Владимиров С. В.

**К истории режиссуры**

**Ч. 2: Театральные дневники (1966 – 1972).**

Ред.-сост. и примеч. А. П. Варламова: В 2 ч. СПб., 2012. 263 с.

**Театральные дневники 1966 – 1972 гг.** 3 [Читать](#_Toc367855396)

Примечания 228 [Читать](#_Toc367855397)

Указатель имен к «Театральным дневникам» 237 [Читать](#_Toc367855398)

Указатель названий 251 [Читать](#_Toc367855399)

Список публикаций С. В. Владимирова 255 [Читать](#_Toc367855400)

Публикации о Сергее Васильевиче Владимирове 262 [Читать](#_Toc367855401)

# {3} Театральные дневники (1966 – 1972)

## {5} 24 апреля 1966 г. С. Ю. Юрский в Учебном театре.

Это встреча, не концерт. Юрский готовился отвечать на записки. Его ответы на вопросы:

О трактовке «Евгения Онегина». Монолог Татьяны — не приготовленный заранее, она думает здесь же. Пушкин может увлечься и перевоплотиться. Как писал письмо Татьяны: в Михайловском, ночью пишет гениально и знает, что гениален, увлекается, представляет себе Татьяну… Потом вспоминает, что один, что кругом ночь и что он не знает, когда отсюда выберется.

О требованиях к режиссеру. Это явно спрашивают молодые режиссеры. В театре режиссер об этом не думает — о требованиях актера к режиссеру. Жизнь актера — театр, телевидение, концерт, кино Это не халтура, это творчество. Но — возможность себя растерять.

Актерское искусство. Гибнет от кино. Все лучшее — в кино. Нужен способ существования, а не сюжет. Лучший, современный монолог — у Беккета и Ионеско. А если по сюжету — то все уже известно. Пример с пьесами Розова и Алешина. Все характеры уже заданы.

Показывает пантомиму — актер и режиссер (Давид и Голиаф).

Режиссер в образе и пластике Голиафа, что-то вьет, вытаскивая из своей головы. Актер — Давид, на полусогнутых ногах. Руку ко лбу — сосредотачивается, наживает, еще и еще. Вынимает трепещущее сердце и бросает его публике. Аплодисменты. Режиссер — Голиаф выходит кланяться. Оглядывается, какой-то маленький, что-то мешает, где-то потеряно. В конце — тот же цикл, только актеру уже нечего бросать. Роется в груди, находит что-то маленькое и это бросает…

Юрский — особого типа театр (не чтение, не то, что у Яхонтова) К новому театру имеют отношение Юрский и «Зримая песня» в Учебном театре. Сломанная машина театра выпускала зажигалки, а здесь вдруг простейшими средствами — искусство. «Люди и мыши» в Учебном театре — тоже.

## {6} 9 июня 1966 г. В. П. Аксенов. «Всегда в продаже» [Московский театр «Современник». Режиссер О. Н. Ефремов. Художники А. М. Елисеев, П. М. Кириллов, М. А. Скобелев. Композитор А. М. Волконский. Текст песен Е. А. Евтушенко. Балетмейстер С. Г. Корень][[1]](#endnote-2).

«Сатирическая фантазия» [Так обозначен жанр в программке]. Но — пьеса, в которой многоплановость действия (в разных разрезах — дом, коммунальные квартиры, в каждой комнате свои маленькие трагедии, беды, страдания — одновременно, переплетаясь, движут судьбы, и здесь много верного, много наблюдательности и т. д.; разные уровни обобщения — конкретность и философия истории, нравственная жизнь человека; разные художественные стихии — условность, гротеск). Кисточкин (М. М. Козаков) и Треугольников (Г. А. Фролов) спорят друг с другом, ругаются, хотя находятся в разных концах города; на сцене они оказались приближены — на двух разных сторонах сцены.

И вместе с тем — в конце концов в основе тезис, довольно наглядное выражение идеи. Деятель новой формации (юноша, определившийся в 1956 году) вступает на путь нигилизма, цинизма, всеобщего отрицания. Его антагонист — слабая фигура, он и не связан с ним кровно, а дан просто как антипод, сатира уже на молодого героя. Тезисность в пьесе — ее беда.

Возникает поток жизни, без драматических узлов, без завершающей концепции. Театр — тем более «Современник» — мог бы насытить жизнью эти ситуации, углубляя их суть через обобщение реальности. Задачей было соединить Розова с «Голым королем» (Нюрка-хлеборезка в «Вечно живых», которую играла Г. Б. Волчек; в этом спектакле Буфетчицу играют та же Волчек и О. П. Табаков).

Сцена — черная коробка. Сбоку стоит палатка-буфет с белой занавеской. Зав. буфетом (О. П. Табаков) ее отдергивает, когда говорит по телефону, отвечает на вопросы, иногда смотрит, хохочет (тут все по тексту…) Чаще занавеска задернута. Над нею надпись: «Буфет “Турист”» (неоновая надпись по аналогии с «Интурист»). На самой будке висит типографского типа надпись «Всегда в продаже», и далее идет перечисление соответствующих товаров.

**{****7} Звучит музыка — теперь в «Современнике» так принято, музыка начинает звучать, и постепенно гаснет свет. Зажигается неоновая надпись. Возникает перспектива города — светящиеся окна и контуры домов.**

Буфетчица выскакивает из будки с телефонной трубкой (немного создается впечатление куклы, выскочившей из-за ширмы). Буфетная красавица-блондинка, яркие губы и подведенные глаза, в ушах голубые клипсы. Голос — низкое контральто. Публика «принимала» именно Табакова в женской роли — в этом свой трюк, аттракцион, отвлекающий от существа. Хамство, господство. Потом, когда Буфетчица перед антрактом убирает и снова расставляет (после антракта) столик и стулья, выходит из ларька особой походочкой, полубегом — женщина «в оформлении» делает нечто ей неподходящее — спеша, небрежно. Телефонные разговоры Буфетчицы (по пьесе должна подходить к телефону-автомату, висящему рядом, здесь свой телефон, но когда говорит, выскакивает из будки. Зачем? Только условностью действия можно объяснить, не по быту, нарочито выскакивает из будки).

Буфетчица хрипло вопит в трубку: «Алло! Жуков? Это Клава говорит. Я найду управу, Жуков! Ты чего это игнорируешь мои заявки? Моя точка особая, сам знаешь! Жуков, ты меня не удовлетворяешь, чего? Все люди как люди, а ты как черт на блюде. Все? Смотри, в торг сообщу! Покедова! Товарищ Парамошкин? Приглядитесь к Жукову, неверно себя ведет. Сигнализировать буду, в горком сообщу. Покедова! Товарищ Тюриков? Это Клава говорит. Как там насчет другой точки?..» И так несколько раз — наращивая темп. В конце — уже Кисточкин в таком облике в качестве продавщицы, на этот раз уже вежливой и предупредительной (все есть, представитель новой формации) — звонит уже Клаве о переводе на новую «точку». Хамское начало, потом оно в превращениях — Лектор, Главный Интеллигент…

Начало. Снизу (где надпись «Переход») поднимается Кисточкин. С Клавой. Она дает ему бутылку коньяку. Потом приносит закуску (у нее давно готово). По пьесе — это его стандартный набор, когда дело идет о свидании: коньяк, лимон, шоколад. В спектакле этого **{****8} нет, бутылку он несет на вечер к Принцкерам. Снимается один из важных для драматурга принципов — устойчивость, повторяемость этого быта (то, что произошло, — произошло в воображении, а быт в своей устойчивости не меняется. Кисточкин каждый день ходит на свидание и берет с собой небольшой набор с коньяком).**

Пока Буфетчица разговаривает по телефону, на сцену выезжает двухэтажный станок, представляющий дом в разрезе.

Папа Принцкер (В. П. Кузнецов) — ничего карикатурного в облике, худой благообразный человек с усиками, никакой утрировки, даже довольно бесцветен. Его супруга (Л. И. Иванова) — дама без какой-либо характерности. В бабушке (Н. С. Каташева) есть характерность, нос крючком, старушечьи движения — и в то же время аристократизм. Приход Кисточкина. В пьесе — передает пластинки, в спектакле — еще и коньяк. Таким образом, снимается мотив: пришел со свидания (очередного для него). Его ответ на вопрос, почему опоздал — «Я прямо с совещания. Хорошие новости. Король Непала вылетел в Бутан…» (Кисточкин — журналист). Это ложь, он придумал, — но в то же время это фантастика, второй, фантастический план. В спектакле Кисточкин просто переглянулся со Светланой (Т. Е. Лаврова), которая стоит в стороне, скучающая, — и стал с ней танцевать, усиленно ее щупая.

Гости расходятся по квартирам. Аброскин — Е. А. Евстигнеев (по пьесе — профессор, сидел и был реабилитирован, зовет Кисточкина в группу здоровья, там тоже есть люди со сложной судьбой. Грубовато-прямолинеен. Умственная деятельность — ноль. В лагере работала мысль — здесь нет). Евстигнеев — и то и не то, как-то по-киношному играет, как «эпизод», словно не зная — о чем пьеса, ничего не добавляя от себя — просто раздражительный и сосредоточенный мужчина.

Много слов из молодежно-стиляжного жаргона.

Игорь (В. А. Суворов) и Элла (А. Б. Покровская). В реплике «Бедный мой муж, голодом его морят» — ключ к отношениям этой пары: раскладушка, подкормка и т. д. А в спектакле повесили пеленки, которые хлещут Игоря по лицу (он репетирует с трубой, ноты на полу), — и в то же время вместе укачивают ребенка, **{****9} идиллия, ребенок очень натурально кричит (тоже трюк) — то есть внутреннего состояния, когда человека душит узел обстоятельств, чуть ли не отчаяние — нет. Жена и муж, пеленки и прочее… Не по-современниковски, не по-шварцевски, не по-маяковски, в конце концов.**

Все происходит одновременно в разных коробочках дома. В комнате Принцкеров убирают стол, Футболист (В. М. Земляникин) помогает. У Футболиста своя тема — влюблен в Олю (Е. Ю. Миллиоти). Все считают, что голова у футболистов не очень-то работает. Для этого футбол — работа, настоящий футбол был, когда гонял мяч с мальчишками. Оля любит Кисточкина, сосредоточена на нем и Светлане, какая та красивая…

Игорь борется с раскладушкой (в ремарке сказано — с ожесточением). Здесь же вяло вертит в руках, и все.

Многие связи в спектакле не учтены, вернее, не доведены до сути. Кисточкин предлагает Светлане полетать на летающих тарелочках, хватает ее в пылу, все это подслушивает Оля… В пьесе тема летающих тарелочек — какая-то духовная отдушина. Здесь же — обывательский интерес или для одурманивания барышень. У Аксенова летающие тарелочки — нелепость, мистика, что-то потустороннее, пробивающееся в эту жизнь, мифология нашей жизни. Из этой темы вырастает фантазия Кисточкина, что-то таинственное, необъяснимое, относящееся к загадкам природы, какая-то чертовщина и в то же время — сенсация, тема для разговоров за утренним столом. В спектакле Оля подслушала Кисточкина и потом за утренним столом будет его дразнить «летающими тарелочками». То есть все сведено к сюжетному ходу, многоплановость потеряна, сам принцип сложного монтажа нарушен. Кисточкин сразу пришел к результату, пропустив логику доказательств. У Аксенова переход в другое измерение: у Кисточкина есть эта античеловеческая броня, причастен к какой-то там кибернетике. В спектакле Кисточкин уже с самого начала терпит поражение — еще прежде, чем мы поняли его власть. У Козакова есть очень точная мимика — злость, выражение господства… Но он не конкретен, ничего за этим не стоит, и не создает некую театральную маску (как в «Голом короле»).

**{****10} Действие скачет от одной ячейки дома к другой, но это не создает контрастов (в спектакле «Без креста» этого больше). В ячейках очень тесно, но это не обыграно, просто какие-то неудобные мизансцены. Во время переходов актеры, скучая, ждут. Игорь играет на трубе, Светлана пьет чай из стакана с подстаканником.**

И Светлана, и Оля понимают Кисточкина — и все-таки к нему тянутся, это драматический ход; но в спектакле он выглядит необязательным, не приведен к внутренней связи (чем всегда был силен «Современник»). Оля и Светлана не могут без Кисточкина, Кисточкин не может без них, существует определенная связь между ними, между Кисточкиным и Треугольниковым. Здесь это не собрано воедино.

Треугольников (Г. А. Фролов) по пьесе «в старой, но щегольской замшевой куртке, в потертых вельветовых штанах, в тяжелых ботинках». «Современник» добавил ему еще бороду и гитару — отчего актер не стал более похож на своего героя, вернувшегося из тайги.

Во втором действии во время спора Кисточкина, Треугольникова, Аброскина и Светланы гаснет свет, вперед выезжает площадка в виде пьедестала со ступеньками, спорящие поочередно выходят на эту трибуну. Потом сцены: сначала в воображении Кисточкина, затем в воображении Треугольникова.

## 1965 г. [Неоконченная статья] «Внимание, молодой режиссер!».

Самый тревожный сейчас в жизни ленинградских театров вопрос — режиссерская смена. О молодых режиссерах говорят на театральных конференциях, совещаниях, обсуждениях спектаклей. И при этом неизбежно возникает имя Евгения Шифферса.

Что такое молодой режиссер? Человек, которого воспитывают и учат опытные мастера сцены. Конечно, было бы хорошо, если бы к тому же он еще ставил спектакли, по возможности — самостоятельно. Но ведь практически это неосуществимо. Где, как, с кем?

Пример Евгения Шифферса несколько разрушает привычные представления о судьбе молодого режиссера.

У него есть свои спектакли!

Это удивляет, даже кажется подозрительным. «Мы когда-то начинали с того, что бегали для главрежа за папиросами, а Шифферс **{****11} год назад окончил театральный институт и уже поставил пять спектаклей!»**

Действительно, поставил. Только, разумеется, не за один год. «Сотворившая чудо» в ленинградском ТЮЗе[[2]](#endnote-3) была начата еще во время преддипломной практики. Экспериментальную работу студента-практиканта, не предназначенную для сцены, театр нашел нужным довести до конца и включить в репертуар.

Более года работал над пьесой А. Крона «Кандидат партии» коллектив народного театра при Дворце культуры им. Первой Пятилетки. «Антигона» родилась из студенческой курсовой работы. Группа актеров ленинградских театров репетировала пьесу Ж. Ануя после спектаклей, по ночам, скорее для себя, без надежды показать спектакль зрителям.

«Ромео и Джульетта» была первой постановкой выпускника Ленинградского института театра, музыки и кинематографии на сцене театра им. Ленинского Комсомола.

Недавно областной театр драмы и комедии[[3]](#endnote-4) показал новый спектакль Евгения Шифферса «Маклена Граса»[[4]](#endnote-5). Написанная еще в 1932 году пьеса украинского драматурга М. Кулиша впервые обрела сценическое бытие.

Пять спектаклей за три года. Обычный темп режиссерской работы. Удивительным это может показаться только в отношении начинающего режиссера. Просто Евгений Шифферс начал с самостоятельных спектаклей. Но, может быть, это как раз и нормально для молодого режиссера.

Что же ему помогло благополучно миновать непременный и, как правило, затягивающийся ученически-ассистентский период?

Талант? Да, Евгений Шифферс несомненно творчески одаренный человек. Он получил также хорошую профессиональную школу в мастерской Народного артиста СССР, профессора Г. А. Товстоногова. Еще — ему нравится ставить спектакли. Не только мечтать о будущих грандиозных постановках и увлекательно говорить о своих замыслах, но попросту работать, не ожидая, когда будут, наконец, решены все организационные вопросы с творческой практикой для молодых режиссеров, не надеясь, что ему преподнесут на тарелочке готовенький театр.

**{****12} Разумеется, все не делалось само собой. Легкой жизни никто не может обещать молодому режиссеру. Не так-то просто убедить ставить театр** твою пьесу, когда у него свои репертуарные планы. Как трудно молодому человеку встретиться с уже сложившейся, видавшей виды труппой, заинтересовать, увлечь, заставить в себя поверить, а потом идти в другой театр и все начинать сначала. Энергия, воля, убежденность, напор — без этих качеств не обойтись молодому режиссеру. И все же решает другое.

Мы много говорим о коллективе единомышленников в театре. Но единомышленники могут быть только у того, кто мыслит, думает, имеет и отстаивает свою позицию. У Евгения Шифферса есть единомышленники. Они находились во всех театрах, где ему приходилось работать.

Неуемный гражданский темперамент, пафос открытой мысли — неизменные черты спектаклей Е. Шифферса. Всякие сценические украшения, эффектики неумолимо отбрасываются. Вкус, такт молодого режиссера проявляют себя в предельной художественной экономности, сдержанности, лаконичности постановочных решений. Несколько неуклюже размахивающих мечами фигур на вращающемся сценическом круге изображают бой в «Ромео и Джульетте». Это вместо обычно эффектно поставленных сцен сражений. Убийство не может быть красивым и на сцене. Несложная гамма детского органчика составляет все музыкальное оформление спектакля «Сотворившая чудо». Определенность, точность и выразительность сценической формы — цель творческих исканий молодого режиссера.

В очень разных спектаклях Е. Шифферса есть общность идейных исканий, единство темы и героя. Огромное жизнелюбие и вместе с тем бескомпромиссность, несгибаемость, готовность к действию, к свершению героического поступка характеризуют и Эллен Келлер, и Антигону (их роли исполняет О. Волкова), и Джульетту, и Маклену Грасу (их играет Т. Тарасова), хотя одна из них еще только открывает для себя мир, а другая приходит к революционному подвигу.

## 4 июля 1966 г. [Тирсо де Молина, сценическая редакция Жоржа Брусса «Робкий во дворце». Бельгийский драматический театр {13} «Ридо де Брюссель». Постановщик Пьер Ларош. Декорации и костюмы Раймона Ренара].

Орнаментальный задник. Переплетение леса. Начало: выходит художник с мольбертом [Андре Гисль] и плакатом: «Портрет за три секунды». Выбирает кого-то в зале и начинает делать набросок. Выходит стражник, удар копья. Художник бросается в кулису — оттуда тоже стражник, бросается в другую, третью… Стражники — комические фигуры театральных дураков. Движутся по команде, поворачиваются, высматривают беглецов, один засыпает на ходу, и т. д. Когда арестовывают беглецов, отдают им копья. Театральные заставки: в начале второго действия из-за занавеса высовываются головы стражников [по вертикали, одна над другой]. На смех публики они прикладывают пальцы ко рту: тсс… тише! В третьем действии художник и крестьянка [Мелисса — Николь Вальберг] целуются, при этом начинает раздвигаться занавес; увидев публику, они убегают. Милые, наивные, без всяких претензий театральные приемы.

Вначале герцог [д’Авейро — Жан Нергаль] и граф [Дон Дуарте, граф д’Эстремос — Ральф Дарбо] появляются на деревянных лошадках [в сцене охоты в лесу], ставят их в специальные корзины. У лошадок [лошадиные головы на палках] блестящие качающиеся глазки.

Рюи Лоренцо [Пьер Брекур] — мрачное лицо, мститель [за поруганную сестру]

Серафина [дочь герцога, невеста графа в исполнении актрисы Даниэль Дени].

Открытая театральность, игра сдержанная и изящная, без перехлеста — поверх сюжета. Свои темы, какие-то легкие намеки на современность (стражники, художник — когда должен зафиксировать исторический момент восстановления в своих правах Лауро [Жорж Мони], трясется; руку дает герцогу — трясется; художник пробует остановить эту тряску, поскольку не может рисовать). Стражники — эта же тема. Эта сторона (государственно-официальная) осмеивается, отрицается (по принципу «Трех мушкетеров»[[5]](#endnote-6)). Мотивировки личных отношений (любви) — фрейдистские. Активное начало — Мадлен [Жаклин Бир]. Робкий Мирено [Рауль де Манез]. Антонио [Клод **{****14} Вольтер**]. Но Серафина — мужское начало, мальчишечье, она влюбляет в себя. Сверхтеатр, сверхтеатральность — но при этом экстаз.

Финал искусственный, театральный. Театрально-искусственна и внешняя суть бытия, но под этим — страсти, подсознание управляет. Робкий Мирено; придрались к этому, но это не робкий характер, а тема — страх перед этим миром.

Разрешение [коллизии] театральное, издевательское. Но завеса перед этим миром только приоткрылась, мы ничего не увидели. Сама же жизнь — отвратительное комедиантство, таковы ее формы. Основа же — подсознание, подстрасти — это настоящее, но страшное, непознаваемое, ощущаем только [его] толчки. В какой-то мере это принцип мейерхольдовский, вернее, турандотовский (А. А. Орочко — от игры к подлинной трагедии)[[6]](#endnote-7). В этом один из принципов современного театра («Обыкновенная история» в «Современнике»). Диапазон от страсти пародийной, театральной до подлинной трагедии и настоящей боли — это главное в спектакле (Свободин этого не видит, Любомудров тоже; обличение Адуева)[[7]](#endnote-8).

В чем же эта подлинность? Серафина: игра; она переживает по-настоящему, хотя внешне — напыщенность и ложь; ее тревога, когда она увидела портрет; путаница — влюбляется в свой портрет [когда репетирует мужскую роль], Антонио ее на этом ловит, ее робость, проснувшееся женское начало. Робость, страх Антонио перед этим вечным (подколесинское).

## 6 июля 1966 г.

В шекспировском «Генрихе IV» (театр «Ридо де Брюссель») — то же проникновение реальности и фантазии, современности и истории, разума и безумия. Молодые люди забавляются всем, не подозревая, как все это страшно. Издеваются, глумятся, забавляются. Надзор над принцем Генри. Механическое прихрамывание. Пестрое одеяние, какая-то хламида в сцене покаяния.

Испанский балет Антонио[[8]](#endnote-9) — тоже проникновение реальности и потустороннего мира, грани смещены («Любовь и колдовство» [балет Мануэля де Фалья «Любовь-волшебница»]). Чечетка — подлинное искусство, сосредоточенность, проникновенность. Антонио — **{****15} героическая фигура, целая поэма, как стихи (ритм и повторение). Никаких любований техникой или испанских страстей.**

## 6 августа 1966 г. [А. П. Чехов. «Три сестры». БДТ им. М. Горького. Постановка Г. А. Товстоногова. Художник С. М. Юнович].

Спектакль как-то очень обкатался, утрясся. Режиссерская конструкция смялась. Отчужденность — как будто этого и не было, а может быть, и действительно не было. Различные режиссерские «находки». В особенности — выезды фурок (они скрипят и дергаются, актеры едут на них, все это довольно нелепо, никчемно, искусственно). Они могут иметь характер рамки: например, в финале, когда Маша (Т. В. Доронина) прощается с Вершининым (Е. З. Копелян), Ольга (З. М. Шарко) как бы их оберегает от Кулыгина (В. И. Стржельчик), словно стоит на стреме, немного так мечется, словно старается их прикрыть, торопит их, чтобы не вошел Кулыгин. Это уже «мизансцена» — хотя как она связана с общим? Ольга «потеплела», уступила, ее доброта, солидарность, она‑де не ханжа.

Финал. Сестры говорят «Надо жить» — это очень печально, они себя убеждают, заговаривают. Жить нельзя, но надо, нужно — друг в друге они находят смысл и опору. Не противопоставление и не единство сестер, они не очень различаются. Ирина (Э. А. Попова) в первом акте — тревожная, но по-своему уверенная, все ее радует. Оглядывается на Ольгу сообщнически, радостно, ей все интересно, забавно, занимательно, стихийная радость жизни — и потом перелом от радости к отчаянию, беспросветности.

Действие идет, иногда скучно, иногда наполняясь, особенно в массовых сценах и песнях (романс, танец «Ах вы сани, мои сани», фотографирование и т. д.) — это как раз на общем, на солидарности.

Побеждают Чехов и актеры (у кого что есть, кто умеет принести свои чувства, свои отношения — сразу все загорается, становится близким, по грустности и бесплодности жизни). Тузенбах (С. Ю. Юрский) — лицо с какой-то печатью посредственности. Кулыгин — Стржельчик хорош в первом действии (какая-то историко-бытовая точность всех движений). У Маши в исполнении Н. А. Ольхиной все как будто верно, но поверхностно, не затрагивает сутей и сущностей.

**{****16} Приемы театра абсурда есть уже у Чехова (монолог Ольги в начале пьесы о смерти отца, сцена Андрея и Ферапонта).**

В этот раз Соленый (К. Ю. Лавров) в конце не смахивает слезу (так, двумя пальцами) — но, только повернувшись к зрителям спиной, чтобы уйти после немного экзальтированного и внешнего прощания, вдруг остановился, как-то завозился, что-то доставая, вроде бы платок; какое-то смятение, замешательство, колебание, что-то словно нахлынуло… потом пошел…

Прощание Тузенбаха: просит Ирину что-то сказать — это на него не похоже, такой ровный, скромный, преданный, и вдруг что-то требует. Ирина в замешательстве. О кофе говорится очень просто, без подтекста.

Качели — висят, дают какой-то штрих, но ничего зловещего в них нет.

Разговор Вершинина и Тузенбаха — все проваливается; раньше была неожиданность (не пафос, а какая-то даже ироническая краска), а теперь и этого нет, просто как-то невыразительно. Наташа (Л. И. Макарова) при всей утрировке все-таки очень точна, осязаема, современна.

## 14 августа 1966 г. Марсель Марсо.

Что изменилось? Что-то чуть-чуть. Исчезла трагедийная нотка. Безнадежное, страшное обозначается, но не доводится до предела здесь, на сцене. Появились неожиданные искусы, вопреки логике, новые ходы — с какой-то уже изменой себе, человеческому. Больше, вероятно, отстранился от своего героя (Бипа). Больше демонстрации техники в изображении наиболее сложного: состояние испуга, человек на лодке (качка, волна, ощущение воды), человек на лошади (шаг, галоп), человек пьяный, человек смотрит вниз (в лестничную клетку) и т. д. В первой части меньше обобщенно-общечеловеческого плана, зато подробнее — богатство оттенков (примирение с жизнью, с действительностью).

«Юность, зрелость, старость, смерть» — стало словно длиннее, медленнее идет процесс, переходы. Смерть не так отвратительна, в ней — свое успокоение.

**{****17} «**Лодочник». Движение в лодке стоя (Марсо двигается по сцене). Рыбак, вытаскивающий сети. Качка на волнах. Рыба изображается сложенными руками, большие пальцы — как усы.

«Игроки в кости». Марсо идет к авансцене по центру, походка разболтанно-развязная, походка человека свободного, уверенного. Здоровается справа и слева. Сел (руки у подбородка — это знак сидящего человека). Берет кости и начинает их смешивать. Целая гамма чувств — опасение, страх, неуверенность. Руки вверх, вниз, в сторону. Бросил кости — на лице: выиграл. Берет деньги у «партнеров», кладет по одной монете в карманы на груди. Снова мешает кости, снова выиграл. Берет уже по две монеты, более нагло и более определенно их требуя. Снова мешает кости, опять выиграл. Берет уже по нескольку монет — торжествующе. Мешает кости. Проиграл. Отдает по одной монете. Снова проиграл. Отдает по нескольку монет. Проиграл, еще отдал деньги. Мешает кости. В панике. Руки заламываются, заглядывает в ладони, никак не решается бросить кости. Бросил. Ужас: проиграл. Ищет деньги. Денег нет. Встает, обшаривает все карманы, выворачивает карманы штанов — денег нет. Достает пистолет. Готовится стрелять. Держит руку то выше, то ниже. Затем поворачивает дуло к виску (перед этим вкладывал патроны, заряжая). И вдруг — наводит оружие на своих партнеров. Отбирает все деньги. Уходит посмеиваясь.

«Бюрократы». Человек сидит, полусонное моргание (обозначение того, что сидит, — общее). Человек [проситель] идет. Заискивающе протягивает какую-то бумагу. Сидящий, наконец, обратил на него внимание. Взял бумагу. Показывает ладонью направление: вперед, налево, налево, назад, направо… Человек идет. Приходит к нему же с другой стороны. Снова показывает бумагу. Ему показывают: наверх. Поднимается по лестнице. Поднялся. Заглянул вниз. (Ужас!) Открывает одну дверь. Человек за конторкой подписывает бумаги. «Подождите». Подписал его бумагу. Показал направление. Еще дверь: человек ставит печати. Та же игра, наконец, поставил печать. Показал направление наверх. Человек поднимается по лестнице, долго, трудно. Заглянул вниз, отпрянул. Бесконечные двери, одна за другой, все быстрей и быстрей. Человек сидит. Показал направление наверх. **{****18} Проситель снова поднимается (Марсо идет вперед, на зрителя у авансцены). Какая-то дверь: высшая инстанция. Не пускают. Пристраивается у двери в ожидании. Потом вдруг встал, разорвал бумагу. Уходит, долго уходит вдаль, фигура становится все меньше и меньше.**

«Клетка». Человек идет. Клетка… Обходит ее. Нашел двери, раздвинул, продрался. Снова клетка. Клетки становятся все меньше и меньше. Человек в изнеможении умирает.

«Бродячий акробат». Страх, неуверенность перед выступлением. Поднимает штангу: долго не может оторвать ее от пола, потом она его сгибает, то назад, то вперед, то разъезжаются ноги, циркач падает. Пружина — долго не может ее растянуть, потом растягивает, пружина сорвалась, руки жалко болтаются. Тянет проволоку. Долго, его тянет назад, наконец, натянул, повесил. Поднимается на проволоку. Неуверенно ступает, передвигается, балансирует в отчаянии. Падая, спрыгивает вниз, раскланивается. Это старый номер, здесь больше человеческой униженности, страха — герой только чудом все совершает.

«Семь смертных грехов».

Лень (Занятый человек). Человек сидит. Подходит к окну, вздох, начинает делать зарядку: руки попеременно к плечу, сначала энергично, потом все медленнее, только кисть, потом только пальцы, вообще замирает… Руки длинные, смешные. Далее — такой же цикл всех дел: одевается, выходит из дому. На службе: энергично принимается за бумаги, перелистывает все медленнее и медленнее, засыпает.

Сладострастие. Художник и его модель. Художник пишет картину. Все больше и больше поглядывает на модель. Пишет, уже не глядя на полотно. Ощупывает ее формы. Страстный поцелуй.

Зависть. Скульптор и его ученик. Скульптор широкими движениями рубит мрамор, вдохновенно. Рядом ученик что-то лепит из глины, какую-то толстую неуклюжую форму. Снова скульптор. Снова ученик. Ученик закончил. Смотрит с неуверенностью на свою работу, обращается к мастеру. Мастер оглянулся, снова продолжает рубить. Ученик неуверенно осматривает свою работу, мажет еще глиной. Снова обращается к мастеру. Тот рубит. На третий раз обернулся. Смотрит. Зависть. Начинает что-то делать с работой ученика, мнет, пока не превращает все в комок глины в кулаке.

**{****19} Лакомство. Благотворительный обед. Человек с постной ханжеской миной разливает что-то в рюмки, рука сдержанна, глаз смотрит, чтобы не налить больше. С ханжеской рожей кому-то отдает рюмки. Ушел в какую-то дверь. Там начинает обжираться — берет из разных блюд, жадно запихивает в рот, еще и еще, не может оторваться, пьет сначала из рюмки, потом прямо опрокидывает в рот какие-то чаши… Вышел: снова маленькие рюмочки, раздает какие-то аккуратно нарезанные маленькие кусочки. Рожа снова постная. Уходит во второй раз. Затем — конец. Вежливо всех выставляет, расставив руки. Начинает снова жрать. Запихивает в рот, больше не может, в изнеможении все-таки заставил себя еще что-то съесть, свалился, спит, во сне продолжает жрать.**

Жадность [«Благородное сердце»]. Бродячий музыкант. Играет. Обходит публику со шляпой. Никто не дает денег. Снова играет. Снова со шляпой. Сидит человек, старое злое лицо. Музыкант начинает просить у него (голод). «Нет». Нищета. «Нет». Дети (дети все меньше и меньше, в конце заворачивает младенца). «Нет». Сидящий сам что-то показывает — то болит, это болит (несчастья и беды у самого). Музыкант снова играет. Шляпа. Что-то упало в шляпу — монета. Еще монета. Еще что-то тяжелое в шляпе. Кольцо. Надевает его на палец. Идет к старику. Тот сидит. Музыкант отдает ему кольцо. Старик меланхолично надевает. Тогда музыкант отдает ему одну монету, вторую… Тот берет, не благодаря, уходит к себе. Дома открывает какой-то сейф, достает тяжелый ящик, кидает туда добытое, надевает на руки кольца, наслаждается, снова сбрасывает все в ящик, закрывает. Возвращается, садится в своей позе — как поджидающий жертву паук.

Гордость. Генерал играет в шахматы. Генерал делает ходы — как великий полководец на военном портрете. Проигрывает. В ярости выгоняет партнера. Закрывает дверь. Играет сам с собой. Выигрывает. Доволен.

Второе отделение.

Бип проходит пробу. Сзади стоит ширма. Бип проходит пробу в концертное предприятие. Достает из-за пазухи длинную флейту — долго, рывками ее вытаскивает. Играет. Масса чувств, энергии, **{****20} очень старается. «Нет!» Просит о чем-то. Флейту запихивает назад, за пазуху. Достает из-за пазухи скрипку. Играет. «Нет». Что-то доигрывает на скрипке, прижатой у подбородка. Кладет скрипку обратно. Гармошка. Растягивает, она чуть не утаскивает его за кулисы. У рояля. «Нет». «Нет». «Нет». Уходит огорченный. У ширмы задерживается, драка с кем-то за ширмой, его душит чья-то рука, он отбивается. Возвращается взять шляпу, оставленную на полу. Его подзывают. О радость! Приняли. Подписывает контракт. Ручку тоже чуть не спрятал за пазуху. Отдал ручку. Радостный уход. Бип выходит из-за ширмы, на нем большой плакат «Сегодня концерт». (Пробу прошел — успешно отбился от очереди.)**

Бип-матадор.

Шляпа с цветком на полу. Бип в матадорской шапочке, тоже с цветком. Объезжает сцену на лошади шагом, потом галопом (!). Несколько матадорских движений, ловких. Бык. Страх. Бык не хочет нападать. Бип его заставляет, тянет за рога. Бип со шпагой. Убивает быка. Бип доит корову. Пробует пальцем молоко (понравилось). Бой с быком ему только казался?

Бип мечтает быть Дон Жуаном.

Бип идет. Объятия. Поцелуй. Забрасывает на балкон веревочную лестницу. Бип наверху, она на его руках. Бип спускается. Дуэль. Вытирает шпагу. Приглашение Командора. Тянет за руку Бипа к себе.

Бип спит на скамейке, его рука затекла. Идет домой. Объяснение с женой. Его посылают гулять с собакой. Собака его ведет, тянет. Круги. Собака делает свои дела у статуи Командора. Бип в ужасе. Собака убегает. Бип возвращается с поводком. Садится у статуи. Поднимает глаза — пьедестал пуст. Шутя влезает на него, принимает позу — вдруг начинает чувствовать, что каменеет, пытается сопротивляться, но напрасно: окаменел.

Бип на светском вечере.

Перчатки. Коврик. Вытер ноги, откинул коврик, ногой вернул его обратно. Домой уходит веселый, воодушевленный, легкий. Изящно надевает перчатки.

Бип-солдат.

**{****21} Бип возится с птицами. Проходят солдаты — маршировка, голос командира, остановился. Подзывает Бипа. Бип подошел. Бип в строю (неловок). Бип подбирает форму: шапка — меньше, больше, в пору; мундир — мал (надевает с трудом, стягивает), больше (утонул, длинен). Бип в строю. Привал. Бип с приятелем. Бомбежка. Приятеля убили, умирает на руках Бипа. Бип идет. Бипа убивают. Улетает на небо (?).**

## 17 августа 1966 г. Марсель Марсо.

Появился оттенок того, что можно было бы назвать фашистской подкладкой в человеке (агрессивен, выступает из рамок, из пределов ему положенного, морали — стреляет в партнеров в «Игре в кости»).

Много живет в грезах (двойная жизнь) — матадор, Дон Жуан и т. д. Бип-солдат совсем не чувствует себя только несчастным — он и торжествует победу, и наслаждается отдыхом, в момент смерти — видение победного торжества, упоительный танец, кружение. Наглеет на светском рауте.

Техника выходит на первый план. Принцип центра внимания. Кибернетический принцип отраженного действия (среда, предмет и объект общения). Наглядное соотношение движения, жеста и мимики — психического состояния. Их взаимодействие, переключения: поднимая штангу — лицо торжествующее, движения тоже; что-то не то, штангу не взять — выражение лица меняется. Бесконечное комбинирование, автоматизация движений.

Система условностей.

Человек курит. Во рту сбоку появляется дыра, здесь воткнута сигара, вынимает и держит сигару, пускает дым, разгоняет дым рукой, пускает колечко и протыкает его пальцем (эксцентрика), обжигается, взяв сигару не тем концом. Генерал, выиграв в шахматы, курит сигару. То же самое — округлый рот сбоку. Бип-солдат делает самокрутку, те же приемы, но другие оттенки. Когда приближается начальство, бросает и затаптывает ногой.

Кольцо. Упало в шляпу. Что-то необычное. Рассматривает — трет о рукав, вертит в пальцах, сквозь него смотрит. Надевает на **{****22} палец. Скряга надевает кольцо на палец, потом, рассматривая свои богатства, на разные пальцы. На светском вечере Бип целует руку дамы, деловито снимает ее кольцо, кладет в карман, опять целует.**

Юность, зрелость, старость, смерть. Начало: эмбриональное состояние. Постепенно начинает расти, выпрямляться, голова лежит на руках, погружен в небытие. Выпрямляется, поднимает одну руку, другая согнута. Поза микеланджеловского раба — рождается человек, очнулся. Слегка приседает, чтобы как бы сделать прыжок, резко распрямляется, рука вверх, грудь вперед, идет энергично, избыток сил. Руки постепенно опускаются… Снова делает энергичный взмах, готов продолжить — но изменилось выражение, что-то уже не то, идет энергично, но сил уже меньше, чем нужно, идет с усилием. Рукой проводит по лицу (переход к зрелости?). Идет, все еще активно — но уже равновесие между энергией и движением. Рука впереди на уровне пояса. Идет. Все медленнее и труднее. Ступни уже не отрываются от земли, все медленнее, уже только ему самому кажется, что он движется, а на самом деле едва шевелит корпусом. Стариковская поза — сложены руки у подбородка. Все еще как бы идет, скорее, в собственном сознании. Рука поднимается к лицу. Вдруг кисть вздрагивает (агония). Голова падает. И руки падают — скрещенные, безжизненные, только еще немного дрожат — колеблются. Голова — состояние покоя. Гаснет свет. Снова зажигается — та же поза. Смерть и успокоение.

Клетка. Умирает тогда, когда нашел отверстие, но нет сил его раздвинуть, клетка сжимается. Еще прием: отверстие создает своей ладонью, отставлен большой палец. В сцене «Дон Жуан» он так же отпирает дверь ключом: скважину образует рука с отставленным пальцем.

Бродячий акробат. Со штангой рисунок такой: приветствует публику, подошел, встал, показал штангу, взялся, не может оторвать от пола (лицо меняет выражение). Так несколько раз. Потом штанга — на груди, не может поднять выше, сгибается под тяжестью, ноги расползаются, потом его гнет назад, почти до земли. Сбрасывает штангу.

Пружина сжимается тогда, когда он, торжествуя, поворачивается к публике. Руки жалко болтаются. На проволоке: рукой понуждает **{****23} ногу вступить вперед. Балансируя на проволоке, меняет выражение лица (то торжество, то ужас). Ощущение высоты (подпрыгивает).**

Относительные соотношения: солдат в окопе уровень показывает рукой, сам выглядывает из-за нее. И так всюду.

Семь смертных грехов.

Особая стилистика: злое и нехорошее в людях.

1) Лень. Сидя на кубе, спит, просыпается, потирает (моет) руки. Встает. Подходит мелкими шагами к авансцене (окну), открывает, дышит с наслаждением, гимнастика — руки в стороны, потом попеременно к плечу. В конце — одним пальчиком. Нагибается к ноге. Почувствовал боль в пояснице. Закрывает окно, идет, хромая. Надевание брюк: никак не может застегнуть лямки, выскальзывает то одна, то другая, то обе вместе. В конце концов завязывает их спереди. Идет мыться. Кран. Моет руки. К лицу прикасается уже одним пальчиком меланхолически. Энергично вытирается. Надевает рубашку. Выходит бодро. Но погода — не очень. Кислое лицо. Открывает зонтик. Не может протиснуть открытый зонтик в дверь. Потом ветер, не справляется — ломает зонт о коленку и бросает. Идет. Пришел. Энергично что-то говорит, ораторствует, постепенно все медленнее… Садится. Снимает туфли. Листает бумаги все медленнее, засыпает.

Здесь, в этом цикле — иная степень условности и концентрации. Не совсем абстракция (как раньше), человек вообще — но и конкретный человек (не Бип), концентрация.

2) Сладострастие [Художник и его модель]. Постепенность страсти, овладевающей художником. В конце изображает из себя сатира с рожками и бросается на модель.

3) Ученик [Зависть. Скульптор и его ученик]. Сначала ученик робок, мастер его снисходительно одобряет. Потом у ученика получается. Мастер — уже отстраняет ученика, сравнивает (у ученика лучше), уничтожает: лепит, лепит — пока не получается комок, комок выбрасывает.

4) Лакомство [Лакомство. Благотворительный обед]. Он наливает в стаканы, которые ему протягивают, быстрым плавным движением, понемногу. Еще и еще. Куски — так же. Два раза уходит за **{****24} дверь. Жрет и пьет. Сначала просто кладет кусок в рот, слизывает крошки с пальца, потом еды все больше, какой-то круглый фрукт, выпивает целую чашу. Выходит, наливает и раздает куски, принимает благодарность. Уходит за дверь снова. Во второй раз выходит, всех оттесняет, раскинув руки. Начинает есть. Больше не может. Колебания — много раз, то туда, то обратно, все-таки берет кусок, но в рот он уже не лезет. Складывает гору чего-то на своей руке, потом кладет обратно. Засыпает. Во сне жрет уже иначе, сомнабулически.**

5) Жадность [Благородное сердце]. Музыкант играет на гитаре. Очень неприятное лицо скряги. Когда скряга остается один — вырастает, меняется; страшное существо.

6) Гордость [Генерал играет в шахматы]. Особая стилистика и движения. Ногой отбивает такт шахматных ходов. Меняет выражение лица — торжество, затруднение, потом почти не смотрит на противника. Сбрасывает фигуры одним движением двух рук. Курит сигару. Указывает противнику на дверь. Следит глазами, как тот идет. Расставляет снова фигуры, играет, делая ответные ходы, закрыв глаза. Победа. Здесь главное выражение лица — надутость, натянутость. Подробностей мало, все очень суммарно, но главное — гамма выражений на лице генерала.

7) Гнев [Гнев. Спокойное воскресенье]. Разнообразная гамма выражений лица в машине (сначала уверен, доволен — потом масса нервных движений). Что-то случилось. Вылез полусогнутый, не сразу распрямился. Спор. Что-то объясняет, обходя машину. Что-то показывает, как будто платит штраф, начинает угрожать, его кто-то бьет, душит — потом он избивает и, может быть, убивает человека.

Бип проходит пробу. Когда достает инструменты из-за пазухи — они кажутся большими, когда кладет обратно, это что-то маленькое. Гармонь чуть его не утаскивает. Когда не получилось — сидит, что-то совсем маленькое мнет в руках, кладет в какой-то футлярчик и за пазуху. Перед тем, как начать петь, жмет руку аккомпаниатору. Потом лягает его ногой. Пианино очерчивает в воздухе. Начинает с того, что нюхает цветок на шляпе. После драки — возвращается, жмет руку. У Бипа — другое выражение лица, другая пластика.

**{****25} Бип-матадор**. Галоп. Конные упражнения под клики толпы. Видит быка из-за какой-то занавеси, боится, его выталкивают. Бык не хочет выходить. Бип приглашает быка еще и еще, просит, умоляет, тащит за рога, опирается на быка. Комические антре: оборачивает плащ вокруг ног и снимает его как юбку; прячется за плащ — бык ударяет его под зад. Успешный бой с быком, крики, восторг толпы. Игра со шпагой, сгибает ее в руках, пробуя гибкость. Раскланивается, надевает шляпу. Тащит корову, начинает ее доить. Раздаются восторженные крики толпы на бое быков — Бип отмахивается.

