Расшифровка записи разговора с Вадимом Жакевичем. СПб. 24.08.2012.

Жакевич 3 — Расшифровка записи разговора с Вадимом Жакевичем. СПб. 25.08.2012.

Жакевич 4 — Письмо (и-мейл) от Вадима Жакевича. 19.08.2012

Жакевич 5 — Письмо (и-мейл) от Вадима Жакевича. 28.08.2012

Жакевич 6 — Письмо (и-мейл) от Вадима Жакевича. 03.09.2012

Жакевич 7 — Письмо (и-мейл) от Вадима Жакевича. 04.09.2012

Задолжник — *Задолжник Г. [Заславский Г, Должанский Р.]* Разнузданная игровая Модель // Московский наблюдатель. 1991. № 1.

Заславский 1999 — *Заславский Г.* Незузнаваемые герои современных пьес // Независимая газета, 9 декабря 1999 (цит. по: «Театральное дело» <http://www.zaslavsky.ru/rez/1.htm>).

Захаров — *Захаров М.* На круги своя // Театральная жизнь. 1987. № 6.

Зинцов — *Зинцов О.* Виртуальная реальность, данная в ощущениях // Культура. № 44 (7155) 26 ноября — 2 декабря 1998 (цит. по: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=47&rubic_id=206).

ИВ СТД № 11 — Информация Секретариата правления СТД РСФСР № 11. (О заседании бюро Секретариата СТД РСФСР 27 июня 1987 г.). Информационный выпуск СТД. М., 1987.

ИВ СТД № 12 — Информация Секретариата правления СТД РСФСР № 12. (Решение Секретариата Правления СТД РСФСР о ликвидации Литературно-драматического театра СТД РСФСР и создании Всероссийского объединения «Творческие мастерские»). Информационный выпуск СТД. М., 1987.

ИВ СТД № 29 — Информация Секретариата правления СТД РСФСР № 29 («Всесоюзные творческие мастерские — замыслы и реальность»: О заседании бюро Секретариата СТД РСФСР 11

марта 1989; Решение секретариата правления Союза театральных деятелей РСФСР от 16 мая 1989 г.). Информационный выпуск СТД. М., 1989.

Ивченко — *Ивченко В.* Путешествие из Петербурга во Львов // Театр. 2002. № 3.

Игнатюк 1994 — *Игнатюк О.* Путешествие без датского принца // Экран и сцена. 1994. № 23 (16–23 июня).

Игнатюк — *Игнатюк О.* Худрук и его театр на фоне юбилея // Человек. Культура. Город. 2006. № 3 (31). (цит. по: http://www.teatr-uz.ru/about/library_full/sezon_29/olga_ignatyuk_hudruk_i_ego_teatr_na_fone_yubileya_zhurnal/).

Известия 2003 — Один из актеров, сыгравший в «Возвращении», трагически погиб // Известия. 9 сентября 2003. цит по: <http://www.izvestia.ru/news/281006>.

Ильичева — *Ильичева И.* «Прекрасное воскресенье для пикника» с комментариями Додина // <http://www.fontanka.ru/2009/10/08/046/>.

Информация — Коллаж-портрет: Театр Анатолия Васильева. Информация // Театральная жизнь. 1988. № 12.

Каганов — *Каганов М.* К 100-летию со дня рождения Льва Давидовича Ландау // Вісник Харківського Національного Університету імені В. Каразіна. № 783. Серія «Фізика». Випуск 10. Харків, 2007.

Казьмина 1989 — *Казьмина Н.* ВОТМ — вот вам! // Театр. 1989. № 11.

Как это делалось — Как это делалось (по крайней мере нами) <http://www.taganka-raduga.kharkov.ua/index.php/2010-04-18-15-34-25/1-articles/64-2010-12-02-23-28-52> (заметка поставлена на сайт пользователем под ником Boris Juravski).