Дон Жуан [Бип мечтает быть Дон Жуаном]. Поцелуй. Прощание. Оборачивается, вытирает пот (устал), радостная пляска. Стучится в какой-то дом. Входит, объятия. Тревога. Прячется за занавеской. Выскакивает в окно. Радостно скачет. Серенада с гитарой. Забрасывает лестницу (долго и слишком сильно). Поднимается снизу (распрямляется, встает на ноги). Поцелуй. Берет ее на руки, сгибается под тяжестью. Помогает ей спуститься, спрыгивает сам. Обнимает и ведет. Кто-то им помешал.

Бой (целая сцена) — сначала отбивается небрежно, словно шутя, между прочим, смеясь. Потом — автоматически (не глядя на противника, куда-то засмотревшись). Убивает — несколько раз вкалывает шпагу, все ниже и ниже, потом с трудом ее вытаскивает. Сбрасывает кровь рукой. Скорбное движение: ничего, мол, не поделаешь, очень жаль.

Игра со статуей. Поднимает какой-то стакан, опускается на скамейку рядом с постаментом — тут лежит его шляпа. Рука онемела. Возвращается домой. Ключ, поцелуй, жена дает ему тумака. Бип гуляет с собакой. (Целая сцена с собакой — она не повторяется в точности, как в прошлый раз.)

Солдат [Бип-солдат]. Бип обнимается с любимой. Щебетание и колыхание птиц. Идет полк. Командир подзывает Бипа. Бип что-то говорит — но раздается команда, и он вытягивается. Марш. Одевание. Муштровка (с ружьем, Бип все время не попадает). Бой. Бип закуривает. Бросил папиросу. Бип на часах с винтовкой. Возвращение Бипа, ликование, Бип надел шляпу, ведет ребенка, качает дитя и т. д. Снова в бою. В окопе. Пьет из бутылки. Товарищ убит. Рука **{****26} убитого опирается на плечо Бипа, потом падает. Бип кладет шляпу в изголовье могилы. Идет. Мечтает о женщине (снова ее обнимает, птицы). Выстрелы. Падает. Музыка. Бип поднимается, опираясь на что-то (поза страшного мучения). Обнялся с любимой, танец, кружение, гаснет свет.**

## Между 6 и 16 октября 1966 г. Фильм Микеланджело Антониони «Затмение» [(1962). Сценарий — М. Антониони, Тонино Гуэрра, Элио Бартолини. Оператор Джанни Ди Венанцо. Художники Пьеро Полетто, Джитт Магрини, Биче Брикетто.]

Кадр-натюрморт (лампа, книги и т. д.). Долго фиксируется, потом камера переводится на героя. Движется только вентилятор. Герой [Риккардо — Франсиско Рабаль] — в состоянии напряжения и усталости после какой-то схватки, борьбы и перед новым броском или готовностью добиваться, отбиваться. У героини Моники Витти Виттории — тоже скорее усталость, желание покончить, уйти. Статическая, натюрмортная структура восприятия. Героиня держит рамку от картины, через нее смотрит. Натюрморт: вещи, пепельница, полная окурков (свидетельство бессонной ночи). Она вынимает пепельницу и смотрит на то, что остается в рамке (какая-то безделушка, вроде точеной раковины, абстрактные картины, все завешено, коробка стен без окон — они занавешены). Героиня рвется, прижимается к стене, отодвигает занавеску, смотрит в окно. Ее ноги: она идет, рамка на уровне ног. Извивается на диване. Отодвигает занавеску. Пейзаж. Потом еще одно широкое окно. Рикардо не пускает Витторию, хочет так, чтобы их объяснения как бы и не было, уходит; он под большим абстрактным полотном, черные мазки на холсте. Он вписывается в полотно — катастрофа, трагическое. Вот употребление абстракционизма.

## 28 декабря 1966 г. [М. Горький. «Мещане». БДТ им. М. Горького. Постановка и оформление Г. А. Товстоногова. Режиссер Р. А. Сирота. Музыкальное оформление С. Е. Розенцвейга][[9]](#endnote-10).

Музыка. Шарманочный мотив. Потом он будет все время возникать в какие-то моменты, чаще по контрасту. Мотив, звучащий примитивно, убого, сентиментально. На занавесе проекция — групповой **{****27} портрет действующих лиц, фотография на фоне нарисованного извергающегося вулкана. Сидят, во втором ряду стоят в натянутых позах, как всегда на такого рода фотографиях, мещанский образец. Нил** [К. Ю. Лавров] сидит среди всех, Поля [Л. К. Сапожникова] стоит сзади, сидит и Перчихин [Н. Н. Трофимов] с довольным лицом… Открывается занавес, эта же фотография стоит на фортепиано.

Татьяна [Э. А. Попова] лежит, Поля у стола. Татьяна читает. Потом рассеяно ловит моль (этим же кончается спектакль, после всех трагедий Татьяна ловит моль). Очень разнообразные реакции, активная жажда жизни. Скрип двери. Бессеменов [Е. А. Лебедев] не появляется на сцене, кричит из-за дверей первую реплику.

Татьяна и Поля. Дочитала фразу. Поля зажигает большую керосиновую лампу. Татьяна отвечает на восторженные расспросы Поли (ирония и усталость). Ловит моль.

Все — мещане. Нил — в особенности. Петр [В. Э. Рецептер] и Татьяна более других драматичны, но и их режиссер обсмеивает, особенно в конце, в финале.

Самодовольный Тетерев [В. А. Кузнецов]. Режиссерские приемчики: Петр выгоняет Степаниду [М. К. Адашевская], она подслушивает, бьет ее дверью. Толпа, пришедшая в дом, когда Татьяна отравилась, — плохо играют, какие-то театральные персонажи, двигаются по-театральному. Игра Елены [Л. И. Макарова] с портмоне — грубость, она хищнически «берет» Петра.

## 4 января 1967 г. [А. С. Грибоедов. «Горе от ума». БДТ им. М. Горького. Второй состав исполнителей].

Спектакль опустел — ушло живое содержание, ощущение времени. Чацкий В. Э. Рецептера — весь в любви, и только. Почему падает в конце? Истерика какая-то, таков рисунок.

Режиссерская разработка:

Представление актеров — С. С. Карнович-Валуа [Лицо от театра].

Фамусов [П. П. Панков] наверху со свечой, что-то ему послышалось; нет ничего, возвращается, опять звучит музыка.

На сценическом кругу проезжают Софья [Л. К. Сапожникова] у клавесина и Молчалин [М. Д. Волков] с флейтой. Дуэт. Уезжают.

**{****28} Въезжает Лиза** [Л. И. Макарова] на кресле, рядом часы. Во сне она сползает с кресла (пока с него не свалится). Начинает заводить часы и т. д.

Повествовательный способ режиссуры.

Фамусов — Панков играет по эстрадному способу, каждую остроту, раскрашивая текст, подает в зал. Никакого «образа» Фамусова нет, темперамента нет.

Софья — Сапожникова: рисунок и интонации как у Дорониной, но без нутра, чисто внешне.

Чацкий — Рецептер. Пустота (любовь). Молчалин — Волков: современный парень, циник. У Молчалина — Лаврова была сила, с Чацким он встречался как равный.

## 1, 2 февраля 1967 г. Гастроли Студенческого театра МГУ в ДК им. Ф. Э. Дзержинского.

Нужно определить природу [этого театра]: коллективность, особая связь, чувство единства. Нет перевоплощения, превращения в действующее лицо, даже выражения от его лица — скорее своеобразное чтение, но все-таки театральное чтение, все-таки именно театр. Путь прямо к явлению, индивидуальность актера, а не героя, в зависимости от того, кто играет (например, сцена с письмом друга — он появляется наверху).

Одна краска, одно состояние. Не слушают друг друга, нет общения действующих лиц в процессе диалога, в его поворотах — и в том, и в другом случае обращение прямо в зал.

Ю. В. Толубеев — Бидерман[[10]](#endnote-11) — совершенство реакции, переходов, перевоплощений; но ради чего, где происходит соприкосновение с жизнью? Спектакль «Хочу быть честным» Студенческого театра целиком идет (?) от «Продолжения легенды» в «Современнике». Там были схвачены характеры — Кваша, Круглый, Волчек, Сергачев, Евстигнеев все-таки превращались в человеческие образы, здесь этого нет, [исполнители] не превращаются в прораба или врача, нет социально-бытовой или театральной (по линии амплуа, театрального типажа) характеристики.

Вот тут узел — идут не через превращения, изображения — а прямо к жизненному. Может быть, это и есть представление?

## {29} 1 февраля 1967 г. [Б. Брехт. «Карьера Артуро Уи». Перевод И. Г. Эпштейна. Постановка С. И. Юткевича и М. А. Захарова. Оформление С. И. Юткевича].

Сцена пуста. Раздвигающаяся стена, за ней — коробка, окруженная цветными огнями, духовой оркестр пожарных, закрывающийся раздвижными створками. Никакой одежды сцены, видна вся подноготная. С боков два маленьких экрана. Ведущий (С. Пономарев) — в костюме Рыжего, клоунская маска, резиновая. Милицейский свисток дает сигналы, все перемены происходят по свистку. Темп довольно бешеный, без перерыва, без паузы, один эпизод почти находит на другой. В темноте, пока делается перестановка, — [освещаются] надписи на экранах.

Театральный балаган — с начала и до конца. Клоун ведет (ужасается содеянному?).

Пролог — все выходят в костюмах (костюмы более или менее обыкновенные, сегодняшние, только пестрота цветов). Пролог читается хором (всеми актерами) без масок. Они перехватывают друг у друга текст, как живое единство (отнюдь не так, как в «Бидермане» [Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина]). Хлопки — с силой бьют одной ладонью по другой, сверху вниз, бешеный темп, и так почти весь пролог.

Раздвигаются створки, виден оркестр. Надеваются маски. [Актеры] приплясывают, балаганят. Характер дается с помощью маски, однолинейность характеристики. Проходят фигуры: Гири (Ю. П. Горин — он же прораб Сидоркин в «Хочу быть честным»), Догсборо (Н. Данилов) и другие. Маска только на глазах, как отеки сверху и снизу, красные воспаленные веки, круглое лицо, заплывшие глазки. Уи (В. Зобин) — усики и на голове черная челка [парик], которую он сдвигает то выше, то ниже, она надета прямо на волосы. Эрнесто Рома (Е. Гельфанд) — зеленые брюки и гетры, через лицо протянуты веревочки в виде шрамов. Догсборо-старший (Н. Данилов) — из поролона седые волосы и усы, сидит в кресле на колесиках, его катают, он сам катается, это обыгрывается. Догсборо-младший (Ю. Лоев): как и у многих других — маска соединена с париком (парик и нос), зелено-желтые отвратительные болотные тона, что-то **{****30} сопливое. Желтые, соломенные волосы, бледный лоб, высокие брови какого-то зеленого оттенка и остренький нос, ноздри вперед. Парик-маска только спереди. В коротких штанишках. У заправил капустного треста полуклоунские маски. Носы и усы у господ из муниципалитета, красные кирпичные костюмы. Маска дает лишь одну черту (Догсборо-старший — все закрыто белой пеной, лица не видно. Сопливость Догсборо-младшего). У Дживоло (И. Давыдов) на лице застывает улыбка, открытый рот — издевательство и напускное, магазинное доброжелательство. Красный цветок в петлице. Театрально-преувеличенная хромота, черный костюм.**

Парикмахерская. На стульях четверо заправил капустного треста. После каждой реплики парикмахеры по свистку делают переход, девицы поворачиваются к другому клиенту. Говорят, немного крича — любимовский ход.

У биржи — Кларк и Шит (А. Лившиц), между ними проходит Уи с двумя гангстерами (походочка — механическое покачивание).

Интермедия. Шит на первом плане. Открывается стена, там гангстеры (Эрнесто Рома, Гири, Дживоло, человек с рваным носом — маска полуклоунская). Подходя, напевают песню. Пантомима человека с рваным носом — куда-то зовет, указывает. Гири снимает шляпу, надевает ее на себя. Дживоло скорбно нюхает цветочек, прикалывает его жертве. Идут к краю сцены, человек открывает люк, туда спускаются Шит, Буаля, Хук (С. Садовский), Далфит (Ф. Французов). Интермедия повторяется несколько раз. Дикая пляска. Человек с рваным носом делает какие-то движения. Клоун-ведущий разгоняет их своим свистком.

Догсборо-старший в кресле. Его возит сын (тирольская шапочка).

В притоне. Уи лежит, голый по пояс, Рома делает ему массаж, голова свешивается. Догдейзи (В. Раецкая) чистит картошку. Журналист [репортер Тэд Регг — В. Архипов] сбивает его со стола (вообще довольно опасно делаются трюки).

Танец гангстеров, Бауль (В. Кутов) ползает у них в ногах.

В городской управе. Толпа, стоит гул голосов. Крик газетчика, он бросает газеты, все читают: самоубийство Шита. Потом на сцену привозят Бауля — Уи везет колясочку.

**{****31} Графическая, художественная выразительность. Музыканты все время вступают.**

У Уи нет маски и ничтожества Е. Лебедева[[11]](#endnote-12), он действует сам, хамство у власти (что-то от Евстигнеева в «Голом короле» — простоватый парень, но жесток и прямолинеен). Низовое происхождение — то, чем Уи хвастается, не демократичность, а самое в нем злое, жестокое, глупое.

Собрание. Речь Уи с «вдовой» Бауля. На руках Уи — девочка, целует его, он целует ее. Вдова говорит, делая паузы не там, где надо, — бессмыслица. Песня. На коляске Догсборо-старшего провозят бак с горючим. Пожар. [Сделано с помощью] света. Объявляют конец первого акта.

Суд. Наверху судья (А. Лившиц) и рядом с ним две черные болванки со слабыми очертаниями лиц в судейских париках. Хук — забит, слеп. Идет на публику. Потом интермедия. На публику стулом замахивается Уи.

Ванная. Пишется завещание. Когда приходит Рома, Уи купается, потом из ванной говорит с ним. В халате принимает госпожу Далфит (Т. Кемлина). Резкие диалоги.

Кладбище, несут гроб. Потом на него садятся. Все в резиновых плащах. Уи — сзади, тащит по полу свой плащ. Сцена, как в «Ричарде III».

Площадь, здесь все оживают и из люка выходят мертвецы. Всеобщая свалка-пляска. Мадам Далфит вырывается через толпу гангстеров с визгом, растерзанная (превратилась в потаскуху), растрепанные волосы, приподнимает юбку выше колен. Поднимают огромный портрет Уи.

Эпилог — без масок. По свистку выходят к публике.

## 2 февраля 1967. [По повести В. Н. Войновича «Хочу быть честным». Сценическая композиция Студенческого театра МГУ. Постановщик М. А. Захаров. Художник С. Садовский. Композитор А. Л. Кремер].

На сцене хаос, все загромождено: в центре секция строительных лесов (трубы и дерево), сзади — навалены какие-то щиты, висит **{****32} белье, металлические лестницы вверх, тут же кровать Самохина, сзади стоит накрытый в столовой стол, диван Клавы, висит щит с афишами Гелены Великановой**[[12]](#endnote-13). Висит оконная рама. В комнате Самохина — абажур из газеты. Большой щит перемещается, закрывает то одну, то другую часть.

В темноте — хаос, крики, шум, вспышки электросварки, выкрики. И так во время всех перемен, когда переставляются декорации. Но это — и хаос, неразбериха, сумятица жизни, нечто оглушающее, изничтожающее человека. Образ жизни как потока, неразберихи — это основная тональность, атмосфера, дух времени и сценического решения.

Интермедийное развитие действия. Хохмы-остроты на поверхности, но главное — преобладающая, доминирующая тональность жизни. Почти эстрадные ходы: Самохин и журналист, сцена с дружинниками, сцена с Адамом Ивановичем… Но все это слагается в нечто более общее и единое.

Основной ход — рассказ, повествование. Самохин начинает говорить (вести рассказ о себе) лежа в кровати, он описывает свое утро, поднимается с кровати — но вовсе не все иллюстрирует. Одевается — шерстяные носки, резиновые сапоги (эстрадная структура). Монотонность рассказа — это основная тональность. Говорит о себе — но бесстрастно, немного обалдело, безразлично, никаких эмоциональных всплесков. Главное — страшная усталость, желание покоя, желание уберечься от все новых и новых напастей, безвыходных мелочей и т. д. Сцена перелома внутренне как бы не решена, нет превращения.

В. М. Шестаков не превращается в своего героя прораба Самохина (хотя он ему близок), а о нем рассказывает. Одна ведущая черта — потеря чувствительности, реакции, усталость смертельная, бесперспективность. Прожить бы, перебиться один день, пройти через этот грохот, отоспаться, отлежаться. Затырканность. Шестаков это только изображает, представляет. На лице почти все время одна и та же мина, одно и то же выражение, как в живописи. То же и с другими персонажами. Клава (О. И. Петунина) — горестное раздумье, несчастность, тоска, устремленность к Самохину — она это **{****33} все изображает, сама не превращаясь в Клаву (не тот типаж, Петунина красивая, а не та замученная, стареющая, мечтающая о счастье Клава; актриса об этом нам только рассказывает).**

Силаев (Л. А. Никольский) — сатирический ход (глупость, жесткий, механический голос). Люся (О. А. Кураташвили) — своя краска: жалость.

Самохин и на улице, и у себя все время говорит, глядя человеку в глаза, иллюстрируя диалог позой, — но говорит для публики, продолжая рассказ, давая характеристику своему собеседнику. И, напротив, монолог всегда происходит с чьим-то участием. Читает письмо от матери — у постели Самохина появляется мать, говорит (молодая актриса, без грима, на лице ничего не налеплено). Самохин разговаривает по телефону с Клавой — Клава стоит на лесах, ее голос слышен через репродуктор. То же с письмом друга: он наверху, аккомпанемент — песня хора под гитару, компания едущая, дорожная.

Другие способы. В конце — Клава у постели Самохина, мы видим его руку (вернее, руку дублера), а сам он стоит рядом, продолжает рассказ и диалог; но Клава обращается и реагирует только на лежащего в постели [дублера]. Опосредованное общение. В сцене приемки дома все, что говорят разные люди — они как бы кричат в ухо Самохину пронзительными, резкими голосами, не друг для друга, а только ему. То есть так, как он это воспринимает.

Но перелом Самохина внутренне не создан — это было бы уже из другого ряда, из другого театра.

Еще: сцена у Клавы. Она просто разделась и легла с ним. Это не изображение, обозначение их отношений, — он остался после маленькой истерики, лег, она лежит в рубашке, свесив голову. Но его обступают дневные видения и голоса — отношения в чистом виде (Силаев пристает, Люся заступается, Силаев ее прогоняет; «Ваш вопрос решен», «Убирайтесь» — обрывки речей, слышанных днем, слагаются в фантастический диалог). Вся линия отношений с Клавой выстроена так, что человек находится в таком состоянии, что он уже неспособен быть человеком. Любовь для него — уже сверх сил, уже не воспринимается эта сторона жизни, он уже вне этих моральных норм и представлений. Его раздражение, когда приходит Клава.

**{****34} Голоса и воспоминания — овеществленные — часто взрываются. Сцена, где все три — Зоя, Роза, Клава — спрашивают: «Ты меня любишь?». Самохин со стоном падает на постель.**

В конце — очень относительный и очень невыраженный момент некоторого умиротворения.

Всеобщий парад в конце. Наверху девушки-модельерши, среди них Люся, все бегают — снова этот хаос, каша, всеобщее движение, путаница. Что-то сущностное этим выражено. В спектакле — во всех его частях, элементах — путаница и перенапряжение, лишающие человека отчетливости чувств, позиции.

Музыка: предметная музыка[[13]](#endnote-14) — грохот стройки, иногда хор, иногда тихая музыка и танцующая пара где-то на заднем плане… Но въезжает стол с начальником и грохочущей машинисткой[[14]](#endnote-15).

Письма матери: тоска, страх, тревога за судьбу сына, служба и семья как идеал — все время об этом, на это намекает.

Сила Самохина (поднял наверх баллон с газом). Резкость, остроумие героя, его ершистость — словно бы от автора. То есть лирическая (монологическая) природа повести воспроизведена на сцене.

Взаимодействие линии работы и линии Клавы.

Сидоркин (Ю. П. Горин) — свои, швейковские методы преодоления.

## 15 и 22 февраля 1967 г. [Обсуждение спектакля БДТ им. М. Горького «Мещане»[[15]](#endnote-16) на секции театральных критиков Ленинградского отделения ВТО].

Участвовали: Я. С. Билинкис, Б. А. Бялик, Д. И. Золотницкий, Б. О. Костелянец [основной доклад], П. А. Марков, Г. Н. Бояджиев, И. И. Шнейдерман.

Костелянец: Бессеменов [Е. А. Лебедев] — своего рода Лир.

Петр в спектакле уничтожается. Елена его бросает — открыл это по внешним признакам, а как на самом деле?

Начало спектакля: Петр [О. И. Борисов, В. Э. Рецептер] — современный молодой человек, которому плохо. Потом начинается его избиение режиссером [Г. А. Товстоногов], а за что? Другие [персонажи решены] внутренне: Перчихин [Н. Н. Трофимов], всех **{****35} рассудив, ничего не понимает. А Петр — внешне. Пример со Степанидой, подслушивающей под дверью: громоздкая режиссерская разработка, и только внешне. Так и в других случаях, с Еленой** [Л. И. Макарова] и т. д. Всё — внешне. Потому и такая трактовка [Елены].

Шнейдерман говорил о быте: [спектакль сделан] с точки зрения быта, быта в конкретно-историческом смысле — а это принципиально, за это бился МХАТ, быт как реальная среда, как отражение жизни. Шнейдерман защищает не Товстоногова, а себя, свое прошлое. [На самом деле в товстоноговских] «Мещанах» — вовсе не быт мещан начала XX века в России: не похоже, не те ритмы, не те темпы, не та пластика. Степанида не могла бы подслушивать. Все это уже театрально. Нил [К. Ю. Лавров] — это современный парень. У Товстоногова быт сделан по-современному, по-беккетовски, а не по-мхатовски, где среда и человек едины. Теперь человек отделяется от среды. Что такое быт на сцене? Папа и мама [Нагг и Нелл в пьесе «Эндшпиль»][[16]](#endnote-17), сидящие у С. Беккета в мусорных баках, — тоже быт. Быт сейчас, быт по-современному — в «Затмении»[[17]](#endnote-18), тут нет противопоставления Брехту. У Товстоногова быт — по-современному, то есть по-брехтовски, по-мейерхольдовски. Зеленый шар, пустота в «Мещанах»[[18]](#endnote-19) — тоже, кстати, беккетовская пустота.

Татьяна [Э. А. Попова] тоже выполняет общее задание: бьет моль, это не от нее идет, [а от общей концепции спектакля].

Шнейдерман, отвечая Билинкису, сказал, что в спектакле все математически рассчитано. Татьяна все воспринимает, другие — закрыты. Опять же не по Брехту он мыслит.

Но спектакль — не математическая формула, а живой организм. Его создает режиссер, но не как жесткую, а как самонастраивающуюся систему.

Бояджиев: Нил — истинный сын Бессеменова. Грубость Нила.

Нравственная мера у Горького — лишь как нечто сопутствующее, вторичное. Теперь [в современной постановке пьесы] она на первом плане, в единстве со всем остальным.

## {36} 12 марта 1967 г. Ж.‑Б. Мольер. «Скупой» [Французский драматический театр Жана Вилара. Постановщик Жан Вилар. Декорации и костюмы — Леон Гиша. Музыка — Морис Жарр].

На первом плане — ящики с палками, но прибегают к ним только раз, когда Гарпагон (Жан Вилар), а затем Валер (Жан-Франсуа Рэми) бьют Жака (Андре Шлессер).

Играют играючи. Клеант (Роже Мольен) рассказывает о своих злоключениях смеясь. Изящество, легкость. Чистое представление.

У Гарпагона другой способ существования на сцене, контрастный, — лишь он по-настоящему любит, его реакции (объяснение в любви). Галантен — по сравнению с детьми. Он отвратителен: переход человека в иную стадию существования, конечную (ср. с Татьяной — Э. А. Поповой)[[19]](#endnote-20). Глаза заплыли, мешки век и щек, какие-то клочья волос — усы и брови, камилавка на голове, из-под нее торчат клоки седых волос. Лицо лоснится, мокрое. О деньгах, о шкатулочке говорит, как о любви. Как он говорит о шкатулочке — двусмысленно.

В конце акта звучит музыка, и герои уходят со сцены в ритмической и условной пластике; Гарпагон — согнувшись. Гарпагон — единственный живой человек, прочие — идеальные театральные существа.

## Мариво П. «Счастливая уловка» [Постановка Жана Вилара. Декорации и костюмы Густава Сэнжье. Музыка Антонио Вивальди].

Здесь обнаружились «амплуа». Жак Блез (Андре Шлессер) — один тип, крестьянин (неуклюжее и глупое существо — традиционная маска крестьянина). Лафлеш в «Скупом» (Хюбер Дешамп) и Арлекин в «Счастливой уловке» (Клод Нико) — пластика и движения схожие. У Лизетты (Сесиль Вассор), она же Мариана в «Скупом» — система жестов (выразительная пантомима — все время играет, ни минуты статики, на все реагирует: огорчение, удивление, волнение и т. д.). Система выразительных движений рук. Салонная, но по-своему стандартная партитура — пластика фарфоровой фигурки (особенно выразительны руки, голова, движения тела — нетерпение, вздох). Непрерывная партитура движений, переход к статическим позам, капризные подпрыгивания.

**{****37} Режиссерские шалости: Блез без конца раскланивается перед Дорантом (Жак Бертье), метет своей шляпой; тот его не замечает, наконец, заметил — изящная партитура. Дорант слегка ударил по голове Арлекина, который сидел грустный, — тот подумал, что это дождь. Графиня (Женевьев Паж) узнает об измене Доранта — он хочет поцеловать ей руку, она все время ускользает. Принцип балета — изящество, гармония, легкая жизнь, легко разрешающиеся коллизии, то, чего нет в жизни. Нет сверхзадачи — только эта отрешенность.**

В «Скупом» — с Гарпагоном приходит атомный век. В «Счастливой уловке» — все гармонично, в конце концов, все равно, кто с кем, только слуги страдают.

Актеры играют, повернувшись к зрительному залу, статуарно-скульптурные позы. Традиционность: у Комеди Франсез больше традиционной театральности, у Барро — обострение театрального приема (уровень современный). У Вилара, в его театре (но не у него самого), — традиционность очищенная, рафинированная, доведенная до предельного совершенства, но и потерявшая свое земное, народное начало. Высший класс мастерства.

## 30 марта 1967 г. А. В. Сухово-Кобылин. «Смерть Тарелкина» [Московский театр им. В. В. Маяковского. Постановщик П. Н. Фоменко. Художник Н. Н. Эпов. Композитор А. А. Николаев. Режиссер-ассистент по движению К. Н. Черноземов].

«Сценическая редакция театра» — на самом деле довольно значительная переделка. Можно было бы сказать, если бы не поднадоело, что Сухово-Кобылин превращен в Брехта; но в то же время — по-видимому, и в самом Сухово-Кобылине этого брехтовского достаточно: фантасмагории, внутренней иронии, комизма, обнажающего суть героя, его саморазоблачение. Но в спектакле есть еще как бы двойное бытие героев: Тарелкин (А. С. Эйбоженко), Расплюев (Е. Н. Лазарев), Варравин (А. С. Лазарев) — особенно у первых двух. Искреннее страдание, теснота обстоятельств — с этого и начинается монолог Тарелкина. Отчаяние этого существа, мечта освободиться (смерть как освобождение от кредиторов и от всего).

**{****38} Весь комплекс современного молодого спектакля: публицистика и лирика (без перевоплощения), эксцентрика и трюк, гитара как ведущий инструмент оркестра, вставная песня (как момент музыкального оформления — в темноте), представленчество и т. д.**

Тарелкин и Варравин. Варравин говорит (из «Дела»?) о том, что таким инструментом душу вынешь. Тарелкин — финальный монолог из «Дела» (нет на свете справедливости, нет и сострадания, постыл свет).

На большой искренности, на отчаянии. Убежденность в своей правоте, справедливости, праве наставлять, учить есть у Варравина и особенно у Расплюева. У Тарелкина тоже есть, — но у него преобладает какая-то своя доброта. У Эйбоженко остается его молодое, доброе, наивное лицо, что-то детское, волосы есенинские. Он остается Водоносом из «Доброго человека из Сезуана» на Таганке[[20]](#endnote-21). Хороший Тарелкин или плохой — это снимается. Ощущение отчаяния, невыносимости, искренность монолога о свободе (смерть и свобода, попытка обмануть смерть, взяв свободу). Какое ударение на том, что освободится от друзей, какой особенный восторг.

Городовые в мундирах, висящих на проволоках, прерывают Тарелкина, наигрывая на губе «Камаринского». Трое в цилиндрах со свечами. Читают афишу спектакля.

Монолог Тарелкина о смерти (подтекст — свобода, освобождение через смерть; в этом что-то страшное, жуткое). Тарелкин раздевается. Остается в рубашке и обтягивающих ноги рейтузах. Почти все первое действие он в этом виде. Меняет голос, когда превращается в Силу Копылова (шепелявит). Текст о друзьях вставлен театром, у Сухово-Кобылина этого нет.

Мавруша (не С. В. Немоляева, а другая актриса) проходит с корзиной. Бумаги лежат на животе, но Тарелкин говорит о сердце. Мавруша с рыбой (это какое-то бутафорское чудовище с хвостом). «Идут!» Мавруша ползет к двери, издавая жалобные резкие крики «А!», как бы плач по Тарелкину. Потом оборачивается к нему тоже с «А», но уже вопросительным (мол, так ли я представляюсь, как надо?) Входят по очереди трое в цилиндрах — спутники Варравина (они же читали афишу, они же будут представлять детей и кредиторов). **{****39} Встают у стены с цилиндрами — скорбные и в то же время пародийные маски.**

У Варравина — тонкие ядовитые черты. Цинизм и ханжество. Молодой и изящный. Он победит. Рот — змеистый. «Нет ли тут какой мерзости» — говорит это с убеждением, для него Тарелкин мерзость, он над этим, он выше этого. Когда говорит чиновникам про доброе дело, те подхватывают окончания слов. Когда понимают, что речь идет о деньгах, — замолкают. Варравин обращается к публике о пожертвованиях. Ничего от внешнего, характерного, в отличие от Оха (И. Л. Охлупин), напускающего на себя дурака. В Варравине отсутствует характерность; внешность — спокойное, тонкое лицо, даже скорбное. Обходит всех с цилиндром, собирая деньги. Подходит к Мавруше, но деньги (невидимые) кладет к себе в карман.

Когда Варравин входит, он останавливается напротив дверей, где стоит гроб, — и пальцем выковыривает (добывает из глубин) слезу. Потом это движение будет и у Тарелкина.

Интермедия перед десятым явлением: в темноте Варравин и Тарелкин ходят друг за другом. Варравин идет «для моциона», Тарелкин его пугает, сталкиваются, ходят друг за другом.

Расплюев — молодой, совсем не похож на привычного Расплюева, современный детина, исполняет свои обязанности, на все готов. С ним двое полицейских, ходят на полусогнутых.

Речь Тарелкина над гробом. Крышку гроба ставят вертикально, на нее ставят свечу — Тарелкин как на трибуне произносит речь (пародия на ораторство, на гражданскую панихиду — с лихостью и убежденностью). Тут Тарелкин и добывает пальцем из глаза «слезы».

Тарелкин несет гроб, Мавруша рядом, покачивается в такт движению. Идут на публику (шаг на месте). Разговор Расплюева и Тарелкина.

У Тарелкина — радость мести.

Второе действие. Столик с водкой. Тарелкин с двумя чемоданами. Расплюев за ширмой, над ширмой его голова, он справляет нужду и ведет диалог с Тарелкиным. Тот стоит рядом, держа полотенце.

Расплюев пьет водку из двух стопок, потом достает стакан. Тарелкин стоит рядом с салфеткой, как официант. Расплюев пьет с отвращением **{****40} и жадностью. Тарелкин лезет под кресло, днище кресла выперло.**

Входит «Людмила» (переодетый Варравин) с детьми (это его спутники-чиновники). Они останавливаются в каждой двери — так что Тарелкину не убежать.

Варравин, переодетый кавказцем, говорит с грузинским акцентом. Кредиторы тоже в бурках.

Тарелкин реагирует на ругань — истинные муки, когда его ругает переодетый Варравин.

Гаснет свет.

Тарелкин скручен. Веревки в руках у полицейских. Они тянут их по приказу Расплюева.

Структура действия: каждый эпизод самостоятелен до определенной степени.

Частный пристав Ох — совсем другая игра, напускает на себя важность, глупость (делает глупую рожу) — хотя он тоже без грима, молодое благообразное лицо.

Перед началом второго действия трое в цилиндрах в темноте со свечами читают о том, что все это было до реформы, а теперь всюду чистота; ссылка на газету.

Весь процесс суда над Тарелкиным — параллель со следствием сталинских времен, Тарелкин исчезает (его нет на сцене), главный — Расплюев. Выделяется дворник (В. Ф. Козлов).

Принцип говорения — современниковский.

Расплюев вырастает (когда идет следствие), чрезвычайная активность Расплюева, он добивается своего, он вцепился, тут его сила.

Врач (В. Н. Комратов) — немец в цилиндре, молодой, без грима.

Чванкин (И. Б. Шувалов) — в цилиндре и халате, под халатом рубаха и рейтузы белые. Его уносят в «темную».

Дворника допрашивает один Расплюев, Ох приходит потом.

Монолог Тарелкина в публику («мундир» — распахивает двумя руками и снова запахивает).

Во время поклонов актеры бросают фуражки, шляпы, Тарелкин снимает свой сюртук.

**{****41} Тип молодежного спектакля (отрывистость, отсутствие целого, публицистичность).**

## 18 апреля 1967 г. «Павшие и живые» [Московский театр и драмы и комедии на Таганке. Сценическая композиция Д. С. Самойлова, Б. Т. Грибанова, Ю. П. Любимова. Постановка Ю. П. Любимова. Режиссер П. Н. Фоменко. Художник Ю. В. Васильев. Музыка из произведений Д. Д. Шостаковича. Песни на стихи М. Л. Анчарова, В. С. Высоцкого, П. Д. Когана, Ю. Д. Левитанского, С. Крылова, Б. Ш. Окуджавы, Г. М. Шерговой].

Три помоста, сходящиеся к зрителю. Впереди чаша вечного огня, время от времени она зажигается.

Световой занавес. Вышли на сцену с книжками в руках. Примостились по помостам. Читают — негромко, вразнобой — стихи. Вырвался на первый план высокий, бритый — под Маяковского. Выкрикнул стих — все стали за ним на разные лады повторять. Встали. Застыли. Силуэты.

В. Б. Смехов (от автора) объявляет: посвящено павшим. «Сороковые-роковые» Д. Самойлова. Зажигается огонь. Минута молчания в память о павших. Силуэты.

В. С. Золотухин читает стихотворение Д. Самойлова «Сороковые-роковые». Хор повторяет концовку. С гитарами, в плащ-палатках.

Три поэта — М. Кульчицкий (В. С. Высоцкий), П. Коган (Б. А. Хмельницкий), В. Э. Багрицкий (В. А. Погорельцев) — выходят. Смехов их представляет. Высоцкий читает из дневников Кульчицкого (антибюрократическое). Потом стихи. Убит. Кладет книгу и уходит. Хмельницкий-Коган читает «Овал». Въезжает трибуна. Пантомима критика (Р. Х. Джабраилов). Коган его загоняет под трибуну. Еще стихи Когана. В. Багрицкий. Мать и конвоир (М. В. Полицеймако и А. Н. Колокольников). Читает письма. Удар. Осколок.

«Жди меня» К. М. Симонова читает Смехов.

Силуэты (скульптурные группы) в конце площадок. Поют «Землянку».

Смехов с мешком, оттуда достает маски диктаторов. В конце — маску Мао Цзе Дуна.

**{****42} Н. Н. Губенко — Чаплин. Читает из воспоминаний Чаплина, речь на митинге. О фильме «Диктатор». Превращается в Гитлера. Ведущий подает ему усы, челку. Гитлер отшвыривает его. Сцена с собакой, ее тоже отшвыривает. Гитлер о культуре, совести. Его перебивает Ведущий, он слушал и теперь вступает в спор, — но Гитлер его как бы не слышит. Маршируют солдаты с автоматами, Гитлер впереди. Образ Гитлера — разболтанность, лихость, какое-то хлестаковское ощущение, «легкость необыкновенная», плюс цинизм. Нет настроя на то, что это именно Гитлер, — вообще диктатор. Перекличка с современностью, с некоторыми нашими обстоятельствами, с временами культа личности. Здесь это звучит особенно сильно. Хотя это идет, как обертон, через всю композицию. Безногий солдат (В. Золотухин) с гитарой, его песенка (десять ворчунов — стало девять и т. д. — в лагере снова все десять). Гитлер его слушает — как-то тупо.**

Узники фашизма. Муса Джалиль (В. С. Золотухин), генерал Карбышев, Юлиус Фучик (Б. Хмельницкий).

З. А. Славина — Ольга Берггольц, читает из «Дневных звезд» об умирающей старухе.

Вс. Иванов и Б. Пастернак.

Семен Гудзенко (Н. Губенко). Некоторая округлость Гудзенко, тут впервые что-то звучит об ограниченности его, человека этого поколения (умер в феврале 1953 года).

Финал. Губенко читает «Давайте после драки помашем кулаками». «Вы слышите, грохочут сапоги» Б. Окуджавы.

То есть проход по войне — и сюжетно, и как подтема. Композиция — концерт-реквием. Пафос. Война с точки зрения современного молодого человека (все так прочитано — немного наивно, с переносом на героев современных соображений, настроений; в реальности Кульчицкий, Коган — совсем не то).

Коллектив актеров, их настроение — искренность.

Неистовое в З. Славиной, ее голос.

## 30 апреля 1967 г.

Все дело в том, как они выходят, как говорят… Высоцкий, Смехов. Славина — свой голос пускает под откос.

**{****43} Актеры на подмостках с книгами, читают (про себя) стихи. Вдруг — застыли. Силуэты на красном фоне. Снова читают — весело, безмятежно. Высоцкий. Все повторяют: «Обожаю всяческую жизнь». Потом — стихи.**

Смехов: спектакль памяти павших, прошу почтить минутой молчания. Вечный огонь.

Снова стихи. Высвечен Золотухин. Читает «Сороковые-роковые» на какой-то такой звонкой, юношеской ноте. Он играет этого мальчика, играет его восторг — не воспоминание, не удивление. В конце вдруг замирает, на какой-то проникновенности (не хватает простоты — но в этом-то и фокус, юношеская звонкость)…

Славина читает «Война гуляет по России». Силуэты. Удары. Падают фигуры.

Из дневников Кульчицкого: теперь требуют «Даешь угля — ура — заря», а я такие не умею. Видит Бог. (Высоцкий читает эту прозу как стихи, на одной ноте, с внутренним ритмом, напряжением).

Потом — Хмельницкий-Коган. Опять читает «Овал» — на какой-то звонкой, восторженной интонации.

В. Багрицкий и Мать. Она читает письма. Выстрел.

## 24 апреля 1967 г. Б. Брехт. «Жизнь Галилея». Пер. Л. З. Копелев [Московский театр драмы и комедии на Таганке. Режиссер-постановщик Ю. П. Любимов. Художник Э. Г. Стенберг. Музыка Д. Д. Шостаковича, Б. А. Хмельницкого, А. И. Васильева. Балетмейстер Н. И. Авалиани].

«Ворота» с окнами и дверьми, облицованные прокладками для яиц. Они раздвигаются, фон — металлические листы, блестящие, в них отражается свет, свечи на балу в Риме. Значительная часть действия происходит в оркестровой яме. Актеры играют по многу ролей — не скрывая этого, не маскируясь.

Используется свет (снизу освещаются лица).

Простота, сосредоточенность на сути дела (прозрачность мысли и ее конкретность).

В окнах появляются головки мальчиков. По очереди. Здороваются. Один говорит: «“Жизнь Галилея”. Театр на Таганке». Выбегают, **{****44} раздвигают стены. Потом зовут (манят рукой) исполнителей из люка в глубине сцены. Выходят актеры в своих костюмах. В руках — реквизит, детали костюмов. У Галилея (В. С. Высоцкий) бутылка в руках. По трое в ряд с поднятыми руками идут на публику и спускаются в оркестровую яму. Парад.**

Мальчики на сцене. За ними гонятся черные монахи. Мальчики со смехом разбегаются. Хор — мальчики и монахи.

Стол. Лохань. Галилей, по пояс голый, делает стойку. Моется (обтирается губкой). Андреа [Андреа в молодости — Т. И. Жукова] его вытирает. Галилей пьет молоко. Разговор.

(Высоцкий! Почему все это интересно — о системе Птолемея? Ощущение сфер кристаллических).

Высоцкий: хриплый голос, темперамент убеждения, жажда работать. Герой особого склада — работник.

Играет на дудке, Андреа поет песенку.

Куратор (В. Б. Смехов) — сюсюканье, нервность (повторяет за Галилеем). Интонации убежденные, или, вернее, наивные — не понимая. Играет компромисс (то, что ненавистно и несвойственно театру на Таганке). Интеллигентский компромисс. Куратор нервный, задерганный.

Сцена у Дожа. Дож — Г. М. Ронинсон; он же старый кардинал, он же маршал двора.

Труба в оркестре. Куратор и его шляпа на трубе.

Два финала — Галилей сам себя обвинил. Стоит в столбе света сверху и снизу. Это казнь. Кругом школьники с глобусами.

## 8 мая 1967 г. А. А. Вознесенский. «Антимиры». [Московский театр драмы и комедии на Таганке. Постановка Ю. П. Любимова. Режиссер П. Н. Фоменко. Художник Э. Г. Стенберг. Музыка Б. А. Хмельницкого, А. И. Васильева, В. С. Высоцкого].

Вышли на сцену в темноте. Мальчик (Л. Г. Комаровская) с маятником. Стихотворение о времени («дышит время»). Интермедия.

«Тишину» читает И. С. Кузнецова. Как-то все уходит внутрь. Полушепот. Многозначительная, напряженная мольба — т. е. нечто противопоставленное тишине. Не акустическая тишина — а свобода **{****45} от суеты, самолюбия. В том, как читает Кузнецова, нет тишины. Может быть — и не может быть этой тишины, в этом театре ее не может быть, сами себе не дают тишины.**

В. С. Золотухин — наивная самоотдача. «Тишины хочу…» — шепотом. Многозначительность, А. С. Эйбоженко хочет тишины по-настоящему.

Пение как принцип тишины, суета и тишина.

«Лобная баллада». Казнь — падает голова. Не стихи читаются, а как бы играется эта голова, довольно наивно играется — но! — в этом есть своя большая правда. То, что у Вознесенского — женская незащищенность.

Мальчик (Комаровская): игривое и грустное, нежное, уязвимое.

«Ворон». «А на фига» у В. Б. Смехова — на комическом восторге. У Вознесенского не так. Не совсем по Вознесенскому — у него спор с вороном с самого начала всерьез, а тут «ворон» достаточно симпатичен.

«Сибирские бани». Как смотрят Высоцкий и Золотухин, опершись на гитары. Особенно Высоцкий — это уже внутренняя игра. Девушки взвизгивают и т. п. — это стилизация, но и подлинность натуры, человеческого нутра.

Снова «Время». Снова маятник. Финал. Выходы.

## 10 мая 1967 г. Б. Брехт. «Добрый человек из Сезуана». [Московский театр драмы и комедии на Таганке][[21]](#endnote-22).

Шен Те (З. А. Славина) сидит в грустной, безнадежной позе где-то на заднем плане, обхватив голову. Появляется группа во главе с водоносом (В. С. Золотухин). Крики. Ликование. Обращение водоноса. Золотухин совсем по-другому играет, не так, как Эйбоженко. Тот был простой, добрый, современный парень, водопроводчик из соседнего дома, который изображал водоноса (игра как бы по-самодеятельному, но эта самодеятельность была задана, она была профессиональна). Он пригибался, хотя не привык это делать в жизни. Золотухин — это актер, мастер, в нем какое-то древнее актерское начало (уличного актера с его судьбой Пьеро). Абсолютная пластичность, гибкость тела, словно без костей. Обтягивающий спортивный костюм, обнажающий всю гибкость тела, разорванный **{****46} ворот. Эпизод со сломанной рукой для Золотухина — целая тема: он хочет на этом выгадать, но это не просто случай, это суть его жизни — он весь уже сломан (это судьба героя и судьба актера именно как актера — недаром в «Десяти днях, которые потрясли мир» у него роль Пьеро).**

И вообще: искалеченные, сломанные люди (а души?).