Капков 2001 — *Капков С.* Лилиан Малкина. Звезда пражской сцены [интервью] // *Капков С.* Эти разные, разные лица (30 историй жизни известных и неизвестных актеров) М., 2001. цит. по: http://biblioteka.teatr-obraz.ru/files/file/Enciklopedii_kino/Капков_Eti_lica.htm.

Капков 2003 — *Капков С.* Светлана Харитоновна [интервью] // *Капков С.* Короли комедии. М., 2003.

Карась 1 — Расшифровка беседы с Аленой Карась. Москва. 18.09.2009 (утро).

Карась 2 — Расшифровка беседы с Аленой Карась. Москва. 18.09.2009 (вечер).

Карась 3 — Расшифровка беседы с Аленой Карась. Москва. 19.09.2009.

Карась 1988 — *Карась Е.* Театральные студии Москвы 80-х годов // Митин журнал. № 24. 1988 (цит. по: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj24/karas.shtml>).

Карась 1989 — *Карась А.* В поисках вертикали // Сов. культура. 1 мая 1989.

Карась 1991 — *Карась А.* Три ожидания в Пейзажах Гарольда Пинтера // Театральный гудок. № 2 (февраль). 1991.

Карась 1992, 1 — *Карась А.* История одной комнаты // Экран и сцена. 1992. 22–28 мая.

Карась 1992, 2 — *Карась А.* В поисках волшебного Алефа // Экран и сцена № 25 (129), 18–25 июня 1992.

Карась 1993 — *Карась А.* Золотая сфера мгновения (Диалог с Климом) // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3.

Карась 1994 — *Карась Е.* В окружность вписанный квадрат // Московский наблюдатель. 1994. № 11–12.

Карась 1999 — *Карась А.* Концептуальная «Шинель» [Интервью с В. Жакевичем] // Независимая газета. 1999. 12. 03 (цит по: http://www.ng.ru/culture/1999-12-03/7_shinel.html).

Карась 1999, 2 — *Карась А.* Зона бесконечного ожидания // ПТЖ. 1999. № 2 (17) (цит по: <http://ptj.spb.ru/archive/17/the-petersburg-prospect-17/zona-beskonechnogo-ozhidaniya/>).

Кеворков — *Кеворков В.* Годы на TV // Наша улица. 2008. № 5 (102) (цит. по электронной версии издания: <http://kuvaldn-nu.narod.ru/2008/05/kevorkov-tv.htm>).

Керцер 2002 — *Керцер Г. Л.* СИНТ-63. Жизнь человеческого духа. След: Спектакль. Харьков, 2002.

Керцер 2004 — *Керцер Г.* Если театры не сдаются — их закрывают // Геула. № 87–88. 2004. Декабрь. (цит по: http://www.synagogue.kharkov.ua/newspaper/src/page18_r30.html).

Клим 1,1; 1,2; 1,3 — Расшифровка записей бесед с Климом. Киев. 24.09. 2008.

Клим 2,1; 2,2; 2,3 — Расшифровка записей бесед с Климом. Киев. 25.09.2008.

Клим 3,1; 3,2; 3,3; 3,4 — Расшифровка записей бесед с Климом. Киев. 26.09.2008.

Клим 4,1; 4,2; 4,3 — Расшифровка записей бесед с Климом. Киев. 27.09.2008.

Клим 5,1; 5,2 — Расшифровка записей бесед с Климом. Киев. 28.09. 2008.

Клим 6,1; 6,2 — Расшифровка записей бесед с Климом. Москва. 13.06.2009.

Клим 7 — Расшифровка записи разговора с Климом. СПб. 20.07.2010.

Клим 8 — Расшифровка записи разговора с Климом. СПб. 21.07.2010.

Клим. 8 из числа 7 — *Клим*. «8 из числа 7» или 7 ДНЕЙ с ИДИОТОМ. Несуществующие главы романа «Идиот». [Киев, 2008.] Электронная версия текста, предоставленная автором.

Клим 9 — Расшифровка записи телефонного разговора с Климом. 16.12.2011.

Клим 12 — Расшифровка записи разговора с Климом (skype) 11.08.2012.

Клим 13 — Письмо (и-мэйл) Клина от 03.03.2012.

Клим 1991 — Клим. Ожидая неожиданного // Театральная жизнь. 1991. № 11 (июнь)

Клим 1992, 1 — Клим. «В четверг и больше никогда» // Театр. М. 1992.

Клим 1992, 2 — *Клим*. Собака — это собака и больше ничего // Рампа и жизнь. М., 1992.

Клим 2011 — Клим: «Я жил среди женщин и их воспоминаний...» Разговор с Наталией Шевченко [Киев. 7 декабря 2007 г.] // Курбасівські читання. № 6. Ч. 2. Київ. 2011 (цит по: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kurbas/2011_6_2/15.pdf).

Клим ** — Клим. Ответы на вопросы, возникшие при расшифровке киевских бесед [Клим 1–5]. СПб., 2009.

Клим. Аглая 2008 — Клим. Аглая. Версия 2008 г. [пьеса, входящая в цикл пьес по роману Ф. Достоевского «Идиот». «Аглая» — общее название. В версии 2008 г. пьеса называется «Всю настоящего життя ночь перейти... или ПЕЧАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ... все хорошо любимый... я здесь... я жду тебя»], цит. по: [Клим. 8 из числа 7].

Клим. Джульетта и ее Ромео 2 — Клим. Джульетта и ее Ромео. Второй вариант. Электронная версия текста (ок. 2003 г.).

Клим. Тренинг — Расшифровка записи с «объяснением тренинга». СПб. 2009.

Кобзев 1985 — *Кобзев И.* Рассуждение о методе эволюционной формализации Д. В. Осадчего (статья. Написана в Харькове в 1985 г. сразу после смерти Д. Осадчего. Опубликована на сайте www.kobzev.net в 2004 г.) http://www.kobzev.net/index.php?module=Articles&action=articles_view&aid=36&language=russian&.

Кобзев 2008 — *Кобзев И.* Сумма морфологии (метафизика XXI века) České Budějovice 2008 <http://www.kobzev.net/Download/SummaMorfologii.pdf>.

Кобзев 2011 — *Кобзев И.* Русский графоманЪ (Роман в себе). České Budějovice. 2011 <http://www.kobzev.net/Download/russkijgrafoman.pdf>.

Колпаков — *Колпаков В.* Вадим Голутвин — я просто музыкант, пишущий музыку (интервью с В. Голутвиным) <http://via-era.narod.ru/Ansambli/VR/Golutvin/2009/2009.html>.

Кононенко — *Кононенко Ю.* Рассказ об «увиденном» спектакле для Малой сцены театра им. Ленинского комсомола по мотивам пьесы В. Крымко «Жены». Запись 9 февраля 1985 года <http://www.kononenko.ru/teatr3.htm>.

Корневская 1 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 14.05.2012.

Корневская 2,1 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 17.05.2012 (письмо 1).

Корневская 2,2 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 17.05.2012 (письмо 2).

Корневская 3 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 21.05.2012.

Корневская 4 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 24.05.2012.

Корневская 5, 1 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 26.05.2012 (письмо 1).

Корневская 5, 2 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 26.05.2012 (письмо 2).

Корневская 5,3 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 26.05.2012 (письмо 3).

Корневская 5,4 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 26.05.2012 (письмо 4).

Корневская 6 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 29.05.2012.

Корневская 7 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 8.06.2012.

Корневская 8 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 21.06.2012.

Корневская 9 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 1.07.2012.

Корневская 10, 1 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 24.07.2012 (письмо 1).

Корневская 10, 2 — письмо (и-мейл) Татьяны Корневской от 24.07.2012 (письмо 2).

Коршунова — *Коршунова О.* Гарольд Пинтер этого не заметил // Театральная жизнь. 1991. № 9.