Старик и старуха ковровщики (Хмельницкий и Возиян) — согнутые в три погибели, с искаженными лицами. Но это не старость, а жизнь так их обработала. Старуха говорит скрипучим голосом, ее заедает, как испорченный патефон, — если раньше все это казалось фокусами, в этом была игра театральная, то теперь это в общем ряду — искалеченные временем и жизнью люди. Старик — неподвижный, негнущиеся ноги. И в то же время что-то очень трогательное, человеческое, наивное в них есть, как они стоят с огромным письмом с сургучными печатями, как держат это письмо.

То же и в «Жизни Галилея» — моноспектакль, герой лирический, тоже живущий в системе противоречий; и вокруг люди, изломанные, искалеченные, но связанные судьбами.

Даже цирюльник — его пляска, его мотыльковость — это тоже искажение человека.

Этого нет у Ми Тци — И. Ульяновой, это актриса другого театра. Вульгарность (она трогает свои груди, и это груди, а не символ). В Шин — тоже свое уродство, калеченность, ее начинает корчить, из нее выходит злоба (ее претензия на что-то — не логическая, а идущая от того, что она тоже человек). Как ее начинает корчить в ритме цирюльника, когда тот появляется. Шин входит в лавку (когда доносит) — не показано, что она что-то там шепчет, что-то сплетничает, села и все. Злость, доброта, бабское что-то — одновременно. В ней разрушена способность искренне любить, привязываться (только — за деньги, за рис). И вдруг — интеллигентка: это уже от актрисы, вне образа.

Мать Янга (Демидова) — мертвое существо, движется почти автоматически, худая безжизненная тень. Грим — мертвое безжизненное лицо. Ее сцена с Шен Те: Славина — с энтузиазмом: «Подумаем!» **{****47} Демидова — без всякого внутреннего убеждения: «Подумаем». Она мать, и только мать. Сын для нее — только сын как таковой, даже его дело, самолет ее не волнует. А Шен Те уже зажила жизнью Янга. Демидова машет самолету — только форма, внешнее (у Станиславского все должно было бы быть иначе). Как они приходят просить, чтобы Янга приняли на работу: встали лицом к зрителю и стали говорить в зал (сейчас для нас все это уже стало органичным). На свадьбе мать Янга демонстрирует аристократизм: «Ты можешь взять любую».**

Янг — А. И. Васильев. Н. Губенко играл абсолютный эгоизм, все только на себя, еще одна искалеченная душа. У Васильева Янг не потерял совесть. Сцена у дерева, самолет — как Янг бросается за ним — телом. Когда Шен соглашается с ним («Люблю») — говорит «Вот как» с гордостью (не за себя, это не его победа, а победа любви).

Водонос — сцена у дерева, пантомима, обхватывает себе шею руками. Тонкость высокого артистизма, грустного раздумья о жизни.

Обращения Шен Те в зал, ее выкрики отчаяния. Это единственный целостный человек, глубокий лиризм. Вокруг — искалеченные люди, она их жалеет, не может через них переступить: счастье с Янгом — но нужно кого-то уволить (человека с большой семьей), чтобы дать ему работу; нужно взять деньги ковровщиков, и т. д. Это цепь ситуаций, а не естественная логика событий. Тип спектакля — лирический спектакль.

А. И. Сабинин — тот, что играет в «Павших и живых» татарина, — здесь в роли Вунга, брата. Хромает — тоже уродство. Слепой и глухой дедушка (Л. Буслаев) — он играет автора в «Новелле о четырех солдатах» из дневника М. Гершензона в «Павших и живых» — тоже уродство. Невестка (Е. Корнилова), ее вечная беременность.

Актеры:

В. А. Погорельцев (Безработный) — тот же образ благородной чистоты, что и в ролях Пастернака в «Павших и живых», Андреа в «Жизни Галилея». И тоже бескомпромиссная чистота и благородство осмеяны.

**{****48} Е. Корнилова (Невестка). Замахивается, тонкий голос — не просто актерское приспособление, а детское, первозданное, наивное (в споре с Шин, в выступлении на суде). В «Антимирах» она играет в сцене в бане, в «Жизни Галилея» — Вирджинию. В спектакле «Берлинер Ансамбль»**[[22]](#endnote-23) — та же тема.

В. Высоцкий (Муж). Активность. Один из куплетов песни о дыме (энергия).

Боги — бюрократы. Игра в домино — то, что их занимает. Отвечают водоносу формально, еле‑еле, но каждый в своем духе. В. Смехов (второй бог), не расслышав, говорит: «Это великолепно!» — т. е. в своем духе, но чисто внешне. Один из богов — бюрократ не глупый, а деловой (своего рода цинизм, несет эту тему). Второй бог (Смехов) — сентиментальный, с цветочком, почти искренен, все сладкое. Третий — злой, все виноваты, готов читать нотацию (а как у Брехта?).

Спектакль стал острее, интеллектуальнее.

Музыка:

Тема водоноса («Гром гремит и дождик льется. Ну, а я водой торгую»);

Цирюльник (музыкальный ритм — сентиментальность, слезки);

В перестановках и антрактах у Б. Хмельницкого и А. Васильева — серьезность, бесстрастность, никакого заигрывания с публикой, напротив, бьют в нее. Свист Васильева.

Целая музыкальная линия — уличный театр.

Прикосновение к народу.

Лирический театр.

## 30 октября 1967 года. БДТ им. М. Горького. В. С. Розов. «Традиционный сбор» [Постановка Г. А. Товстоногова. Художник С. С. Мандель. Композитор М. Е. Табачников. Режиссер Р. А. Сирота].

Сценическое изложение пьесы, с сочувствием всем ее идеям и симпатиям, но без своего собственного (по-настоящему) открытия. Пусть иногда с большим эмоциональным подъемом, напряжением, внутренней верой — сцена Сергея (В. А. Медведев) и Агнии **{****49} (Н. А. Ольхина) — но без своего открытия. Поэтому — только** изложение. При этом в чем-то сбивчивое. Как всегда у Товстоногова — повествовательно-эпическое начало («мы рассказываем вам эту историю»).

В еще освещенном зале звучит музыка, какие-то такты радиомузыки, школьная песня… Сцена без занавеса — коробка, облицованная каким-то фактурным светлым материалом под камень (известняк, что ли, или какой-то современный облицовочный материал). Аналитическая камера, а не место, которое продолжается в пространстве с горизонтом («Галилей» в «Берлинер Ансамбль»), где что-то значительное происходит, отвлечение от бытового. Здесь — аналитическое, тоже многозначительное. Смена декораций обнажена, входит в действие.

Под звучание песенки гаснет в зрительном зале свет, открывается задняя стена, и на сцену выезжает на фурке помещение школьного класса — парты, доска, шкафы. Это еще не кабинет естествознания, а «класс вообще». Затем этот класс уезжает обратно (момент излишней громоздкости, внешней театральности, режиссерская пантомима вместо прямого текста). Опускается групповой портрет выпускников — педагоги и в овалах портреты актеров в молодости. Они освещаются, затем гаснут семь из них — те, кто убит на войне (выпускники 1941 года). В музыку врывается вой бомб, выстрелы. Затем гаснут все портреты, пауза. Высвечиваются два лица — Агния и Саша. Эта фотография остается, сбоку въезжает металлическая конструкция с деталями обстановки комнаты Агнии и Саши [В. И. Стржельчик]. На столе пишущая машинка, Агния лежит на кушетке, ноги закрыты пледом, правит какую-то рукопись.

Потом эпизод в сберкассе — здесь на общей фотографии высвечено лицо Лиды [В. П. Ковель]. Затем — автозаправочная станция (машина выехала на сцену — тоже некоторое излишество). Затем сцена в доме Пухова [Б. С. Рыжухин], опять фотография… Антракт.

Второе действие. Пролог превращен в действие. Второе действие больше (дело не во времени, у него иной вес). Другой способ сценического изложения: веселая толпа выпускников, танцы — и на этом фоне, из этой массы время от времени выдвигаются на первый **{****50} план различные коллизии (поколения, судьбы, разные концы страны, социальные и общественные положения). Как бы два плана: танцующие и крупный план с героями и их отношениями.**

Фон дан и впрямую, и по радиотрансляции (шум толпы, музыка, голос представителя РОНО — еще одна сфера, бюрократическая). Многообразие мира и отношений, судеб в этом спектакле даны через прием выделения и фона.

В «Современнике» зал был продолжением сцены, здесь — традиционный сбор, на который мы пришли, по радио объявляются имена зрителей. Пролог — как наплывы. В прологе у Розова все узлы завязаны, все коллизии, проблемы, противоречия. В «Современнике» эти наплывы — развитие характеристик, а здесь — предыстория.

Реплику Стржельчика «Народных много, а хороших нет» зал принимает на аплодисментах, по-эстрадному. У З. М. Шарко (Лиза) — самостоятельный номер (эстрадность — в характере действия этого спектакля).

Режиссерская аналитическая конструкция — некоторая замедленность, спокойствие всепонимающего высшего существа, которое над этим царит и берется это объять, представить нам, объяснить (со стороны, к нему это не относится, эти проблемы его не касаются, не волнуют). Торжественный и мастерский анализ. Хирург, который режет, но руки в крови не пачкает. Такова режиссерская трактовка, режиссерская система, система акцентов и режиссерских курсивов в тексте (журнал «Октябрь»), нажимов — тут танцуют, а там происходят трагедии (потому в спектакле много танцев — у Розова они даны скупее).

## 5 и 15 ноября 1967 г. Театр им. Ленсовета. В. В. Маяковский. «Мистерия-буфф». [Постановка П. Н. Фоменко, обработка текста М. Г. Розовского. Композитор А. А. Николаев][[23]](#endnote-24).

Текст «Мистерии-буфф» — дух революции, стих, театральная форма безнадежно устарели и непонятны сегодняшнему зрителю. Требовалось разбудить какие-то новые силы. При всей модернизации, остается текст Маяковского, его стих, его монтаж. Стихов, **{****51} принадлежащих не Маяковскому, очень немного — вкраплениями, одиночными словами. У Маяковского глобальный характер мышления, масштаб мировой революции. И прямота выражения (а мы привыкли к двусмысленностям и намекам). У Маяковского все прямо, резко, грубо. Бояться этого — значит бояться Маяковского.**

Внутренний пафос «Мистерии-буфф» современен, как у Андрея Вознесенского в «Треугольной груше» (где Америка условна и дает возможность активно и непримиримо относиться ко всему, что постыло). Здесь рай — фальшивый, обманный мир.

Один из «нечистых» бьет молотом по висящему металлическому кругу. Гонг. На авансцену выбегают нечистые. Начало второго пролога («Через минуту мы вам покажем…») произносят три актера: высокий (у него потом будет фартук с красными полосами, не то кровь, не то краска); правый тонкий «клоун» — мальчишеского типа, молодой, его восторг намекает на что-то; левый толстоватый «клоун», говорящий с комической угрозой. Это один из принципов спектакля, принципов хора нечистых — повторения в разных интонациях, оттенках. Разработка, уточнение ходов…

«Должен сказать два слова я», — это говорит «музыкант» [И. П. Нагавкин]. Он будет надевать красный цилиндр и красный фрак, садясь за пианино. Фартук у него — кожаный. Читает из Маяковского по книге.

Вставка о поэтах: звонят Вознесенскому, «правый клоун», зажав нос, отвечает с прононсом: «ищу женскую рифму к “синхрофазотрон”». Евтушенко — в Париже. Ленч — носит френч, Ласкин — в политике не натаскан. Михалкова не надо: напишет басню как гимн, а гимн — как басню.

Гаснет свет. Нечистые на бочках читают первый пролог («Это о нас взывала земля… дайте жить с живой женой»). Теперь у нечистых какое-то многозначительное состояние, они его несут в себе, держат (коллективный, хоровой герой — это многое решает. Характеры не в том смысле, в каком хотели бы видеть в них Б. И. Ростоцкий и др.). Говорят о том, что их не семь пар, а всего семеро — придется работать за двоих. Конец пролога (до слова «Занавес»).

**{****52} Открывается занавес и вырывается на сцену толпа чистых, оркестр во фраках и галифе раскланивается, размещается позади на специальных подмостках, посередине дирижер. «Клоуны» выходят на авансцену. Крики нечистых. Ставят козлы и доску с круглыми дырами. Из люка выходят переодетые нечистые. Царь** [Ю. Т. Бубликов] — на голове ведро, на груди на цепи двуглавый орел. Царица [Е. С. Маркина — вместо Л. В. Леоновой] — в золотом ночном горшке на голове, в рубашке, чулки с огромными сиреневыми подвязками. Царица запахивается, подтягивает груди. Чиновник [М. К. Девяткин] — в чиновничьем мундире и с папкой. Патриот [А. Ю. Равикович] — рыжие волосы и черная борода, шелковая рубаха, лапти, топор. Офицер [Ю. А. Головин] одет в военную форму, но без сапог — в чулках. Два жандарма в огромных галифе и в белых рубашках, передвигаются походкой-полубегом. Выходит З. И. Караваева [Россия] — светлые волосы, одета в мешковину. Стоит. Все нечистые уселись на доску с отверстиями в позе людей, сидящих над гальюнными очками в уборной. Девушка в мешковине гордо стоит. Клоуны поют: «Эта девушка красива / Называется Россия…». Под пение ее по очереди будут бить: царь — сбивает с ног, чиновник — волочит, офицер бьет стеком, и т. д.

\* \* \*

Беспорядок разбросанных вещей на сцене — театральный реквизит из подручных материалов. Нечистых семь человек, а не семь пар. Одна из них — женщина, в ее руках костюмы. Начинается пролог от театра. Читается текст Маяковского («переделывайте»). Кого же просить о переделках? Звонят Вознесенскому — он занят, ищет рифму. Евтушенко — тише, в Париже… Рождественский — у него хоть фамилия рифмуется с Маяковским. Затем пролог из первой редакции «Мистерии-буфф». Потом эпизод с Россией — девушкой в мешковине. Заключение пролога (о театре, театр перевернут).

Двое нечистых — «клоунов». Слева — с курса Т. Г. Сойниковой (это тип интеллигентного молодого актера, как В. В. Особик, В. И. Чистяков). Кепки, как у Олега Попова, но с оранжевыми крапинками; к кепке приделан парик. Мяч — земной шар. О потопе.

**{****53} Появляется персонаж — в распашонке, сшитой из американского флага, с портфелем, рассказывает о своих поездках в маленькие страны (как у Маяковского — через восприятие зощенковского героя, с речевыми неправильностями). У Ю. Т. Бубликова очень хорошо сделана сама мина надутости, идиотизма (театр представления). Три хама. Песня молодых хамов. Музыкальная тема — нэпманский мотив. Дама «Эмиграция» с картонками. Во время ее монолога нечистые-клоуны поют куплет о Светлане Аллилуевой (такая грубая, народная интерпретация).**

Соглашатель. Полосатый купальный костюм, на голове носовой платочек с узелками на углах. От монолога Соглашателя сохранена только канва. «Милые правые, милые левые» — обращается в зал. «Твардовский и Кочетов, соглашайтесь…»[[24]](#endnote-25). Его бьют.

Человек с пистолетом. Молчит. Переходы от одного эпизода к другому обозначает выстрелами.

Чистые решают, что происходит (реплики — по Маяковскому), спорят. Строительство ковчега (большая бочка и система лестниц). Нечистые с молотками строят, чистые занимают бочку (они начальство). Диктатор требует штурвал — ему спускают с колосников штурвал. Плывут. Нечистые пьют с хамами, валяются пьяные. Митинг. Отбирают у чистых запасы, переворот — Октябрьская революция.

На авансцене с драматической, трагической интонацией читают: «Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо». Гонг.

Второе действие. В конце антракта занавес открыт. С задней стороны пианино торчат две ноги. Нечистые переворачивают пианино, отвозят его в глубину сцены. Выносят самовар. Ведущий один у самовара, в платочке, читает начало пролога второй редакции «Мистерии-буфф» (… «сидят на диване дяди Вани и тети Мани»). Потом — куплеты-сплетни («в Париже у каждого машина…»). Аккомпаниатор — в красном фраке и красном цилиндре поверх тренировочного костюма.

Начинается второе действие. Ад. Черти поют песню. Вельзевул подает свои реплики из люка. Различные муки. Соглашатель читает **{****54} «Тараканище» К. И. Чуковского — ужасы. Последний круг ада — это высидеть в президиуме четыре недели. И т. д.**

Опускается железная стена, на ней два звонка — в ад и в рай. Нечистые говорят о земных делах (цитаты из газет на разные темы, вразнобой). Из оркестровой ямы высовываются головы чертей.

Рай. Белые одеяния, поют «Аллилуйя». Парочка укладывается на простыни, наверху, в драпировках, — тоже обнимающаяся пара. Бегает Златоуст, подсматривает под простыни. Появление нечистых. Речи, Златоуст читает по папке. Нечистые требуют еды. Мыльные пузыри… Нагорная проповедь (голос за сценой, большой деревянный крест). «Не верим». О стране обетованной… Финал.

## 17 ноября 1967 г. [М. Горький. «Мещане». БДТ им. М. Горького].

Двери, печка стоят у кулис, картина справа висит не на стене, а в пространстве, стен нет — есть задник на расстоянии с обоями в крупный цветочек, выцветшими. Эти обои получают свою окраску в освещении, их цвет меняется: сначала темно-синий, потом светло-синий, в последнем действии — красноватый.

Е. А. Лебедев. Сверхтема та же, что в Уи[[25]](#endnote-26), только с драматическим, трагическим оттенком (самоутверждение, гордость, уязвленное самолюбие). Муки уязвления, все ситуации таковы. За столом Бессеменов обращается к Поле [Л. К. Сапожникова], это стоит ему больших усилий: «Я крикнул на отца» [Перчихина, отца Поли] — и Поля сразу же: «За что?!» (резко, категорично, отрывисто). Сапожникова довольно свободно себя чувствует, освоилась. А еще и внутреннее сопротивление Бессеменова (Я должен извиняться, объясняться перед этой швалью). Что-то его сосет. Резкое движение руками в сторону, как бы стряхнул крошки, расправил скатерть, — но это реакция раздражения, стряхнул с себя. Грубо отсылает Полю.

Выход Лебедева — в валенках. Потом — в сапогах бутылками. Как ставит ноги, важный выступ, достоинство. Потом — в мешковатом пиджаке (его фигура сзади). Как уходит Н. Н. Трофимов — Перчихин: тоже вид сзади, порванный по шву полушубок.

Сцена за столом, когда его обижает Перчихин — Бессеменов постепенно наливается обидой.

**{****55} Сцена, когда Нил** [К. Ю. Лавров] и Поля сообщают о своем решении пожениться. Спокойствие Бессеменова, как бы поднялся над этим, его это не касается — и не удержался, взрыв ярости.

Сцена с Еленой Николаевной [Л. И. Макарова] — Бессеменов важно идет за счетами, приносит счеты и как-то очень резко их встряхивает (нехарактерно для него: потом, когда он соберется звать полицию, будет аккуратно снимать цветочные горшки с окна и искать, куда их поставить). Садится и считает: за стекла, за петлю, за мешок с углем. Потом дает сдачу — Елена подставляет сумку, он резко и размашисто бросает в нее бумажки, потом лезет в карман брюк (задирая сюртук), достает пятачок и тоже довольно резко и размашисто бросает в раскрытую и подставленную сумочку. Тут есть и заигрывание (быть на равных с этой барыней), смотрит ей вслед с восхищением. Акулина Ивановна [М. А. Призван-Соколова] это замечает, выпятила грудь, Бессеменов смутился, но все же говорит: хорошее тело (или что-то в этом духе).

Бессеменов заводит часы — два раза, со скрипом. В конце — прострация, почти сумасшествие, бьет по [своей] голове в такт шарманке.

Сцена воя — Бессеменов, первым начинает Перчихин, который ничего не понимает.

Сцены в темноте, почти полной, — с отсветами, бликами… Эхо в конце картин: 1) молитва Бессеменова, 2) Степанида угли рассыпала, 3) Татьяна [Э. А. Попова] зовет: «Лена!».

Петр — О. И. Борисов. В отличие от В. Э. Рецептера, он более резок в «разоблачении» Петра. У Рецептера — облик современного молодого человека (интеллигентного, мягкого, близорукого). Борисов — маленький, неприглядный. Резкие знаки (режиссерские акценты) трусости, предательства.

Сцена Петра и Бессеменова — примирение, когда они друг к другу [склоняются] головами, но Нил прервал: «Обед!». Бессеменов отвернулся, и Петр с показной быстротой (бегство) проскользнул к себе. Его пробег к себе (быть незамеченным) — когда ругаются Бессеменов и Нил. Срывающийся, дающий петуха голос. Горький утрировал, «подставлял ножку» Петру, как это делают персонажи пьесы.

**{****56} Лагерь Нила: бестактность, лезут в душу.**

Позы Петра: фигура неловкая. Говорит Татьяне о труде, лежа на диване и засыпая.

Тетерев [П. П. Панков] — бестактное праворезанье, издевается, наслаждаясь тем, что происходит. Злое.

Перчихин — идиот, ничего не понимает. Слушает Бессеменова, кивает головой.

Татьяна — наиболее чувствующая все [происходящее]. Жизнь и люди все время ее уязвляют, топчут душу. Чтение. И — насвистывает, а потом играет на пианино «Марсельезу».

Спектакль обкатался. Многое сгладилось.

Сцена пения за столом (как и в «Трех сестрах»[[26]](#endnote-27)) — тут дает себя знать ансамбль, увлечение актеров песней. И все-таки это — режиссура акцентов, обнажения внутренних мотивировок, становящегося самоцелью.

## 1 и 5 декабря 1967 г. В. Шекспир. «Макбет». [Королевский Шекспировский театр. Постановщик Питер Холл. Художник Джон Бьюри. Костюмы — Джон Бьюри, Энн Кертис. Музыка — Гай Вулфендем].

Драпировка стен сцены, кулис, пола — красный мех (это бархат, но с ворсом, увеличенным во много раз). Он создает множество эффектов. Фон, который поглощает, размывает (например, в массовых военных сценах, где воины одеты в такие же меховые плащи). Темный фон, создающий особый живописный эффект, перспективу, он выделяет структуру графической или живописной композиции. Ощущение этого мира (скалы, стены — мех дает особые блики, превращает их в живые массы): мир крови, все пропитано кровью, каждый шаг есть убийство. Когда идут сцены в помещении — неровная сценическая площадка внутри этих красных половичков, как бы кровавые лужи, которые вот‑вот зальют и это пространство. (Кровь на руках и т. д. — это особая тема). Сцена с ведьмами — «пузыри земли» — земля колышется, под половиками лежат воины, гробы, движение земли (по ней бегут световые блики, земля дышит, кипит, кровавая трясина, тина, ведьмы утопают в ней, из нее рождаются, в нее уходят). Так же появляется котел в сцене колдовства.

**{****57} Белая занавесь спускается как парус посередине сцены. В первом действии это экран, на его фоне во вспышке молнии возникают черные силуэты ведьм. Он опускается в конце первой части действия и поднимается в начале второй части. В сцене, которая происходит в Англии, — опускается как задник, фон, снимая шотландский колорит (на занавесе здесь эмблема Англии).**

Воины в остроконечных шлемах, такие у всех — и у солдат, и у полководцев. Щиты, копья, красные меховые накидки, плащи. Лорды в плащах и кожаных кольчугах с широкими поясами. Все измазаны в крови, Макбет особенно. Одежда напоминает передники мясников. Плащи тоже отливают кровью. В мечах нет эстетики оружия, шотландские мечи — тоже как ножи мясников, с тяжелыми рукоятями. В первой сцене все они тоже измазаны в крови (у Макбета, у Банко…)

Изрубленная одежда Сержанта — бесформенная, но выдержанная в определенной гамме. То же у Привратника (Клайв Свифт) — все, что в жизни было (грязь, кровь, забавы, обжорство) — все это осталось в виде пятен на одежде. То же у ведьм (Элизабет Сприггс, Кэтрин Лейси, Клер Келли) — свисающее пестрое тряпье. Дункан (Себастьян Шоу) и его сыновья — в белых, вернее, желтоватых одеяниях. У Дункана почти священническая одежда, на цепи в виде ожерелья из слоновой кости — крест. Когда появляется Дункан со свитой, выносят большой крест (как хоругвь). Потом, в конце, когда Макбет побежден, а молодой Мальколм (Иэн Ричардсон) становится королем, крест снова здесь, Мальколм опускается перед ним на колени, очень проникновенно благодарит или, скорее, дает клятву (христианская тема). У Макбета (Пол Скофилд) и леди Макбет (Вивьен Мергант) такая же желто-белая одежда (их королевские одеяния), но ожерелья не с крестом, а с каким-то медальоном.

Макбет вначале в такой же одежде, как все полководцы (кожаный передник с широким поясом, весь в крови). Дома — в сером кафтане. После убийства — в красном халате (махровая фактура, резкий покрой) и красных (алых) чулках. Потом — белый кафтан с изящным стоячим воротничком, золотая корона. Снимает ее, когда собирается говорить с будущими убийцами Банко. В сцене у ведьм Макбет в белом. **{****58} В финале — черная кожаная рубаха и огромная кольчуга, сделанная из стальных металлических полос. Две половинки кольчуги связаны тесемками. Макбет ее надевает, потом в ярости сбрасывает, оруженосец бегает за ним с этой кольчугой и мечом. Потом Макбет появляется в полном вооружении, с остроконечным шлемом, мечом и круглым щитом.**

Убийцы — в черных меховых одеяниях.

Сапоги бесформенные, вроде чулок.

У старика — нечто вроде монашеского одеяния.

Леди Макбет: длинное женское средневековое одеяние. Когда становится королевой — такое же, но белое. В сцене убийства Дункана — ночной халат. Потом — темное одеяние (как рубашка покойника) и сандалии-босоножки.

В ночной сцене убийства Дункана все сбегаются в каких-то случайных одеяниях и босиком.

Оркестр: барабаны (в шкурах) и изогнутые рога-трубы.

Первая сцена идет на кровавой подстилке.

В замке Макбета обнажена неровная сценическая площадка с креслом посередине. В сцене убийства Дункана — ничего нет.

На пир приносят блюда: кабан с воткнутыми в него стрелами, огромные чаши, одна из них дымящаяся.

Сцена в Англии: скамьи с высокими спинками.

Сцена с ведьмами — котел, возникающий из-под земли, и всякие атрибуты, которые бросаются в котел.

Призрак: высвечиваются голова воина и окровавленное тельце младенца, остальное сливается с фоном (старинный театральный эффект). Потом — королевич с деревцем. В сцене последнего боя Макбета деревья идут на зрителей.

Динамические переходы от эпизода к эпизоду, звуковые контрасты — начинают бить барабаны и трубить трубы, входят с разных сторон или уходят участники, проходят, убирая реквизит. Действующие лица разных сцен встречаются. Еще не ушли воины — появляются (высвечиваются) ведьмы. Проход слуг с блюдами, пробег воинов с копьями наперевес в конце, последний бой — и относительная статичность мизансцен, картинность, живопись потемневших **{****59} красок в кровавой гамме. Воины (массовка) — обрамляют, оттеняют.**

Этикет и обиход: рукопожатие — Макбет жмет руку сержанту (не здоровается, а жмет руку), принцы — друг другу, когда получено известие о победе, Макбет — Россу. Макбет перед королем Дунканом на коленях, жмет руку принцам. Потом в сценах финальных — тоже (неуклюже, по-медвежьи, перчатки тяжелые…)

Макбет идет к Дункану с руками, разведенными в стороны, как бы для объятий, становится на колени. Король обнимается с Банко, символический поцелуй, плечо к плечу. Макбет обнимает леди, когда в первый раз приходит в замок, «сделанное» объятие, его руки на ее плечах.

Пластика Пола Скофилда — на общем фоне персонажей массивных, неподвижных, ходят в первых сценах по меху — у него мягкие, крадущиеся движения, он все время не может найти покоя, не может найти место рукам. Легкость, изящество, плавность. Можно было бы сказать, что в его движениях что-то кошачье — барс, разминающий члены, готовящийся к прыжку. Неуклюжесть, неловкость кошки в медленном движении — она предназначена для прыжка. Но это слишком просто (Макбет — барс), постоянно в нервном, настороженном состоянии. Не туповатый герой-воин, а какая-то натура скорее мягкая, вкрадчивая (у него талант, способности вора — руки ведут поиск). Это другая аналогия… Злой талант, злое направление ума (а в Лире?)

Леди Макбет — тоже мягкость, но другого рода, женская, тут еще очень важен голос — глубокие и резкие, очень красивые тона (изломы). В сцене убийства Дункана — легкий хмель и кружение головы. С кубком в руках — то ли сама пила, то ли поила стражников. Она — идеолог. Сцена бреда: она движется медленно, сосредоточенно по прямой, отдает светильник служанке, моет руки (на зрителя, она в центре сцены). Отходит назад — припадок, испытывает страшные муки, физическое страдание (стоны, стенания, движения рук — маленькая ручка), идет медленно, спокойно назад, поворачивается — и снова стенания, уходит спиной к зрителю (такой же уход есть в конце у Макбета).

**{****60} Театральность поз, осанок (не индивидуализированных, «театральных») — и перебои быстрых, естественных движений.**

Все, что связано со смертью:

Макбет перед тем, как идти к Дункану: движение рук, он несколько раз поднимает руку ладонью кверху, как бы смотрит (может быть, он уже ловит кинжал, но скорее всего это что-то другое). И потом руки держит, не прижимая к себе, они сжимаются в кулаки, словно нечто чужое, самостоятельно живущее, не его, отделенное от него действие. (Говорит же об этом, должны действовать…) Уходит к королю. Энергия, заставляет себя, внутреннее напряжение, решительность — но в этой решительности решимость минуты, не упустить ее. Свои руки несет. Перед этим его руки ловили кинжал, напряженно и спокойно, они были тоже отдельно от него. За сценой слышны крики-стоны (очень натуральные). Макбет возвращается с окровавленными руками и с двумя кинжалами. Смотрит на них неотрывно. Смертный страх.

Крик совы — когда Макбет ушел, у леди Макбет единственный момент счастья — сова ночная птица. Крики. Макдуф (Патрик О’Коннел) не может говорить, когда выходит от убитого Дункана.

Банко (Брюстер Мейсон) убивают в темноте, фигуры мечутся, сдавленные крики. Страшный, дикий крик убегающего мальчика…

Убивают сына Макдуфа (Питер Ноббс), перерезав ему горло, мать мечется, в темноте крики (это все натурально).

Отдаленные, заглушённые крики — там произошло что-то страшное (смерть леди Макбет).

Бой Макбета с молодым Сивардом — тяжелый, неуклюжий. Сивард падает, роняя меч. Макбет его уверенно прокалывает. Страшный, нечеловеческий, предсмертный крик Сиварда.

Бой Макбета с Макдуфом. Макдуф с мечом без щита. Макбет со щитом, держит свой тяжелый меч на левой руке, за щитом. Диалог. Когда Макбет узнает, что Макдуф не рожден женщиной, бросает свой меч на пол. Макдуф приставляет лезвие к его горлу. Диалог. Макбет отбивается щитом, хватает меч. Оба переходят на задний план. Макдуф несколько раз бьет мечом, но Макбет закрывается щитом. Затем Макбет отбивает удар мечом. Макбет и Макдуф **{****61} упираются мечами, уходят из поля зрения, за кулисы. Макбет выталкивает Макдуфа из-за кулис. Потом Макдуф приходит с головой Макбета на копье.**

## 14 декабря 1967 г. БДТ. Г. Фигейредо. «Лиса и виноград». [Постановка и оформление Г. А. Товстоногова. II редакция. Режиссер Р. А. Сирота. Композиторы Н. С. Симонян и Ю. Г. Прокофьев].

Сохранилась старая античная рамка — декорация как площадка условного действия. Спектакль примерно 1957 года (впервые на сцене — интеллектуальная драма, предбрехтовская подготовка). Стилизованное, условное представление. Сценическая аргументация тезиса: свобода дороже всего (богатства, любви, покоя, жизни). Каждое из действующих лиц — один из путей поисков свободы, непрямых, основанных на ложных представлениях. (Клея — свобода любви, и т. д.). Единство стиля и единство плоскости существования. Театральное открытие и прогрессивная идея свободы.

В спектакле 1967 года форма, стиль, условность сами по себе не могли бы нас сейчас затронуть (тогда мы испытывали удовольствие от самого постановочного стиля). Теперь это уже невозможно так воспринимать. Сохранились некоторые пластические элементы (пластика и движения капитана [В. А. Медведев], эфиопа [В. И. Караваев]) — хотя суть другая, капитан тогда был воплощением военного безразличия, непробиваемым. Как и эфиоп, он не понимает, что несвободен, что он раб.

Совсем иной план у Ксанфа [О. В. Басилашвили] — играет современного человека, тип, идущий от Евстигнеева — голого короля: добрый малый — но только это домашний тиран, не очень страшен. В общественном смысле, скорее, смешон. Очень точен и выразителен во всех своих проявлениях. Программы, которую иронически излагает Клея [Н. М. Тенякова] у него нет, просто глупый человек, но от него кто-то зависит (тут, в доме). Его отчаяние, когда что-то случилось — ушла Клея, под угрозой находится его дом. Домашняя конкретность Ксанфа, весь его облик — холеные руки из-под хитона, обрамляющая светлая бородка, без усов, круглые, выпученные глаза, когда он чего-то не понимает…

**{****62} Сцена опьянения. Свист, которым он призывает эфиопа, — вне «античного» стиля. Басилашвили играет Ксанфа очень точно, богато, разнообразно, но немного утрируя. Это уже готовое, открытое им самим в других ролях — «Еще раз про любовь», «Три сестры». Самоуверенность, Ксанф не сомневается в себе. Игра с Эзопом** [С. Ю. Юрский] — свысока, это не может поколебать его уверенности. Сцена поцелуя Мели [Т. А. Тарасова] — по-деловому. Какая-то все время ироническая игра — снимая, обыгрывая [свист, плевки после поцелуя и т. д.] Смех, когда отрицает обвинения Мели. Железное упрямство и тирания пьяного, когда приказывает петь. Подхватывает пение, окончания музыкальных фраз. Возня с сосудами для вина [явно пустыми], ироническое обыгрывание — в прежнем спектакле это было бы неуместно.

Ксанф учится читать басни, Клея тут же. Ксанф повторяет интонацию, но обессмысливает ее. Делает ударения, усиления — но бессмысленно.

Клея — внутреннее смятение, страдание, ощущение унижения. Страдает, когда бьют Эзопа, больше, чем сам Эзоп. У Теняковой нет ясной законченной линии (но у Эзопа тоже нет). Ей плохо, противно, отвратительно жить в этом доме. Н. А. Ольхина была более «античной», античная пластика — через скульптуру. (Клея — античная богиня, а Эзоп — сатир, маска комического театра, театральный раб.)

У Эзопа — В. П. Полицеймако — уверенность и самоуверенность, в нравственном смысле, в духовном, умственном — он победитель, басни — как фокус, демонстрация превосходства, он — действительный хозяин. Юрский — раб. Побои настоящие, он боится их. Боль настоящая. Вздрагивает даже от дружеского прикосновения Ксанфа. Напряженные позы, свое состояние все время ощущает, чувствует. Грим — не очень ясен (вблизи): вокруг глаза — черные круги. От правой щеки через нос к левой щеке наклеена светлая полоса, не то рубец, не то (издали) деформация лица. Эфиоп приводит Эзопа (при первом появлении) согнутого в три погибели. Его активность — скорее внутреннее сопротивление организма, чем воля, ее нет — есть одержимость, маниакальная одержимость свободой, нет ни веры, ни воли. Иначе Эзоп не может, это его природа.

**{****63} У Полицеймако смерть — аргумент (свобода дороже жизни — здесь свое ханжество,** [зрители] похлопали, согласились — и пошли дальше в свой хлев). У Юрского смерть — единственный выход, единственная возможность освобождения и избавления. Он стоит спиной к зрителям — расправляется, вырастает, голова поднимается — просыпающийся раб у Микеланджело. Достойно умереть. На этой сцене был Мышкин, который побеждал духовно, нравственно, потом другой Мышкин — со сдвинутым, тревожным сознанием, моментом сдвига, юродства — он уходил в свое небытие, это было закономерно. Юрский — Эзоп — тоже искалеченное жизнью существо (Илико в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион») — но дух жив, здесь другое (на отчаянии, на неспособности стать рабом). Раб — Ксанф, рабы — эфиоп, Клея, Мели, но не Эзоп. Но от этого не легче, не значит, что он не ощущает рабства, в том-то и дело, что он больше всего и чувствует себя рабом, от рабства страдает (этим он отличается от других, ведь отношения условны, а не конкретно-историчны). Лицо Эзопа, когда возникает надежда — скорее страх, что это ложная надежда, чем радость возможного. Губы поджимает — напряжение.

В финале связанный Эзоп падает и катится по лестнице вниз.

## 1967. [Кинофильм «Дети райка» (1945). Режиссер Марсель Карие. Сценарий Жака Превера. Оператор Роже Юбер. Художники Леон Барсак, Реймонд Габутти, Александр Траунер].

Две серии — это не столько продолжение, переросший рамки общепринятого размера сеанса фильм (как теперь бывает), но как бы два фильма, которые накладываются друг на друга, создавая некую глубину, перспективу, полноту, которая не может быть достигнута в одном фильме. Недоступная той стадии развития кино противоречивость, она станет достоянием более позднего этапа, «новой волны», этот фильм Карне как бы перекликается, подает руку «новой волне» через голову неореализма. Суть же в том, что в первой серии идет речь о неистребимости, о победе Франции через неистребимость, вечность национального духа, национальной сути, которая живет по-своему в разных ипостасях (Батисто, Фредерик-Леметр **{****64} [**Пьер Брассер], Вор, граф — они борются за Францию, за любовь Франции), и здесь они более или менее едины. Хотя побеждает, собственно, в этих условиях создается, рождается пантомима (выражение — без права говорить — в этом своя сила). [Дебюро — Жан-Луи Барро]. Здесь известная цельность, оптимизм, гармония мировосприятия, как раз недоступная «новой волне». И потому эта первая часть для нас более ценна, оригинальна, вернуться к этой цельности и простоте нельзя. Вторая часть — о том, что разделяет. Тут война, разлука, то, что потеряно в этой борьбе. Образ ликующей карнавальной волны и в ней — разделенных, не могущих найти друг друга героев. Связь частей — в том, что предчувствие разлуки уже есть в первой части.

Искусство и жизнь, их взаимоотношения, принцип обратной выразительности, вернее, открытия правды — на грани, на переходе от искусства к жизни в самом произведении, здесь происходит очищение.

## 25 января 1968 г. Ленинградский Малый драматический театр. Л. Г. Зорин. «Варшавская мелодия». Режиссер Г. Н. Яновская. Художник А. В. Коженкова. Музыкальное оформление В. В. Волкова.

Режиссерская рамка: на сцене сразу несколько мест действия. Фигуры Ники (слева) и Трубача (справа), на переменах они поворачиваются. Двери — обитые клеенкой.

В полутьме персонажи выходят, бродят по сцене, прикасаясь и как бы вспоминая, осматривают комнату. Потом уходят.

Гелена [Л. П. Пилипенко] на стуле. Появляется Виктор [Б. Л. Бабинцев].

Переходы — в полумраке, как силуэты, расставание — лязг дверей.

Гелена — движение. Умненькая, но в чем-то безмятежная. Обаятельная, простая, милая. Нет трагического подтекста с самого начала, как у А. Б. Фрейндлих. В конце она к этому приходит. Зритель привыкает смеяться над этой милой парой и не сразу принимает трагический ход.

**{****65} Нет непреодолимых препятствий, но он не может. Бабинцев не играет исторического, зависящего от времени характера. (А. Фрейндлих несет в себе время, это у нее происходило и происходит.) У Фрейндлих нет эволюции от нуля к вершине — два начала в ее героине живут. Победа духа и юмора. Ту же тему С. Юрский — Эзоп решает по-своему. Фрейндлих играет тему современного молодого человека. Трагическое, драматическое начало (через польскую тему).**

## 1 февраля 1968 г. М. А. Булгаков. «Мольер» [Московский театр им. Ленинского Комсомола. Постановщик А. В. Эфрос. Художники В. Я. Дургин и А. Д. Чернова. Композитор А. М. Волконский].

Эфрос театр Мольера, вернее, мольеровскую театральность передает, стилизует через свое восприятие современного французского театра, вообще западного театра[[27]](#endnote-28). Внешняя атрибуция соотнесена с мольеровскими временами (хотя тоже не очень), а природа актерского существования — современная; при этом тут смесь — и театр переживания, и театр представления (соединение театральности и обнаженных, чуть ли не натуралистических моментов, взрывов страсти, например, любовная сцена и другие — макбетовский прием)[[28]](#endnote-29). Перенесение действия в область современного, в план мысли, философии — а не намеков и аллюзий, что характерно для нас. Играется современный человек (Мольер). Это не очень последовательно: Бутон (А. Г. Вовси) — дремучее актерское начало, может быть, это даже нарочно — иначе почему Эфрос так его одел; провинциальный театр. И другой ход — игровая театральность, трехмушкетерная[[29]](#endnote-30), бурлескная, пародийная. Скажем, члены Кабалы (три человека в масках, сидящие под балдахином кровати, балет под какую-то современную мелодию, женский голос с современной энергией пения).

На сцене — кулисы театра, но без реальной планировки, не как в ремарке у Булгакова. Хаос — все навалено, смещено. На заднем плане в центре — распятие, на нем свиток-надпись «Комедианты господина…» Изможденная фигура Христа. На лице небрежно повешена красная театральная маска. Рядом еще два креста (как бы **{****66} кресты разбойников) — но они смонтированы из театральных костюмов, повешены костюмы с растянутыми в стороны рукавами. Через всю сцену протянуты тросы, на которых развешаны костюмы. В сцене у короля их сдвигают (здесь есть и королевское одеяние). Слева от зрителей — кровать с балдахином и задергивающимися занавесками. В королевском дворце — на синем поле золотые лилии. В середине — стол, на нем множество свечей, графин с вином, фонарь. Справа, немного в глубине, — клавесин Шарлатана. Рампа обозначена свечами, которые зажигает Бутон. По сцене в ритме танца двигается Риваль** [В. Н. Дугина], через всю сцену. Мадлена Бежар [Е. А. Фадеева]. Потом Бутон. Он раскланивается (реверанс, придерживая полы кафтана), начинает зажигать свечи рампы. У Вовси седой парик, зеленый кафтан, чулки (костюм из костюмерной, блеклые тона, дремучая театральность — расчет на смех, на забавность каждой реплики). Он зажигает свечи…

Появляется Мольер [А. И. Джигарханян] — держится за сердце. Он не в гриме, как у Булгакова, нет этого уродующего грубого парика и прочего. Падает в кресло. Бутон подбегает к тазу (справа на сцене), мочит полотенце, прикладывает ко лбу Мольера, держит у сердца (вода настоящая).

Мольер перед Королем [В. В. Всеволодов]. Просто опускается полоса (черная с орнаментом). Мольер униженно раскланивается, лицо — заискивает.

Сцена Арманды [И. В. Печерникова] и Лагранжа [Ю. О. Колычев]. Она танцует, говоря с Лагранжем (француженка настоящая). Когда объясняет, что поздно отменять брак с Мольером, — падает на постель (головой к нам), бьет себя по животу. Лагранж говорит, немного вещая, она — танцуя, это не бытовой диалог. Танцует, ускользает от Лагранжа вокруг стола, потом падает на постель. Лагранж — молодой, важный.

Затем идет сцена за кулисами. Мольер перед Королем. Экспромт (заискивающее лицо Мольера). Маска доброты, смущения. В то время как он обращен к нам, на заднем плане в волнении вышагивают актеры.

**{****67} Бутон на длинной палке держит королевское платье (в другом случае — женское платье).**

Потом — диалог Бутона и Шарлатана, такое говорение опять же неконтактное, реплики как бы откуда-то доносятся, меняется звуковой план, четко и ясно.

Голос Людовика: «Благодарю вас, господин де Мольер» (это через микрофон).

Сцена Мольера и Бутона. Вспышка Мольера. Ярость неподдельная, нетеатральная. Риваль падает на Мольера, задерживает его.

Лагранж плачет.

Мольер разорвал кафтан — это (не по Булгакову) переход к искреннему веселью, Мольер забавляется. Тут ключ к Мольеру — грандиозная непосредственность, активное восприятие, теперь он искренне веселится, смеется, доволен, забавляется этим. Простота Мольера у Джигарханяна, он молод. В нем есть художник — Мольер живет полнотой минуты — и беспечность какая-то, это объясняет и его увлечение Армандой, и все. Артистическая натура (в каком-то современном смысле, как у Глеба Горбовского) — в переходах, в веселье, увлечении, ворчании. У Эфроса явно был прототип, но только, вероятно, не актер, а поэт, писатель.