Кротова — *Кротова Е.* «Театр — Улисс»: путешествия по стилям и по сценам // Коммерсантъ. 1992. № 14 (167) (цит по электронной версии статьи на сайте издания: <http://www.kommersant.ru/doc/27292/print>).

Кузнецкий мост 9/10 — Кузнецкий мост 9/10. Наталья Крымова, Юрий Рыбаков и Александр Свободин вспоминают журнал «Театр» 60-х годов // Московский Наблюдатель. 1991. № 1.

Кузнецова — *Кузнецова А.* Не корысти ради. Монолог Клима с представлением и комментариями // Мир искусства. 1993. 13 ноября.

Кулик 1992, 1 — *Кулик И.* Попытка освоения ВладиМирового пространства Божественной комедии // Театр. 1992. № 8.

Кулик 1992, 2 — *Кулик И.* Коллекция. «Пространство божественной комедии «Ревизор» в Мастерской Клима // Московский наблюдатель. 1992.

Кулик 1993 — *Кулик И.* Вечернее бросание камешков в прозрачную воду [Интервью с Климом] // Независимая газета. 21.05.1993.

Кучеров — *Кучеров А.* Магистр [беседа с Марком Захаровым] // Театральная Жизнь. 1987. № 6.

Кушнир — Воспоминания Елены Кушнир о съемках «Дифракции». Запись от 14 сент. 2013 г. в группе «Студия театральной импровизации» в социальной сети «В контакте» (http://vk.com/wall-11898142_188).

Лавроненко — Расшифровка беседы с Константином Лавроненко. Москва. 17.09.2009.

Лайзерович — *Лайзерович А.* Из «Черной шкатулки» Людвиг Ашкенази // Вестник № 1 (286) 2 января 2002 (цит по электронной версии <http://www.vestnik.com/issues/2002/0102/win/leyzefovich.htm>).

Лебедев — Расшифровка записи разговора с Владиславом Лебедевым. СПб. 14.11.2011.

Ливадитис — *Ливадитис Т.* Кантата для трех миллиардов голосов. Стихи и поэмы. М., 1968.

Лимонов — *Лимонов Э.* Под широкополою листвою, гулял в Харькове милом // *Кузьминский К. Ковалев Г.* Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны в 5 томах. Том 3а; цит. по электронной версии: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3a/harkiv2.htm>.

Любимов 2001 — Любимов Ю. «Бенефис» А. Н. Островского, 1973 // Любимов Ю. Рассказы старого трепача. Воспоминания. М., 2001. цит. по электронной версии <http://taganka.theatre.ru/press/articles/7562/>.

Мазурова — Мазурова С. Вадим Лобанов: «Ссылка» в Сибирь оказалась полезной (интервью) <http://cultura.name/1800?newsc&id=2563>.

Максимов, Русакова — Максимов Ф., Русакова Р. Театрального деятеля застрелили как бизнесмена // Коммерсантъ. № 96 (2699), 04.06.2003 (цит. по электронной версии на сайте издания: <http://www.kommersant.ru/doc/386771/print>).

Материалы — Материалы читательской конференции по роману Николая Душки «Причина ночи». В диалоге со Всеобъемлющим // День и Ночь. 2010 № 5.

Меринова 1 — Письмо (и-мейл) от Елены Мериновой (Богдановой). 24.11.2011.

Меринова 2 — Письмо (и-мейл) от Елены Мериновой (Богдановой). 09.12.2011.

Меринова 3 — Письмо (и-мейл) от Елены Мериновой (Богдановой). 10.12.2011.

Меринова 4 — Письмо (и-мейл) от Елены Мериновой (Богдановой). 11.12.2011.

Милославский — Юрий Милославский, Раиса Гурина, Станислав Минаков: До закрытия — десять минут? Пирожковая Харьковской цивилизации. <http://rusk.ru/st.php?idar=113844>.

Мольерпроект. Записи репетиций — Конспективные записи репетиций Мольерпроекта. СПб. Театр Сатиры на Васильевском острове. 1997.