Сцена с Шарлатаном. Вопрос Мольера Шарлатану — как делается фокус — опять же искреннее любопытство.

Мольер и Арманда. Удаление Бутона. Вся сцена — ее поведение, его страсть («Моя девочка!»). Поцелуй на постели. Он поднимается. Она задерживает его. Говорит ему о том, что она… (не на ухо, а запинаясь, замолкая от смущения — он понимает). У Булгакова Арманда шепчет на ухо.

У распятия — Арманда просто его целует, шутя, беспечно (в ней тоже эта современная беспечность, беспечность современного молодого человека). «Ты Жан» — «Я Батист» — «Ты — Мольер!». Договариваются о свидании у него.

Одноглазый [Д. Н. Днепров] — кошелек от короля. Потом преследует Арманду — вокруг стола, у постели. Она — кокетство и игра. Бутон вмешивается.

Мольер и Мадлена. Мадлена падает на колени.

**{****68} [**Бутон] гасит свечи, сдвигает специальными рогатками костюмы на вешалке.

Мадлена ложится на постель.

Сцена Мольера и Муаррона.

Мольер и Арманда. Она садится на постель (там Мадлена) — они втроем в постели.

Они еще не ушли со сцены — уже появляются исполнители сцены карточной игры у короля. Король (в рыжем парике) бросает мешок с деньгами. Одноглазый. Присутствуют брат Верность и другие. Одноглазый носит карты от маркиза де Лессака к королю. Перед этим — танец под звуки музыки, пение, церемония.

Сцена с Варфоломеем [Д. А. Гошев, И. Б. Шувалов]. Он — здоровый детина. Никакой игры. Бьет себя ладонями по животу («музыкальное сопровождение») — а говорит заученно и бесстрастно. Его отпускают. Уходит. Возвращается. Он снова начинает свою барабанную дробь. По Булгакову, у Варфоломея глаза безумца, — здесь всего этого нет, а есть явное шарлатанство. Людовик говорит «в пространство» — точно по ремарке Булгакова.

Людовик и Мольер. Мольер угодлив. Игра с несуществующей курицей (курица есть — но Мольер играет с воображаемой курицей, развлекая тем короля). Переворачивает стул. Мольер садится на перевернутый стул, потом падает в пространство между ножек. Вопрос короля о крестнике — «Не живут мои дети, государь». Разрешен «Тартюф» — Мольер кричит Шаррону, ликование.

Справедливый сапожник (шут) (С. С. Яковлев) ложится в постель. Из нее — выпутываясь, в борьбе — появляются Арманда и Муаррон (Н. А. Верещенко). Идет любовная сцена, игра. Она сопротивляется искушению. У Булгакова они репетируют Амура и Психею — в спектакле прямо любовная сцена, и ее вопрос «Где Бутон» — это защита. Муаррон почти насильно затаскивает ее в кровать, затем задвигает занавески, оттуда — ее крики, потом стоны затихающие. Одна из натуральных сцен. Крик, когда появляется Мольер.

Появляются члены Кабалы. Садятся на кровать под балдахин.

## {69} 19 февраля 1968 г. [М. Горький. «На дне». Московский театр «Современник». Режиссер Г. Б. Волчек. Художник П. М. Кириллов].

Черный бархат, все обито. Деревянные нары и деревянный пол, тряпье, система лестниц, все как во МХАТе — специально, подчеркнуто.

Лука (И. В. Кваша) — главная фигура.

Сравнить с «Мещанами» в БДТ.

Массовочный фон — ходят по людям, почти наступают друг на друга. Вскрики, рев. Финал: Сатин (Е. А. Евстигнеев) в стороне, на кровати. Актер слушает, а не поет. Фраза Сатина «испортил песню, дурак», как и в других случаях — не цинизм. Хотя есть и цинизм — Бубнов (П. И. Щербаков), Клещ (В. Н. Сергачев) — но это отчаянно, только так можно пробиться, это защитная реакция, явно след времени. Песня в финале не просто спета — тут что-то большее, какая-то стройность. А после — нестройный шум. И пение, и разговоры, и смех, все распалось снова (образ жизни). На этом спектакль заканчивается.

Лука. Все начинается по-настоящему тогда, когда появляется Лука. До этого только примерка. Как Лука смотрит на людей…

## 9 марта 1968 г. [А. К. Толстой. «Смерть Иоанна Грозного». Центральный театр Советской Армии. Постановщик Л. Е. Хейфец. Художник И. Г. Сумбаташвили].

Когда все уже достигло высшего напряжения, сверхнапряжения, приходит молодой режиссер (как в данном случае) и все начинает со спокойного тона, какой-то поворот, выключает лишний шум и суету, способен посмотреть на все спокойно, но учитывая то, что было сделано раньше. Толпа, громящая лабазы — как у Эфроса, Иоанн Грозный (А. А. Попов) — в традициях «голого короля»[[30]](#endnote-31) (простодушие, капризы) — не злой Грозный, собственно, и не грозный…

Общее стилистическое решение: ушел от привычной мхатовской постановки боярского быта. Степенность, медленность, плавность — этого ничего нет. В боярах — мужицкое, мужское (начинается с драки). Но нет и подчеркнутой модернизации, какой-то **{****70} современной, свободной пластики. Руками не машут, есть статическая определенность фигур, контуров, силуэтов. То же относится к речи, к стиху — немного условное чтение, очень легкое. Например, Захарьин-Юрьев (П. И. Вишняков). Исторические параллели не подчеркиваются, напротив — режиссер словно бы уходит от этого. Они настолько очевидны, настолько на поверхности — что их не нужно интерпретировать. И вообще — вся суть в том, что историческое не выдвигается (судьба России, управления, вся политическая суть трагедии становится вторым, метафорическим планом, это как бы сдвинуто), все переносится в человеческие отношения. Это дела и судьба одного человека, его продолжение — не государственный деспотизм, а вообще такой способ существования: опустошение, все разрушено. Играется** старость (отвращение, ужас — старость без мудрости, без соизмерения сил). Переводится в жанр трагикомедии (ирония, жалкое, смешное, капризное в Иоанне Грозном). Внешние события истории — как волны, приходят, уходят — и от него не зависят… В этом известная ограниченность, слабость актеров, нет настоящей кульминации, взрыва.

Декорация: иконы — здесь Россия, а не в войнах, завоеваниях, послах, политике.

Коробка сцены — потускневшая, пожухшая стенная живопись, разумеется, церковные мотивы, орнаменты. Очень низкие двери, арочки. Посередине большая конструкция в виде прямоугольной фигуры, которая поворачивается разными плоскостями к зрителю, каждая плоскость определяет данное место действия, здесь тоже главным образом мотивы религиозные, в основном иконы, фрески стилизованные. Выступающие сквозь стены наслоения веков — русский национальный дух, драматизм и народность… Вертикальное развитие, вверх, к богу — и прижатость людей, давление на их плечах. Благодаря этому вертикальному направлению очень низкими, неправдоподобно низкими выглядят двери. Кажется, что человек не может пройти в эти двери, входят пригибаясь, на корточках. Такие дверцы и в центральной конструкции (терем Шуйского, дом Годунова).

Полумрак. Спиной к нам, слева на авансцене на простой скамейке сидит царь в полном царском облачении. Возле конструкции — **{****71} шут (С. К. Шакуров) в какой-то изломанной позе, молодой парень в красной рубахе и штанах (как всегда, в конце он уходит на руках). Тут важна молодость, его состояние — все думает и переживает (за Иоанна и против Иоанна?) — скорее** за, за его человеческое, погибшее. Шут что-то делает — жонглирует, акробатические приемы…

Царь встает (звон колоколов), снимает мономахову шапку, кладет ее на скамейку. После этого шапка уже на протяжении всего действия остается на этой скамейке, ее будут поднимать (Федор, сам царь). Царь уходит. Шут распластывается на полу, пока царь идет.

Конструкция медленно поворачивается. Боярская дума. От стены (роспись — тема богородицы) — два ряда скамеек. Бояре рассаживаются. Разные костюмы. Коричневый, глухой, застегнутый «сюртук» Годунова. В боярах нет степенности, статичности, привычной для боярских спектаклей. Лысый Вельский (Д. В. Бородин). Худой Шуйский (А. Я. Кутепов). Старик Захарьин-Юрьев. Нагой (Б. В. Петелин) — молодой, дебелый парень, здоровая бычья шея. Начинается драка (у Толстого драки нет). Захарьин напоминает, зачем они здесь собрались. Бояре сбрасывают скамейки (опять же внешнее, действенное выражение сути; конечно, у Толстого этого нет). После этого бояре на ногах, они ходят, беспорядочное, нервное молекулярное движение (толпа у Эфроса) — особое состояние массы. Сицкий (Г. Я. Крынкин) — молодой парень. Тема старости и молодости, тема нового и старого, Годунов — новая модель, у него европейский дом.

Чтение стихов. Московская традиция — у Захарьина-Юрьева.

Царская опочивальня. Царь на скамейке. В рясе. На скамейке — с ногами. Лицо — страшная, искаженная маска. Ввалившиеся глаза, нос. Не грозен. Страдание, тягость душевная. Страдания искренние, но человека уже нет. Маска царя.

Псковские гонцы пробегают сзади. Их трое — усталые, измученные, загнанные, в коже и снаряжении. Потные. (У Толстого — один гонец).

Чтение свитка от Курбского.

В боярской думе — совсем не тот смысл, какой у Толстого; ее значительность.

**{****72} Второе действие. Покои во дворце Иоанна. Захарьин и Борис (М. М. Майоров) вместе, говорят о делах государства, о царе откровенно.**

Дом Шуйского. Бражничанье — в рубахах, не боярский пир, как мы привыкли видеть на сцене. Битяговский (Л. Н. Персиянинов) — красная рожа. Подпоясан веревкой, красные ручищи. Битяговский высказывается из дверцы, за которой стоит, и натыкается на Годунова, его выводят.

Третье действие. Покои царицы Марии Федоровны. Икона над дверью в стене. Из двери выходит мамка. Мария Федоровна (В. Я. Капустина) — рубашка, распущенные волосы, потом одевается, когда приходит Иоанн.

Принцип грима — не сделать из актера «А» боярина (то есть придать ему черты, изобразить портрет боярина с бородой и толстым носом, как мы представляем себе боярина, как его рисуют). Принцип другой: каким бы был актер-человек «А», если бы он был боярином.

Диалог Иоанна с Марией Нагой — неприятная обязанность. Уже слишком много, что он снизошел, сам сказал ей — так еще и слушать плач, объяснять, жалеть — это уж слишком.

О Дмитрии. Это шиллеровская поэтика.

Престольная палата. Поворот круга. Трон. Бояре стоят шеренгой. На трон садится Шут, в такой позе, что он демонстрирует свой зад. Царь стоит среди бояр, забавляется этим. В этом тоже евстигнеевское[[31]](#endnote-32) — хулиганское, ерническое, увлекающее его. Простой и глуповатый парень — а его личность становится законом.

Гарабурда (Андрей Петров) и воин. Во время спора бояре трусливо окружают Гарабурду, воин его защищает.

Четвертое действие. Площадь в Замоскворечье. Народная сцена. Конструкция превращена в лабаз. Народ разбирает забор и вооружается. Массовая сцена построена на принципе молекулярного движения. Выкрики.

Битяговский — тут едва определенная стилистика актерской игры (не по Станиславскому): маска, красная рожа, толстое пузо — молодой здоровый парень, воплощение цинизма. В его хулиганстве — **{****73} какой-то автоматизм, равнодушие, ему лень вложить хоть каплю энтузиазма, притворного чувства. Говорит механически, как заученное, нужное. Нелепость, абсурдность.**

Внутренние покои царя. Смотрят комету. Все в белом. В сцене приема посла одеяния бояр золотые, а здесь все белое.

Федор (А. М. Майоров) — молодой, губошлеп, отрок, испуганный, запуганный.

Пятое действие. Дом Годунова. Стена повернулась к нам торцовая. Белый изразец. На ней затейливый гонг — звать слуг (западное, модное, модерновое). Дверцы — из нее выползут на четвереньках волхвы. Там и остаются. Гадая на Годунова, бросают камни, смотрят, как те упали (макбетовское). Годунов не топает ногой, как у Толстого, а бьет в гонг.

Палата во дворце. Шахматы. Шуты в красных рубахах — молодые ребята. Федор — шапка Мономаха на скамейке. В конце Шут уходит на руках, изогнутый…

## 12 апреля 1968 г. [Витторио Альфьери. «Агамемнон». Гастроли итальянской драматической труппы Анны Проклемер и Джордже Альбертацци. Сценическая композиция и постановка Давида Монтемурри. Художник Маурицио Монтеверде. Композитор Роман Влад].

Сцена — как бы руины античного театра, полуразрушенный портик с боковыми крыльями-лестницами. Одна из колонн разрушена, разрушены перила. Трон со львами. Две табуретки (скамьи). Бутыль с вином. По бокам — обозначены подточенные временем скульптуры (не античного стиля): лежащая на жертвенном ложе Ифигения и фигура царя, видимо, родоначальника рода Атридов. К этим скульптурам обращаются действующие лица. Клитемнестра (Анна Проклемер) ласкает лицо Ифигении, и т. д.

Есть еще музыкальная тема. Радиомузыка. «Конкретная» музыка[[32]](#endnote-33), нарастающие удары, волны шума, крики. Трагический предсмертный крик — как тема, атмосфера. Так начинается спектакль. Это шумо-музыкальное сопровождение идет на протяжении всего спектакля (ликование толпы, шум, и нечто вроде пушечных выстрелов **{****74} во время встречи Агамемнона и т. д.). Световая динамика — смена света определяет тональность сцены. Часто свет идет сзади, силуэт и темное лицо даже у читающего монолог персонажа. Статичные, скульптурные мизансцены.**

Что это за театр? По одному спектаклю сказать трудно. Но, может быть, вообще нет единого театра, направления. Все зависит от драматурга, режиссера, ансамбля. Театр создается внутри спектакля[[33]](#endnote-34).

Что же можно сказать об этом спектакле? Мы знаем об уличных театрах Италии (например, по фильму «Дайте мужа Анне Заккео»[[34]](#endnote-35)). Тут плачут, сочувствуют, переживают по поводу жизненных судеб героев. Не обращая внимания на сентиментальность, мелодраматизм, дурновкусие. Это близко зрителям по переживаниям, трогательно. Особое восприятие итальянцев, их театральность.

Театр Анны Проклемер и Джорджо Альбертацци взял эту театральность, но поднял ее на определенную степень культуры, вкуса, придал особую остроту переживаний и выражения, дающую современное обострение. Разрушены временные грани. Стилизация? Древнегреческая тональность. Древнегреческий театр — но не совсем театр, а его руины. Древнегреческий покрой одежды, но в чем-то одежда современная. Костюм воинов (охраны Агамемнона): греческий орнамент и вместе с тем — фашистские повадки. Белое одеяние Клитемнестры, распущенные волосы. Она переодевается на сцене, когда прибывает Агамемнон (Джорджо Альбертацци): убирает наверх волосы, высокий стоячий воротник. Потом Клитемнестра — в красном платье и длинных красных перчатках, голые плечи и спина, на красном фоне черно-блестящие украшения. В другой сцене — белая рубашка, голая спина, потом она будет покрыта кровавыми пятнами.

У Агамемнона, когда он появляется, — большой тяжелый плащ, огромная монументальная фигура. У трона сбрасывает плащ, плащ падает на трон кроваво-красной подкладкой вверх, Агамемнон садится на красное, в красную лужу. Он оказывается маленьким, измученным, хрупким. Это не Агамемнон, как мы его себе представляем. Светлые волосы, вьющиеся. Что это — пошлость или действительная идеальность облика, гармония, бесконфликтность? **{****75} Уравновешенность Агамемнона. Добрый семьянин вернулся домой. Радость. Страсти, волнения, раздражение на Эгиста (Франко Грациози) сдерживает, подавляет, не выходя из равновесия.**

Еще эффекты: Кассандра — высокая, стройная, обнаженные руки и грудь — проходит по сцене, руки скованы, ее держит на цепи воин. Она идет торжественной выступающей походкой. На середине сцены останавливается, поворачивается к публике, делает какой-то магический жест (подносит руки к глазам, предвещая беду, несчастье).

В сцене, где Эгист притворно готов заколоться, Клитемнестра бросается, опрокидывает бутыль, из нее льется красное вино, как кровь, образ того, что ей предстоит.

Статичность образных характеристик, узкий диапазон чувств и пластики.

На Клитемнестре с самого начала — печать страдания, обреченности, это не сходит с ее лица. Статичность — губы с усилием, с трудом и болью складывает в улыбку.

Тема любви есть в первой сцене (в этот момент приходит Эгист) — страстный поцелуй, объятие. Но скорее — это поиски спасения. Затем она запускает руку за ворот Эгисту. В конце поцелуя, когда губы слились, но руки не обнимают, жестикуляция рук — взволнованно, протестующе, ужас Клитемнестры, она не хочет соглашаться, принимать это. Линия любви. Облики персонажей таковы, что можно было бы подумать о страсти стареющей Клитемнестры к молодому Эгисту. Но этого нет. Скорее — он уже вошел в круг ее сердца, как и другие. Она любит всех, даже Агамемнона (?!) Уже нельзя просто так порвать эту связь. Все ее существование есть подготовка к последней сцене. Здесь она играет ужас убийства. Ей легче себя убить. Слабеет, падает, деревенеет.

Ложь Эгиста, кубок вина, который он с нею разделяет в начале и в конце спектакля.

Бессилие Клитемнестры. Страшное оцепенение решимости.

Эгист — взвинченность, истерия, капризы, жалобы. Злое и подлое начало. Его пластика, читка стихов. Лицо итальянского мужлана. При этом неженка. Как он воспрянул, когда Агамемнон убит.

**{****76} Электра** [Даниэля Нобили] — энергия и темперамент. Она видит и бьется, чтобы развязать этот узел. Вспышки, удары. Повторяющаяся тональность.

По сцене в полутьме — люди в черных плащах, Электра и Орест (Лорис Лодди), потом Клитемнестра.

Клитемнестра и Эгист пьют вино. Изнеможение. Поднимается занавес.

Агамемнон спускается вниз, кровь на спине белого плаща. Пауза.

Клитемнестра — кровь на платье, на лбу. Шум. Электра. Ей угрожают, она убегает. Отчаяние и ужас Клитемнестры. Эгист говорит в публику: «Орест жив». Занавес.

Много анахронизмов (пушки и др.).

Подлинность страстей. Все переведено в житейский план (Охлопков[[35]](#endnote-36) плюс высокие театральная культура и вкус).

## 14 мая 1968 г. Театр «Современник». А. П. Свободны. «Народовольцы». Постановка О. Н. Ефремова, режиссер — Е. Л. Шифферс, художники — С. М. Бархин, М. А. Аникст.

Очень круто поднимающийся планшет сцены, перспектива уходящей вдаль петербургской улицы, полосатые будки у подворотен. Посередине — люк (там что-то делает рабочий), он же изображает фонтанчик лечебных вод в Липецке, из него же вылезает человек, делающий подкоп. Висит манифест о казни.

День 3 апреля. Толпа, которая собралась посмотреть на казнь. Все сословия: баба с пирогами [Г. Б. Волчек], крестьянин [О. П. Табаков], крестьянка [Н. М. Дорошина] — с бабьим горем. Жизнь толпы, сенсация — волнение и свои заботы: занять места, пироги, девица, за которой ухаживают, старуха, четыре редактора газет. Кража, бьют студента в очках, бьют стриженую девицу. Эта жизнь толпы (народа!) все время совершается на сцене. На этом фоне — история тех, кого должны казнить. Слева Желябов [О. Н. Ефремов], выходит из кулисы в тюремном халате (не похож портретно). Справа на стуле — Муравьев, помощник прокурора [Г. А. Острин] в халате готовит обвинительную речь. О ней идет разговор на улице. Ответы **{****77} и размышления Желябова. Клубок противоречий. Убийство, сектантство партийное, деспотия, аскетизм, предательство. Иллюзии Гольденберга** [О. И. Даль] — картина всеобщего примирения.

Простота переходов и состояний. Состояние общего присутствия, ведение рассказа и своя ситуация — сильнее всего получается у Ефремова.

Финал: казнь показана через реакцию толпы. Поворот отношения к народовольцам, через простое человеческое чувство. Боль и горе. Трагические ноты у Дорошиной. В. Н. Сергачев [1‑й господин] грозит пальцем одному из толпы: «нельзя!». Народную стихию создают все, по-своему даже Александр II [Е. А. Евстигнеев]. Ремарки не выполняются — нет кабинета, нет камер, все просто выходят — это создает определенную атмосферу, документальность.

## 24 мая 1968 г. [Александр Попович. «Карьера портного Боры». Белградский драматический театр «Ателье — 212». Режиссер Бранко Плеша. Художник Раденко Мишевич. Художник по костюмам Биляна Драгович. Композитор Воислав Костич].

В изложении пьесы [в программке спектакля] есть неточности — она более ядовитая. Витомир (Боривое Тодорович) не отталкивает хозяйку, «преисполненный классовой ненависти», он заваливает ее на матрас, но когда появляется Бора (Бранко Плеша) — начинает кричать о провокации. Селимир (Данило Стойкович) — руководящий бюрократ, полный, цветущий, усатый. Он вовсе не позитивная фигура, с ним связана своя тема (с каждым персонажем связаны какие-то оживленные тенденции). Осмеяно все. Соединение театра абсурда и эстрады, мюзик-холла. Театр чистого представления, игры, издевательства — но все-таки это не совсем эстрадное обозрение. Есть атмосфера, нелепость, абсурд отношений к самой сценической системе действия. Развороченная сцена, заваленная всяким барахлом. Тут стоит накрытое тряпкой пианино (на нем играют время от времени), ящик, остов железной плиты, станки и приспособления (в эпизоде на свечном заводе подвешены свечи, в артели жестянщиков спускают с потолка трубы), и т. д. Свалка. Эти вещи имеют значение выразительности. Исполнители сами устраивают все из подручных средств.

**{****78} Контрасты. Врываются музыканты, которые сопровождают Бору. Громкое, лихое пение. Веселье, ликование при довольно плохих делах.**

Расточительство и беспечность. Рост жизненного стандарта. Персонажи одеваются все лучше и лучше.

Бора — нечто вроде Остапа Бендера, но только фигура демократическая, народная, немного швейковская. Актер: круглое лицо, усы, нет перевоплощения.

Первая сцена: свечной завод, идет работа, настоящий процесс, свечи подвешены на станки. Врывается Бора с музыкантами, проезжают на велосипедах. Рабочие продолжают работать. Крики, ликование. Сцена спора и драки. Тут суть в том, что идет работа — и вокруг эта свистопляска. Женщина с аккордеоном (Цинцар — Биляна Драгович) с резким, пронзительным голосом. Потом эпизод «Артель» — уже другая атмосфера. Рабочих нет — они только собрали какие-то трубы и унесли их.

Надпись: «Здесь говорят по-русски». Банкет и ликование. Экзамен. «С такими знаниями вам нужно идти в руководство или искусство».

Театр представления и абсурда.

## 25 мая 1968 г. [Альфред Жарри. «Король Убю, или Поляки». Белградский драматический театр «Ателье — 212». Режиссер Любомир Драшкич. Декорации и костюмы Владислава Лалицки. Композитор Воислав Костич].

Спектакль, дальние корни которого можно вести от «Турандот»[[36]](#endnote-37) или вообще народного — балаганного — масочного театра. Более близкие аналоги — западный бурлескный спектакль, пародирование и осмеяние политики и политически-трагического театра, от Шекспира до Брехта. Тут пародийно-шутовской театр на первом плане. Хотя, по-видимому, есть какие-то национальные черты (в фигурах вояк, в костюмах и т. д.), спектакль международный, спектакль отраженного света, вторичный по отношению к другому театру. Хотя краски, темпераменты, характеристики, приемы — от своего национального, немного более грубые и материальные.

**{****79} В «Трех мушкетерах»** [Роже Планшона][[37]](#endnote-38) — более органична тема, выше человеческое содержание актеров и их тем. Здесь этого почти не видно.

Стиль условно-импровизационный.

Убю (Зоран Радмилович): инфантильность, вкрадчивость, кокетливость, путающиеся ножки из-под балахона. Красное, воспаленное пятно около рта (отвратительная болезнь?). Щукин-Тарталья[[38]](#endnote-39). Рыже-черный парик, бежевый балахон, руки, как у всех — в чулках. У короля Убю чулки светло-бежевые, у мамаши Убю — фиолетовые (и фиолетово-дымчатый парик). Бежевый балахон на преувеличенно-толстом пузе. На бежевом фоне — черная спираль. Узкие и короткие красные брючки. Голые ноги и носки, на ногах — тоже как у всех — пестрые кеды. Эти короткие брючки, тонкие ножки и тонкие ручки при огромном теле («чистые» Маяковского)[[39]](#endnote-40) придают ему жалко-детское. Его движения, вкрадчивость, умильность — и в основе всегда трусость, жадность, тупой цинизм. В финале, когда все кланяются, он пробегает через сцену торопливо и деловито — не остановился, пробежал. Как Убю садится: расправил свои складки, это внешне-показное.

Мамаша Убю (Мая Чучкович). Фиолетово-завитой парик. Брови и усы — черные полосы. Платье из пестрой ткани, фиолетовые тона преобладают. Красные чулки и кеды. Живые молодые глаза.

Бордюр (Милутин Буткович): яркая синяя военная форма с красными эполетами, с кантами. У солдат — пестрые солдатские лохмотья. Котис (Ташко Начич) — большой и толстый.

Король Венцеслас (Никола Милич) — женская кружевная рубашка, на голове корона (желтый пластмассовый лопнувший ночной горшок, перевязанный красной лентой), на ногах кеды, на руках чулки. Королева Розамунда (Неда Спасоевич) в красном — платье в талию и кринолин, шапочка с полями, красный зонтик. Принц Подольский (Деян Чавич) — в красном капюшоне. Царь Алексей. Под его одеждой скрывается Бургелас (Елизавета Саблич). Капитан Бордюр. Черные, в скобку волосы. Черные перчатки с перстнями. Темперамент деспота, не привыкшего к возражению, — и кокетство сентиментальностью. Пестрые одежды крестьян и представителей разных сословий.

**{****80} Декорация. Две деревянные покрашенные белой краской арки, сверху из них растут сучья — так что они изображают и лес, и рамки для королевского трона. На заднем плане — металлическая лестница. Она используется по-разному. Как решетка, из-за которой идет разговор с сословиями. На ней висит (в позе человека, лежащего на диване) капитан Бордюр. В часовне на ней пристраивается «Христос» в венке. Кроме того, поднимаются щиты в полу, образуя перегородки, ямы, дюны.**

Король Венцеслас садится на трон и сам крючком деловито поднимает щит с пестрой подкладкой, образующий загородку перед троном. В яме под доской лежат папаша Убю и госпожа Убю. Полусонные, они строят планы об убийстве короля и его наследников. Из‑за загородки — и обращение папаши Убю к народу. (Мимическая сцена Убю. Оттенки и переходы: отчуждение — смягчается, становится добрым — отчуждение — торжество, самодовольство. Радость Убю, когда толпа дерется из-за денег, восторг, когда кого-то разорвали. Показывает мешок с деньгами).

Руки Убю превращаются в когти. Он вяжет на спицах. За загородкой сидят компаньоны Убю, он посылает их в подвал. За щитом прячутся заговорщики, Убю их выкликает. Когда чета Убю в яме — мадам его уговаривает, разжигает в нем честолюбие, обещает новую шляпу, плащ, зонтик.

Бордюр и солдаты. Описание обеда (телятина, цыплята, отбросы). Вонь от Убю — никогда не моется. Солдаты отвечают криком в зависимости от того, из чего приготовлена еда (на собачье рагу — лают). Едят из таза. Потом мамаша Убю приносит крысу, все ее пробуют. Падают.

У Бордюра полосами нарисована небритая борода. Обсуждение с Бордюром плана покушения. Их зовут к королю. Король, королева, их сыновья. Трон с бубенчиками под сиденьем. Убю сразу же начинает доносить на Бордюра и свою жену. Король не понимает. Бордюр объясняет все тем, что он с утра напился. Король — тоже напился. Сыновья короля Болеслас (Боривое Тодорович) и Ладислас (Джордже Елисич) висят на железной решетке, выставив «шпаги» — метровые рулетки из стальных полос. Это оружие, на котором дерутся.

**{****81} Заговорщики. Из‑за щита видны только головы. Время от времени головы исчезают, тогда Убю их зовет, и головы снова появляются. Обсуждают план действий. Отравить мышьяком? Разрубить — а вдруг он начнет брыкаться?**

Король собирается на парад. Парад. Король на троне спиной к нам. За железной решеткой — парад: марширует один солдат. Заговорщики сзади, их не видят. Убю и король обсуждают солдата. Бургелас бьет под зад всех заговорщиков, они обращаются к Убю с жалобами.

Смерть королевы в горах. Тени предков в белом. Бургелас сплевывает после каждой фразы. Тени тоже сплевывают. Отдают ему меч (пародия на «Гамлета»). Королева встает и присоединяется к процессии уходящих теней предков.

Во дворце. Убю усаживается на троне (звенят бубенчики трона). Требования народа: «зрелищ, мяса и денег». Убю бросает деньги. Это, может быть, наиболее содержательная сцена. Цинизм. Игра с деньгами.

В спальне. Убю снимает корону, потом употребляет ее как ночной горшок. Мимика Убю, сидящего на горшке. Потом снова надевает корону. Двумя пальчиками вытирает что-то со лба. Разговор с мамашей Убю об экономии.

Сцены суда и расправ над сословиями: дворянами, судьями, финансистами.

Эпизод в крестьянском доме. Игра с дверью.

Эпизод в подвале крепости.

Дворец русского царя. В темноте звучит хор — «Дубинушка». Царь Алексей (Никола Милич), под его одеянием прячется Бургелас. Снова меч-рулетка.

Приготовление войск. Маршировка (брехтовское). Убю на коне. Падает. Убю передает мамаше Убю трон и оставляет с ней Жирона (Зоран Раткович).

Второе действие. В соборе. Актер [изображающий Христа] входит, снимает одежду, надевает венок, рисует себе рану на животе, пристраивается на решетку в виде распятия. Мамаша Убю и Жирон говорят о том, что Убю оставил Жирона, чтобы тот во всем его **{****82} заменял. Выстукивают пол в поисках золота. С распятия раздаются зловещие звуки. Мамаша Убю и Жирон уходят, захватив золото и одежду распятого. Тот спускается, и, прикрыв свою наготу, уходит. Восстание народа.**

Убю в походе. Известие о восстании.

Битва. Выходит царь Алексей и человек в костюме космонавта. Битва на шпагах. Потом в темноте драка с фонарем. Освещают зад и бьют по нему. Космонавт убит. Вокруг него устанавливают фонари.

Убю со своими приспешниками. Отступление. Отходят, держась друг за друга.

Сцена в пещере. Танец с медведем. Мамаша Убю говорит с папашей Убю, прикидываясь привидением, которое восхваляет достоинства госпожи Убю. Узнавание.

Бургелас и солдаты, они используют Бургеласа как таран. Отнимают у Убю корону и надевают ее на Бургеласа. Бегство Убю. Сцена на корабле.

Линия издевательства — над политикой, героикой, романтикой, трагедийным театром (Брехт, Шекспир), историей. (А как у Жарри?) В этой смене власти нет добра, все одинаково, хотя есть свои краски. Король — старость, благородство и глупость. Убю — это фашизм, цинизм, отсутствие морали и человеческое ничтожество, трусость. Бургелас — современный молодой человек, пучеглазый, решительный (от непонимания), мальчишечьи движения, сплевывает (современная молодежь). Такова схема, она не навязывается, а проглядывает. Здесь есть смысл — но не открытие, а взятое готовым, повторенное, эта форма не родилась, а взята уже готовой.

## 2 июня 1968 г. Л. Г. Зорин. «Декабристы». [Театр «Современник». Постановщик О. Н. Ефремов. Ассистент режиссера В. П. Салюк. Художник П. А. Белов. Композитор Ю. И. Маркин. Балетмейстер Ю. Д. Трепыхалин].

На сцене пять зеркал, которые отражают и в то же время прозрачны, когда за ними освещаются фигуры — немного зыбкие, искаженные.

Звучит музыка. На сцене за зеркалами возникают пять фигур декабристов. Пауза (может быть, немного затянувшаяся? Вообще это **{****83} представление было, вероятно, не самым удачным. Долго не начинали — пропал какой-то костюм, первый день в Ленинграде и т. д.). Свет за зеркалами гаснет, фигуры исчезают.**

На сцене и за зеркалами появляются люди. Все время движение, по кругу. Эпизод «антракт в театре». Вспыхивает разговор. Горячие головы, о политике. Смелее и решительнее всех говорит Блудов (О. И. Даль). Тут же С. Трубецкой (А. В. Мягков). Старики. Проход Великого князя Михаила Павловича (В. И. Тульчинский) — рыжий, бурбон. Поклоны [в его адрес]. Кланяются по-разному. С. Трубецкой стоит спиной.

Сцена пустеет. Слуги-солдаты (денщики) ставят стол, подсвечники, закуски и вино. Авторский текст (ремарку о месте и времени действия) читает О. Н. Ефремов. Никита Муравьев (В. Н. Сергачев) и Пестель (И. В. Кваша) — это основная пара. Их спор, их противоположность и близость составляют (по замыслу) основную коллизию. У Сергачева — интеллигентность. У Кваши — тот же характер, то же внутреннее состояние, что и в роли Шуры Горяева[[40]](#endnote-41).

Предыстория. Пестель говорит об убийстве императора, всей его фамилии (потом, на допросе — как он смотрит на Н. Муравьева: удивление, любопытство, он поражен, но хочет понять; понимает, что не может верить).

Ночь перед восстанием. Трубецкой, Каховский (Г. А. Фролов). Во дворце — Николай I (О. Н. Ефремов). Пластика! Руки — портреты тех времен.

Допрос декабристов. Повторение — за зеркалами и перед ними. Разные приемы обращения с каждым, царь перебегает от одной группы к другой (темп!). Пантомима за зеркалами. Сцена у зеркал (письма царю): освещены только лица.

Тайный комитет. Чернышев (Е. А. Евстигнеев) — «Голый король»[[41]](#endnote-42). Реплику «На кого руку поднимали» говорит в сторону, как бы про себя.

Казнь. Снова пятеро повешенных. Финальные сцены идут на фоне танцев. В финале — разговор Н. Муравьева с мужиком (Д. Г. Попов) через зеркало. Вопросы и ответы, далекие от пафоса. Т. е. внешне есть весь комплекс декабристских формул, иногда **{****84} они достаточно иллюстративны, но в принципе декабристы — современные, молодые. Вопрос о действии (как действовать, что делать). Ефремов все же играет современного просвещенно-либерального бюрократа.**

## 3 июня 1968 г. Театр «Современник». «Народовольцы».

Финальная народная сцена подготовлена на протяжении всего действия. Ее эмоциональное и изобразительное решение.

«Монтировка» действия, синхронность происходящего на сцене.

В. Н. Сергачев [1‑й господин] — еще одна линия, еще один облик — образ российского интеллигента, и, может быть, наиболее характерный, живой. Л. И. Иванова [II‑я крестьянка] — старуха, у колыбели, в толпе… Пластика О. Н. Ефремова (сравнить — в «Декабристах» и в «Народовольцах»). Принцип концентрированной правды, отобранный жест и интонация, которые окрашивают все (вдруг открывается правда, на мгновение, все время этого не пронести).

В зале еще не погашен свет. Звучит песня. Свет гаснет. На заднем плане, в далекой перспективе проходит фигурка (кукла). Слышен стук копыт. Из боковых дверей выходят старуха [Л. И. Иванова] и два господина. Они садятся слева — на скамью, где будет сидеть Желябов. Рабочий с каким-то насосом возится у люка (позже он будет гасить фонари). Очень важные фигуры — Крестьянин [О. П. Табаков] и I‑я крестьянка [Н. М. Дорошина]. Все устраиваются, потом будут ходить, лежать. Торговка [Г. Б. Волчек] с ящиком, Табаков помогает ей снести ящик. Сергачев говорит: «Семь часов утра». Рабочий ворчит. Мужик беспокоится, будет ли отсюда видно… Настроение сцены: утренне-ночное, просыпающееся. Ожидание и приготовление ко дню. Это будет всего один день, и то, что происходит на сцене — действительное содержание этого дня. Маленькое столкновение: первый и второй господин — с господином, Который проходит; спросили, есть ли у него билет на эшафот (это газетчики, до этого обсуждалось, что билеты на эшафот дали не всем изданиям, суета и хвастовство). Зрелище, событие, народное «гуляние». Так мог бы начинаться день коронации (и Ходынка!). Говорят о речи прокурора Муравьева, о его карьере. Господин начинает читать эту **{****85} речь старухе-барыне** [Л. И. Иванова]. Она глуха, переспрашивает слова, от этого разбивается вся патетика (в спектакле 25 июня этого не будет). Появляется Муравьев [Г. А. Фролов] — на стуле, по-домашнему, в халате. Фролов играет иначе, чем Острин. Тот играет разоблачительно-иронически, явного жулика и попрыгуна. У Фролова Муравьев — более тяжелый и угнетенный (нелегко ему, во всяком случае). Каждое слово он проверяет не для того, чтобы блеснуть на суде (к чему стремится Острин), а чтобы не ошибиться, не допустить неточности.

Обращение к Желябову («Кто говорит от имени народа»). Тут-то и завязывается одна из главных тем пьесы, один из главных ее узлов: интеллигент желябовского типа и сановник-чиновник.

Слева тихо появляется Желябов [О. Н. Ефремов]. Два господина с испугом оглядываются и уступают ему скамейку (синхронная сценическая связь). Желябов сосредоточен на своем блокноте. Главная его нота — энергия, убежденность, непреклонность. Он становится силой ведущей, определяющей. Это конец «экспозиции» — но в ней уже все заявлено, все начато, в зародыше уже все есть.

Толпа — которая в конце должна превратиться в народ.

Синхронность и асинхронность (день казни — и просвечивающие в нем события). Прокурор говорит о Липецке — те же действующие лица, но они снимают тут же, на сцене, пальто, разуваются. В середине выдвигается фонтанчик целебной воды. Народовольцы у фонтанчика, идет разговор. Нервный Гольденберг [О. И. Даль]. Александр Михайлов [А. В. Мягков]. Морозов [Р. В. Суховерко] с бородой. Фроленко [Г. А. Шумилов] — простота, ремесленник революции (потом, перед взрывом, он будет пить и есть). Они говорят, спорят, голосуют. Старуха «узнала» Михайлова. Говорит по-французски. Мужик [О. П. Табаков] подошел к источнику с бутылкой (у Табакова мужик довольно наглый, себе на уме, чувствует себя хозяином — ведь о нем и ради него все вокруг). Они все к нему обращаются, уступают ему место.

Нет традиционного и реалистического построения. Разбивка групп и диалогов. Мужик со своей бутылкой пройдет мимо источника, воровато нагнется — «попробовать» — посмотрит на народовольцев **{****86} и отойдет (деловитость и хозяйственность мужика, его внутренняя уверенность — он живет увереннее всех). У этой сцены другая тональность (музыкальная режиссура).**

Заговорщики. Революционность — и провинциальное что-то. Им все время что-то мешает, перебивает их. (Все время возникает тема: «бедная русская революция»).

Снова петербургская улица. Люди надевают свои пальто и шинели. Горничная с двумя офицерами. Танец полуобнаженных шансонеток. И через эту толпу проходят народовольцы — на авансцену. Те продолжают танцевать. Народовольцы возвращаются — опять мимо танцующих шансонеток.

Софья Перовская [Л. И. Крылова или А. Б. Покровская]. У Покровской больше современной развязности, Крылова — маленькая, женственная и сильная (духовно сильнее).

Песня «Смело, друзья». Народовольцы поют стоя. Каждый по-своему (в образах, характерах). Даль — Гольденберг — немного резко, немного не в тон, не слушая других, увлекаясь. В музыкальной партитуре спектакля это поворот, начало действия. Народовольцы разворачиваются и идут назад, песня уже звучит в репродукторе. Далее идет нарастание — состояние толпы и действие народовольцев. В ритме — резкость, непрерывность. Связки — допросы и события. Некие промежуточные действия — внутренний народный быт (мать и ребенок; шарманка), шансонетки. То есть еще один план.

Сцена царя и Лорис-Меликова. У Евстигнеева [Александр II] речь — механическая скороговорка, автоматизм. Такая же механическая речь — в сцене мечтаний Гольденберга об идиллии, о крестьянах, которые должны выбирать. И в сцене перед убийством — тоже механическое.

## 4 июня 1968 г. «Большевики» [М. Ф. Шатров. Театр «Современник». Постановщик О. Н. Ефремов. Режиссер Г. Б. Волчек. Художник П. М. Кириллов].

Тот же комплекс проблем, то же стилистическое решение, что и в других «исторических» спектаклях «Современника». Принцип — стилизация под декабристов, народовольцев, большевиков. **{****87} Но теперь это не нападение, а защита… Нет воли к действию, все скорее вынужденное (от персонажей по-настоящему ничего не зависит). Тема народа — лишь условно, за сценой. Коллективный образ большевиков, идеализированный. Со знанием дела спорят о якобинцах.** [В этом спектакле] более важен момент внешнего, характерного сходства с героями.

Часовые. Смена караула. Телеграммы. Монтаж с тем, что происходит в зале заседаний. Помещения, места действия разделены только условно, персонажи переходят из одной комнаты в другую на наших глазах.

Телеграмма Ленина — смысловые стыки, перекличка с тем, что происходит в зале заседаний, перекличка цитат. Портретность и внутренние отношения иного, современного содержания (чувство поколения и времени потеряно). Финал — массовая сцена, хоровая (любимовская). Их судьбы после этого решения «раздавлены» (так ли это?).

Е. А. Евстигнеев — Луначарский. Характерный образ — еще один образ интеллигента, параллель с Никитой Муравьевым (В. Н. Сергачев) в «Декабристах».

В разговоре с секретаршей — умилительно-сентиментальный, не ленинский тон.

В зале заседаний. Спор. Ожидание. Сидят на полу. Загорский (О. П. Табаков) разламывает хлеб — режиссерская находка…

## 6 июня 1968 г. «Баллада о невеселом кабачке». [Пьеса Э. Олби по одноименной повести Карсон Маккаллерс. Пер. З. Л. Гинзбург. Сценическая редакция Н. К. Треневой. Театр «Современник». Постановщик Эйви Эрлендссон. Художники М. А. Аникст и С. М. Бархин. Композитор Ю. И. Маркин].

Это не спектакль, вернее, слишком спектакль, и потому не «Современник». Сценическая установка [фасад дома]: створки открываются, и мы попадаем в дом-кабачок. Столы и скамейки, которые складываются, вдвигаясь друг в друга, актеры их быстро собирают и разбирают в порядке действия, жизни толпы.

Рассказчик — З. Б. Филлер. Рассказ о городке (городок обывательской скуки, до которого нам, в сущности, нет дела). Говорит **{****88} многозначительно, эпическая интонация, с выражением. Зачем же столько пафоса?**

Много плохих актеров, отвлеченно-«западный» стиль.

О. П. Табаков — Лаймон: «мастерство», предел уродства, играет фашизм.

Ситуация — сексуальная патология, вернее, вообще, конечное человеческое, беккетовское. На пределе морального уничтожения.

## 8 июня 1968 г. [В. С. Розов. «Традиционный сбор». Театр «Современник». Постановка О. Н. Ефремова. Режиссер В. П. Салюк. Художник П. М. Кириллов].

Два ряда парт и уходящая в перспективу стена-экран. На ней будут проецироваться старая классная фотография, декорационные вставки-интерьеры в сценах-воспоминаниях, в наплывах, отражаться силуэты происходящего за стенами класса (танцы, проходы).

При освещенном зрительном зале молодой, задорно-рекламный голос по радиотрансляции говорит о тех, кто пришел на вечер встречи выпускников. Потом — речь старой учительницы (и это сделано без умиления и сентиментальности). Впечатление учительского «хамства», жесткий голос, категоричность и законченность, скрытая обида и горечь, усталость и исчерпанность. Умная, но не добрая. Речь — ее профессиональная привычка. (В БДТ этот текст пригласили прочесть Е. М. Грановскую[[42]](#endnote-43) — в ней было старческое обаяние). Здесь совсем иначе — учительша без сантиментов, без женского. Хотя и умная, и интеллигентная, может быть, даже дореволюционная институтка или курсистка, но несколько свысока относящаяся к этой демократической мелюзге. В этом все дело, в переключении из идеальной сферы. И все же суть и отношения те же.