Мирзоев — Ответы Владимира Мирзоева на вопросы автора [Л. Артемьевой]. (Приложение к [Артемьева]).

Мирзоев FB — Переписка с Владимиром Мирзоевым в социальной сети Facebook (2012).

Митрохина — Письмо (и-мейл) от Натальи Митрохиной 08.12.2011

Москвина — Москвина М. Радио «Москвина». Непридуманнные истории // Дружба Народов. 2008, № 2 <http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/2/mo3.html>.

Немирович-Данченко — Вл. И. Немирович-Данченко ведёт репетицию. М., 1965.

Нечаев — Нечаев С. Мы выросли до «Шинели»? // Огонек. 1998. № 52 (цит по: <http://www.ogoniok.com/archive/1997/4495/12-58-59/>).

Новикова — *Новикова С.* Всероссийское объединение «Творческие Мастерские» [беседа с В. Мальцевым] // Театральная Москва. № 39. 1988.

Особняк 2010, 1 — «В поисках утраченного времени. 10 лет спустя...» Совместный кинопроект Театра «Особняк» и Театральной Мастерской «АСБ». Демонстрация видеозаписи спектакля «Я... Она... Не Я и Я». 1 июля 2010 г. Театр «Особняк» (СПб). Расшифровка записи обсуждения (Участники: Клим, А. Янковский, Д. Поднозов, И. Вдовенко, зрители).

Особняк 2010, 2 — «В поисках утраченного времени. 10 лет спустя...» Совместный кинопроект Театра «Особняк» и Театральной Мастерской «АСБ». Демонстрация видеозаписи спектакля «Активная сторона бесконечности». 2 июля 2010 г. Театр «Особняк» (СПб). Расшифровка записи обсуждения (Участники: Клим, А. Янковский, Д. Поднозов, И. Вдовенко, зрители).

Подлужная 2005 — *Подлужная А.* Когда проходит молодость... Пять страниц из двадцатипятилетней истории одного театра // «Зеркало недели» № 50, 24 декабря 2005 (цит. по: http://zn.ua/CULTURE/kogda_prohodit_molodost_pyat_stranits_iz_dvadsatipyatiletney_istorii_odnogo_teatra-45476.html).

Подлужная 2000 — *Подлужная А.* Психологическая драма под шум дождя // Зеркало недели. № 41, 21 октября 2000.

Подцатова — *Подцатова И.* Исторический опыт партийно-государственной политики в сфере культурного строительства в 1985–1991 гг. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 2004. РГБ ОД, 61:05-7/558 цит. по электронной версии на сайте <http://www.dissercat.com/content/istoricheskii-opyt-partiinogosudarstvennoi-politiki-v-sfere-kulturnogo-stroitelstva-v-1985->.

Пономарев — Рассказ Александра Пономарева о «Чет-Нечет». (Приложение к [Артемьева]).

Потимков 1 — расшифровка записи телефонного разговора с Сергеем Потимковым (16.11.2011).

Потимков 2 — письмо (и-мейл) от Сергея Потимкова 04.12.2011.

Потимков 3 — письмо (и-мейл) от Сергея Потимкова 06.12.2011.

Потимков 4 — письмо (и-мейл) от Сергея Потимкова 07.12.2011.

Потимков 5 — письмо (и-мейл) от Сергея Потимкова 08.12.2011.

Потимков 6 — письмо (и-мейл) от Сергея Потимкова 9.12.2011.

Потимков 7 — письмо (и-мейл) от Сергея Потимкова 10.12.2011.

Потимков 2008 — *Потимков С.* Профессия: Потимков — Харьков: Фолио, 2008 (цитаты в тексте по авторизованной электронной версии книги).

Пригов — Д. А. Пригов о спектакле «Школа русского самозванства». 15 февраля 1990 года. Запись Саши Тихого. (Из архива В. Жакевича).

Проснуться знаменитым — Проснуться знаменитым (программа Радио свобода с участием И. Минаева, О. Михайловой, И. Антоновой; автор Е. Ольшанская, ведущая И. Лагунина). 29.06.2003. <http://archive.svoboda.org/programs/civil/2003/civil.062903.asp>.

Радуга — Жила-была «Радуга». Сборник воспоминаний об одном харьковском театре / Авт., сост. А. Малкова. Лос-Анджелес; Харьков, 2009.

Расходы берем на себя — Каким быть театру: «Мастерские» ищут таланты. «Расходы берем на себя» [Коллективное интервью членов первого правления ВОТМа Молодежной редакции ТЖ] // Театральная жизнь. 1988. № 2.

Русский драматический театр — Русский драматический театр. Энциклопедия. М., 2001.

Рубинштейн — *Рубинштейн А.* В полемике с устаревшим мышлением // Театр. 1987. № 5.

Руднев 2005 — Театральные впечатления Павла Руднева // Новый Мир. 2005. № 11 (цит. по: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ru16.html).

Руднев 2007 — *Руднев П.* Открытые площадки раскрепостили театральную жизнь // Литературная Россия. № 11. 16.03.2007 (цит. по: <http://www.litrossia.ru/2007/11/01309.html>).

Сальникова — *Сальникова Е.* Отступления от декларации // Театр. 1993. № 11.

Саханова — *Саханова Н.* Проект ВОТМ и театр «Творческая мастерская» (дипл. раб., театроведч. фак-т СПбГАТИ, н. рук. А. Сергеев) СПб., 2009 (см. также электронную публикацию, основанную на тексте диплома: Саханова Н. ВОТМ — всероссийское объединение творческих мастерских <http://teagvozd.ru/content/blogcategory/27/56/>).

Семеновский 1 — *Семеновский В.* Из записей (1986–2012). [Фрагменты личных записей относящихся к ВОТМу, предоставленные автором].

Семеновский 2 — *Семеновский В.* Творческие мастерские. [Фрагменты воспоминаний о деятельности ВОТМа, предоставленные автором] 2009.

Семеновский 3 — *Семеновский В.* Кое что еще [Ответы на вопросы и дополнения к предыдущим двум пунктам библиографии] 2012.

Семеновский 4 — *Семеновский В.* Партия Фокина [неопубликованная статья, предоставленная автором] 2012.

Семеновский 5 — Письмо (и-мейл) В. Семеновского от 18.05.2012.

Семеновский 6 — Письмо (и-мейл) В. Семеновского от 22.05.2012.

Семеновский 7 — Письмо (и-мейл) В. Семеновского от 28.08.2012.

Семеновский 2003 — *Семеновский В.* Путь к Центру. Разговор с Олегом Лернером // Театр. 2003. № 1–2

Семеновский 2005 — *Семеновский В.* Отрезвляющее начало // Театр. 2005.

Семинар 2011 — «Актерский семинар Клим» [Информационная страница о наборе на семинар Клим в театре «Практика» (Москва)] Сайт театра «Практика». 2011 г. <http://www.praktikatheatre.ru/News/Details/606>.

Серажетдинов 1 — Письмо (и-мейл) М. Серажетдинова от 20.06.2012.

Серажетдинов 2 — Письмо (и-мейл) М. Серажетдинова от 05.07.2012.

Серажетдинов 3 — Письмо (и-мейл) М. Серажетдинова от 05.07.2012.

Серажетдинов 4 — Письмо (и-мейл) М. Серажетдинова от 06.07.2012.

Сергеева — Письмо (и-мейл) Ирины Сергеевой от 12.10.2011

Серова — *Серова С.* «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-Чо. М., 1979.

Синельников — «Прорабатывая наброски на план» [о К. Д. Синельникове и деятельности кафедры физики плазмы на физфаке ХГУ] <http://verhrad.ru/prorabatyvaya-nametki-na-plan.html>].

Синельников 1985 — *Синельников Л.* Поединок. Пьесы. Киев. 1985.