«Танцуйте!» — на экране танцующие пары. Зажигается свет в классе. Пухов (И. В. Кваша) и Тимофей (В. А. Суворов) устраивают стол. Появляются по очереди действующие лица. Ольга Носова (Н. М. Дорошина) — особая точность повадки. Вообще — прием двойного существования героев, они как бы превращаются в школьников, входя в класс, начинают себя вести как школьники. Ольга и Агния (Л. М. Толмачева) бьют Тараканова (П. И. Щербаков) **{****89} по лбу: «Ах ты наш Таракашечка!». Агния с Сергеем (Е. А. Евстигнеев): она что-то чертит на парте, зачеркивает, кокетничает (это как бы сцена из прошлого). Ольга входит, слегка, только где-то в самых бедрах пританцовывая. Женское, бабье — прекрасное юношеское воспоминание, но в то же время довольно жалкое. Это тридцатые** [годы] — и не только тридцатые — эта солидарность, память, связь людей, характерное для тридцатых товарищество (совсем иное, чем теперь) — оно дает себя знать.

Павел Козин (В. Н. Сергачев) не просто мещанин, в его поведении не просто хамство современного циника, но и былое школьное озорство. Он и теперь — задира, не просто циничен и бестактен, но задирист.

Собираются. Школьная фотография. Пьют. Неловкость, не сошлись еще. Немного скучающая Агния. Ее сухость, она сама себя убеждает, сама старается подавить в себе человеческое. Ее сентенции, наступательные ходы — не от убежденности, а скорее от неуверенности.

Появление Максима (Г. А. Фролов) — играет пьяницу, внешнее.

Сергей — Евстигнеев. Быстрые, какие-то перебегающие движения, внутренняя задумчивость, какая-то внутренняя тема есть — а внешне уверенность. Какая-то траченность, он потерт жизнью. Немного сутул. Черный костюм, может быть, и хороший, но уже бывалый. Держится в нем бравада «парня из нашего города», он ее сохраняет, не напускает на себя, но и не сдается, хотя уже без самозабвения, самоотдачи (появилась какая-то привычка, автоматизм). Усмешечки — по поводу себя, людей. Усталость. Сюжет с Агнией: любит ее, без нее не может — но и с ней не может (из-за ее цинизма). Сцена, когда они вместе — чуть-чуть что-то не произошло, но не хватило сил бороться друг за друга, время оказалось сильнее.

Люди — рожденные временем и им же уничтоженные, покалеченные. Почему? Фашистская подоплека. Ольга и Сергей, разговор о любви. Наплыв Ольги, говорящей о своей любви («как ни плохо, но люблю»). Бабий крик, кричит (так люди разговаривают). Это дает глубину — но в то же время и переигрывание.

Пухов в конце, когда уже все кончилось, — возвращение к началу, к сборам, «кто остался в живых» — это перебой, спад напряжения.

**{****90} Лиза у Г. М. Соколовой как-то естественнее, чем у З. М. Шарко, это не «номер» (Шарко «играет» бабу)**[[43]](#endnote-44).

Активность Инны (Е. Ю. Миллиоти) — активность души и чувства, какая-то лихорадочность.

Сцена танцев. Снова сбор. Другая тональность. Открылись. Агния расплакалась.

В начале спектакля, когда Сергей выпил свою рюмку с каким-то вывертом — пропустил ее по ладони и выпил из-под большого пальца, такой фокус — это раздражило Агнию: опять, сколько можно, все такой же, когда наконец будет серьезным. Теперь, чтобы снять неловкость, вернее, показать, что она не отчаялась, чтобы не думали, и еще в знак того, что она с ними, что эта простая человеческая солидарность дороже, что она не хочет оставаться в своей позиции (дело — главное, а все остальное — сантименты), что она все-таки с ними. Сцена этого единства — пение. Поются старые песни, из «Веселых ребят», военные тех времен. Евстигнеев с гитарой. Это не пение песни — а игра, намечен характер песни. Образы поющих — разноголосие, нестройность. Каждый по-своему — и все же вместе.

Еще два финала:

Пухов и сын.

Класс утром. Ребята фотографируются. Кольцевое построение.

## 14 июня 1968 г. [Кшиштоф Хоиньски. Пер. Л. Малашевой. «Ночная повесть». Театр «Современник». Режиссер В. П. Салюк. Художник В. В. Листовский].

Сооружение из досок. Ящики. Двери. Заколоченные окна. Лестница наверх. Темнота. Кто-то возится у радиоприемника. Голос диктора (1962 год, о полете «Востока‑3» и «Востока‑4»). Звучит патетически, как довод «за», перекрывающий «мелкие неприятности». Зачем же тогда ставить пьесу, если это только «мелкие неприятности»? (Но театр, конечно, может считать иначе). На самом деле в этом — суть, главное. В человеке, а не в спутниках. В том, что происходит на земле, а не в космосе (хотя, конечно, человек вообще погибнет, если перестанет карабкаться вверх).

**{****91} Итак, начало. Темнота. Радио. Пробегает наверх женская фигура. Дверь наверху остается открытой. Оттуда слышен ее голос. Говорит быстро, не разобрать, что говорит. Сердится, выговаривает за что-то… В общем, по-«современниковски» естественно, жизненно, атмосферно… Потом зажигается свет и начинается разговор. Учитель (С. М. Некрасов) и студент говорят о молодости. Внешнее «современниковское», достоверное — слишком достоверное иногда. Жизнь на сцене. Узнаваемое — и вместе с тем уже театральное, застывшее. Это типажи.**

Главный (Косой — И. А. Васильев): изнеженно-интеллигентские манеры современного стиляги. Брезгливость. Педерастическое нечто.

Ловкач (Г. И. Юшко) — уголовная вкрадчивость (то же было в «Балладе о невеселом кабачке»). Учитель: манера актерского многозначительного и замедленного разговора, цедит слова. А. В. Мягков (Марек) более других во внутренних переживаниях, но они самоцельны.

Ничего не объяснено — откуда, что. Опять же то, что дело происходит в Польше, все смазывает.

Напряжение, внешняя достоверность и нервность (удар по нервам). У одного учителя в зале не выдержали нервы: «Прекратите спектакль! Нельзя это показывать молодежи!» (В эпизоде, где девушка (А. В. Вознесенская) кричала, когда на нее нападали. Надрывный визг-крик.) То же было на «Вестсайдской истории»[[44]](#endnote-45).

Они играют это, погружаясь в героев и ситуации, не поднимаясь над ними, без собственного участия и раздумия над всем. Почему это, как это — насилие и непротивление злу насилием? А если бы они начали сопротивляться, драться? (это тема сегодняшнего «Современника» — ответить на зло насилием). Но что бы из этого вышло, если бы начали драться? Но это уже о другом. Нет мысли. Есть тезис: молодые развлекаются как фашисты. В чем суть? Мотивы их поведения? Из состояния мира, может быть, — если уж ставить эту сомнительную пьесу.

Марек и стиляги. Тут есть в конце свои зацепки — спор Марека и Косого. И все же это только местные удачи и зацепки. В конце концов **{****92} получилось театральное изложение тезиса о сопротивлении злу (а как в пьесе?) — а не совместное раздумие-разрешение проблемы (т. е. не «Современник»).**

## 25 июня 1968 г. Театр «Современник». «Народовольцы».

В зрительном зале горит свет. На сцене — уходящая перспектива булыжной мостовой. Крутой планшет. Серая гамма. Перспектива фонарей и полосатых будок. Звучит песня:

«Смело, друзья, не теряйте  
Духа в неравном бою…»

Гаснет свет в зале. Темнота. Песня. Зажигаются тусклые лампы фонарей. Потом сцена освещается. Цоканье копыт, кукольная фигурка на заднем плане. Выходят действующие лица. Мастеровой [П. И. Щербаков], который позднее будет возиться в люке с каким-то насосом, ворчит. Выходит и садится на стул справа барыня [Л. И. Иванова], с нею горничная [Н. С. Еремина]. Через всю сцену справа налево идут два господина: либерал [В. Н. Сергачев] и западник [Э. А. Левин]. В фигуре Сергачева — смешное, нелепое, немножко механическое, кукольное и вместе с тем трогательное. Черный котелок. Серое пальто с поднятым воротником, повязанным сверху серым шарфом. Когда раздевается — остается в сюртуке, но форменном (сзади блестящие пуговицы — министерство народного просвещения). Без усов, борода клином начинается у подбородка. Два господина проходят налево. Останавливаются, спрашивают у вышедшего из-за кулисы господина — есть ли у него билет на эшафот. Тот [Сановник — З. Б. Филлер] смерил их взглядом, не удостоил ответом, прошел к барыне, поздоровался, присоединился к ней, начинает ей читать из речи прокурора.

Мужик и баба устраиваются смотреть казнь; торговка с ящиком; Крестьянин [О. П. Табаков]. Табаков ходит, переваливаясь, размашисто-уверенно, хитрый, себе на уме. В финале он падает на колени, рухнул — перелом, кульминация в состоянии толпы, если даже он поддался…

Появляется Муравьев в халате. Г. А. Фролов играет его без пафоса и ханжества. В конце его монолога появляется Желябов. Господа **{****93} несколько испуганно освобождают для него скамейку (до этого на скамейке диалог двух господ, реплику 1‑го господина «доколе будем судить западом» Сергачев произносит скрипуче, отрывисто, немного механическим голосом. Какая-то в нем и пустота, и искренность, и неглубокость — как у постороннего, наблюдателя. Это интеллигентское — со стороны, готовые формулировки, немного книжно, с некоторой интонацией констатации).**

Желябов говорит о Христе. Запахивается в халат. Длинные волосы.

Во время этих перекликающихся монологов (они соотнесены, но сейчас впрямую друг к другу не обращаются) — между Желябовым и Муравьевым (во время речи Муравьева) 1‑й и 2‑й господин ходят между ними по сцене, говорят, Сергачев довольно энергично жестикулирует (смешные резкие движения — может быть, как-то соотносятся со словами Муравьева, некоторая профанация их…).

Переход к Липецку. Сановник снял шинель, Сергачев и его собеседник с пальто, перекинутыми через руку. Другое настроение — прогуливающиеся. Из люка поднимается фонтанчик с целебной водой. Собираются народовольцы. Важна речевая тональность (и вообще партитура речевая требует исследования — стыки реплик отнюдь не на общении, может быть, это Шифферс?). И перекличка, и стыки, и беспрерывность (темп). Они говорят довольно «небрежно», в публику, не столько отвечая друг другу, сколько произнося текст — с энергией. Звучат голоса с «программами» народовольцев, горячится Гольденберг. Появившийся из дверей слева Желябов в обтягивающем сюртуке, узких брюках изящен. С доброй иронией останавливает Гольденберга (так, как Ефремов-режиссер мог бы вмешаться в разговор актеров).

Группировка все время свободная. Смотрят в разные стороны. Михайлов — спиной к публике. Кто-то сидит.

В это время окружающие снова на наших глазах надевают шинели. Снова Петербург.

В ожидании казни устраиваются два офицера, художник.

Шансонетки. Через них на авансцену выходят народовольцы. Реплики в зал. Последним — Желябов. Уходят.

**{****94} Звон колоколов. Из проходов справа и слева появляются люди. Мальчишка, юродивая, другие люди из толпы. Народовольцы идут наверх, скрываются. Потом оттуда вырываются фигуры, Перовская и Фигнер** [Л. М. Толмачева]. Л. И. Крылова-Перовская — маленькая и вся напряжена. Эта сцена идет в иной тональности. В споре народовольцев была «мужская» сцена, здесь — чувства, страсти, души. Разговор о любви. И здесь — особая речь, взволнованная, энергичная, она бросается в пространство как реплика некоего коллективного действа, хора, а не драматического диалога двух персонажей.

Разговор Фигнер и Морозова, Плеханова, Перовской и Желябова. Подтекст: все эти партийные отношения — и тут же человеческие. Желябов говорит о партийных делах — и тут же хочет обнять Перовскую (в пьесе этого нет).

Врывается Плеханов [Ю. Л. Рашкин] в белой шляпе. Его пластика, жестикуляция (на этом покатом планшете сцены движения становятся более размашистыми и энергичными). Плеханов внизу, остальные народовольцы стоят наверху. Внизу толпа — молодые девушки, парень в косоворотке… Горящее лицо Перовской — Крыловой. Она бежит (маленькая и летящая, на ней шаль) вниз по диагонали к Плеханову.

Сцена с Гольденбергом. Даль на этом представлении не так темпераментен, не так явен подтекст, ассоциации.

Появляется воронежский обыватель (Г. И. Юшко; его же играет И. В. Кваша). Фигура очень важная. У Юшко все тот же уголовно-черносотенный вид (приказчичья одежда — черная фуражка, черный сюртук, косоворотка…) Расходятся. Провинциал уходит, ворча о Николае Павловиче. Тут, как и во всем спектакле — это не то, что в тексте пьесы, где персонаж — солидный богомолец. Но это и не важно, так же как Дорошина [1‑я крестьянка] играет разных баб. Но у нее единый характер, единая тема, а здесь — нет нутра, сути.

Петербург. На переднем плане юродивая [Нищенка — Н. С. Каташева] и мальчишка [Е. Ю. Миллиоти] спорят о пирожке. Появляются Александр II [Е. А. Евстигнеев] и княгиня Юрьевская [А. А. Вознесенская]. Он ведет ее за руку. Она в белом. Сразу же — продолжающийся, на середине спор (по-брехтовски — не слушая **{****95} друг друга). Тональность: оба устали, оба в безвыходном положении. «Хочешь, я на колени встану», — Александр** II говорит автоматически. Нелепость (она — о своем, а он — «на колени»). Но все же здесь что-то есть, какая-то искренность. Его чувства очень обеднены, но это чувства; они окрашены этой царской тупостью, — но это чувства. Он совершенно бессилен перед ее напором.

У Юрьевской — пепельные волосы. (На втором спектакле играла не Вознесенская, а та, что в «Двое на качелях» [Л. М. Толмачева]. Вознесенская лучше — у нее другая, более благородная красота).

Возвращается царь с Лорис-Меликовым [И. В. Кваша], представляет его Юрьевской. Разговор о поездке. «Все в руках божьих». Крестятся. И все молчащие фигуры на авансцене тоже крестятся. Баба — Дорошина говорит: «Царство ему небесное».

Сцена Желябова и Перовской (когда он хочет ее обнять) перенесена отсюда в начало спектакля; это дает компактность, которая важнее психологически правдоподобных мотивов.

Сцена в Александровске. Ждут Желябова. Желябов усталый, замученный, больной. Наверху — клятва Окладского [В. А. Суворов]. Грохот поезда. Тьма. По сцене в луче света катится по полу Окладский. Следователь Дурново [В. И. Тульчинский] и вдали — фигура жандарма. Дурново обещает помилование. Согласие Окладского (уходит, приплясывая: помилован!).

Толпа. Провинциал из Воронежа [Г. И. Юшко] читает на стене манифест о казни. Перовская [Л. И. Крылова] стоит посередине, ближе к залу — дает показания (одновременность, синхронность происходящего уже была заложена в пьесе).

Сцена провинциала и молодого парня из народовольцев (в русской рубахе, подпоясанной поясом). В. Н. Сергачев — 1‑й господин старается вмешаться: он, стоя сбоку от парня, машет рукой с вытянутым пальцем (не то запрещает — «ни‑ни!», не то парирует). Очень энергично, но, как всегда, — беспомощно, неумело. Мужик [Крестьянин — О. П. Табаков] бьет поддых, толпа отхлынула. Осталась стоять Перовская (она держала за спиной керосиновую лампу). И сразу же открывается люк. Оттуда Михайлов говорит о том, что заглянул смерти в глаза.

**{****96} Трое молодых людей. Сцена пожара. Перовская с иконой. Гаснет свет.**

На авансцене двое, готовятся к взрыву, разговаривают. Взрыв.

Перовская — о крушении.

Следователь Дурново и Добржинский [О. Л. Лебедев] говорят о методах: делать расчет на дурное в человеке или на доброе.

Гольденберг [О. И. Даль] о разговоре с царем. На заднем плане толпа, сдерживаемая жандармами и военными, которые стоят «во фрунт», но на первом плане — мальчик. Идиллическое видение Гольденберга:

Появляются все действующие лица, приодетые и украшенные лентами. У Желябова [О. Н. Ефремов] шляпа-цилиндр, через плечо большая желтая лента с бантом, со шляпы спускаются разноцветные ленты. Желябов вместе с товарищем прокурора Муравьевым [Г. А. Фролов] обсуждают какие-то юридические проблемы. У них в руках папки. Победоносцев [В. П. Салюк]. Лорис-Меликов и Михайлов спускаются вниз. Разговор. Михайлов (во фраке, белом галстуке, опирается на палку) Гольденбергу: «Подключайся!» (по-современному). 1‑я крестьянка — под ручку с Сановником [З. Б. Филлер]. Такие пары и комбинации. Соня спрашивает, можно ли ей в деревню. Крестьянин — Табаков: «Все отдам, ты меня только научи» (Целует Соню). Появляется царь под руку с двумя девушками. Ликование. Царь обращается к Гольденбергу, потом к Желябову (относительно южных губерний): выборы поедет проводить Гольденберг. Фамилию царь произносит с издевательским оттенком, подчеркивая ее еврейский характер: «Гольдэн’бер’г». Желябов повторяет — но уже совсем по-другому, без издевательства. Царь говорит: «Имейте в виду», «В виду имейте» — обессмысливание. Царь спускается. Еще до этого образуется девичий хоровод. Царь: «Ну, начали» (деловито, как затейник, и утомленно). Образуется круг, в центре — Гриша Гольденберг. Поют: «Как на Гришины именины испекли мы каравай…» Гаснет свет.

Гольденберг и следователь. Гольденберг начинает признаваться.

II часть

Стоят четыре господина [В. Н. Сергачев, Э. А. Левин, В. Ф. Давыдов, С. М. Некрасов]. Перебранка. Сергачев отвечает резко, отрывисто, **{****97} скрипуче, огрызаясь (у него реплики «левого»). Появляются еще какие-то люди во фраках, становятся, образуя картину приема.**

Лорис-Меликов (И. В. Кваша): «Не возбуждать напрасных надежд». Пока он говорит — руки и пальцы Сергачева шевелятся от волнения, он сдерживает себя. Потом Лорис-Меликов подходит к нему, говорит: «Я поклонник Вашей газеты». Сергачев напряженно слушает, выставив вперед бороду, издает какие-то странные звуки удивления и понимания («О!» — скрипучее, петушиное). И в конце беседы — еще раз, уже совсем как петух. Полная готовность в его позе, пока Лорис-Меликов говорит с другим. При его последнем обращении: «Поняли, надеюсь!» — Сергачев руками показывает, что да, конечно. И начинает аплодировать вместе с другими. Руки над головой (почему-то часть публики тоже начинает аплодировать).

Две девушки (Е. Г. Козелькова и А. А. Вертинская) из народовольцев на авансцене. «Была на суде?»; о письме в Европу; о том, что Гольденберг повесился.

Человек в очках (О. В. Чайка) и жандарм (В. А. Земляникин), бросается за ним. Мужик (Крестьянин — О. П. Табаков) отвлечен тем, что мальчишка залез в его вещи (эта сценка на переднем плане). Бьет мальчишку, баба его треплет, потом мужик пинает бабу: не уберегла!

Сцена, где Сергачев между двумя: «западником» и «сановником». Поворачивается очень резко на реплику каждого, вернее, от одного к другому, потом говорит свою реплику.

Михайлов и рабочий [Мастеровой — П. И. Щербаков] выходят с балалайкой. Диалог о рабочих. О Халтурине.

Проход судебного пристава (это уже второй раз).

Желябов и Муравьев.

Спускается с колосников колыбелька. Л. И. Иванова (2‑я крестьянка) поет над ребенком почти весь второй акт.

Сцена с торговкой (Г. Б. Волчек): перебранка с Табаковым (Крестьянином). Подходят Сергачев и «западник», покупают пирог. Как Сергачев ест: держит пирог с какой-то особой основательностью, двумя руками, методично прожевывая. Реплика Провинциала: «Оцепить бы весь Петербург». Сергачев поднял руку с большим **{****98} пальцем. Произносит реплику: «Историческое несчастие России — неисполнение законов». Смешно подпрыгивает, этаким козликом, и уходит.**

Торговка стоит справа, на среднем «этаже», ее массивная фигура — спиной к публике. Повернулась. Начала отвечать на вопросы прокурора. Слева Соня и Желябов говорят о лавке. Соня (Л. И. Крылова), прижавшись к косяку, признается Желябову. Уходят. Проходят Горничная (Н. С. Еремина) и офицер. Снова выходят Соня и Желябов, она его отговаривает. Соня достает какой-то кусок материи, примеряет (новое платье?). Обнимаются и так стоят, пока идут следующие сцены. Фроленко (Г. А. Шумилов) на табуретке, пьет из бутылки. Фигнер (Л. М. Толмачева) с ним спорит. Проходит Кибальчич (Г. М. Коваленко) — за железом, потом за плоскогубцами, потом с плоскогубцами обратно, засученные рукава, фартук (фигура характерная).

Вертинская (1‑я девушка) на переднем плане, с платком.

Якимова (О. Г. Фомичева): «Я опять хозяйка».

Метальщики бомб. Рысаков — А. Г. Кутузов.

Перовская — об аресте Желябова.

Товарищ прокурора Муравьев (Г. А. Фролов) — о женщине во главе заговора.

Желябов требует приобщения своего дела.

Крик Перовской.

Сцена с царем, княгиней Юрьевской, Лорис-Меликовым и Полицмейстером (Г. И. Буймистр). Здесь у царя какая-то беспечность, вроде пьян — но в этом что-то симпатичное, человеческое.

Толпа смотрит, как ведут народовольцев. Выкрики, ругань: «Сучка!», «Куплены они, куплены!». Девушку, которая машет Перовской: «Соня!», бьют, жандарм ее уводит. Толпа остается к нам спиной, продолжая бушевать. Бой барабанов.

«Левый» (Сергачев) стоит сзади, к нам спиной, и слегка покачивается в ритме барабанов.

Реплики толпы — о палаче, и другие. Возбуждение.

Взрыв. Гриневицкий (А. Е. Самойлов), убийца царя, говорит о своей бомбе. Муравьев — о том, что сказал царь. О раненом мальчике. Толпа — о палаче.

**{****99} Проход Перовской и народовольца в косоворотке.**

Проход Победоносцева.

Толпа повернулась к нам лицом. Превращение настроения толпы. Резкие выкрики одних и всеобщее движение. Табаков (1‑й крестьянин) падает на колени. Жандарм стоит впереди, гладит мальчика по голове, потом мальчик уползает. Л. И. Иванова (2‑я крестьянка) теперь в черном, плачет. Вытянувшись, не шелохнувшись, стоит и смотрит Сергачев (словно бы его движения слишком смешны, чтобы здесь их делать). Он не реагирует, а только смотрит, воспринимает, присутствует.

Партитура отчаянных выкриков (через них — реальность казни).

Когда заканчивается казнь — люди из толпы остаются разбросанными по полу, в скорбных позах отчаяния и горя. И через них, между ними выходят на авансцену повешенные народовольцы. Произносят свои последние монологи. Гимн «Народной воли».

Роль массы: выкрики одних (точно по тексту пьесы) и вопли других. Полная степень переживания у каждого (у Дорошиной, Ивановой…). Еще — во всех окнах появляются маски, они тоже движутся, поворачиваются, реагируют.

## 27 июня 1968 г. М. Ф. Шатров. «Большевики» [Театр «Современник». Постановщик О. Н. Ефремов. Режиссер Г. Б. Волчек. Художник П. М. Кириллов].

Политическое напряжение. Это именно политический пафос, накал (не публицистика, не аллюзии, — а тема, занимающая, поглощающая). Во всем, в каждой реплике, каждом стыке. Диктуют телеграммы (как бы в другом помещении) — но все время стыки, соединения.

Часовые и смена караула.

Секретарша (Л. И. Иванова) и Вторая девушка (А. Б. Покровская) готовятся к заседанию (кладут бумагу для Ленина на окно, к которому тот уходит от папиросного дыма; Луначарскому — три карандаша; пепельница для Енукидзе). Пересмеиваются, болтают.

Говорят об убийстве Урицкого.

**{****100} Появляются наркомы. Характерное. Вообще многое на характерности. Луначарский (Е. А. Евстигнеев) — немного под Ленина, руки за жилетку. У Евстигнеева — мягкость (так же, как у В. Н. Сергачева — Цюрупы, только без шаржа). Как кладет в портфель револьвер**[[45]](#endnote-46)…

Аллюзии, подтекст образуют новое качество. Пара зрителей впереди меня все время понимающе переглядывалась.

## 10 августа 1968 г. [Кинофильм Франко Дзеффирелли «Ромео и Джульетта» (1968). Музыка Нино Рота. Художник Лоренцо Монджардини. Декорации — Эмилио Каркано и Лучано Пуччини. Костюмы Данило Донати. Оператор Паскуалино Де Сантис].

В основе движения фильма — живописные и музыкальные отношения. Текст звучит четко, стиховая, приподнятая форма. И этой стилистике соответствует вся зрительная фактура, ритмически-музыкальная линия фильма, его театральная поэтика, немного приподнятая, с укрупнением страстей, театрально-усиленными, обнаженными отношениями. Активность проявления страстей, примитив, наивность (только вкус и правда, искренность спасают от впадения в упрощение, в смешное).

Безоговорочное утверждение молодости, юности, детского бескомпромиссного восприятия (как общечеловеческое, вечное, несомненное). Они современны без всякой модернизации, поскольку молодость всегда одинакова, они велики и прекрасны, поскольку молодость всегда такова. Поэтому они заключены в эти прекрасные, роскошные рамки (Верона, экстерьеры и интерьеры, пейзажи, одежды, натюрморты — роскошество и изобилие красок, благородство, совершенство, гармония). Все достижения мировой живописи, классика — все это отдается современному молодому человеку, становится его достоянием, ему принадлежащим. В этом смысл, в этом современность.

Ромео [Леонард Уайтинг] и Джульетта [Оливия Хасси] — по-настоящему юные существа. Правда, достоверность детских реакций, непосредственность, бескомпромиссность, бесстрашие — а не какая-то сложность, глубина характеров трагических героев. Особенно Джульетта — первозданность ее восприятия.

**{****101} Снят монолог Джульетты, когда она пьет яд, — т. е.** [изъяты] все моменты внутренних коллизий, главное — детская бескомпромиссность, вопреки состоянию мира! Нет столкновения с Парисом. Нет противоречащего Ромео и Джульетте состояния мира.

Взрослые: Лоренцо [Мило О’Ши]. Его уход из склепа — он отступает перед этой силой.

Если театр стремился усложнить трагедию, увести ее от Шекспира к современности, то тут — возвращение. Даже то, что дает Шекспир в этом плане, снимается.

Монолог Меркуцио [Джон Мак-Энери] о снах — на движении, это театр для себя, фантазия и представление, о случайности, о проделках королевы Маб. В конце он плачет. Тут тоже какая-то предельность, открытость, целостность, бескомпромиссность, даже безоттеночность. Здесь, может быть, наиболее современный ход, высшая степень свободы, самоотдачи, духовной свободы, бесконтрольности, творчества.

В Ромео нет ничего гамлетовского. Мальчишка, нежный, изящный. Немного отрешенный, поэтический, замкнутый, но все же очень обыкновенный…

Здесь Меркуцио — совсем не при Ромео, скорее наоборот, Меркуцио заводила.

Бал у Капулетти. Танец: старинная система, но современная свобода, импровизационность, индивидуальность существования <…>

[Сцена в склепе, Джульетта очнулась, Лоренцо] хочет ее увести. Берет фонарь — и видит Ромео. Как Джульетта смотрит, она спокойна, она вместе с Ромео, это ее дело. Решимость и сосредоточенность. Испуг Лоренцо (перед чем — перед этой решимостью?). Удар кинжала (театрально).

## 18 сентября 1968 г. [В. Шекспир. «Кориолан». Обработка Б. Брехта и Э. Гауптман. Театр «Берлинер Ансамбль». Режиссеры М. Векверт, И. Теншерт. Сцены боя в постановке Р. Бергхауз. Художник К. фон Аппен. Композитор П. Дессау].

[Гастроли «Берлинер Ансамбль»]:

16 сентября — «Карьера Артуро Уи»[[46]](#endnote-47).

**{****102} 17 сентября — «Мать».**

18 сентября — «Кориолан».

19 сентября — встреча с коллективом «Берлинер Ансамбль» в ЛГИТМиК.

Ворота — они поворачиваются вокруг оси — белые, каменные, с выщерблинами, это ворота Рима; другая их сторона — почерневшие бревна, это ворота Кориол. Кроме того, вращается сценический круг, ворота могут быть ближе к зрителям или дальше, могут встать к ним вполоборота — справа или слева. Когда они стоят вполоборота, видна квадратная прорезь кулис, белый фон — холст. Они могут вращаться на кругу во время действия. Вокруг оси — когда задернут белый занавес из легкой материи; она идет по проволоке, зачеркивая половину в высоту сцены, за ней видны люди, переставляющие декорации. В ворота вставляются высокие ступени — это дом Авфидия. Вставляется шатер — это лагерь Кориолана у Рима.

1. Рим. Ворота на переднем плане. В глубине шум толпы, это на Капитолии (на площади-форуме) происходит бунт голодных плебеев (они отказываются от участия в войне, протестуют против войны). Они бегут один за другим из глубины сцены, как бы спасаясь от ярости кого-то. Бегут по одному, оглядываясь, не преследуют ли. Одежда плебеев [говорит о] профессиональной принадлежности. Они останавливаются за воротами (отдышаться, спрятаться). Собирается группа.

Шум — как действие толпы за сценой — резкий, сильный (радиофицированный, но именно благодаря этому выразительный). Характеристика толпы — через отдельные фигуры, достаточно выразительные. Одеяния — кожаная подкладка на плече, веревка, капюшон… Немолодой человек с толстыми щеками и седой кудрявой головой, с мешком (в одной сцене он протолкнется через толпу во время разговора и уйдет). Актер Герхард Мёбиус, в «Карьере Артуро Уи» он играет зазывалу — изможденное лицо, впалые глаза, большой кадык на худой шее — стоит слева от нас, прислонившись к воротам, внимательно слушает. В середине толпы есть глухой — он слушает, приложив руку к уху. Начинается разговор. Садятся.

**{****103} Из глубины сцены через рамку ворот идет Менений Агриппа** [В. Кайзер]. Белое одеяние сенатора. Широкие рукава, тяжелые сандалии. Это интеллигент — честный, чувствительный, добрый и т. д. (учитель в «Матери»). Начинает говорить. Притворно угрожающе наступает на толпу. И — садится среди них. Это такая демонстрация, что он не чурается их (это действительно так, но в этом есть и момент: «вот какой я», есть интеллигентская неуклюжесть). Рассказ Менения о чреве, против которого возмутились члены тела. Он встает во время рассказа. Поворачивается лицом к воротам. В это время подходит Марций [Э. Шалль]. Он идет издалека, медленно, мы можем его хорошо разглядеть. Это первое его появление. Молодой, красивый, как бог. Медленная, пружинистая походка, он смотрит поверх толпы, куда-то вперед, он выступает с силой, уверенностью. Это современный парень, походка гордости, самоуверенности, пришельца со стороны. Это мальчишеское геройство — хотя и настоящее геройство тоже. Это юноша (молодость, гениальная и односторонняя). В этом все дело, в этом трагедия. Это спектакль о молодости, о современной молодежи — я так воспринял, хотя они [создатели спектакля] не так, если судить по программке, хотят. [Напоминает кинофильм] «Ромео и Джульетта» Ф. Дзеффирелли — только тут другая сторона. Этот проход, подход Кориолана очень выразителен. Он смотрит куда-то вперед — но это взгляд в себя, на себя, собой занят; но и какое-то спокойствие, уверенность есть. Светлые волосы и молодое, чистое, полное красок лицо. Рука перевязана — может быть, это просто перевязь бойца (в нем есть эта спортивная чемпионская складка). Итак, он подходит, никто его не видит, только Менений заметил раньше других — и сразу же перешел на резкий тон, начал кричать на плебеев (явно для Марция — слова о большом пальце: «Ты всех дрянней и ниже»). И вдруг — поднял руки: «Привет, достойный Марций». Марций выходит вперед. Монолог. Спор с чернью. Выхватывает меч (короткий широкий нож — такими здесь сражаются). Толпа ложится в кучу, все лежат, закрыв головы. Он — с ножом к этой человеческой куче. Бежит гонец. Известие о выступлении вольсков. Появляются сенатор и трибуны. Трибуны — Гюнтер Науман (в «Матери» играет **{****104} Семена) — большой, черный, квадратное лицо; в «Кориолане» оно мрачное, упорное, туповатое, непримиримое, недоверчивое. Таков же второй трибун (в «Матери» он играет роль мясника, артист Мартин Флёрхингер). Тот же образ, быкообразная фигура. С ненавистью смотрит на Марция. Быстрые переговоры. Уходят. Толпа за ними.**

2. Задвинут белый занавес. Ворота повернулись, черные, бревенчатые, с галереей наверху, с дверцами-бойницами — «Кориолы». В кресле — сенаторы. У них такие же, как у римских сенаторов, мантии — только фиолетового цвета. Лица — резкие. Это политики — и с той, и с другой стороны; плебеи и аристократы; правые и левые; консерваторы и либералы — одно и то же.

Кориолы. Дом Авфидия. Сидит сенатор в фиолетовой мантии. Стойка с вооружением. Шлем с забралом в виде маски из желтого металла. Короткий меч-кинжал в золотых ножнах, он вешается на грудь. Плащ. Латы из кожи. Одевание Авфидия…

3. В доме Марция (на фоне ворот). Та же стойка с вооружением. Здесь Марций (у Шекспира в этой сцене его нет, а только Волумния и Виргилия). Марций вооружается. Волумния — Елена Вайгель. Виргилия — Рената Рихтер. У них особые мешкообразные длинные цельнокроеные платья. Однолинейность, сосредоточенность характеристики (это ритуал). У Волумнии — внутренняя фанатичность, торжество, неистовство матери (уверенность в сыне, уверенность в его превосходстве, неуязвимости). Она не думает, не предвидит последствий.

Виргилия — противоположное женское начало, доброта, страдание. Эта актриса играет и в «Матери» (удивительная выразительность — всего несколько жестов, взглядов, и все ясно: она пришла с домовладелицей, всецело ей, как будто, предана, но мать Павла Власова вызывает у нее удивление, любопытство, интерес, симпатию.) В «Кориолане» менее концентрированно, выразительно — но тот же способ существования, лаконизм.

Церемония вооружения Марция. Он становится на колени перед матерью. Берет у нее меч. Тут дело в том, что вооружение совершенно такое же, как у Авфидия, тот же ритуал и т. д. Это имеет особый смысл. Тоже шлем с забралом в виде маски, только из темного металла. **{****105} Круглый щит (у Авфидия — четырехугольный, в этом различие между римскими и кориолановскими воинами). Образы Кориолана и Авфидия. Общее и различие — есть ли принципиальное различие? Внешне есть: идеальность облика Кориолана (светлые волосы, правильные черты) — и грубость, топорность Авфидия (актер Хильмар Тате, в нем что-то габеновское — устойчивость, уверенность, демократизм). И все же, вероятно, внутренне нет различия. Два парня в трамвае поссорились, потом мирно разговаривают…**

4. У ворот Кориол. Марций один перед воротами города. Кричит. Ответ.

Осада. Это ритуал, танец, размеренные движения. Причем в процессе осады поворачивается на пол-оборота круг, даются новые ракурсы. Выносят четыре лестницы. Ставят их. Потом переходы, приемы. Подхватывают лестницы, ставят их у стен. Другие по команде идут на штурм, взбираются на лестницы. Сверху выходят защитники, выставляют какие-то металлические орудия, откидывают ими лестницы. Один из осаждающих солдат-римлян повисает на лестнице, срывается… Из крепости вылазка, выходит отряд — сомкнутый, с прямоугольными щитами. Построение. Две шеренги. Сходятся грудь к груди (полуоборот круга). Напряженная силовая борьба. Падают и с той, и с другой стороны (поворот круга). Посередине виден стоящий на коленях Кориолан, он сдерживает сразу двоих или троих противников. Расходятся. Убитые остаются. Один солдат остается стоять, некоторое время стоит — и падает. Еще несколько раз повороты круга. Столкновение. Это скорее танец, чем драматическая имитация боя. Бой поставлен как большая разветвленная торжественная напряженная сцена, но без натурализма и отталкивающих моментов. Кончается тем, что Кориолан вбегает в ворота, и они закрываются (другие воины, собственно, и не могут за ним последовать). Выходит Кориолан, его шея в крови.

4а) В доме Марция. Волумния и Виргилия играют в шашки. Виргилия задумалась, она отвлечена от игры своими мыслями.

4б) У ворот Кориол. Авфидий вызывает Марция. Бой. Церемония, танец. Удары. Сбрасываются части вооружения — щит, доспехи, мечи. Схватываются врукопашную. Силовые приемы. Танец. **{****106} Честный бой, ни один не допускает преимущества (вместе отбрасывают щиты и прочее вооружение).**

[Еще три эпизода четвертой картины].

5. Рим. От ворот идет ряд стоек, на них висят разбитые щиты и доспехи побежденных. Два служителя на тачке везут шлемы, разговаривая, нанизывают их на шесты. Один достает шлем Авфидия. Игра со шлемом. В конце служитель надевает шлем на себя. Игра с вещами — четкость, ясность, театральный интерес действия, лаконизм, только то, что нужно[[47]](#endnote-48).

Волумния, Виргилия, Менений идут навстречу Марцию. В воротах его несут на носилках. Встреча. Идут через сцену на зрителя. Радио передает восторженные крики толпы слева и справа.

6. На Капитолии — спор о консульстве Марция.

7. Рим. Форум. Плебеи. Они разбросаны группами, в середине — большая группа, сидящий глухой. Старик с мальчиком. Одинокие фигуры (грузчик с наплечником и др.). Они перемещаются. Кроме того, движется круг, дает все новые и новые композиции. Выходит Кориолан в сенатском плаще. Менений снимает с него плащ. Кориолан остается в простой тоге (длинное одеяние). Он говорит. Круг вращается. Он идет словно наугад по какой-то параболической траектории — и оказывается в одной из групп, вписывается в нее, словно замыкая всю композицию. Идет разговор. Они издеваются над Кориоланом — и прислушиваются. Он не совсем здесь чужой. Он все-таки вписывается в эти группы. Он мог бы быть с ними, мог бы быть среди них — так можно понять эту сцену. Кориолан не просто чужак — он здесь оказывается чем-то ближе народу, чем трибуны…

8. Кориолан уже в красной тоге консула. Огромное красной кожи одеяние консула со множеством складок, сохраняющее свою форму отдельно от человека. Кориолан идет, с ним Менений. Торжественный шаг. И вдруг Кориолан переходит на свой пружинистый шаг гарцующего боевого коня. Менений его одергивает. Ссора с трибунами, вспышка Кориолана. (Марций сначала был доволен, погружен в себя, мальчишески занят своими доспехами, собой.)

**{****107} 9. Кориолан дома. Его уговаривают. Он в кресле, в своей красной тоге. Волумния стоит к нам спиной. Резкий ответ Кориолана. Сидя в кресле, он со страхом отстраняется (видимо, под взглядом Волумнии).**

10. Рим. Площадь трибунов. Они сидят на скамьях. Мрачные, глупые. Кориолан. Снова его вспышка. После объявления приговора сбрасывает плащ консула и уходит — так, словно он сам отказался от консульства.

11. Кориолан уходит из Рима. Волумния, Виргилия, Менений, сын Кориолана.

12. Кориолан и прохожий.

13. Еще не открылся занавес. Звучат голоса (дрожащее эхо, повторяющееся бесконечно, словно в разных концах), дрожащие эхообразные металлические голоса: «Авфидий»…

Лестница. У входа двое: Спурия и Кальвия. Пьяные. Комический текст. Уходят за лестницу. Мочатся там. Кориолан — в рваном плаще, измучен — садится у ступеней. Его хотят прогнать. Авфидий. Их встреча (искренняя).

14. Рим. Весть о нападении вольсков. Лица трибунов: смущение и замешательство.

14а) Палатка. Шум битвы. Авфидий.

14б) Рим. У ворот города. Коминий. Посылают Менения.

14в) Лагерь. Двое стражников. Менений проходит между ними. Его возвращают. Смешная интеллигентская [манера]. Снова хочет пройти. Кориолан. Темное землистое лицо, темные волосы (изменился совершенно). Разговор. Уходит. Менений стоит пораженный, в оцепенении. Его подхватывают под руки и утаскивают, за сценой крики и хохот.

14г) Открываются ворота. Входит Менений, разорванная одежда, почти безумен. Народ. Волумния.

14д) Палатка. Кориолан наверху вместо дозорного. Спускается. Часовой на его месте. Кричит о приближении женщин. Они входят — в черных прозрачных покрывалах. Кориолан нежно подзывает сына, опускается на колени. Шутливая драка, мальчик боксирует. **{****108} Волумния отзывает мальчика. Диалог. Речь Волумнии. Она почти падает, и женщины, поддерживая, ее уводят.**

15. Кориолана вносят на руках. Спор с Авфидием. Бросается к нему. Двое воинов сзади наносят множество ударов. Кориолан растягивается на полу. Авфидия поднимают на руки, уносят.

Кориолан — одиночество, непосредственность.

16. В Риме. Заседание. Рассматриваются документы. Среди них — известие о гибели Кориолана. Тягучая и скучная атмосфера (застой). Расстроенные и печальные лица Коминия и Менения. Отчаяние и тоска, скука и позор, горе и тоска.

## 1968 – 1969 г. [Кинофильм «Оскар». 1967 г. Режиссер Эдуардо Молинаро].

Классического построения комедия (единство места и времени, путаница влюбленных, препятствия, слуги, открывается, что «старик» — отец, и т. д.). То же в пьесе [Оскара Уайльда] «Как важно быть серьезным»: эволюция этой формы-сюжета. Но — современное обострение, современные нравы, характеры. Идиотка мать и дочь. Герой — современный молодой человек.

Луи де Фюнес — принцип комизма. Принимается за что-то с особой энергией, энтузиазмом, уверенностью — и по ходу дела как бы забывает о самой цели и увлекается побочным делом, прием — азарт, может делать уже что-то противоположное. Телефонный разговор — ругает барона, хотя у того чемодан с драгоценностями, бросает трубку, игра с носом (изображает длинный нос, вытягивает его, закручивает по-всякому и т. д.). Это универсальный комический прием актера. В чем же его содержание (национальный характер, французский, легкий — не немецкий, сосредоточенный). Обаяние и симпатия.

## 22 февраля 1969 г. [М. А. Булгаков. «Дни Турбиных». МХАТ. Постановщик и режиссер Л. В. Варпаховский. Художник Д. Л. Боровский].

Сокращены все петлюровские сцены, и в петлюровском лагере, и в гимназии — петлюровцев нет, просто разрывается снаряд, **{****109} осколки влетают в окно. Булгаков не допустил этого, когда Станиславский так хотел сделать.**

Новаторство постановочной техники. Занавес открывается в темноте, сбоку высвечиваются фигуры. В первом действии это Николка (В. Г. Петров) с гитарой, поет песенку про дачниц. Пока он поет — крутится сцена в темноте, мы ничего не видим. Во втором действии в той же ситуации высвечиваются два лакея в шикарных ливреях, больше эти два лакея не появляются. Третье действие — Лариосик (А. А. Борзунов) на лестнице читает-сочиняет стихи, опять вращается сцена.

Свеча в первом действии настоящая. Электрические лампочки на елке. В гимназии ходят с фонариками.

Лакей Гетмана Федор (в очередь с А. Н. Грибовым его играет бывший актер «Современника» В. Т. Кашпур). С его лица не сходит выражение этакой скорби. Почему-то, когда он проходит — очень торжественно, — створки дверей сами открываются. Почему? Это некоторая дань новым веяниям в постановочной технике, модернизму. Но зато совершенно потеряна мхатовская суть — ничего внутренне не накапливается, все выдается сразу, сразу разряжается, распадается на реплики. Удивительная необаятельность Турбиных, всех трех [Алексей — Л. Г. Топчиев, Николка — В. Г. Петров, Елена — Л. А. Кошукова]. Иногда такое впечатление, что ты в оперетте. Особенно это касается Шервинского (Ю. Н. Пузырев). Алексей Турбин все время напускает на себя этакую серьезность и многозначительность. Неприятный рот. Сцена у камина. С Лариосиком — надменность. Возвышенный хам — как и все Турбины в этом спектакле — за душой нет никакой интеллигентности. Смотрит в записную книжку. Как будто хочет что-то сказать, очень важное, потом, через паузу. «Пойду, дела». Никак режиссерски не сделано.

Елена — кокетничающая мещаночка. Без обаяния и нежности, покровительственный тон. Как говорит Мышлаевскому (М. Н. Зимин) о водке — и так все. Сухое, неприятное лицо.

Николай — бессмысленный, тоже необаятельный, как Елена. Ирония, как некоторое самоутверждение, самозащита, покровительственно к Лариосику. Естественней всех Гетман (Л. В. Иванов). **{****110} У Шервинского опереточные остроты. Елена задает вопрос («а если я не разрешу снять бурку?») с кокетством. На «армейский комплимент» Шервинского она сама определенно напрашивается. И так все время.**

В финале выходят на авансцену, произносят последние фразы в зал. Очень много вставного пения — больше, чем у Булгакова. Все это игра внешними вещами. А суть? Тут уж нет никакой трагедии.

Глупый и пустой Николай — ни ума, ни обаяния.

Павильон без потолка, в сукнах. Просвечивают окна и двери. Шервинский взялся за стул и оторвал спинку, но «нашелся», сказал: «вся мебель ветхая». Актеры какие-то все толстеющие, довольные, ожиревшие.

С известным мастерством играют: Тальберг (В. С. Давыдов), Гетман, гимназический сторож Максим (М. Е. Медведев).

Массовые сцены: нет пестрой толпы, все в одинаковых шинелях, «поставлено».

Ничего не зацепляет. Все — на прямой отдаче, прямо к зрителю. Так воспринимает и публика, на текст все время попадается, смеется. Трогательная история, все просто, в конце герои начинают прямо агитировать за большевиков.

## 23 февраля 1969 г. [Ж.‑Б. Мольер. «Тартюф». Московский театр драмы и комедии на Таганке. Постановщик Ю. П. Любимов. Художники М. А. Аникст и С. М. Бархин. Куклы Л. Б. Троицкой. Музыка А. М. Волконского].

На сцене треугольником стоят в рамах живописные портреты всех героев комедии во весь рост. Потом окажется, что они написаны на специальном холсте, разделенном на вертикальные полосы, так что действующие лица будут выходить из портретов и нырять туда обратно, сливаться, вписываться в них и т. д., тут множество трюков. Эти рамы они будут переносить, группируя их по-разному, в конце даже спустят их в зал, выстроят вдоль рампы. Кроме того, с двух сторон сцены стоят две тяжелые золотые рамы. Когда в них раздвигаются занавески, то видны куклы: слева — архиепископ, справа от нас — король. Они поворачивают головы, король аплодирует — они как бы сидят в зале и следят за представлением.

**{****111} Из люка на середине авансцены выдвигается изображение чудовища, одной из химер Собора Парижской Богоматери, оно освещено зеленым светом. Словом, химера присутствует.**

И еще — музыкальное оформление: не оркестровое, а вокальное. Оно возникает (в технической записи) как реакция на то, что происходит на сцене. Иронический, издевательский отклик. Бодрые, как ни в чем ни бывало, вокализы, аплодисменты, быстрое проигрывание начала пьесы во втором акте (как у Акимова в «Водевиле»). Песенка, как будто старинная, но под нее герои в диалоге подтанцовывают рок‑н‑ролл или твист. Что-то потустороннее и в то же время издевательское, а может быть, и сочувствующее. Положение «зрителей», которые смотрят со стороны, как будто не замешаны в этой ситуации. Надо проверить — но важно, что это отклик на происходящее на сцене, второй, зрительский план. То есть музыкальная часть — это зритель, который тем беспечнее, чем хуже дела на сцене.

Из зала по очереди выходят действующие лица, представляются по-французски. Оргон-Мольер (Ф. Н. Антипов) обращается к публике. Световой занавес, потом он слабеет.

Мольер идет к портрету Архиепископа с прошением. Около стоит человек (Лояль?). Мольер начинает излагать прошение. Не дав ему закончить, кукла, повернувшись к нему, выбрасывает (вернее, это делает стоящий рядом человек) ответ (о безбожии мольеровских пьес). Мольер его читает. Затем идет к королю. Вся труппа на коленях. Король отказывает покачиванием головы. Труппа начинает спектакль как репетицию. Оргон вмешивается время от времени. Лоран (Е. М. Лисконог), который не имеет собственного портрета, полненький и довольный, высовывается чаще всего через изображение Тартюфа или через другие портреты. В одном случае он высовывается и начинает записывать слова Клеанта (К. Б. Желдин). Но Оргон останавливает «репетицию», отбирает книжку, говорит Лорану по-французски — в том духе, что и так не пропускают пьесу, а он еще делает такие штучки.

Система портретов — это система временных контрастов и переходов.

**{****112} Первое действие. Госпожа Пернель (М. Н. Докторова), Эльмира (И. С. Кузнецова), Мариана (Е. К. Корнилова), Дамис (В. А. Иванов), Клеант, Дорина (не З. А. Славина, а Т. И. Жукова) занимают свои места, их руки принимают соответствующее портретам положение, иногда они начинают заметно жестикулировать, но потом, словно спохватившись, возвращаются в свои позы (у Дорины руки вдоль юбки, у Клеанта одна рука поднята поучающе-предупреждающе).**

Идет диалог, во время которого г‑жа Пернель не дает никому сказать слова. Стоит кому-нибудь подать голос, как на него обрушивается поток фраз. Дорина выскакивает из своего портрета и тряпкой вытирает «пыль» сначала с руки г‑жи Пернель, потом с ее носа, треплет ее за нос. Речь переходит на Тартюфа. Возникает Тартюф (Ю. Н. Смирнов) — редкие кудряшки, молод, деловит и самоуверен. Это современный человек, и он не считает нужным слишком прикидываться, только так, слегка (никакого переигрывания в елейность нет, наоборот). Когда г‑жа Пернель расписывает его достоинства, стоит, закатив глаза.

Тирада Дорины — г‑жа Пернель принимает это на свой счет. Быстрое говорение (условно-театральное чтение текста, а не «общение»). Стилизованная, связанная с портретами и в какой-то степени ими обусловленная пластика — и современные прорывы (современный человек высовывается из-под — в том, как Тартюф себя ведет, уверенно и деловито).

У Марианы-Корниловой — свои приемы, голосок (незащищенность, руки растопырены…). У Эльмиры-Кузнецовой — ирония.

Оргон. Сначала его руки из-за портрета выставляют на сцену ларец. Потом он сам появляется в портрете, диалог с Дориной. Оргон-Антипов — округлость и мягкость, открытость, душевность. Человек, на котором все лежит, привык нести ношу. Когда Оргон говорит, что пусть у меня умрут брат, мать, жена и дети, — все падают в обморок вместе с портретами, наклоняясь назад. Оргон передает ларец Тартюфу, тот идет к портрету.

Игра: Дорина переставляет портреты, группируя их по-своему. Бегает вокруг портретов. Оплеуха за портретом, так что Дорина вылетает сквозь ткань на сцену. Затем на авансцене идет сцена Дорины, **{****113} Марианы и Валера (Д. А. Щербаков). Текст всюду немного сокращен. Объяснение Валера и Марианы под песенку, которая заставляет их подтанцовывать твист. Мариана — Корнилова делает это очень изящно, красиво — длинная юбка, движения только слегка, почти на месте. Дорина, когда примиряет Валера и Мариану, — заставляет их протянуть друг другу руки (у портретов только руки, Дорина их соединяет). Они целуются за портретами и выходят оба испачканные в помаде. Еще и еще целуются. Открытая театральная игра (ее довольно много).**

Дамис вылезает из своего портрета с дубиной и с маской на лице (чем-то белым завязано лицо). Дорина срывает маску, отнимает дубину. Дамис идет на Тартюфа (на его портрет) с боксерскими приемами. Дорина его прогоняет. Тартюф выходит из своего портрета (ср. двери у Мейерхольда). Идет вдоль портретов. Встреча с Дориной. Прикрывает ее грудь платком. Но при этом усиленно ее грудь ощупывает.

Приносятся две мягкие табуретки, их ставят слева. Два портрета — Эльмира и Тартюф. Дамис подслушивает. Тартюф влезает в портрет Эльмиры и обнимает ее там. Смех от щекотки. Пластика Кузнецовой. Благородство и достоинство, смелость, самоотверженность, в финале с Тартюфом — ирония.

Перестраиваются портреты — снова фронтально, треугольником. Все на своих местах. Тартюф — на коленях на авансцене. Притворные покаяния, смиренность. Оргон начинает бранить сына, машет рукой и при этом бьет Тартюфа по заду, тот вскрикивает. Врывается судебный пристав (Офицер): запрещение играть «Тартюфа». Всеобщий переполох. На портреты надеваются холщовые мешки. Антракт.

Второе действие. Снова актеры на сцене. Мольер-Оргон обращается к Архиепископу. Тот, не дослушав, запрещает. Обращение к королю. Вся труппа на коленях (снова игра со световым занавесом). Король разрешает. Всеобщее ликование. Снимают мешки с портретов. Только Тартюф теперь — не духовное лицо. Появляется новый портрет Тартюфа — в лиловом сюртуке. Заново проигрывается все первое действие — в виде ускоренной пантомимы, голоса тоже **{****114} ускоренные, пискливые (как проигрыватель на большой скорости). Доходят до того эпизода, когда Тартюф стоит на коленях.**

Оргон прогоняет Дамиса. Оргон передает Тартюфу свое имущество. За сценой три удара: время молитвы. Уходят. Дамис обещает Оргону предоставить доказательства. Эльмира и Оргон несут два портрета, кладут вроде стола. Эльмира сидит за этой перегородкой, Оргон прячется внизу. Диалог Эльмиры и Тартюфа. Доказательства весьма определенные: Тартюф начинает ее раздевать (деловито и опытно), выбрасывает плащ. Потом начинает что-то расшнуровывать. Он стоит спиной к нам, белый шнур вытягивает то в одну сторону, то в другую, бросает его на пол. Выскакивает Оргон. Комический эффект — удивление, поражение, но тут еще то, что он реагирует все-таки недостаточно решительно, так как на сцене все гораздо серьезнее, чем в пьесе, он должен был бы раньше вникнуть в существо, не допустить такого развития, так что тут двойной эффект, двойной сдвиг. Уход Тартюфа. Портреты ставят по диагонали, но только в другую сторону. Что это значит?

Тартюф с ларцом появляется в ложе Архиепископа и что-то шепчет ему на ухо. Финальная сцена. Наглый судебный пристав (Лояль — В. Фоменко). Офицер (И. А. Петров) надевает наручники на Тартюфа. Темп и интонации абсолютной условности, почти издевательски над самим финалом. Король аплодирует. Выход труппы на сцену с портретами. Ставят их лицом в зал, обращаются к публике из-за образовавшегося барьера. Потом снова поднимают их наверх и расставляют. Валер увозит Оргона с портретом подмышкой, как детская лошадка (игра в лошадку). Дамис лезет с кулаками на пристава. Ему возвращают ларец.

## 28 марта 1969 г. [Жан Расин. «Британник». Комеди Франсез. Постановщик Мишель Витольд. Декорации и костюмы Франсины Гайяр-Рислер].

25 марта [смотрел спектакль Комеди Франсез] «Игра любви и случая» Пьера Мариво и «Лекарь поневоле» Жан-Батиста Мольера. 28 марта «Британник».

Традиционность театрального языка и современная все-таки содержательность. Может быть, не слишком обостренно — но фашистский **{****115} комплекс Нерона** [Жак Дестоп] и духовность Британника [Мишель Бернарди] и Юнии [Женевьев Казиль]. Способ существования Нерона — внутренняя тревога, нервность, мелкие напряженные [движения]. Язык костюмов. Британник и Юния — белый цвет, у него на груди легкий серебряный узор, у нее — только белое. При втором появлении короткий плащ, зеленая подкладка. Нерон: черное с золотым узором, потом у него появляется кроваво-красный плащ. У Нарцисса [Поль-Эмиль Дейбер] грязная тога погашенных тонов. Плащ лежит сложенным на плече — темно-красный, с черным узором. Бурр [Рене Арьё] — в синем (глубокий цвет). Складки — все наверху, драпировка библейско-религиозного характера (плащ красный с зеленым). Агриппина [Анни Дюко]: фиолетовое, богатое и кричащее платье и такой же плащ (накидка). Альбина [Франсуаз Канель]: яркая зеленая накидка, драпировка сверху, шапочка.

Нерон в начале второго действия (третий акт?) лежит на ступеньках. В конце Агриппина сидит на ступеньках в прострации — крах. Бурр стоит слева. Постепенно гаснет свет, все погружается во тьму.

Агриппина не совсем ясна. У Расина все дело в ее руках, это результат ее планов. Здесь — относительная нейтральность ее фигуры, она не так во всем завязана, здесь более важен контраст Бурра и Нарцисса. Нерон — злые страсти. Как он выходит с Нарциссом после убийства: довольство и торжество, которые он прячет, смущен видом Агриппины, хочет пройти, словно ее не видит, обращается к Нарциссу. Конец — разрушение всего, а не трагическая «победа», этого нет. Бурр: человеческое, наивное, не борющееся, доверчивое. Нарцисс: активно действует на Нерона.

## 15 апреля 1969 г. Вечер самостоятельных работ Ольги Волковой. [Дворец работников искусств им. К. С. Станиславского. М. И. Цветаева. «Конец Казановы»; А. Н. Островский. «Свои люди — сочтемся»; У. Гибсон. «Двое на качелях»].

«Самостоятельные» работы, без режиссера — и это отражается: искренние и добрые намерения, в пределах вкуса и такта, и в то же время — наивность определенная, многое недотянуто. «Конец Казановы» **{****116} инсценируется, «играется» —** [исполнители] превращаются в действующих лиц. У Цветаевой слом веков, — а здесь немного сентиментально, лирично.

«Свои люди — сочтемся» — лучше. Но очень плохо все окружение О. В. Волковой, по гастрольному принципу. У Волковой — парик, платье. Речь — не по-островскому, не по-театральному, а современная, немного пришептывающаяся. Энергия, движения, пластика.

«Двое на качелях» — от себя, от своих ситуаций, своего понимания жизни, с полной мерой искренности (об этом, это — качели). Но не поднимаясь до большого, до остроты, до эпохально-человеческой трагедии.

Что следует:

1. Спектакль возникает из неудовлетворенности, из творческого голода (актеры сами выбрали, придумали, поставили).

2. Творческое голодание уже сказалось: нет силы, энергии. Может быть — еще какие-то принципиальные ограничения поколения, времени…

3. Без режиссера нельзя.

## 30 апреля 1969 г. П. Бомарше. «Безумный день, или Женитьба Фигаро». [Московский театр Сатиры. Постановщик В. Н. Плучек. Декорации — В. Я. Левенталь. Костюмы — В. М. Зайцев и В. Я. Левенталь. Балетмейстеры Ю. Г. Скоот и Ю. В. Папко. Музыка из произведений В.‑А. Моцарта].

Декорация: задник с огромным букетом роз на прозрачном тюле, которые высвечиваются в каждом действии по-разному — белым, красным, голубым. Так же меняется костюм Фигаро (А. А. Миронов), один и тот же ливрейно-тореадорский костюм с шитьем и блестками (которые пускают зайчиков, когда актер мечется по сцене). Ниже — группа резвящихся легких амуров в сетках типа паутины, они тоже в нужных местах соответственно высвечиваются. Еще ниже — конструкция в виде трех дверей, изогнутые формы.

В двери выезжают площадки-фурки, иногда с группами персонажей, иногда — с мебелью. Лакеи расставляют, приготовляя все, и т. д. **{****117} Этих церемоний довольно много. Костюмы — очень пышные и богатые, изящные. Ощущение изящных фарфоровых фигурок. В конце живая картина: на первом плане Фигаро и граф Альмавива (В. И. Гафт) в боевой позиции. Графиня (В. К. Васильева) раздевается в присутствии графа, декольте, легкая блузка без рукавов. Игра с Керубино (Б. С. Галкин) — переодевание и т. д. Они выглядывают из этих сооружений — никакой стилизации речи, напротив, современно. Особенно Гафт (актер условного театра). В меньшей степени это относится к Миронову, хотя актер интересный.**

Пародийные поселяне-пейзане в одинаковых красных платьях (хор — оперно-народный, так идет пение). Базиль (Ю. М. Авшаров) — игра ртом (оперное зияние). Запланированная веселость, рассчитанная непринужденность, обдуманная непосредственность. Фигаро и граф — шутливая, нестрашная борьба, так и играются все ситуации, только «ревность» последнего действия на переживании. Время от времени реплики в зал, монолог Фигаро о цензуре — аплодисменты, зрители поняли, о чем речь. Граф сделан последовательнее. Кроме этих прямых публицистических ходов соприкосновения с современностью мало, тона и нутра нет — внешнее, демонстрация и самодемонстрация. Актеры не очень умеют носить эти костюмы, Керубино зацепил парик, Базиль зацепил платье графини гитарой и т. п.

## 4 октября 1969 г. Л. Бернстайн. «Вестсайдская история» [Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола. Художественный руководитель постановки Г. А. Товстоногов. Режиссер В. Е. Воробьев. Художник С. С. Мандель. Танцы в постановке А. Е. Обранта и В. С. Катаева. Сценическое движение — К. Н. Черноземов].

Может быть, для тех, кто видит впервые, — это хорошо (увидели «Вестсайдскую историю», услышали музыку Л. Бернстайна, увидели современно-балетное зрелище). Но — по сравнению с предыдущим вариантом[[48]](#endnote-49):

1. Произошло резкое разделение двух групп, «Акулы» и «Ракеты». Раньше они были неотличимы, в какие-то моменты вынужденного сближения, — в этом была непосредственность. Сейчас **{****118} они разделены — внешне — как белые и черные. Расовая проблема, и все это усилено. Мы должны быть как бы на стороне «Акул». Тони (В. А. Костецкий). Очень усилена линия лейтенанта Шрэнка (П. П. Горин) — он носитель расовой идеи. Нет сцены с полицейским — С. И. Иванов лишь комическая фигура. Все «старики» — В. П. Поболь, И. А. Слободская — юмористика. Может быть, без этого было нельзя (официальная версия, условие выхода на профессиональную сцену — иначе не объяснить). Но все уничтожается.**

2. Прежде была внутренняя искренность, они играли не «тему», а себя (за них решал режиссер). Они сами этим увлекались — но в этом и была сила. Теперь — стремление к некоторой профессиональной законченности, отделанности. Пение — как в записи (только иногда обретает значение — как внутренние голоса во время встречи на танцах).

Вступление — голос Товстоногова, иллюстрация (раньше это было как бы предисловие, теперь — самостоятельно, чтение в начале и в конце). Некоторая сентиментальность (задушевность салона Р. М. Беньяш).

Мастеровитость, отделанность, построенность групп и переходов, при этом — полубалет, но не балет. Наигранная экспрессия, иногда даже «оперная»: сцена, когда становится известно, что Бернардо убит, — мечущиеся фигуры и т. д. Озвучен хор и пение вообще. Технически довольно совершенно — но за этим совершенством следишь, и это плохо. Пластика превратилась в стилизацию (не балет и не реальность). Ходят на полусогнутых и приглашают к драке жестами рук, нечто обезьянье. Не стало естественности.

Раздевание Марии (Ф. Г. Никитина) в первом действии — некий советский стриптиз, а в сущности, пижонство (смотрите! Они не боятся!), а героиня остается в рубашечке. И опять все это отвлекает от сути.

Спортивные качества хороши, хотя драки и вообще эта сторона — довольно плохо. А. Д. Балтер-Анита: кусок мяса и провинциальная игра на зрителя. В Никитиной-Марии есть свое благородство.

Танцы — не очень (на уровне кубинского мюзик-холла, даже хуже). Песни двух групп очень «поставлены». Выезды на фурках из **{****119} трех окон — жалюзи с грохотом открываются. Иванов — полицейский: с бумажной дубинкой, простодушие, комическое воодушевление.**

Но наконец-то показали широкой публике «Вестсайдскую историю» (за это время кое-что произошло).

## 21 октября 1969 г. [Джон Стейнбек. «Люди и мыши». Перевод С. Межировой и Ю. Черногорова. Ленинградский драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской. Постановщик Р. С. Агамирзян. Режиссер К. М. Гинкас. Художественный руководитель постановки Г. А. Товстоногов. Художники Э. С. Кочергин и В. Г. Савчук].

Прежде был спектакль студийный, режиссерский[[49]](#endnote-50) (играли режиссеры — придумывая, изображая свои концепции); характер был немного мистический (невозможность, недостижимость).

Здесь заставка — почему-то с девицей (она оживает?). Значит — изложение, эпос. Совсем не для этой истории, не снимает сюжетных неожиданностей, не делает неизбежным этот конец.

Обновление: например, старик Кенди [С. А. Боярский] — мелодрама и сентиментальность. Получается, что мечта достижима, и лишь только случайность помешала. Девица [М. Ф. Ганицкая] вначале играет вульгарность, распущенность; тогда ничего не ясно в конце.

## 15 декабря 1969 г. [Л. Г. Зорин. «Варшавская мелодия». Театр им. Ленсовета. Постановщик И. П. Владимиров. Художник А. С. Мелков].

Алиса Фрейндлих — музыкальное восприятие.

Раньше Фрейндлих играла примесь польского трагического мироощущения. Теперь с самого начала — ощущение жизненного опыта, не вселяющего в человека надежды и не вдохновляющего его. Она над Виктором (А. А. Семенов), покровительственно. Отсюда начинается и развивается все. Дело не в законе[[50]](#endnote-51), не во внешнем — она умеет жить над этим. Закон (вся публицистика Зорина, его тонкие намеки на толстые обстоятельства) отошел на второй план. Все перенесено в плоскость человеческих отношений. Была **{****120} иллюзия, что обстоятельства могут быть ликвидированы — не те, так другие. Никогда не бывало так, чтобы все хорошо. Обстоятельства всегда будут, законы всегда будут (В. Кочетов**[[51]](#endnote-52) — за, Зорин — против закона; но оба не правы, в той степени, в какой спорят об этой исторической, а не художественной проблеме). Симпатичнее точка зрения Зорина, у него все-таки анализ человеческих обстоятельств, которые из этого вытекают. Однако дело не во внешних обстоятельствах (они подразумеваются) — а в человеке (его достоинство и его жизнь). Это есть у Фрейндлих. Сцена в Варшаве — равновесие и взлет (она опять поверила). Ведь дело не в женитьбе, а в том, чтобы Виктор сделал что-нибудь — он ничего не сделал — и в Варшаве это повторилось. В последней сцене — пустота (нечего сказать) и мудрость (по-своему). Говор у Фрейндлих — тоже как мысль, немного неправильный, в этом свобода человека. Свобода поднимает человека над обстоятельствами, учит их преодолевать, пробивать.

Спектакль поставлен режиссером с точки зрения Виктора (Владимиров ставил спектакль с Фрейндлих — но с точки зрения Семенова, может быть, хотел его поддержать своей режиссерской силой). Спектакль строится как воспоминание, Виктор бродит по улицам, среди толпы, сутолоки, но один — в себе, переживает, вспоминает. Кулисы — как бы увеличенные, «клишированные» фотографии лиц. Виктор, вспоминая, переживает (ответствен за судьбу Гели, она маленькая и жалкая). Но этого не получается. Геля — Фрейндлих не маленькая и не жалкая, его глазами она не открывается. Семенов неуклюж и тяжел, не понимает всех ситуаций и в них не участвует. Ищутся краски (на зрителя, развлечь его, позабавить), хватаются за любые в этом отношении возможности: читает стихи Омара Хайяма, как бы слегка пьяный, язык заплетается.

Испортили песню Гели. Она поет в Варшаве, в микрофон — как бы ему поверяя, задумчиво, сосредоточенно, совсем не с той полуимитацией эстрадной певицы, как звучит в конце запись — старая, бодро и нейтрально.

В финале выход Виктора на авансцену, на нем луч прожектора, — но это была не его история и не о нем.

## {121} Январь 1970 г. Кинофильм «Солдаты» [Ленфильм, 1956. Режиссер А. Г. Иванов].

Может быть, на фоне [других советских] фильмов о войне — этот имел свое значение, казался шагом вперед, даже целым переворотом. Показано отступление, и довольно натурально; крен [в сторону] интеллигентных героев, вплоть до Фабера [И. М. Смоктуновский]. (Зрительский голос сзади: «Мука с такими»). История с Абросимовым, пославшим солдат в бессмысленную атаку. Но сейчас этот фильм только демонстрирует жалкий характер нашего «ренессанса»[[52]](#endnote-53), его иллюзорность и четвертичность. В конце концов, кажется, что лучше уж «культовый классицизм» [сталинских времен], в нем как будто меньше фальши, так как он просто не толкует о некоторых вопросах и сторонах, а здесь о них как будто возникает речь, а потом все замазывается, сводится на нет. А поэтика, в сущности, та же, только еще больше сентиментальности, курсивов и т. д.

Керженцев, герой-интеллигент, страдающий и переживающий; это никак не выявляется, только позы и страдающие глаза.

В сущности, в фильме только один боевой эпизод. Нет будней войны — как «В окопах Сталинграда»[[53]](#endnote-54). Очень невыразительно.

Эпизод с Абросимовым (заведомый дурак, хотя внешне это не подчеркнуто) — совершает заведомую глупость, нелепость, а потом идет по этому поводу такая размазня (партийное собрание, приказ командования; а на самом деле все это фальшь абсолютная, приказы в духе Абросимова — это был основной метод).

Фабер — Смоктуновский. Маска: интеллигент на фронте. Играет очень естественно. Деловитость, спокойствие, деликатность.

## 15 мая 1970 г. [С. Ю. Юрский].

Учебный театр[[54]](#endnote-55). Должна была идти одноактная пьеса Б. Шоу «Избранник судьбы» в постановке Юрского. Сначала не впускали в зал. Потом впустили. Вышел Юрский. Аплодисменты. «Я вышел не для того, чтобы известить о начале. Должен говорить о двух вещах неприятных и об одной радостной. Я узнал, что билеты на сегодняшний спектакль связаны с какими-то деньгами. Этого не может быть, когда мы играем в своем институте. Мы собираемся **{****122} показать вам одноактную пьесу Б. Шоу “Избранник судьбы”, мы ее уже играли без костюмов, в чем попало, вот так, как сейчас. Теперь организация, которая эксплуатирует этот спектакль, приготовила костюмы, они готовы. И мои товарищи за три дома отсюда стоят на коленях… Я тоже стоял (отряхнул брюки, ища слезы публики), умоляя их нам выдать. Я надеюсь, что это удастся и мы сможем сыграть спектакль… Это моя первая режиссерская работа. Думаю, что на ней нужно закончить. Слишком это трудно… И одно радостное… Всегда радует настоящий профессионализм… Так вот. Кировский пошивочный комбинат**[[55]](#endnote-56) сделал прекрасные костюмы. Вы это увидите, если нам удастся вырвать эти костюмы. Извините».

Через четверть часа Юрский вышел, сказал, что костюмы достать не удалось, что он просит считать спектакль перенесенным, а сейчас он будет читать.

Прочел «Крокодила» Достоевского, «Снег» Пастернака и три стихотворения Володина. Одно в прозе («Хобби»), и последнее, на «бис», — заканчивающееся словами «я ухожу». Слово «хобби» он произносил с немецким «о», на иностранный манер, с пижонским оттенком. А потом несколько раз его как бы проглатывал, не произносил, а только открывал соответствующим образом рот.

В «Крокодиле» текст сокращен. Убраны некоторые детали, описания, характеристики («голосом сожаления и нараспев») — то есть то, что должно быть воспроизведено в интонации. Некоторые публицистические, исторического порядка намеки и выпады (газеты, Лавров, чтение газет в учреждении) подаются как рассказ, рассказ человека, не столько повествующего, но который как бы сам осмысляет все события, проживает их с некоторым удивлением и слегка в лицах, превращаясь в персонажей (драматизированно и театрализованно). Вместе с тем, он вроде как бы читает. Вначале произносит окончания по письменному: «Сего тринадцатого января текущего шестьдесят пятого». Юрский читает, окая, — но не от диалекта, а потому что ставит ударения при чтении. Его голос и характерное произношение — некоторая сиплость, хрипотца. Других действующих лиц он воспроизводит и слегка передразнивает, как бы в том же регистре — но другие интонации. Елена Ивановна говорит слегка **{****123} в нос. Тимофей Семенович — сидя, повисшие руки. Достоевский как бы прикидывается дурачком, рассказчик есть отчасти человек недалекий, но задумавшийся, вдруг почувствовавший, что что-то не так, все-таки происшествие как будто необыкновенное (на самом деле мир таков). Все происходит в сферах, герои принадлежат к этому кругу. Тут есть аналогии с современностью. Рассказчик тоже принадлежит, но еще не потерял способности здраво рассуждать, еще не та степень самодовольства. Он еще всерьез принимает либеральные трепыхания, требует в этом вопросе последовательности. Тут важен этот оттенок моды. Вся соль — в этих людях, их оторванности от реальности (народной жизни), их тщета и суета, их нелепость (она соответствует нелепости сюжета). Объективно-исторический тон. На фразе «Не зная судьбы своей» — пауза, заканчивается вступление.**

Дошло до крокодила. Юрский как бы показывает его размер. Сначала одной рукой. Затем, подумав, разведет обе руки. Не в качестве вранья, преувеличения, — а как бы вспоминая точные размеры крокодила. И потом это движение он будет повторять. Что-то здоровенное и неподвижное. Это становится реальностью на сцене, тоже играется. Интонации Елены Ивановны (совершенная дура). Целый тип, характер — отъевшаяся номенклатурная жена.

На фразе «Быстро оборотился» Юрский делает поворот, какое-то изящество. Изображает страшный крик. И тут же по контрасту — совсем обыденная интонация. Фыркнул — обратился к Елене Ивановне (тоже поворот и жест рукой, словно стряхивает со рта быстро-быстро какие-то крошки). Голос Ивана Матвеевича из крокодила. Юрский как бы ищет способ его изобразить, передать, — наконец, слегка поднимает рукав и говорит в руку. Фразу «Этот черномазенький у ней будет вечером» Юрский повторяет три-четыре раза с разными интонациями (заело).

## 31 мая 1970 г. Л. Н. Рахманов. «Беспокойная старость». [БДТ им. М. Горького. Постановка Г. А. Товстоногова. Режиссер Р. А. Сирота. Художник Б. В. Локтин].

Спектакль торжественный, приподнятый, юбилейный, театр этого не скрывает. Музыка симфоническая и драматичная [Г. Перселл **{****124} и Ф. Шопен**], звучащая громко, заполняющая зал. Текст от театра [Е. З. Копелян], звучащий через микрофон, — только связка, потому что сюжетная, событийная сторона (что случилось и что будет), в общем, приглушена. Как единое действие существуют строгость оформления, монументальность дверей, ощущение пространства планов сцены как чего-то, что требует преодоления. Обнаженные софиты сверху. Свет: контраст тьмы и очень яркого, сильного, солнечного в своей белизне света. Он выхватывает сцены, лица, это активное начало. Все торжественно-замедленно, но содержательно, хотя не во всем последовательно и до конца органично.

Это противоположно кинофильму «Депутат Балтики»[[56]](#endnote-57) и скорее идет в русле «Дней Турбиных». «Депутат Балтики», при всей своей декларативной «народности», — подобострастие перед революцией и политикой. Здесь главное — дело. Ощущение реальное, тяжеловесное — как Полежаев [С. Ю. Юрский] занят своим делом, им поглощен, наука требует всей его жизни; это не в словах, это происходит на сцене, жизнь отдается науке, плюс преодоление того, что Полежаеву мешает — быта, пространства, старости. Старость существует на сцене, а не только борода, как у Н. К. Черкасова[[57]](#endnote-58). Тут у Юрского как раз нет иллюстраций, он не играет, но ощущает (медленность движений, голос, мудрость и бессилие). Борьба с революцией — она тоже лишнее, мешающее делу. Главное для него мастерство, знание, умение в своем деле (здесь какой-то современный смысл!). Отношения с Воробьевым [М. Д. Волков] — именно в этом плане: он молод, может работать быстрее меня, и вдруг занимается «мемуарами».

Разговор Полежаева с Лениным: Юрский говорит не с подобострастием, а с достоинством, как равный.

Выход после спектакля на поклоны — в том же «стариковском» виде.

Мария Львовна [Э. А. Попова]. Все их отношения — подлинность, такая же, как и дело, наука. Попова! Тут произошел очень существенный поворот. Пьеса 1930‑х годов обрела современный смысл, все встало на место, а либеральное произведение «Защитник **{****125} Ульянов»**[[58]](#endnote-59), написанное сегодня, оказывается описательно-иллюстративным в худших традициях 1930‑х годов.

Еще при затененном свете начинает звучать музыка. Двери медленно разворачиваются в стороны. Гаснет свет, темнота. Голос диктора: «конец 1916 года, Петроград». На экране — петербургская улица (экран на заднике). На заднем плане проходит Бочаров [О. В. Басилашвили] в студенческой тужурке. Останавливается, быстро оглядывается (ясно, что избавляется от «хвоста»), уходит за кулисы. Идет Филер в гороховом пальто, кепке. Скрывается. Теперь Бочаров идет с другой стороны по авансцене. Прошел парадную, оглянулся, открыл дверь. Вошел. Филер открыл дверь, прислушался. Устроился на тумбе[[59]](#endnote-60). Подошел к вывешенному «Приказу», молча читает. Голос диктора: «Приказ о направлении студентов, участвовавших в беспорядках, в штрафные батальоны»[[60]](#endnote-61). Меркнет свет. Это первый описательно-повествовательный, вводящий в сюжет кусок. Он характерен для Товстоногова. Хотя есть своя тональность, темные и легкие цветовые тона, свое настроение. Но все же это совсем иное, нежели дальше.

## Май 1970 г. О книге Г. К. Жукова «Воспоминания и размышления». М., 1969.

Книга написана языком казенным, множество формул общего порядка, как в учебнике, литературного таланта не обнаружил, но есть свой большой смысл, многое нам открывается — может быть, вопреки воле автора. Прежде всего это профессионал, настоящий генерал, мастер своего дела. И это главное, это оправдывающее. И все же — человек той эпохи, и поэтому главный сюжет книги (ее части, посвященной Великой Отечественной войне) — Жуков и Сталин. Он не может от этого уйти, элемент некоторого если не преклонения, то подобострастия, даже с оттенком холопства. И в то же время — может быть, самое сильное свидетельство против Сталина. Если Жуков профессионал, и его «гуманизм» профессиональный, генеральский, он «экономит» жизни только с точки зрения военной целесообразности (впереди то и то предстоит) и в то же время знает необходимость расхода таких-то и таких-то **{****126} сил, — то Сталин не профессионал, он и в военном деле мыслит догматически. Знает сначала только один путь: наступать! Его догма — советский человек не может отступить, уступить, только идти вперед. Объективные обстоятельства и законы игнорируются. Знает один путь — требовать. (Потом и он кое-чему научился.) Спор идет по поводу начала войны, тут Жуков оправдывает Сталина, вернее, не соглашается с существующими обвинениями — не так уж тот виновен. (Уверенность, что войны не будет, — тоже догма.) Здесь Жуков по-своему прав. Сталин не гений, он действовал как человек обыкновенный и не мог сделать больше. Жуков, говоря о подготовке к войне, отмечает указ о прикреплении людей к предприятиям, о дисциплине — тут узкая «военная» точка зрения.**

Сталин не верил сведениям из «союзного» лагеря (от Черчилля) — тоже от догматизма. Его недооценка техники (от темноты) — из-за чего не было радиосвязи и т. д. Но все же главное и уже преступное происходило позже. Приказы о наступлении (правда, отсюда идея активности обороны — но это и так могло бы быть). 1942 год — прямая вина Сталина. Если верить Жукову, Сталин его не послушался, и раньше тоже (снял его за предложение сдать Киев). Хрущев в книге — сдержанно и, в общем, скорее отрицательно. Какое создается впечатление о других:

О Тимошенко — тон симпатизирующий, но реально ничего о его заслугах сказать не может, просто «работник»;

Шапошников — старая грымза, опытен, все понимает, но ничего против Сталина сказать не может, только исполняет его предписания. Главное, ничего придумать не может (в отличие от Жукова).

## 8 сентября 1970 г. Гастроли Красноярского ТЮЗа им. Ленинского Комсомола в ДК им. Ф. Э. Дзержинского. [В. Шекспир. «Троил и Крессида». Сценическая редакция театра по переводам П. П. Гнедича и др. Постановщик Ю. А. Мочалов. Художник Р. М. Юношева. Музыкальное оформление А. М. Волконского. Автор песен А. Д. Шемряков].

Все шекспироведы не могли истолковать пьесу. Она не укладывается ни в какие шекспироведческие ранжиры, ни к чему как **{****127} будто не примыкает. Ее считали неудавшийся (впрочем, сейчас на Западе это самая модная пьеса, она стала понятна и внятна после Второй Мировой войны)**[[61]](#endnote-62). Пьесу не нужно толковать, нужно просто читать, проживать. [В спектакле Красноярского ТЮЗа] так как будто и делали. До тех пор, пока в конце не начали читать, уже «от себя», после аплодисментов, сонеты Шекспира. Оказалось, что они действительно имеют отношение к сути дела, написаны про то же, но при этом стало особенно очевидно, что переводы С. Я. Маршака приглаживают, одомашнивают Шекспира. Домашний тигр — прирученный, причесанный, даже кое-где бантики к нему привязаны. Яростность, неожиданность, переменчивость, отчаянность (особенно, конечно, в драмах Шекспира, а не в сонетах), они не совсем сняты, но введены в некоторые границы, приведены к общему знаменателю, стали для всех понятны, ясны, приемлемы и даже приятны. И некоторый отсвет такого подхода есть и в самом спектакле. Лирическая пара: Троил (В. П. Шагин) и Крессида (Э. Е. Осипова) — немного Ромео и Джульетта, тут есть свои сантименты, свои сопли. Гектор (В. Петров-Саввич) — неотчетливость и статичность, хотя, по-видимому, понимает и знает, что он играет.

Наверное, без сонетов [создатели спектакля] не могут обойтись, но они должны знать, что сонеты наводят меня, зрителя, на размышления, заставляют меня искать в спектакле то, что есть в сонетах (хотя по ходу спектакля я этого и не заметил, мне это в нос не било). Но все-таки это не главное. Главное другое. Как будто легкое, шутливое, «капустное» зрелище, но по сути — это серьезно, даже страшно. С одной стороны — [обозначение жанра в программке] «трагедия-сатира» и прочие программкины изыски, двойная маска, [стилизация под греческий шрифт, терракотовый цвет] — а действующих лиц прочесть нельзя, плохая бумага и печать, [не указаны имена многих исполнителей]. Это тоже к области бантиков на тигре относится.

Но главное выходит наружу впервые (для меня), когда Ахилл (Ю. Головин) и Аякс (А. Д. Шемряков) бьют Терсита (П. Герман). Ну и дальше — в особенности сцена смерти Гектора. Цинизм — особенно в тихом, вкрадчивом Диомеде (В. П. Насонов), в том, как он **{****128} решил с Крессидой: привык все получать, не очень себя утруждая, не затрачиваясь больше, чем привык. Характеры и темы у каждого, но не у всех доведены до ясности и точности. Елена (Ж. В. Хрулева) знает цену и силу своего тела, эстетически она такова, что за нее действительно можно драться. Открытый лоб, накрашенные веки (немного неприятно). Ахилл тоже доведен до точности, но решен неоднозначно, а в развитии (Диомед и особенно Елена — в них все ясно). В Ахилле тоже определенность, но она доведена до конца. Измазанное, блестящее вазелином лицо. Пандар (Головин) и Терсит — это уже** игра, игра курсивом. Это достойно хорошей оценки (маршаковское мастерство, не так уж плохо, конечно, — но опять же из области если не бантиков, то причесанного тигра). Шемряков играет Аякса верно, хотя просто, на поверхности. Самое трудное — положительные роли: Гектор сыгран без движения, без прикосновения к реальному, живому, современному. Хотя достойно и сознательно несет свою тему. Власть и героика становятся у него судьбой, делом, человеческим содержанием, он иначе не может — он щадит врагов. В Троиле есть превращение, но в нем ослаблены ощущение пропасти, ужас. Он — современный молодой человек, занят этим, сосредоточен, хочет покоя, хочет привести все к ясности. Не учитывается, что Крессида не только ему изменяет (ее колебания, она не превращается в Елену, но его толкает в пропасть). Вот тут все немного смазано. Хотя опять же объяснимо и закономерно — молодой человек! Еще ряд «характеров» — мимолетных, но выразительных: слуга Париса, Приам (идиот), Аякс, Маргарелон, Патрокл — одномоментность и выразительность. Режиссер все это ведет от смеха, игры, капустника — к человеческой пропасти. Жест: посмотрите, что делается, я вас предупреждаю. Этот жест в конце у Терсита (подмигнул, показал) — но это тоже «бантик», прямой ход. А по сути это и составляет движение действия, в этом суть — финальная битва и смерть Гектора к этой мысли нас самих приводят.

В связи с этим о театре. Приходит на ум слово «единомышленники». Но становится противно. Оно нам уже не нужно. От него отдает идилличностью, фальшью и ханжеством. Театр, в связи с которым вошел этот термин[[62]](#endnote-63) — в нем дерутся друг с другом так, что **{****129} кровь из носу. (И это, наверное, так и надо, опять же — неизбежность). А мы** [продолжаем говорить]: «единомышленники». Просто — труппа из актеров близкого поколения, молодых (что приятно и хорошо). Актеры, [пришедшие] после Любимова и «Современника». Но это для них не мода и не поиск, а стало их достоянием, уже вошло в кровь, стало их собственным, органичным — и потому легким. Они все-таки пользуются чужим, им предстоит пережить свое. «Ансамбль талантов» в отличие от ансамбля амплуа, ансамбля «характеров». Режиссер использует актеров как «ансамбль талантов». Не подбирает актера к роли, а дает актеру самому ее развернуть [в зависимости от того], каков он сам, какова его тема. Возраст, фигура, голос — какие они есть и что из этого делают. В этом главное режиссерское [достижение] в спектакле; есть и свои «находки», но с ними постановщик не лезет. «Ансамбль талантов» — но еще нет «талантов», они еще не прорезались, существуют только в возможности. У кого будут силы, возможность — те развернут, разовьют до самостоятельной и большой темы и идеи, которой стоит отдать жизнь. [Но кто из них] — это пока не ясно. Крессида? Головин — да, но в нем уже есть своя законченность.

Патрокл (В. А. Махциер) — тоже молодой человек, который хочет быть «героем», боится, что у него это не получается, боится — но «держится».

Всех можно так разделить — на «героев» и «людей». Гектор — все-таки «человек», хотя скорее формально.

## 19 сентября 1970 г. [К. А. Тренев. «Любовь Яровая». Ленинградский государственный театр им. Ленинского Комсомола. Постановка А. Г. Товстоногова. Художник Д. В. Афанасьев].

Снова ощущение, что театральность театра на Таганке вошла в современный театр, это театральность молодежи, она нравится и принимается. Хотя в данном случае она не так уж органична (особенно, если учесть драматургию), она соединяется и незаметно подменяется театральностью совсем уж невысокого полета и вкуса. Накладывается множество моментов: режиссер, который ставит к юбилею, и в то же время не хочет ударить лицом в грязь перед **{****130} своими либеральными друзьями. Режиссуру он понимает как «придумки», и в этом смысле очень старается, потеет.**

Актеры получают некоторую свободу, и каждый сам себе придумывает роль.

Зритель — его доверие и приятие подстегивают.

Соотношение времен. Восприятие революции [сегодняшним поколением], не очень всерьез.

Из этого получается некоторый коктейль, где все-таки есть градусы, но много сиропа.

Первая и вторая картины начинаются пантомимой. Третья — нет! По-видимому, потому, что здесь антракта первоначально не предполагалось, а теперь он есть, и это уже ход, который ведет к разрушению цельности, параллельности, повторяемости двух частей — у красных и у белых.

Итак, первая и вторая картины начинаются пантомимой — ускоренной, под музыку:

1) жизнь штаба, звонки, пробеги…

2) приезд главнокомандующего, машина, из нее выходят и т. д. Музыка кончается, все замирает на минуту и продолжается уже в своем обычном темпе.