Скачко — *Скачко И.* Когда театры были молодыми (интервью с Гарри Керцером) // Universitates. 2003. № 2; цит. по: http://universitates.univer.kharkov.ua/arhiv/2003_2/skachko/skachko.html.

Словарь Клим — Словарь Клим // Театральный гудок. № 2. Февраль 1991; цит. по электронной версии из архива М. Ясинской.

Смоляницкий 1992 — *Смоляницкий М.* Сквозь зеркало. Восемь фрагментов // Театр. 1992. № 8.

Сокирко — В. Сокирко режиссеру Г. Юденичу // В. Сокирко в письмах и выступлениях 1956–1979 гг. (собранных и отрецензированных Л. Ткаченко после его ареста 23.01.1980 г.). Электронная публикация <http://www.sokirko.info/ideology/pv1/44.htm>.

Соколянский 1990 — *Соколянский А.* Без ультрафиолета // Театр. 1990 № 12.

Соколянский 1991 — *Соколянский А.* Евгений Арье: «Здесьнюю жизнь я уже прожил...» // Московский наблюдатель. 1991. № 1.

Соколянский 1994 — *Соколянский А.* После конца концов // Московский наблюдатель. 1994. № 11–12.

Солнцева — *Солнцева А.* Не «новая», но «особая». В Москве проходит месячник современной драматургии // Время новостей. № 168, 15 сентября 2006. (цит. по: <http://www.vremya.ru/print/160980.html>).

Соловьев — Расшифровка записи беседы с А. Соловьевым. СПб. 14.09.2009.

Соловьева — *Соловьева И.* Как быть богатым // Экран и сцена. 1990. № 23.

Солодилина 1990 — *Солодилина Н.* «На мгновение падение плода в грушевом саду» // Театральная жизнь. 1990. № 12.

Солодилина 1992 — *Солодилина Н.* Этот мир ни на чем не настаивает // Московский Наблюдатель. 1992. № 3.

Сорокин 1984 — *Сорокин В.* Возможности (цит. по электронной версии на официальном сайте В. Сорокина http://www.srkn.ru/texts/persub_part27.shtml).

Сорокин 1985 — *Сорокин В.* Землянка (цит. по электронной версии на официальном сайте В. Сорокина <http://www.srkn.ru/texts/zemlyanka1.shtml>).

Сорокин 2007 — Сорокин vs Бояков. Интервью для журнала «Harper's Bazaar». 2007 (цит. по электронной версии на официальном сайте В.Сорокина <http://www.srkn.ru/interview/sorokin-vs-boyakov.html>).

Станиславский — *Станиславский К.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953.

Стрельцова — *Стрельцова Е.* Комната против распада // Театр. 1990. № 12.

Стенограмма — Расшифровка стенограммы обсуждения спектаклей В/О «Творческие мастерские», представленных на театральном практикуме «Пролог» от 5 июля 1990 г. (Электронная версия из архива М. Ясинской).

Сулима — Елена Сулима (Шерстобитова). Биография писателя (на сайте «Московские писатели <http://www.moscowwriters.ru/TVOR-P/s/sulima/sulima-tv.htm>).

Суслова — Запись разговора с Ольгой Сусловой. 19.07.2010.

Таками — *Таками Д.* Избранная лирика. М., 1976.

Танюк — *Танюк Л.* Большой волк давно сдох, но улитка ползет медленно // Театр. 2002. № 3.

Театр Полифонической драмы — Театр Полифонической драмы: обсуждение на форуме портала artrevue.ru: <http://artrevue.ru/2010/09/03/Театр-Полифонической-драмы/>.

Тимашева 1991 — *Тимашева М.* Техника театрального рисунка // Экран и сцена. 4 апреля 1991.

Тихонова — Тихонова Н. «Землянка» эта — в три нака-та // Коммерсантъ Власть. № 110 (110), 09.03.1992 (цит. по электронной версии на сайте издания: <http://kommersant.ru/doc/3438/print>).