Телефонные звонки. Вызовы. Панова (А. Д. Балтер) — длинное лиловое платье, рыжий парик, есть нечто от современности. Трагическая маска, хотя игра часто не совсем масочная, скорее — мелодраматическая. Грозной — С. И. Иванов: его постоянная игра, вдруг открывается какая-то бездна человеческой глупости, даже не глупости, а вырождения, пустоты первозданной, где-то в глазах — уверенность в себе (это просто, это мы знаем, можем; но все именно простейшим, примитивным путем). В этом своя тема (несколько однообразно, по-клоунски, но — существенно, содержательно, в этом есть своя комическая концепция, как вынимает, подхихикивая, золото). Как это уловить? Надо разобраться, посмотреть [этот спектакль] еще.

Горностаев (М. Д. Ладыгин). Ненастоящесть, призрачность всего. Сходятся две точки зрения: молодая беспечность, историческая беззаботность — и ощущение бессмысленности политики как здесь **{****131} [**у красных], так и там [у белых]. И там, и здесь одно и то же. Сторож Чир (М. С. Храбров) — и там, и здесь. Одержимость Ярового. Ненависть Пановой. Яровая (Г. И. Демидова) — человек. Сцена встречи с Яровым: оркестр проходит между ними. Расставание — снова между ними оркестр (парадное, официальное). Но тут уже режиссерский «показ», нечто нарочитое, разрушение этого цельного.

## 25 сентября 1970 г. [Анджей Брыхт. «Дансинг в ставке Гитлера». Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола. Сценическая редакция и постановка В. Е. Воробьева. Художник С. С. Мандель. Тексты песен А. М. Городницкого и В. А. Сосноры].

Первый законченный спектакль Владимира Воробьева. Целостное сделанное зрелище. Эмоции страха, режиссер пугает. Сильный в этом смысле финал, когда все пестро разодетые стиляги превращаются в хор в тюремных балахонах с номерами на них. Страх как эмоциональная доминанта спектакля. То же было в игре В. Е. Воробьева: в «Вестсайдской истории»[[63]](#endnote-64) он пугает, идет на публику гориллообразной походкой.

Раздвигающаяся стена бункера. Висящая конструкция — то это шасси автомобиля «Мерседес» (?), то горящий зев печи крематория. Дорога — мост (выезжает на фурках).

Конец — музыкальный финал. В конце концов — трагический спектакль.

Инсценировка сделана не очень отчетливо. Он [Аист — В. В. Яковлев] — простой рабочий парень, и она [Анка — Л. З. Киракосян]. Он занудлив в своих претензиях к «стилягам». Уже в пятнадцать лет — такой велосипед, старческое брюзжание. Вообще по-настоящему чувствовать они не могут, все только внешнее — это новый стиль. Потом, в ставке, — перелом, он оказывается слаб, а «стиляги» выдерживают. Его мучает совесть (его слабость — испугался, сдрейфил, перепился) — здесь он становится симпатичнее. Режиссерски все это сильно сделано. Велосипедисты. Мчащиеся мотоциклы. Пронеслись. Лежащий велосипедист. Джаз. Солист (В. А. Костецкий) у микрофона. «Бананы» — пляски и пение. **{****132} Песня про мышку. Гид (Э. И. Романов) — растрепанный человек (прошлое, когда-то был заключенным). У гида — нервное, слегка безумное состояние. Напряжение — вернуть к этому, сосредоточить на этом. Сразу представляются все линии спектакля: ставка, Аист и «Бананы», немец.**

Финал — оратория. Тени в тюремных халатах проходят между главными героями, «разделяют» его и ее (в «Любови Яровой» А. Г. Товстоногова так делал оркестр)[[64]](#endnote-65).

## 10 ноября 1970 г. «Беспокойная старость». [БДТ им. М. Горького][[65]](#endnote-66).

Три двери на трех планах сцены. Две слева, одна справа от публики. Справа круглый столик, у телефона в передней лампа, хрустальный графин-кувшин, кресло. На авансцене (спускающаяся площадка): [в одном эпизоде на ней] столик и буржуйка, [в другом] рояль. Двери медленно разворачиваются. Двери на первом плане: наружная дверь, потом — поперек — дверь в передней; дверь справа — на втором плане — в столовую-гостиную, дверь слева — в кабинет. Планы сцены то отделяются драпировкой, то просматриваются насквозь, то сливаются в одну комнату; справа появляется, камин. Стеллажи с книгами, наверху бюст (Сократа?).

На экране — цветная фотография Ленинграда. Проход Бочарова [О. В. Басилашвили]. Затем шпик [Филер — И. М. Пальму] проходит на первом плане. Заглядывает в парадную, читает приказ об отправке студентов в штрафные роты. Темнота. Звонок. Проход Марии Львовны [Э. А. Попова] к двери (потом эти проходы повторяются еще несколько раз, всегда по-разному, вообще много проходов от двери к двери). Бочаров и Мария Львовна в гостиной. Она на диванчике, он в кабинете. Лучи света позади нее. Очень хорошо сделан этот свет — выявляются конструкция, перспектива. Закрывается занавеска на втором плане. Темно. В дверь входит Полежаев [С. Ю. Юрский]. За ним — дворник [И. Д. Прощалыгин] с вещами. Полежаев на коленях перед Марией Львовной (как нашаливший школяр). «Где ты был?» — «В Кембридже!» (нерешительно, робко, словно побывал в каком-то неположенном месте). «Мы не поздоровались». Поцелуй. Она молодеет, светлеет.

**{****133} Сцена в прихожей. Арест Бочарова.**

Полежаев идет в кабинет. Соскучился по работе. Работать — это главное. Самое значительное здесь происходит.

Дикторский текст. Революция. Сцена на улице. Силуэт очереди с зонтиками. Погоня за вором. Расстрел.

У Полежаева. Мария Львовна на переднем плане, пишет. Буржуйка. Полежаев на лестнице, думает (как-то иначе надо об этом писать — Полежаев погружен в это, он держится волей). «Не мешай». О рукописи: написано «пуговица», а читают «богородица».

Викентий [М. Д. Волков] с селедками. Матрос, обыск. После обыска — смех («Ньютона испугались»). Разговор с Викентием о дневнике. Мария Львовна на переднем плане чистит картошку. Полежаев греет руки у буржуйки. Съедает картошку. Уходит за газетами […]

## 16 ноября 1970 г. [А. Н. Арбузов. «Мой бедный Марат». Ленинградский театр им. Ленсовета][[66]](#endnote-67).

Площадка и три щита, фотографические изображения стен (одна стена с окном) и потолка с люстрой. Они имеют перспективно-искаженную форму, режут [пространство] на части. Оформление меняется в трех действиях:

1) Блокадная пустота.

2) Признаки уюта (бедные, девичьи).

3) Уже некоторое обрастание мебелью современного типа. Первое действие. Буржуйка, ведро с водой, ковш. Марат [Д. И. Барков] колет лед. Топчан. Слева вешалка — она так и останется в следующих актах. Все черное, на черной стене Марат чертит мелом мост.

В последнем действии появляются магнитофон, фужеры. Во втором — стаканы берутся из-под стола (там что-то вроде буфета).

В темноте входит Лика (А. Б. Фрейндлих). Шевелится на сцене фигурка, что-то делает на постели. Выходит на авансцену. Освещена. «31 марта 1942 года». В руках Лики хлебные карточки — два талона, «300» + «300». Руками она старается ощутить, сколько это будет хлеба. Достает из-под подушки бумагу, в ней завернут хлеб. **{****134} Быстро-быстро, как бы по крошкам, его ест. Снова укладывается. Темнота. Входит Марат, грохот.**

Произошло некоторое изменение тональности? Бытовая атмосфера блокады без ее трагического тона, скорее — источник комических положений. Определяющим становится актриса, ее состояние, — а у нее все дело в том, что и в этих обстоятельствах она остается «нормальным» ребенком. То же в «Варшавской мелодии» — тема побеждаемых обстоятельств.

(Тема: «старый спектакль». Мы планируем обязательно новые. Планируем короткую жизнь спектакля).

Сама «блокада» — уже некоторая абстракция.

В четырех сценах (в диалогах) Лика проживает целую жизнь, вернее, проходит путь от девочки к определенной человеческой зрелости, к встревоженности. Удивителен этот процесс превращения. Точность реакций. Краткость, убедительность, точность происходят от актерского дара, от способа актерского существования и от обстоятельств (война, блокада). Детство — в широком смысле детство — радость, надежды, воплощение идеалов 30‑х годов. Тема неосуществленных надежд похищенной жизни.

Первое действие. Лика-девочка. Быстро ест. Марат. Прячется за кровать. Когда он тянется к кровати, Лика хватает хлеб под подушкой: «Нет!». Резкость, угловатая застенчивость, быстрая реакция.

Утро. Лика обтирается льдом. Ее движения! Тревога.

День рождения. Посылка. Лика и Марат разогревают тушенку. Едят, сидя рядом, — очень быстро, поглядывая друг к другу в сковородку. Танец. Поцелуй. Леонидик [Л. Н. Дьячков].

Леонидик болен. Активность ее помощи Леонидику. Деятельность. Монолог Леонидика — ключ к нему.

Тревога за Марата. История со шпионом.

Марат уходит. («Не оставил мне ничего другого»).

Леонидик: зрелость, напряженность мысли, интеллект. (Марат живет стихийно). Леонидик вносит это начало, здесь они сходятся с Ликой. В ней это тоже есть. Леонидик — не «младше» Марата, напротив…

**{****135} Второе действие. 1946 год. Леонидик очень активен, он борется, он действует, наступает, ведет свою линию. Не просто «она его пожалела»; Леонидик использует свою слабость, на нее опирается. О стихах. Раненая рука. Сам надевает шинель (здесь пластически выражено: рука говорит о некоторой скованности). В «Жестокости» у Дьячкова — внутренняя рана, неуютность**[[67]](#endnote-68), а тут — скованность, негибкость. Дьячков, особенно в четвертом действии, играет сразу две возможности характера. Узнаваемость жизненного типа — человека, врезающегося в жизнь и подверженного сомнению, совести, тревоге.

Третье действие. Возвращение из театра. Напускная бодрость Леонидика. Зависть. Лика ему помогает (снимает боты, пальто). Ощущение поражения, которое он хочет скрыть; Дьячков это играет. Из‑за сцены — крики (напускная бодрость, веселье). Марат. И здесь активность проявляет Леонидик: не просто роли переменились, а он решает, он снимает с себя. Встреча Лики с Маратом — она не подпускает к себе, в этом ее страх, ощущение ужаса (что не сможет отпустить). Спор о 30‑х годах, о надеждах и о том, можно ли соединить времена. (Соединение времен — «Пять вечеров»[[68]](#endnote-69)).

## 23 ноября 1970 г. Встреча с А. В. Эфросом во Дворце работников искусств.

Эфрос сел за стол. Помолчал. Начал неторопливо говорить, сначала «раскачивался». Видел «Мещан» и «Беспокойную старость» [в БДТ им. М. Горького]. В особенности восхищался Юрским[[69]](#endnote-70). Говорил о типе актера, «заранее растревоженного» по каким-то главным вопросам жизни. В связи с этим — об О. М. Яковлевой и актрисе, которая сейчас играет в его спектакле Джульетту [В. В. Салтыковской]. Как это? Юрский [в «Беспокойной старости»] только вышел, в темноте, его не видно, только голос. И уже защемило. Думаешь о чем-то своем, но это относится к его игре. Говорил о Басилашвили, его глазах, обращенных к Юрскому.

О «Мещанах». Мещанство — это жизненное «занудство». Макарова[[70]](#endnote-71) умеет радоваться жизни. Мы так живем: не умеем радоваться. **{****136} Не понимаем, что такое беседа. Надоели друг другу. Знаем, что скажет каждый, хотя все равно надо встречаться…**

О «Дон Жуане» [Ж.‑Б. Мольера]. Задуман спектакль (дальше изложил довольно пространную экспозицию). [Хорошо бы играть] в один вечер «Дон Жуана» Мольера и «Каменного гостя» Пушкина. Что такое Дон Жуан: человек, который часто меняет свои привязанности. Дело не в женщинах. Мольер, по-моему, человек, которому все тяжело доставалось, за каждый шаг должен был тяжело платить (Булгаков о Мольере). В «Дон Жуане» Мольер выразил свою ненависть к людям, которым все прощается, все разрешено. Дон Жуан — это холодный ум. Мольер ему мстит. О Командоре: почему, если муж, то заслуживает насмешки? (Эфрос перешел на «экспозицию», отчасти игру, показывание; вероятно, так он делает на репетиции, то есть уже живет в этом театральном действии). О приглашении Командора на ужин, описание стола. Большой стол. Дон Жуан ест, как едят грузины, много зелени, все завалено едой. Командор — маленький, щупленький интеллигентный человек. Он сильнее Дон Жуана только потому, что он уже мертв, только потому он и может ему отомстить. Командор садится за стол. Дон Жуан Сганарелю: «Пой!». Тот поет. Это мог бы играть актер вроде Высоцкого, поет блатную песню. Командор сидит, закрыв лицо руками. «Боже мой! Я умер. А все то же!». «Хватит!» Встал. Дон Жуану: «Теперь ты ко мне приходи!». Пожатие. Дон Жуан проваливается. «Мое жалование!» [реплика Сганареля]. Какой человек, и здесь он ограбил другого, остался должен. Очень долго кричит — длинные, затяжные ходы, протяженность горя, боли, беды. Долго кричит. Такой звук: «Ф‑юю‑и‑и‑ть!». И выходит новый Дон Жуан, уже пушкинский. Может быть, Дон Жуан и Командор теперь должны поменяться местами. [Дон Жуан вернулся] из ссылки. Мольеровского Дон Жуана не сошлют, этот другой…

Е. С. Калмановский спросил Эфроса о фильме «Чайковский». Смоктуновский Эфросу понравился, а фильм не очень. О Смоктуновском: удивительный актер. Из тех, кто «заранее растревожен». Смоктуновский удивителен. Как кошка. Рука может стать в три раза длиннее, в три раза короче. Когда снимался в фильме, лежал на санях **{****137} в шубе. У него в этой шубе побывало не менее десяти женщин, они лежат, что-то мурлычут. Потом Смоктуновский с рабочими, ест огурец, о чем-то горячо спорит. Потом спит на платформе. Один ботинок снял, торчит рваный носок. Проснулся. И как будто не спал — готов играть. Он относится к тем актерам, которые не унизятся до того, чтобы спорить с режиссером. Принял и сделал — только по-своему. (Посмотреть этот фильм!)**

Эфрос спрашивает о том, как нами воспринимается «Ромео и Джульетта». Не знаем… Аплодисментам не верит. В Ленинграде непонятно; в Одессе — там вас сразу окружает десять Белинских, и все известно. Любимов после спектакля (такой прекрасный спектакль!). Звоню ему: усталый голос. Даже Ефремову, когда он в славе, в почете — ему тоже, наверное, не хватает откликов. Я ждал рецензий в журнале «Театр» на «Ромео и Джульетту»…

О «маленьких» театрах, экспериментальных. «Современник» тянется в «большие» театры. А Любимов в этом отношении молодец…

«Ромео и Джульетта» превратилась в последнее время в молодежную пьесу (называет фильм Ф. Дзеффирелли)[[71]](#endnote-72). Эфрос не видел только А. Фрейндлих [в роли Джульетты][[72]](#endnote-73). Якобы это ранняя, светлая трагедия. Почему же «светлая»? Тем страшнее, что погибают дети. О Тибальте: с детства, с трех лет его пугали семейством Монтекки (как у нас: вот придет милиционер). Пьеса не о любви. Сцена у балкона — об имени (имя — и человек) — это политический спор.

О «Борисе Годунове» Пушкина[[73]](#endnote-74). Тут много покрикивают: «Он же убийца!», «Неужели взойдет на трон», «Ничего, взойдет», «Взошел»… И в конце тоже. Кричат: «Гаденыш!» А когда объявили [о гибели Феодора и Ксении] — молчание. Их обманули, снова то же самое. Сцену молчания я сделал бы длинной, как сама трагедия. Лица. Телевизионный прием — много крупных планов, одни лица. Толпа — лица. Юродивый; на фоне — голос Яхонтова, читает «Бориса Годунова»…

Дуров — актер страшной цепкости, [его Сганарель] может полчаса кричать: «Где мое жалование!». То есть, в одной сцене нужен Высоцкий, в другой — Дуров…

## {138} 28 ноября 1970 г. [В. Шекспир. «Ромео и Джульетта». Перевод Б. Л. Пастернака. Московский театр на Малой Бронной. Постановка А. В. Эфроса. Художник В. Я. Дургин. Художник по костюмам А. Д. Чернова. Композитор О. Н. Каравайчук. Гастроли в Ленинграде на сцене Дворца культуры им. Первой Пятилетки].

Разве можно сказать об этом спектакле — «понравился!». Не то слово. О таких горьких и страшных вещах, что — не может понравиться. Но это правда, очень большая, глубокая, трагическая правда жизни. У Дзеффирелли[[74]](#endnote-75) — молодые люди, они все на себя принимают, все принадлежит им. Юношеская бескомпромиссность, какое-то совсем другое мировосприятие. Как Лоренцо уходит от Джульетты: он понял, что ее не отвлечь, она идет по своему пути, это в ней уже живет.

У Эфроса — зрелость трагических переживаний, герои несут в себе весь смысл, свою «вину». «Не о любви, а о фашизме» — не совсем; тут фашизм как повседневность жизни, отношений, нечто живет в людях, в отношениях. Ромео (А. Д. Грачев) — простоватость его, курносость, блондинистость — ему не «идут» трагические страсти, но в том-то и дело, что он достиг их — на контрастах — говорит как Эфрос (немного чужой язык, но другого нет). Спектакль не таков, как его объяснял Эфрос[[75]](#endnote-76), но спектакль очень на него, на Эфроса, похож: простота, все внутри, не внешнее, не показное — а подлинное, горькое и сильное. Таков спектакль. «Лир» Питера Брука[[76]](#endnote-77) кажется рядом с ним «театральным». У Брука тоже персонажи следующей сцены выходят, когда еще не ушли исполнители предыдущей. Но это сделано на ритме, это «поставлено», — а у Эфроса как будто не специально, не «выразительно», осмыслено не стилистически. Эфрос не желает делать «красиво», развлекать, нравиться. Эффекты — скорее «против» зрителя, против его вкусов, привычки сидеть к театре и «ахать», любоваться и т. д. Все всерьез, про нас, про нашу жизнь. Тяжело, трудно все дается, всем, каждый шаг. В мелочах, случайностях человек запутывается, это знает, и все-таки идет (без позы, без геройства) — оказывается в ловушке, оказывается втянут в этот мир, несет его в себе, не может от него **{****139} избавиться. Шифферс ставил спектакль — фашизм и дети**[[77]](#endnote-78). У Эфроса в Ромео и Джульетте сидят те же страсти, что и в окружающих, они не свободны от всего этого.

Настроение. Белая фигура, скульптура современного типа, общие непроясненные формы. Плачущая «девочка». Ноги детские, корявые, большие, худые, большая ступня. Фон — крылья серафима, пестрые, многослойные. Они поднимаются вверх. Вокруг — загородки. Металл, преграды. Таково все оформление, металлические подвижные загородки перевозятся, меняют конфигурацию. Кроме того, такого же типа двухэтажная башня, балкон (в первом действии — слева от зрителей, во втором — справа, в третьем — снова слева). Склеп — посередине, его раздвигают, при этом колотят по железу: дело делается, человека хоронят, а мастера делают свое дело, заколачивают гвозди.

Металлическая скамья. На балу — деревянные кресла. Кровать Джульетты — она же ложе в склепе. С четырьмя свечами, обитая розовой материей. Вот и все, что есть на сцене, еще какие-то детали. Маска у Меркуцио, он оставляет ее на скамье. У Ромео факел из черного дерева — символ факела.

Когда готовят свадьбу, «музыканты» — те же слуги, только с двумя музыкальными инструментами. Вот и все.

Гаснет свет, и сразу же на сцену выходит Меркуцио [В. Г. Смирнитский].

Мужские костюмы: мягкие белые замшевые сапоги, высокие, они уходят под подол, сверху большие вырезы (плечи открыты в вырезе). Меркуцио выходит, смотрит на публику — когда она успокоится. Начинает выкрикивать слова вступления, отдельными кусками фраз, немного пародируя декламацию. Куда-то в пространство, вверх, уходит и возвращается из-за сцены. Он ни к кому не обращается, он как бы лицо объективное. На последних его выкриках сцена наполняется всеми действующими лицами, они образуют группы, на балконе Джульетта (В. В. Салтыковская), игра с Ромео (А. Д. Грачев)… Уходят. Выходят слуги. Начинается первый эпизод. Парис (С. Л. Жирнов) и Бенволио (Г. Р. Сайфулин). Бенволио при Парисе. Желтая дерюга. В прорезях обнажается тело. Сцена Тибальта **{****140} (Л. К. Дуров) и Бенволио. Тибальт маленький и «настырный», немного важный, глупый; напряжение, растерянность, боязнь попасть впросак, сделать не так — все время отражаются на лице. На сцене долго ничего не происходит. Персонажи задираются и трусят, слуги хвастаются, и т. д. Потом где-то за сценой происходит драка. Выход Капулетти (Л. С. Броневой), его удерживает мадам (Л. П. Богданова): мы чувствуем приближение князя. Влетают Тибальт и Бенволио — их явно кто-то толкнул. Слуги тоже летят через сцену. Князь (В. Н. Платов): парик, пряди седые и черные. Такие же парики на балу у Капулетти, у Тибальта, только пряди рыжие и черные. Князь говорит устало, безнадежно, с отвращением (давно, надоело) — делает выговор.**

Ромео и Бенволио. Ромео читает стихи, как-то иронически, отчужденно подавая стиль: это скорее форма, необходимость любить, уже надо, пора иметь даму сердца, не очень симпатичную, но… У Грачева — простоватое лицо. Некоторое бесстрашие (может быть, потому, что наткнулся на сопротивление?). Друзья по этому поводу над ним издеваются. Ромео ускользает от Бенволио, не желает с ним делиться (хотя тот искренен), не хочет открываться, знает, что это ни к чему не может привести.

Капулетти возвращается. Зол. «Меня оштрафовали» — говорит это с подчеркиванием слова «меня». Все время хочет поколотить слугу Петра (Л. С. Каневский) — знает, что тот начал драку; но его удерживают Парис и Тибальт. Неподдельный ужас Петра. Садится, ластится к хозяину — и слегка заискивающе, и фамильярно, и с опаской (внутренне напряжен, готов ко всему — унижается, фамильярничает, спасается от удара). Как только ушел Капулетти, у Петра сразу же другое лицо, маска и напряженность сняты, усталость…

У Капулетти жирное лицо, красное родимое пятно, полуопущенные веки, сонные глаза. Уверен в себе, хозяин. Монтекки в этом спектакле — никакие.

Слуга и Ромео, чтение списка. Ромео за загородкой у памятника — весь в себе, в каком-то легком «опьянении».

Приготовления к балу. Слуги перебрасывают стулья, устанавливают их на середине сцены. Кормилица (И. Н. Кириченко) ходит **{****141} по сцене, зовет Джульетту. Мадам Капулетти и Кормилица. На сцене пусто. На заднем плане — Джульетта (немного лукаво, немного испуганно, балованное, но несчастливое дитя в доме). Шапочка обтягивает голову, сзади волосы торчат хвостом, гладкий лиф и широкая юбка с вертикальными воланами, в них Джульетта как бы прячет руки (держит их сбоку и спереди прижатыми). Это движение рук — какая-то скованность, вбитая благонравность, и в то же время изящество. Кормилица начинает рассказ сидя, обращенная к публике. Мать и дочь движутся по сцене в глубину. Кормилица ведет свой рассказ не на крике, не на бабьем темпераменте, а тихо, словно про себя, вспоминая, в сущности, о чем-то другом, о чем не говорят: трудная жизнь, отупляющая, опустошающая; она держится, служит, но на самом деле — старая усталая женщина, а вовсе не разбитная баба. Потом у нее будет настоящее отчаяние, она устанет помогать Джульетте — не потому, что ей все равно, что она пошлая, циничная, — но ей страшно, нет сил, лучше так, лучше Джульетте выйти за Париса, все устроится — она не то что бы это одобряет, но хочет проскочить через эту трудность. А Джульетта на эту трудность — идет. Та же мизансцена**[[78]](#endnote-79) — Джульетта встает, поднимается — но здесь не то, что у А. Фрейндлих (та вырастала — закалывалась)… О женихе Джульетта говорит безразлично, устало, привыкла слушаться, привыкла, чтобы за нее решали…

Бал. Музыка. Дамы сели. На переднем плане Тибальт, Капулетти, они говорят в публику, там бал, там эта толпа. Пошляк Капулетти говорит о мозолях. Доволен, самодоволен. Ромео, Меркуцио и Бенволио. Монолог о Королеве Маб. Как говорит Меркуцио: забалтываясь, не философствуя, не ренессанствуя. Обнажается пошлость слов, а отнюдь не поэтичность. Меркуцио очень твердо и ясно говорит Ромео о своем предчувствии (он все уже понимает).

Капулетти и Тибальт — по поводу Ромео. Мадам Капулетти старается соблюдать приличия, делать вид, что ничего не происходит.

Тибальт убегает. Ромео и Джульетта. Ромео очень энергично с ней обращается, может быть, даже привычно (в нем тоже есть эта хулиганская хватка). Целует ее. Слова произносит довольно-таки формально, рвется к цели.

**{****142} Разговор с Кормилицей Ромео, Джульетты. Ромео увлекает Джульетту, почти насильно.**

На балконе, внизу и наверху. Энергия уходов и присутствия Ромео и Джульетты — какие-то случайные совпадения, дезориентированные действия. Ромео взбирается наверх, когда Джульетты нет. Когда она появляется, отступает и спускается. Джульетта к Ромео — сквозь решетку, как-то неловко в ней запутывается, он прикасается к ее ноге. Когда Джульетта говорит, что ей стыдно, — как-то это коряво, не поэтично опять же. Все это свидание — порывы, взлеты, но без свободы внутренней, без полета. В оформлении — крылья существуют отдельно от серафимов.

Второе действие. Лоренцо (Н. Н. Волков) в белом балахоне. На плечах два креста. Короткая современная стрижка, курносое, простецкое лицо. В руках цветок. Такой дядька — простой, скорее рабочий человек, чем мыслитель. Такой, который может обо всех позаботиться, всем помочь. Рассуждает с цветком в руках. Отчужден от стихов, как и Ромео. Лоренцо — хороший хозяин, все может сделать, добрый и не очень далекий, вернее, есть свои пределы его дальновидности. Практик, человек дела без сентиментальности, хотя доброжелателен, расположен, но довольно трезв. Мужицкое в нем что-то есть. К браку Ромео и Джульетты у Лоренцо практический подход; он не виноват, что ошибся, расчет был верный, не знал, что за это будет заплачено жизнью.

На площади. Меркуцио и Кормилица переругиваются. Веер. Парис у загородки. Кормилица и Ромео. Кормилица берет от Ромео кошелек; не хочет — знает, что дело не очень-то хорошее, опасное, но в общем — безразлично, она «служит».

Джульетта и Кормилица. Кормилица не может [в своем рассказе] добраться до сути. Она действительно устала, сбита с толку.

У Лоренцо. Он между Ромео и Джульеттой. Они поднимают руки — Лоренцо оборачивается, они руки опускают… Лоренцо уходит. Ромео и Джульетта бегут за ним.

На улице. Меркуцио и Бенволио. Тибальт. Глупый Тибальт немного теряется перед Меркуцио. Хочет драться (в нем хулиганское сидит). Ромео. Тибальт пытается его расшевелить. Тибальт уходит. **{****143} Меркуцио кричит — Тибальт вбегает обратно очень быстро. Схватка. Одна секунда (меч не виден, Тибальт спиной к нам, в глубине сцены) — только Тибальт вдруг в растерянности и в ужасе начинает отступать; явно что-то случайное, непредвиденное, досадное. Тибальт сам растерян, повторяет имя Меркуцио, огорчен, испуган, никак не ожидал… Меркуцио на авансцене, его держат Ромео и Бенволио, он умирает долго и тяжело. Бой — одна секунда, а умирает долго, мучительно. Ужас Бенволио, потом Ромео. Прибегает Тибальт, тоже в ужасе, старается встряхнуть Меркуцио, треплет его по щеке, словно желая разбудить. Ромео — в ярости. Бросается на Тибальта. Вцепились друг в друга. Шпага только у Тибальта. Бенволио бросает через голову шпагу Ромео, бежит, чтобы ему помочь. Тибальт отскакивает с воткнутой в него шпагой. Опять — растерянность, удивление, словно не этого они хотели. Бой — одна секунда, умирают — минуты. Глаза Тибальта, страдающие, растерянные. Выбрасывает меч. Движется вперед. Вдруг — вспышка ярости, хватает шпагу. И — ничего не может. Бросает шпагу. Идет к Меркуцио. К нему обращается. Падает на него. Лежит. Бенволио: «Беги!» Ромео его отстраняет, уходит медленно… Народ. Герцог. Рассказ Бенволио. Изгнание Ромео.**

Третье действие. Джульетта и Кормилица с лестницей. Для Джульетты это перелом, испытание, страшное, неотвратимое несчастье, теперь в его атмосфере будет жить, очень сильно играет. Ночная сцена — это тоже горе, боль, страдание.

У Лоренцо. Ромео на полу. Кормилица его ласкает, как ребенка. Ромео и Джульетта сходятся. Оба в черном. Теперь они все время будут в черном. В это время слуги ввезли кровать Джульетты. Джульетта и Ромео обнялись. Слуга подождал. Когда разошлись — провез между ними кровать. Установил решетку, как-то внимательно приглядываясь, поправляя что-то (словно любовно, не торопясь). Горе и прощание, отчаяние («Нет, это были жаворонка клики»). И вдруг — очень по-деловому нужные, необходимые и многозначные слова прощания.

Капулетти и Парис договорились о свадьбе на четверг.

**{****144} Джульетта и Кормилица. Кормилица «предает» — но от усталости, опустошенности, а не из цинизма. Очень подробно разработана сцена, когда праздник превращается в похороны. Дрова и решето. Энергия Капулетти — все приготовил, все сам делает, потом — ужас, когда Джульетта мертва. Сначала Кормилица, потом мадам Капулетти, потом он — настоящее отчаяние и горе, как каждый может.**

Разборка «балкона», звон молотков. Джульетту на кровати отвозят в глубину сцены. Расходятся.

Ромео и мальчик.

Парис с цветами (лилии). Ромео — с ломом. По-настоящему им колотит по гробнице. Отрывается от дела, чтобы убить Париса. Кладет его спиной на скамейку. Около Джульетты выпивает яд. Лоренцо. Джульетта просыпается. Лоренцо уходит. Джульетта закалывается, спиной к нам. Ложится рядом с Ромео.

Все сходятся. Герцог. Капулетти и Монтекки о золотой статуе — искренне, но это так, как они могут понять и высказать. Что-то формальное и не радующее в этом. Ничего не может измениться. Если спектакль о фашизме — то внутри нас, в природе человека, въелся. Обыденность всего, и каждый день так происходит.

## 13 декабря 1970 г. [А. Н. Арбузов. «Мой бедный Марат». Ленинградский театр им. Ленсовета][[79]](#endnote-80).

Актерский состав тот же[[80]](#endnote-81). Несколько иначе шло начало. Как будто бы у Фрейндлих не сразу взяло, она как-то пристраивалась, искала тон, вернее, погружение в пьесу, в спектакль происходило на сцене, а не заранее. Не было так много смеха на первых репликах (на спектакле 16 ноября все время был смех, на этом спектакле — не так). В какой-то степени эта реакция (смех) верна. В том-то и дело, что, хотя на сцене все-таки блокада, это самое счастливое время для героев (детство). И они это играют (голявкинское, этот опыт учтен). Острота смеха, несоответствие ситуации, «все сожжено» — без сентиментальности. Всю блокаду играют без сантиментов, переход внутрь.

В конце Фрейндлих более крупно играет разрушение человека — и вместе с тем его устойчивость. Финал — разрешения нет, прошлое **{****145} не уходит, оно остается с нами, и в общем Фрейндлих не может принять «концепцию», не может отказаться от логики своей героини, которая сделала однажды выбор. Она в финале занята Леонидиком, и в конце концов неясно, что же у них будет с Маратом, чем они будут заниматься, чем жить. Слова Марата — плохие слова, если бы его можно было принимать всерьез; и в этом исполнении, может быть, как раз в этом смысл.**

Игра та же: Лика на авансцене, в темноте. Дата «31 марта 1942 года». (Потом они будут пить «За нашу весну 1942 года»). Хлебные талоны. Лика примеряет руками — сколько будет хлеба. Ложится. Быстро-быстро ест. Грохот — идет Марат. Лика прячется. Он входит. Только теперь зажигается свет. Лика защищает свой хлеб под подушкой. Их диалог. Ребячья пластика Марата, немного наигранная и немного современная, от свободы идущая, делает все небрежно, не унижаясь до того, чтобы «действовать» (чемодан пинает ногой, как в футболе). В этом есть свой смысл. Не «опускается» до быта. А потом и до любви тоже, в нем только этакое, героическое. Лика — напротив, в ней естественность по-другому проявляется.

Первое действие. Все-таки на смехе. Они падают, толкая друг друга. Что-то произошло, Лика теперь не одна, одна — она была зверьком. Целый переворот в ее жизни.

Второе действие. Через шесть дней. Пробуждение. Тревога. Лика плачет, закрывшись одеялом, после очень сильного удара [упавшей поблизости бомбы]. Но плачет потому, что поняла что-то о себе, о том, как она живет — «блокадная» в ней идеология. Потом снова — из-за того, что «как будто» ждет смерти соседей. Здесь — ее тяга к жизни и его [Марата] «суровость», самоограничение. В этом борьба, в этом она оказывается ему подчинена (первый шаг к ответственности человеческой, первая ступень восхождения). Говорят о печке. О слезах. Первое кокетство Лики — вышла из постели, прошлась в брюках, толстых, неуклюжих, топорщащихся сзади. Прошла по сцене, встала. Немного нарочитые движения, «вызывающие». Гаснет свет.

Третье действие. День рождения. Лика на авансцене с письмом. Свет. Читает на постели. За сценой лает Марат. Лика подняла голову. **{****146} Переполох. Закрыла своей шубкой посылку. Не просто прячется, а уходит. Марат на четвереньках. Лает. У вешалки по-собачьи поднимает ногу. Видит, что никого нет. Встал… Входит Лика. У нее какая-то прическа, обнаружились волосы. И еще — юбка. Юбка подогнулась (Лика наспех переодевалась, готовилась, для этого и выходила). Юбка подогнулась, задралась сбоку, Лика ее поправила (сделала это пластично, красиво). Эта юбка, этот жест — целая тема: она обращает внимание зрителя на юбку, она еще к ней не привыкла, поспешность этого переодевания (это Ева, которая прикрыла свое тело после познания добра и зла). Потом в этой же сцене, когда Лика сядет есть, аккуратно загнет юбку с колен наверх (тоже как-то первозданно). Потом, в следующей сцене, как-то очень закрыта, строга будет эта юбка. А потом — Лика стирает, и юбка сбоку завязана узелком, по-деловому.**

Итак, Марат пришел. Торжественная, сияющая Лика. Марат еще до этого расправил цветочек. «Раздача подарков». Марат дарит цветок. Радость Лики — не наигранная, не иронически поданная, а всерьез. Момент полного переживания, первого момента жизни. Сахар. Этот кусочек сахара обыгрывается немного по-другому. Не так радуется. Тут есть ирония Лики — она сластена, тоже тянется, тоже хочет — но не так. Марат «напоминает о куличе». Проблема вещи на сцене: как меняются вещи и как рядом меняются люди. Кружки, потом стаканы, потом фужеры (Лика ими грохочет за сценой, перетирает три фужера). Одежда Лики: ватник и штаны, юбка, шубка, платье, костюм, пушистая кофта.

Лика делит сахар, сосет его на языке. Зажмуривается. Подставляет Марату щеку. Ведет его к посылке. Пир. Приготовление тушенки на буржуйке. Потом на кушетке едят. Лика медленно жует, ест «тонно»; Марат за нею следит, поглядывая в сковородку. Лика ест деловито и аккуратно. Марат за ней [повторяет движения]: она хлебом вытирает сковородку — он тоже. Это утрированное комическое повторение характерно для игры Д. Баркова, он хорошо чует, все понимает, но лишь на этой смеховой линии. Он мало в этом смысле изменяется — но тут суть характера Марата, иначе он был бы ложен.

**{****147} Марат «руководит». Команды — это то, что отталкивает Лику. Тост с иронией. Настоящий пир, настоящее веселье, настоящая «беседа» — все это всерьез, ничем не замутнено. Марат укладывается. Лика — танец (как поправляет поясок). Лика напевает вальс. Танец. Марат — очень прямо. Лика — очень пластична. Удар** [бомбы] — прижались друг к другу. Снова танец. Объятие (не поцелуй). Леонидик: странная фигура в платке. Падает.

Четвертое действие. Лика: «Я думала, что воспоминания легки. Простуда. Иначе бы не выжил…»

Леонидик лежит, покрыт пледом. Марат у печки. Лика пришла. Разговор о Леонидике, Лика занята им (материнское что-то появляется, деятельное, активное — приложение сил, доброты, жертва). Марат этого не мог ей дать. У Леонидика еще и другое — сознание, уровень скептицизма, романтизм, он хочет быть поэтом. Это другой уровень — эпоха на нем тяжелее сказывается, в этом смысл его судьбы. Но вместе с тем — и сопровождающие интеллигентность эгоизм, «ненародность», непростота. В свои крайности это превратится потом; это в нем есть, но это — еще не все в нем.

Рассказ Леонидика (монолог). Интонации Дьячкова («Мертвые души»). Движение и перемещения партнеров. Разговор о будущем.

Марат. Мелом на стене чертит мост. И тут же рисует свинку (это очень важно, этот оттенок детскости, иронии, не совсем всерьез). Лика с укоризной смотрит, пауза. Она медленно идет к стене, смотрит и пораженно, и осуждающе, и внимательно. Делает поправку: пририсовывает свинке хвостик. Гаснет свет.

Лежащий Леонидик. Потом, в третьем действии, он тоже будет лежать — долго, молча, все переживая, «поражение».

Лика и Леонидик. Его полосатая нелепая пижамная куртка, желтые ботинки. О Марате. Говорят только о Марате. Их близость, контакт. Но для нее — только Марат.

Появление Марата (в зале кто-то ахнул). Марат и Леонидик. Текст о парашютисте (удар по Леонидику). Лика. Леонидик покровительственно и искренне: «Молодец». Лика выпрашивает разрешения перевязать руку. Игра, перевязка. Лика вытирает руки. Теперь **{****148} она командует (только что упрашивала). Разматывает бинт. Его удивление и ее удивление. Лика сердито промывает рану.**

Лика стирает на авансцене, подвязав узлом передник. Сердита, замкнута.

Леонидик. Марат. Марат один. Лег. Пишет записку, небрежно (он ничего не делает сосредоточившись). Голос Лики. Марат ищет — откуда голос. Снова пишет. Разговор с Леонидиком. «Куда отправляешься?» — «В баню» (с чемоданчиком. Марат положил записку и погрозил кулаком Леонидику: «В баню!»).

Лика прочитала записку (врет!). С криком бежит за ним: «Ма…а…р…а…ат». Вернулась. Стал настоящим мужчиной. «С каждым это бывает». Лика запахнула платок, как плащ. «Он не оставил мне другого выбора». Гаснет свет.

Леонидик — другой уровень сознания, взрослости, другая линия действия. Его «эгоизм», «эгоцентризм» от него неотъемлемы, «без этого не продается».

## 2 февраля 1971 г. [А. В. Вампилов. «Свидания в предместье» («Старший сын»). Ленинградский театр драмы и комедии[[81]](#endnote-82). Режиссер Е. М. Падве. Художник Э. С. Кочергин].

Хорошая пьеса. Активность интриги, которая имеет свой смысл. Кларнет, герой [Сарафанов — И. А. Мокеев] — искалеченное жизнью существо.

Во втором действии все пущено под откос, вместо внутренних напряжений — масса внешней активности. Вообще становится ясно, что у актера [И. Н. Тихоненко — Бусыгин] ничего нет за душой. Тут должно быть: прикоснулся и не оторваться, все более и более. В этом сюжете, в этой интриге — суть. Спектакль ушел от подлинности нашего быта. Вампиловская пьеса — это и есть настоящая бытовая драма, все завязано на быте[[82]](#endnote-83). Падве этого не ощущает. Лучше других все-таки Мокеев (у него есть ощущение своего малого человеческого круга). В спектакле в начале еще как-то все шло, а в конце все разрушилось.

## 17 февраля 1971 г. [И. Э. Бабель. «Конармия». Ленинградский театр драмы и комедии. Инсценировка — Д. Добронравов, {149} М. Воронцов, В. Шалевич. Режиссер Я. С. Хамармер. Художник В. А. Клещевский].

Инсценировка довольно странная. Польский офицер переодевается в платье ксёндза, когда в дом врываются буденновцы. Присутствует при их пиршестве. От Бабеля ничего не осталась — только речь. Этот концентрированный сказ звучит странно. Особенно превращенный в прямые реплики. Чаще все-таки получается нарочитое ломание языка.

Хор. Девушки и юноши в белых свитерах и темных брюках либо юбках. Поют Окуджаву: «Я все равно паду на той, на той единственной Гражданской». Мемориально-благоговейное. Пение записано на пленку — на сцене только подпевают. Так же в спектаклях театра им. Ленинского Комсомола «Вестсайдская история» и «Три мушкетера», в «Трехгрошовой опере» в Театре им. Ленсовета.

Вторая часть лучше. По рассказу Бабеля «Соль». Вагон. Очень по-бытовому конкретно. Сцена посадки. <…> Все по внешней линии. В конце расстреливают в упор бабу. Хамармер говорил: пробовал сделать так, что стреляют ей вдогонку, но ничего не получилось, зритель не верит. Но «не получилось» потому, что ничего внутри не найдено. Персонажи очень «сознательные», расстреливают спекулянта, врага. А нужно другое: поверили один раз, и их обманули. Зал аплодировал — сцене, а не смыслу.

В. И. Ляхов [начдив Гулевой] единственный по-настоящему освоил Бабеля. У других это только временами — например, рассказ Вытягайченко [О. Г. Посланчик]: искренность, убежденность, наивное, но удивительное по своей притягательности. Зал сразу его полюбил. Посмеивался, но очень любовно.

Ляхов — целостность героя. Если бы театр снял мелодраму, начал с Гулевого, шел больше внутрь… Хор дает фон, но существует отдельно. Значение обобщенности, легендарности рождается только у Ляхова. Конкретность, убежденность — всерьез. Не окраска речи, а суть. Смерть — на сосредоточенности.

## 23 февраля 1971 г. [А. Н. Арбузов. «Мой бедный Марат». Театр им. Ленсовета][[83]](#endnote-84).

**{****150} Гонг. Медленно гаснет свет. Начинает звучать метроном. Открывается занавес. На сцене темно. Лика (плюшевая вишневого цвета шубка, серая заячья шапка с ушами, под ней белый платок. Толстые ватные штаны. Серая шерстяная кофта, большой серый платок повязан на плечах, валенки — стеганые сапоги).**

[На этом спектакле] Лика [А. Б. Фрейндлих] не отмеряла две порции хлеба руками. Вообще все начало как-то жестче, чем обычно. Лика ушла в глубину. Сняла шубку. Стала устраиваться на тахте. Сняла шапку, укрылась шубкой. Достала из-под подушки какую-то бумажку, что-то ест. За сценой (слева) шум, кто-то идет, в темноте натыкаясь на какие-то вещи. Лика подняла голову, смотрит. Слезла за тахту, спряталась там. Марат [Д. И. Барков] вошел. Прошелся по авансцене. Она переползла…

Спектакль начался в 19.36. «30 марта 1942 года. На Фонтанке». Громоздкий тяжелый буфет. Большая широкая тахта. Укутанная чем попало Лика. Тихонько отворилась дверь. Марат. Увидел Лику. Молчание длилось долго. Марат зажег спичку. Сцена немного осветилась. Он обходит тахту. Лика выскочила, схватилась за хлеб под подушкой. На этом спектакле она не крикнула: «Нет!». Вообще был какой-то другой настрой спектакля, более резкие и активные отношения. Почему? 1) Что-то могло произойти после того, как Фрейндлих и Барков стали играть «Укрощение строптивой» (перенесли немного эти отношения в «Мой бедный Марат»). Как-то они стали резче, словно бы немного более «близкие» (по-хозяйски, а как еще с женой?!) — особенно он. 2) Вместо Л. Н. Дьячкова Леонидика играл А. Ф. Пустохин (видимо, какая-то срочная замена[[84]](#endnote-85), что-то случилось). Раздражение, повышенная активность — может быть, чтобы нейтрализовать отсутствие Дьячкова, «переиграть» недостаточную активность связей.