Тырнов 2002 — *Тырнов В.* Ностальгия по молодости. [Интервью с Гарри Керцером] // Время 19.09.2002 (цит. по электронной версии http://vtyrnov.blogspot.com/2011/02/blog-post_4712.html).

Уткин 1 — Расшифровка записи беседы с Александром Уткиным. Москва. 15.07.2009.

Фокин — Расшифровка записи телефонного разговора с Валерием Фокиным. СПб., 22.10.2009.

Фокин 1988 — *Фокин В. Я* — за эксперимент! // Театральная Жизнь. 1988. № 1.

Фараджев — *Фараджев А.* Михаил Шатров <http://asafaradjev.livejournal.com/41923.html>.

Хрусталеv — *Хрусталеv Н.* Владимир Мирзоев. «Борис Годунов» в волшебном зеркале истории [интервью] // День за днем. 29 января 2012 (Эл. версия статьи на сайте театра им. Е. Вахтангова <http://www.vakhtangov.ru/mediabox/interview/press/26587>).

ЦИМ — История центра им. Вс. Мейерхольда (раздел на официальном сайте ЦИМ) <http://www.meyerhold.ru/ru/center/>.

Ципенюк 1990 — Ципенюк А. Недоговоренное высказывание // Театр. 1990. № 12.

Швец 2011 — *Швец Ю.* Курбалесия № 9, рецепт № 3 // Время. 1 ноября 2011. <http://timeua.info/011111/49981.html>.

Швыдкой — *Швыдкой М.* После праздника // Театр. 1987. № 5.

Школа русского самозванства — Программка к спектаклю «Школа русского самозванства» группы Школарусского самозванства под рук. Саши Тихого. Фестиваль «Игры в Лефортове – 89». М., 1989.

Юнг — *Юнг К.-Г.* Встреча с бессознательным // *Юнг К.-Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. (Цит по: <http://www.aquarun.ru/psih/soul/soul2.html>).

Юхананов 1988, 1 — *Юхананов Б.* Mon repos // Театральная жизнь. 1988. № 12.

Юхананов 1988, 2 — *Юхананов Б.* Театр Театр: Заметки к истории, жанру, методу // Митин журнал. № 24. 1988 (цит. по электронной версии журнала: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj24/uhanan.shtml>).

Юхананов 1993 — Юхананов Б. Любовь к перфектам и садам // Московский наблюдатель. № 11–12. 1993.

Юхананов 1999 — Юхананов Б. О новой мистериальности и проекте «Сад» [Лекция, прочитанная в центре ДАХ. Киев. 1997]. (цит. по тексту на сайте Мастерской Индивидуальной Режиссуры (МИР) <http://you-mir.ru/o-novoi-misterialnosti-i-proekte-sad-boris-yukhananov>).

Якубова — Якубова Н. «Голем»: Творить или не творить — вот в чем вопрос // Лаборатория. Голем. Книга отражения. М., 2009.

Якубова, Карась — Якубова Н., Карась А. Опыт реконструкции надежд. Курс Эфроса-Васильева 10 лет спустя // Московский наблюдатель. 1998. № 2.

Янковский 1 — Конспективные записи бесед с Алексеем Янковским в период репетиций Мольерпроекта. СПб., 1997.

Янковский 2 — Расшифровка записи беседы с Алексеем Янковским. СПб. Февраль 2009.

Янковский 3 — Расшифровка записи беседы с Алексеем Янковским. СПб. 26 октября 2009.

Янковский 4 — Расшифровка записи беседы с Алексеем Янковским. СПб. Сентябрь 2012.

Янковский 5 — Расшифровка записи беседы с Алексеем Янковским (skype). 18.09.2012.

Игорь Валерьевич Вдовенко

Клим. Опыт сквозной биографии

Часть первая:

Портрет на фоне уходящей эпохи

Редактор *В. А. Фролов*

Верстка: *В. А. Фролов*

Подписано к печати 09.11.2015.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 37. Тираж 1000 экз.