Лика сидит на тахте. Она сняла шапку и спрятала ее в рукав. Достала черные варежки. Дышит в одну варежку, согревает. Надела. Потом то же с другой варежкой.

Марат: «Спалила, значит, мое детство»[[85]](#endnote-86). Лика: «Теперь я Вас узнала… Вы меня простите». Она стоит на коленях на тахте.

**{****151} Интонация Лики: «Да!?!.. Тут уже ходили». Слишком сильное возражение («Да!?!» — этого нет у драматурга) — и недовольство тем, что Марат все-таки взял верх, и стеснение, потому реакция слишком активна. Пока Марат раздевается, Лика выбирает подушки. Выбрала одну, потом снова поменяла… Игра на диване. Сталкивают друг друга.**

Лика ласкательно: «Марик» — делает жест, как будто гладит ребенка по голове.

«4 апреля». Старый матрасик, на нем Марат. Стопка дров (все, что осталось от буфета). Шестой час утра. Далекая стрельба. Где-то близко разорвалась фугаска. Фугаска еще ближе. Далекий разрыв фугаски.

«14 апреля». Дело к вечеру. Лика у стола. Высыпанные из деревянного ящика продукты [посылка]. Вошел Марат. <…>

Вошел Леонидик. Повалился на пол.

«21 апреля». Появился самодельный топчан (на нем Леонидик). На ящике Марат. За окном закат.

[На фоне реплик] далекий артиллерийский разрыв.

«4 мая». Солнечный светлый день. В комнате одна Лика. Марат. Неловкое молчание. Лика стирает какую-то мелочь. На скамейке таз. Подол ее коричневого платья завязан узлом. Марат входит. Марширует по сцене мимо Лики, сделал поворот «кругом», вернулся опять маршем к Лике, повернулся к ней, отдал честь и упал. Выслушивает Лику. Идет в глубину сцены, потом обратно. На повороте спрашивает о Леонидике <…> Лика уходит. Марат у вешалки. Обернулся на словах «Вот в этом ты не ошиблась» и пошел за ней, напевая «На палубу вышел, а палубы нет»[[86]](#endnote-87) (как пьяный). Увидел, что Лика ушла, быстро пошел в свой угол. Открыл чемодан. Блокнот. Вырвал листочек. Лег. Пишет. Вопрос Леонидика. Марат оглядывается — будто что-то услыхал, но не может понять, откуда это доносится. Снова пишет. Закончил. Говорит с Леонидиком. Тот в глубине сцены к нам лицом. Марат обнимает его. Показал на записку и погрозил кулаком. Схватил чемодан и быстро-быстро пошел. Лика в дверях. Записка. Леонидик читает. Лика размашисто вытирает пол тряпкой. Остановилась. Поняла. Бежит за Маратом: «Ма‑а‑а‑рат!» **{****152} Вернулась. Села на тахту. Финальные слова первого действия — на огромном чувстве. Первое действие закончилось в20.36.**

Второе действие «27 марта 1946». Та же комната — и не узнать ее. Лике 20 лет, самостоятельная. На тахте. Учебники, институтские записи. Вскочила с тахты, в волнении прошлась по комнате. Попробовала навести порядок. Звонок. Быстро вышла. Входит Леонидик.

## 5 марта 1971 г. [Иштван Эркень. «Тоот, другие и майор». БДТ им. М. Горького. Режиссер Г. А. Товстоногов. Художник В. Я. Левенталь].

Генеральная репетиция и приемка[[87]](#endnote-88) спектакля.

Первое действие — как чистый фарс, театральность хода. Во втором — цветочный, с просветами неба портал. Все белое. Одеяния, клумбы, строения. Во втором действии нет такой сделанности. Зато выходит на первый план внутренняя суть. Фашистский комплекс обнаруживается во всем. Невыносимость. Даже эти люди, находящиеся на уровне мещан-обывателей, и «интеллигентные» (Гизи, священник) больше не могут. Невыносимо и для самого майора [Н. Н. Трофимов]. Ему очень плохо, он на грани безумия — удаляется, чтобы отдохнуть. Партизаны — это формальная причина, на самом деле дело в другом, для всех невыносимо. Относительная поверхностность и нецелостность спектакля — и в то же время театр все-таки остается верен либеральным принципам в их венгерском варианте. Условность игры, довольно хорошо сделано, фарсовая игра плюс две интересных актерских работы: Трофимов и Е. А. Лебедев [Тоот]. Спектакль заслуживает анализа.

## 8 марта 1971 г. [«Беспокойная старость». БДТ им. М. Горького][[88]](#endnote-89).

По сравнению с предшествующими представлениями — внутреннее напряжение немного упало (на полтона).

Гаснет свет. Дикторский текст. Диапозитив (улица Петрограда). Проход Бочарова. За ним Филер. Бочаров вошел в парадную. Филер прислушался. Приготовился долго ждать. Зажег спичку. Когда она погасла — все погрузилось во тьму. Музыка. Звонок. Красная лампа звонка. Идет Мария Львовна со свечой. Торопится. Спрашивает, **{****153} кто. Диалог с Бочаровым — Мария Львовна садится, приготовилась слушать. Ведет Бочарова в комнату (в кабинет).**

На улице. Филер читает приказ, диктор читает приказ вслух. Гаснет освещение у подъезда. Зажигается свет в квартире. Очень яркие солнечные лучи. Спящая на кушеточке Мария Львовна. Она проснулась. Зовет Бочарова. Он тоже спит сидя. Проснулся. Вышел. Сел рядом. Достал портсигар. Ищет спички. «А, спички!». Мария Львовна улыбнулась (осветилось ее лицо). Встала. Погас свет. Задернулся средний занавес. В это время на переднем плане открывается входная дверь. Во тьме — фигура Полежаева, дворник с чемоданом. Входит в дверь. Переполох (не то испуг, не то волнение в связи с приездом, накопившееся от долгого ожидания). Мария Львовна в кресле на своей стороне авансцены (у столика и телефона). Полежаев — на коленях. Быстро говорит: «объехал все университеты Англии». Говорит, оправдываясь, как провинившийся школьник. Разговор о ключе. «Ключ в кармане». Полежаев встал, ключа не находит. Вступает в разговор дворник. Ключ был у него, остался в скважине. Полежаев медленно через всю сцену идет к нему, берет ключ, дает ему деньги. Дворник уходит. Полежаев возвращается к Марии Львовне с ключом: «Вот ключ». Клетчатое пальто, саквояжик. Уходит в комнату («Не входи»). Мария Львовна встает, идет к двери. За сценой его голос (как дети играют в прятки или в пряталки: «Не входи!.. Не входи!»). Она у дверей. Подняла руку, положила на дверь, задержалась. «Можно». Мария Львовна входит. Раздвигается занавес. Полежаев стоит в мантии (черное с красным); речь в Кембридже при вручении докторского звания. «Потом было хуже». Она слушает, сидя в кресле, в профиль к нам: «Митя, я рассержусь». Полежаев подошел. Ласковый тон. «Не поздоровались». Хочет поцеловать Марию Львовну… За дверью кабинета кашель Бочарова. «Кто?» — Полежаев смотрит на Марию Львовну. Следит за ней, пока она объясняет, что это Бочаров. Бочаров входит. Полежаев делает [шуточное] движение — с пистолетом к дуэльному барьеру. Здороваются. Бочаров хочет поцеловаться. Полежаев: «Нет, по-английски». Здороваются (руки на уровне плеч, так стоят). Их отношения очень содержательны. Даже то, как говорят «спасибо», — все **{****154} это важно, по существу. Вот это принцип мировосприятия — ничего не пропускать; Полежаев торопится, но не суетится, он может быть раздражен — но для него ничего не пустяк. Веселье, игра, как у детей. Смех во время рассказа Куприянова. Полежаев не суетлив, не пропускает в отношениях ничего.**

Звонок. Бочаров идет открывать. Полежаев целует руку Марии Львовны. Она его целует в голову. Бочаров идет к двери (с опаской — может быть, это за ним?).

Воробьев. Чемодан приехал. Выходят Полежаев и Мария Львовна. «Как жить!» Полежаев не понял. Воробьев к Бочарову: «Не рассказал!», истерически. (Сейчас это чересчур играется — в большей степени представляется, чем на самом деле. Раньше было не так). Бочаров спокоен — Воробьев истеричен. Полежаев ждет, раздраженно. Пока препираются Бочаров и Воробьев, Полежаев уходит к себе. Разговор Воробьева, Марии Львовны и Бочарова о том, что проект не прошел (министр отказал). «Как рассказать Полежаеву?» — «Не надо. Я все слышал». (Раздвигается занавес, Полежаев стоит, они входят к нему. Полежаев уронил записную книжку; они хотят поднять, он не дает: «Помощники!». «Пошли работать!». Бочаров: «Не могу». Полежаев приглашает объяснится. Уходят в кабинет. Воробьев рассказывает Марии Львовне о Бочарове. Бочаров и Полежаев выходят. Мимическая игра у Марии Львовны («подумаешь, надо же»). Мария Львовна остается одна с Бочаровым.

«Где ключ, куда опять задевал ключ?». Полежаев раздражается. «Вот ключ» — находит ключ у себя, отдает его Бочарову. Бочаров и Полежаев уходят. В дверях громкий разговор, как ни в чем не бывало. Мария Львовна и Воробьев. Мария Львовна: «Не можем терять людей». Возвращается Полежаев в пальто (он вышел без шапки). Проходит к себе. «Мне никто сейчас не нужен». Гаснет свет.

Дикторский текст.

Очередь за хлебом.

Расстрел мародера.

На авансцене столик, буржуйка с какой-то посудиной. Мария Львовна отогревает руки. Пишет. Открываются занавесы. Полежаев **{****155} на стремянке, думает. Мария Львовна зовет: «Дима!» Он, не поворачивая головы: «Работаю, просил не мешать».**

Звонок. Куприянов с солдатами. Проходят в кабинет. Полежаев: «Просил не мешать!» Спокойствие. К Марии Львовне: «Отдай телефон». Переговариваются по-французски.

На авансцене Мария Львовна за тем же столом. Чистит картошку и кладет в хрустальную вазу. Буржуйка горит. Полежаев выходит в сюртуке — значителен, немного важен. Греет руку у буржуйки.

Полежаев просит газету с его статьей. Читает. «Не отказываюсь ни от одного слова». Усталость — не пафос, а внутренняя убежденность, все плохо и трудно, но здесь какой-то выход. Главное — его труд. Все равно все будет мешать, но, по-видимому, революция все-таки вернее, значит, работать в этом направлении.

Второе действие. Открывается занавес. Полежаев и доктор. Полежаев сильно изменился. Трудные движения. Старое и юношеское в Полежаеве, даже детское: трудные движения, трудно с равновесием, когда идет — и вдруг молодеет. Полежаев в теплых калошах. Терпелив с доктором. Но твердо решил, что будет действовать по-своему.

Ответное письмо Ленина читает диктор. Полежаев и Мария Львовна уходят вдаль. Полежаев к Марии Львовне — очень нежно, заботливо.

Потом выходят на поклоны — но «в образах». Полежаев — Юрский так же заботливо уводит Марию Львовну — Попову. Попова смеющаяся, немного этим смущена, не совсем серьезно к этому относится — но подчиняется; Юрский серьезен, сосредоточен, вдумчив (он смотрит в зал, как Полежаев).

## 9 марта 1971 г. [По произведениям М. Горького. «Хозяин». Страницы автобиографии в двух частях. Ленинградский ТЮЗ. Сценическая композиция и постановка З. Я. Корогодского. Режиссер Л. А. Додин. Художник А. Е. Порай-Кошиц].

Выстроен на сцене довольно уютный дом, булочная Семенова. Только у него снята крыша, убраны некоторые стены, обнажились лестницы. Двор и крыльцо. Забор с калиткой, по радиусу вращающегося **{****156} круга сцены. Открытые сени. Низкая наклонная дверь острой формы в пекарню. Пекарня: рабочее помещение, стол, печка, пламя озаряет лицо пекаря. Подлинные, словно послужившие не одно десятилетие, пропитанные маслом и копотью большие глиняные опарницы**[[89]](#endnote-90) стоят на полках пекарни. Тут же — такой же тяжелый, какой-то этнографический глиняный умывальник с двумя несимметрично посаженными носиками и большой дощаник под ним, куда стекает вода. Все подлинное, подобранное или хорошая имитация. К этим вещам все время возвращается взгляд, они притягивают к себе какой-то своей подлинностью, весомостью, основательностью, рассчитанной на богатырскую силу. Простота и основательность русской утвари. Она ничего не символизирует, но помогает создать ощущение достоверности и вещественности всей картины. В середине круглой сцены выстроен целый дом казанского булочника Семенова, с двором, заваленным мешками с мукой и бочками, с крыльцом, с сенями, с низкой полукруглой дверью, ведущей в подвал пекарни, с лестницей, идущей на второй этаж и чердак. Крыша снята, убраны некоторые стены, дом вращается перед нами на кругу, и можно видеть, что происходит в его помещениях. Наверху совершенно открытая комната Семенова [Р. Ф. Лебедев]. Стол, за которым он пьет чай. Большая деревянная кровать. В пекарне за длинным столом рабочие мнут и разделывают настоящее живое тесто. Куски его летят в Алешу Пешкова [Г. Г. Тараторкин], когда он впервые появляется в пекарне. Жидкой опарой измазывает он себе руку, когда здоровается с Коноваловым [Ю. Ю. Каморный]. Из теста крутят кренделя и баранки, то медленно, то в бешеном темпе, с настоящими рабочими ухватками. Тут же рабочие едят, пьют чай, потом из тех же кружек — водку, тут же укладываются спать, расстилая на скамьях и полу тряпье. В это же время хозяин Семенов возится наверху около самовара, или тихо, как лунатик, бродит по дому, незаметно прокрадывается в пекарню, что-то бормоча себе под нос. Пробегает по двору приказчик [Н. Н. Иванов] со счетами. Словно тень бродит по переходам старуха [жена Семенова — З. И. Савицкая], словно стараясь быть незаметной, неслышной, как бы вжимаясь в стены, сливаясь с тенями.

**{****157} Быт не иллюстрируется, он не расчленен на отдельные последовательные события; жизнь течет, атмосфера, фон, тон. Возникают вспышки безудержного веселья и злобы, жестокая драка и тихая задушевная песня. Песня все время витает в этом доме, то тихая, задушевная, то лихая, разбойничья, похабная. Вспышки упоения трудом, отчаяния и ненависти, которая выливается на невинного, на того, кто попался на пути. Отчаяние, проклятие, сила, буйная и непобедимая, свободная. Страшная беспомощность, слепота. Все вместе, в единстве** [позволяет] вывести из Горького и воспроизвести самую суть русской жизни. Не иллюстрация, не картинка рабочего быта дореволюционной России. Не тяготы и отупляющая бессмысленность. А скорее — огромная духовная тяга, то религиозного смирения и доброты, то разбойничьего буйства. Это главное, это делает спектакль подлинным, а не внешне-увлекательным. Это объясняет внутренние силы и среду революции. Брожение, та опара, закваска, в которой бродят дрожжи будущего революционного подъема (наивные мечты и грезы). Дикая, необузданная тяга Коновалова к свободе — слепая, инстинктивная, непобедимая, высокая, не эгоистическая, но губящая людей, к которым он прикасается (вся линия с Капитолиной [О. В. Волкова или Т. А. Уржумова]). Из этого активный и действенный фон, определяющий все отношения.

Театр не поддался легкому пути противопоставить Алексея Пешкова этой жизни. Алексей ее не принимает, но сам из нее. Только пришел не надолго, чтобы идти дальше, искать. Он взбунтовал рабочих и уходит в момент, когда они снова поддаются обстоятельствам, побеждает холопство. (Эпиграф спектакля в программке — цитата из Ленина о рабе, сознающем свое рабское положение, и рабе, не сознающем своего рабства). Сцена в конце — по образцу финала «На дне». Запивший Коновалов «портит песню». Лихая песня про атамана Кудеяра. Врывается крик Яшки [И. Л. Соколова] о том, что Коновалов повесился на чердаке. Алексей уже ушел, уже на улице, далеко — внимательно прислушивается к тому, что происходит в доме. Он в том же узком пальто, в обвисшей шляпе, с тем же неказистым сундучком, с каким пришел. Ничего не стяжал — уносит память, жалость, отчаяние и любовь, веру. Алексей — непокорность **{****158} и молодое неприятие неправды, грязи. Но он как-то в стороне. Это Алеша Пешков, но не Горький. Театр не торопится делать его более зрелым. Внимательный, немного грустный. Остается собой. Все к нему тянутся, в том числе и Семенов. Звучит его голос, внутренние мысли, он не поддается, не сгибается. В спорах он часто не находит слов, больше слушает и приглядывается, проявляется не в общении. Это современное.**

Семенов вылеплен из того же теста, те же буйные силы. Только у него — хозяйская идеология, хочет внести свой порядок и свое устройство в эту буйную и непокорную стихию. Р. Ф. Лебедев — сродни корчагам. Весь внутри, в думах, убежденность и цинизм — но и внутреннее сомнение. Он не хозяин все-таки, только держится — цинизм, опора на дурные страсти, на безобразное. Тяга к живому, настоящему, честному — к Алексею, к Софке [Л. Е. Вагнер], которую он держит около себя, потому что она говорит правду, в самом униженном положении она независима. У Вагнер — характерность, внутренняя грация. Походка (почти танец), повадка, наивность и беспомощность, по-детски, по-заговорщицки она взглядывает на Алексея. Она не идеализируется. В ней и приниженность — и душевная высота. Алексей скорее современен. Не вмешивается, только наблюдает, вглядывается. Его внимательность помогает понять суть, сложность жизни, огромность народа, противоречия. Он не торопится осудить, заключить, определить. Ситуация приобщения к настоящей жизни. Гораздо серьезнее, чем вычитано из книг. Он приходит как посторонний — в этом отличие от [реального] Алексея Пешкова, который уже испытал многое. [Герой спектакля] — словно впервые, вместе с нами. Процесс приобщения проходит вместе [со зрителем]. Это делает спектакль значительным и по-современному содержательным. Историческая и бытовая точность ведет к живому содержанию. Корчаги — не символика, они из той жизни, из того быта. Документальная, этнографическая достоверность приобретает характер художественной правды. Понадобились куски подлинного. Ситуация — герой и народ, жизнь. Молодой герой выдвинулся в центр. От подлинности вещей и бытовых подробностей — подлинность сценических отношений (игра **{****159} Тараторкина, Вагнер, Лебедева). Чувство меры. Иначе эти корчаги зияли бы ненужной** [достоверностью]. Может быть, теперь их можно убрать, и ничего не изменится, сохранится суть, уровень объективности. Не прием, не предвзятая мысль — но молодой герой в центре. Розов[[90]](#endnote-91).

Лестница наверх, на чердак — обрывается. Бочки, тележка. Решетчатое окно свинарника. Идет жизнь и работа. Рабочие за столом с настоящим тестом. Семенов наверху занят своим делом, пьет чай. Повседневность — и вспышки отчаяния, бурного веселья, ухарства, жестокости, злости, бунта, чувствительности, вдохновения, человечности, звериности. Не получается «обличения», скорее наоборот — русская жизнь, и страшная, и интересная, настоящая. Гораздо больше духовного начала, исканий, неудовлетворенности. Алексей-Тараторкин с этим не справляется, но получается, что он сам отсюда берет, жизнь многому его учит. К нему тянутся — но пока незаслуженно.

Человеческие связи и их классовость, социальность. Семенов умен и ироничен, насаждает хозяйскую идеологию, из этого растет революция. Алексей — современный парень, немного неуклюжий, беззащитный, но непреклонный, пусть и несколько прямо (сравнить с Венькой Л. Н. Дьячкова в «Жестокости»[[91]](#endnote-92)). Дерево, глина, мука, тесто — ловко с ними обращаются, летят крендельки из их рук. Тоска по дому. Упрямство и непокорность Софки. Яшка И. Л. Соколовой.

## 21 марта 1971 г. [А. Н. Арбузов. «Мой бедный Марат». Театр им. Ленсовета][[92]](#endnote-93).

Игра идет на несколько пониженном тоне, больше паузы, скупее жесты, но зато сильнее, концентрированнее действенные точки. Лика не показала размеры хлеба, она не крикнула «Нет!», когда пришел Марат. Марат почти не маршировал. [Леонидика играл, как обычно, Л. Н. Дьячков, а не А. Ф. Пустохин, как в спектакле 23 февраля, — с которым Владимиров сравнивает мартовский спектакль]. На этот раз не было такого погружения, пробеги, проскоки. Еще более драматична ситуация, они не могут погружаться, отдаваться, тут есть момент иллюзии, надежды на то, что что-то может сложиться. Не так плотно, конкретно — зато более болезненно, отчаянно. Нет **{****160} такой проработанности, но зато какие-то куски — глубже, сильнее зацеплены. Не так весел первый акт, болезненность последней сцены.**

Сцена выбора [Лика, Марат и Леонидик за столом]: Марат уже не шутит, в большей степени — предчувствие будущего. Лика решается. Вопрос Марату, довольно болезненный его ответ — он раздражен. У Леонидика не радость, а скорее трудность решения, отчаяние победителя (вернее, здесь он побежден). Выпить — не от радости, а с боли. Когда Марата не было, Леонидик перекрестился (Леонидик вообще активен в этом спектакле).

Лика в шубке. 1959 год. Тринадцать лет прошло. Качает головой и щелкает языком: «Тринадцать лет». Свет. Лика отходит к вешалке, раздевается. Напевая, входит Леонидик в коротком щегольском пальто с воротником. Поет арию. Остановился на авансцене. Лика снимает с него пальто. Он целует ее в лоб. Идет к вешалке, утрирует свое смущение от того, что пачкает пол (идет, высоко поднимая ноги). Садится, Лика помогает ему снять боты. «Ох, тяжелая эта работа, из болота тащить… гиппопотама» (Лика ухмыляется). В одном из других спектаклей Леонидик сказал: «бегемота» (это существенно — в тот раз отпадало все шутовское, шутливое, остроты становились злее и отчаяннее).

Атмосфера: Леонидик шутовством прикрывает неблагополучие, свою злость и мелкость, которая им переживается. Напевает (уже басом) популярный мотив, пародирует очень ловко, переходя на разные стили. С газетой — пародирует чтение объявлений. Лика сначала крепилась. Лика уходит за кефиром. Леонидик у кушетки на кресле, она с другой стороны. Лика пьет кефир. Леонидик встал, выпил свой кефир, сразу крякнул (не то от отвращения, не то [разыграв, будто выпил] вино). [Разговор] о конфетах, о новом назначении. Едят конфеты. Леонидик встает: «Иванов подлец», — продолжает гаерствовать.

Леонидик иронически смотрит на Лику, когда та перебирает письма (!). Значит, знает, что она помнит о Марате. Гаснет свет.

В постепенно освещающейся арке — Марат, в шапке, в пальто. Медленно входит, осматривает комнату. Слышит из двери на кухню звон хрусталя. Отходит к тумбочке с телефоном. Медленно **{****161} идет Лика, в руках — фужеры. Сдувает пыль. Ставит фужеры на стол. Начинает их вытирать. Марат зажег спичку. Лика оглянулась. Всматривается (другие глаза, другая пластика). Они стоят на авансцене. Что-то обрушилось. Марат застал Лику врасплох, она сразу сказала самое главное — «какой ужас». Потом Лика «закроется». «Не подходи». Хочет вернуть свои права. Марат разделся. Сел на стул. Устало говорит о том, что разучился врать.**

О Леонидике. О его стихах. Слабое сопротивление Лики. Марат отошел к кушетке. Униженно просит не говорить Леонидику, что читал его стихи. Голос Леонидика. Та же бравада. [Увидел Марата], оборвал: «Евстигнейкин!». Радость (настоящая).

Трое в комнате. Вино. Леонидик у кушетки. Марат — у стола. Налитая рюмка на полу. Вспышки и «жалобы» Марата. Леонидик на кушетке. Отвечает сидя. Потом окончательно ложится, и лежит уже до конца. Лика мечется, защищает все от Марата, стоит на этом. Марат начинает говорить о себе, [о своем юношеском проекте моста]: «Все исчезло». Лика плачет. Плача, обещает, что «все будет». Марат уходит. Леонидик, лежа: «Верни его». Лика: «Не могу» (действительно бессильна; отчаяние).

«31 декабря». Леонидик садится, играет с Ликой в карты. Изменилось внутреннее его состояние. Его дурачество — искреннее. Встал, проиграв: «Трижды дурак Советского Союза». Слова о галстуке — тоже дурачась, но совсем иной смысл. Звонок. Появляется Марат. Леонидик уходит. Марат и Лика. Оживленно, энергично, не допуская возражения.

Пьют. Марат: «Не бойся быть счастливым» (Лика не слушает). Последние слова — сквозь слезы.

## 25 марта 1971 г. [«Легенда об Уленшпигеле» по роману Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке». Ленинградский академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Инсценировка И. Г. Ционского. Стихи Е. А. Евтушенко. Режиссер И. С. Ольшвангер. Художник Д. В. Афанасьев. Композитор А. П. Петров].

Опера без пения, балет без танцев. Чисто оперная театральность с минимальной музыкой и пластикой. Борьба Уленшпигеля **{****162} с Филиппом** II — Рыбником — как танец[[93]](#endnote-94). Колокол Боркшторм так и не ударил.

Вертящаяся установка, две опоры и колокол, посередине — зажигающееся дерево, место казни. Все происходит на лестницах и переходах установки, там идет движение. Стихи и песни на стихи Евтушенко — может быть, это лучшее в спектакле. Но — исполнители сами себе подпевают [под фонограмму], когда же это кончится? Это против всех законов театра.

Расставлены красные и черные фигуры[[94]](#endnote-95). С самого начала они на сцене. Хор — довольно жалкие массовые сцены. Народ не выведен на сцену, колокол так и не ударил. Фигура Клааса — Н. К. Симонова. Странное зрелище. Хорошая минута, когда его идут арестовывать, тут он что-то вспомнил. В конце он читает стихи (о том, что человека можно казнить, легенду — нет!). О ком? О себе? Совсем не такой Клаас в книге (там лукавство, юмор). Здесь он — торжественно-благообразный.

Тиль [Ю. С. Родионов] — энергия и блеск есть, но холодно.

Ламме [И. О. Горбачев] — лучше всех. Он представляет мещанское перерождение. К восстанию не имеет никакого отношения — наоборот.

Вообще — в спектакле пепел не стучит в сердце.

Остроты — натужные, нарочитые.

Антитираническая тема. На что-то все время намекают (на культ), но в театральном смысле — полное к нему возвращение. Ложь в этом бодром тоне (все гораздо сложнее), равнодушие, не это их интересует, отходят от главного ради всякой повидлы. В конце — монархическая формула Пушкина о государе, который не заботится о своих подданных (в этом — кульминация либерального кризиса). И Евтушенко — тоже, хотя у него все-таки поэтически; но немного с любованием собой: «Восстанье начинается с певца…», «Очень страшно любить менестреля, потому что он твой и не твой». Евтушенко выходил кланяться, но сдержанно, ушел первым.

Неле (И. А. Лепешенкова) — живое существо.

Очень регулярно перемежаются сцены положительные и отрицательные, и из этого не рождается большого смысла, только сопоставление. **{****163} Неунывающий, ничего не боящийся, легендарный Тиль. Шиллер побеждает Шекспира. Уленшпигель знает, что он Уленшпигель легендарный. Он знает, что с ним ничего не может случиться (он уже легенда, играет легенду). На самом деле Тиль сам все делает вопреки здравому рассудку — фламандский Иван-дурак. По-настоящему попадает в безумие. Клаас в спектакле — не мужик, а интеллигент; Тиль — не народен, при всей виртуозности игры.**

Может быть, идея — борьба за свободу духа, совести. Скомкали это у Клааса. В книге он бежит, на суде не врет. В спектакле крестьянин Клаас ждет ареста по-интеллигентски.

## 5 июня 1971 г. [М. Горький. «На дне». Театр «Современник». Режиссер Г. Б. Волчек. Художник П. М. Кириллов].

Проблема: «Современник» — не «Современник» — новый «Современник».

Элементы режиссерского состава: ефремовская структура (схваток, толпы, жизнеутверждения) + актеры, выученные по-современниковски + экзистенциалистская теория некоммуникабельности, вернее, апокалипсического мировосприятия (Волчек) + фрондерство как прослойка.

Раньше в спектакле это все соединялось все-таки в единое, доминировал последний момент, он накладывался на фон апокалипсического, контрастировал с идеей человеческого добра (И. В. Кваша — Лука), с коренной современниковской концепцией. Сейчас нет единства, немного все ползет.

Черная коробка [сцены]. Тьма. Сверху, из двери (она приоткрывается слегка, на музыке), — яркий луч света, во тьму, пропадая, рассеиваясь, — но высвечивает человеческую кашу на этажах этого мира. Какие-то фигуры, ворчание и т. д. Тот же эффект в финале. Только теперь все это копошится — крики, плач, смех, разгул, все смешивается в каком-то причудливом образе. У Ефремова тут была идея толпы, а в этом спектакле — идея всеобщности человеческого существования.

Победа доброго в человеке, его освобождение. Ядро: Сатин (Е. А. Евстигнеев), к нему примыкает Бубнов (П. И. Щербаков), Барон **{****164} (А. В. Мягков). И в конце к этому приходят Клещ (В. Н. Сергачев), Татарин (О. П. Табаков).**

Очень важный внутренний момент спектакля идет вразрез с рамой и внешней стилистикой. Декорация в сущности — черная коробка. Темные, тусклые цвета вещей, тряпья.

Евстигнеев — Сатин. Поднимается до этого общего дьявольского плана (мефистофельское и отвратительное, животное).

Кваша — Лука ведет «современниковскую» тему, но, в общем, он один. Оппозиция — Медведев (Г. А. Фролов). Лука ищет — Медведев «знает».

Фигуры на верхних этажах. Они играют свою роль в общих сценах, но все-таки довольно пассивны в остальное время, только фон, вернее, уходящая перспектива, еще и еще такие же люди. Те, что на первом плане, — только одни из них.

Квашня (Л. И. Иванова): что-то не задается, играет по правде, но без характера и без мысли. Много получается крику. То же у Н. М. Дорошиной — Василисы. Темперамент на крике.

Л. М. Толмачева — Настя: нелепая, неуместная фигура, ей как-то некуда себя деть, пристроиться, она как-то торчит посередине. Вначале читает, сидя на лестнице. Встает — длинная, изломанная (вся состоит из ломаных линий, углов), немного — огородное чучело. Черное плюшевое пальто, в талию, потертое. Под ним — белое, белые голые ноги со спущенными чулками. Растрепанные волосы. Во втором действии (по пьесе) переодевается в какое-то платье (коричнево-красное, локоны). Потом снова в своей шубейке. Вытирает нос. Плачет. Растрепанные рыжие волосы. В одной сцене появляется в ярком свете.

Начало сцен — как продолжение какого-то настроения, а концы — уходы в общее, в кашу человеческую, как бы постепенная смена плана, уровня рассмотрения. Современниковские контакты (очень близко подходят друг к другу, могут обнять, прижаться друг к другу): Лука на ступеньках у комнаты Пепла с Сатиным (укладывая свой мешок). Василиса и Пепел — как она его обнимает. Как близко подходит к людям Лука — укладывает Анну с Настей и т. д.

**{****165} Бубнов что-то свое пьет все время на нарах. В себе. Мрачная небритая физиономия. Когда уходит — какой-то шарф-тряпку, что-то вроде чулка, повязывает на голову, надевает шубейку короткую (вроде куртки) с меховым воротником (перекрашенная собака). Широкие короткие штаны без складки. Мрачность его — без злости, ехидства, иронии. Все говорит естественно, коротко (сама логика и правда жизни). Он свободен от суеты и в этом смысле ближе всего к Сатину. Вне всяких иллюзий, надежд (голый человек). Не говорит, а роняет слова. «А нитки-то гнилые» — вне подчеркнутого контраста и сопоставления, что говорят Пепел (В. М. Хлевинский) и Наташа (А. Б. Покровская).**

Клещ — черные усы и шевелюра, грим «рабочего». Молодое лицо (ходит скрюченный, сзади на поясе повязана какая-то тряпка). За станком пилит, что-то делает, не очень громко. Собирается, уходит. Идет с миской. Как он держит миску (металлическую, горячую, из нее идет пар) — держит за края («горячо»), аккуратно, бережно (пальцами). Как идет сверху, когда Анна умерла. Спускается позади всех — но очень глубоко переживая. Не подходит — садится на нары. Не смотрит. Слезы? На кровати. Сбрасывает все, уходит… Потом в эпизоде с гармонью добреет, совсем с ними. Сцена игры в карты — бьется в крике.

Сатин — Евстигнеев. Его не было видно, лежал на нарах, под тряпьем. И вдруг выскочил, сразу ворвался в какую-то реплику (вызвал смех — его узнали, его голос, бас, очень низкий; спокойная интонация очень обыденного, наивного вопроса). Лысина, бритое лицо — умное, немного сонное.

## 6 июня 1971 г. [А. М. Володин. «Назначение». Театр «Современник». Режиссер О. Н. Ефремов. Художник Б. А. Мессерер. Композитор М. Л. Таривердиев].

Особый, подлинно современниковский спектакль, он многое объясняет в природе этого театра.

За пятнадцать минут до начала Ефремов и директор театра пробежали через улицу к Дому культуры[[95]](#endnote-96). В этом же костюме, без грима Ефремов вышел на сцену. Он немного постарел, полысел, волосы длинные…

**{****166} Сегодняшний день, сегодняшние отношения вошли в спектакль. То, что Ефремов, ушедший во МХАТ, играл со своими ребятами, пришел к ним (тема назначения). Наверное, репетировал, но их единство, единомыслие — это сегодняшнее, сиюминутное вошло в спектакль. Теплая встреча — как целовался с Н. М. Дорошиной — Нютой, танцевал (довольно неуклюже).**

В зале был А. А. Белинский. И его поминали. (Нет инфаркта, жив. Похож на Белинского?) Хохма, шутка — переброска в зал, еще один способ подогреть.

Тема «планирования» сегодня обрела совсем другой смысл, стала созерцательной и конкретной, потеряла свою фантастичность. Лямин — Ефремов не очень смело выглядит, ничего рискованного — но вместе с тем больше уверенности, убежденности. Усталый и потрепанный жизнью человек, без идиллий и иллюзий, но в конце — уверенность и убежденность.

Новый финал. Не по телефону. Муровеев уходит, приходит Куропеев (Е. А. Евстигнеев). Он говорит. Лямин — Ефремов молчит. Куропеев сам говорит все за него. Лямин сидит на стуле, сложив руки. Потом Лямин отнимает папку у Куропеева.

Дверь поднимается. Проходы и поклоны под музыку.

Как играет Ефремов? Он не строит характер, а остается собой, принимает на себя. Вероятно, что-то меняет, превращает, поворачивает. Вначале он как-то не очень брал, потом — в конце первого акта — вдруг темперамент, пафос (схватка с отцом).

## 7 июня 1971 г. [А. П. Чехов. «Чайка». Театр «Современник». Постановщик О. Н. Ефремов. Режиссер В. П. Салюк. Художник С. М. Бархин].

Как будто нарочно, специально, вопреки сложившимся навыкам, спектакль поставлен таким образом, что он идет вразрез с привычными представлениями о чеховской театральности (подводное течение, полутона, намеки, настроения и т. д.). Напротив — фронтально развернутые мизансцены, актеры стоят прямо, на публику, активные внешние проявления всех чувств, зримость, наглядность, активность всех проявлений, подчеркнутая театральность всех эффектов — **{****167} звуковых, световых и т. д. Как бы старые приемы, старый театр. Для этого есть все основания, «Чайка» писалась все-таки на приемах домхатовского театра, к тому же пьеса о театре, об актерах, на театральную тему — и всякие об этом вопросы ставятся, упоминается «Чад жизни» и др. Как бы нарочно — старые формы. Треплев: дело не в формах, а в сути, в жизни. Нина у Чехова начинает играть, потому что из страданий своих… Старые формы в современном обострении, повышенной концентрации действия. Ключ — декорации: нагромождение и переплетение театральных форм (должна быть смена декораций, с полным комплектом имитаций и бутафории — деревья, стволы, листва, строения, окна, двери, клумба, театр, черный занавес на поперечной палке, мебель, светло-желтое пианино. На нем играют время от времени, это музыкальное оформление). Еще — пение, голоса «за озером», очень громко. Эти современные обострения — в декорациях, в активности действия. Вначале Треплев (В. Ю. Никулин) и Сорин (П. И. Щербаков) перетаскивают во время диалога стулья с места на место (один туда, другой обратно). Объяснение Тригорина (Р. В. Суховерко) и Аркадиной (Л. М. Толмачева) — на коленях, потом на столе. Синхронные сцены на улице и в доме, справа и слева. Треплев — современный человек. Тригорин — классик, борода и шевелюра под Тургенева. На страстях. Герой — Треплев. Все его предают, оставляют, он одинок… Треплев бросается на пол и плачет. Бросает в Аркадину повязку.**

Полина Андреевна (Т. Е. Лаврова) — красивая, молодая — как безумная бродит по дому, вокруг Дорна (Е. А. Евстигнеев). Дорн — опустошенный, выжатый, мертвый.

В зале полутьма. Занавес открыт. Полутемные декорации, по-особому освещенные уже с самого начала. Таинственно-феерическое впечатление. Медленно гаснет свет. Сцена заполняется героями. У пианино Шамраев (В. И. Гафт), играет. Герои слушают. Откинулась Аркадина… Гаснет свет. Все исчезают. На сцене Маша (Н. М. Дорошина) и Медведенко (А. В. Мягков). У Мягкова все на поверхности (молодой и глупый). На заднем плане горничная (Е. Ю. Миллиоти) проносит парик на руке, по-театральному подняв его, скользит по сцене, проплывает в торжественной позе, особое **{****168} впечатление, потом через некоторое время она так же пронесет платье — розовое, длинное, на руке, осторожно — оно будет плыть. Это знак театральности, ключ.**

Появляются Сорин (совсем не генеральское в нем, очень современное) и Треплев (растрепанная шевелюра и борода, «снежный человек»[[96]](#endnote-97)). Вечное: так рисовали народников, и так теперь ходят. Диалог Сорина и Треплева. Маша и Медведенко обнаруживаются на эстраде, перед средним черным занавесом, стоят там, как две марионетки, расставив руки. Треплев их прогоняет (активен, подвижен, нервен). Диалог с Сориным, таскают стулья туда и обратно. Работники уходят купаться. Треплев и Сорин таскают стулья, Сорин к эстраде, Треплев обратно, на авансцену, к рампе. Устанавливает их в ряд.

Нина (А. А. Вертинская). Пение Сорина…

Спектакль иногда идет как несмазанная телега.

Нина наивная, юная, светящаяся. Такой и остается в первом действии.

Появляются зрители. Полина следит, прислушивается… Дорн — она все время будет занята им, заплачет, когда Аркадина будет рассказывать о прошлом, об усадьбах, о любви, о «премьере» — докторе Евгении Сергеевиче Дорне. Когда Маша будет говорить с Дорном (в комнате, в слезах, рыдая) — ворвется Полина, и Дорн скажет: «как все нервны» (тоном министра-администратора[[97]](#endnote-98), железного человека, которому человеческое претит, кажется лишним, блажью. Человек-тень).

Начинают спектакль. Гаснет свет. Все сидят молча и даже терпеливо слушают монолог Нины, взрыв Треплева кажется необоснованным. Он на авансцене, сзади. Темно. Только на эстраде — раздвинулся занавес, луна. Глубокий световой эффект. Впереди — перед Ниной — лампы. Выплывает луна. Нина в розовом платье, длинном, широкие рукава. Читает. На озере — бульканье, кряканье, не отдаленное, а театрально выраженное).

Дорн снял шляпу. «Глаза дьявола» (пахнет серой). Скандал. Треплев убегает… Нина и Тригорин. Плач Полины. Безумный, озирающийся, загнанный Треплев. Дорн после спектакля обращается **{****169} к Треплеву — его рассуждения надоедливы и абстрактны, как у Медведенко — о жизни учителя. Треплев отбивается. «Оставьте меня!» — кричит на эстраде, истерически.**

Вторая картина. Аркадина рассуждает о себе и о Маше. Берет крокетный молоток, шар, гоняет его (ударит и гонится за ним, чтобы удержать). Размашистая Аркадина, в ней провинциальная грация, немного безумия.

Сорин и Нина. Она еще до этого пробегала по сцене, здоровалась со слугами. Горничная: кокетливая улыбка к Якову (В. М. Хлевинский), и все время так, когда он появляется. Нина в белом платье. Сорин отталкивает слугу, который везет за ним кресло.

Тригорин у окна (в окно — ветка с листвой), поет «Атаман Кудеяр».

Тригорин и Нина. Он с удочкой, копает червей. Нина с ним, присев у клумбы (мы видим, как она берет червя и кладет в банку). Монолог Тригорина, довольно плоско и скучно.

Треплев у окна, чистит ружье. Как безумный мечется с ружьем, с патронташем. Отбивается от Маши. Проходит мимо Нины, Маша за ним. Продолжается диалог Нины и Тригорина (уходят за кулису). Наив и свечение Нины.

Треплев возвращается с чайкой. Одновременно справа, внутри дома идет чтение Мопассана (читает Дорн). Входит Полина, что-то нервно ищет на полках, перебивает чтение.

Нина — на эстраде. Читает Тригорину начало монолога из пьесы Треплева.

Треплев с чайкой. Как безумный. Бросает ее на эстраду. Тригорин о чайке.

Все на сцене. Треплев выбегает в глубине сцены, там, перед самой эстрадой, стреляется из ружья. До этого уже был гром (в переходе картин), теперь снова гром. Антракт.

Скандал с Шамраевым. Он проходит, за ним два работника куда-то идут.

Смена декораций. Нет клумбы. Все внутри. Навалены вещи. Сборы. Фон — наигрыш пианино (играет Костя, в черной повязке).

**{****170} Аркадина и Треплев бросают друг в друга бинт, он плачет на полу, она его поднимает. Бродит — в ожидании Дорна — Полина Андреевна.**

Тригорин и Нина. Медальон. Тригорин сразу же как безумный начинает искать свою книгу.

Аркадина и Треплев. Тригорин в комнате, Яков с удочкой.

Тригорин и Аркадина. Она у его ног — играет, актриса.

Отъезд. Сели. Аркадина и Тригорин посередине. К ним на какой-то ящик подсел Медведенко, сидит с дурацким видом.

Очень быстрый разговор Тригорина с Ниной.

Быстрая смена картин. Время идет. Сцена припадка у Сорина (в третьем действии тоже был припадок. Он, падая, хрипел). Теперь припадок — Сорин хрипит, Полина Андреевна опускает руки в таз, подливает воду, смотрит на градусник. Непогода. Дождь. Стелют постель Сорину. Костя в зеленом бархатном халате (переменился, стал писателем). Слева — кафельная печка, возле нее Маша. Потом Треплев. Потом сцена с Ниной. Игра в лото.

Шамраев — Гафт активен, громогласен. Играет довольно напряженно и сосредоточенно.

Треплев и Нина. Она в темно-красном платье. После ее ухода Треплев жжет бумаги, берет револьвер, уходит. Возвращение компании. Снова начали игру. Выстрел. Возбужденные переходы Маши, Полины Андреевны — словно знают, чувствуют. Свет гаснет. На сцене Нина читает монолог из пьесы Треплева. Финал — монолог Нины.

Поклоны. Ефремов вышел смущенный, отмахивающийся («Да что вы!»). Другой костюм, более щеголеватый, с какой-то штучкой вместо галстука.

Спектакль про Треплева, про «снежного человека» — отщепенца, естественного. Нина такая же естественная в начале, а в конце этого не получается, только по логике. Утверждение естественных страстей, сильных чувств (Дорн — мертв). Евстигнеевские интонации: смешок. Лицо бледное, вытянутое, бородка маленькая. Медведенко лезет в журнал, Дорн журнал закрыл. Но Медведенко тоже естественен?! Сорин в финале разбит параличом, плохо говорит.

**{****171} Ветер и зловещее хлопанье занавеса театра Треплева перед четвертым действием. (Вообще этот театр имеет большое значение!)**

## 10 июня 1971 г. [Ж.‑Б. Мольер. «Тартюф». Театр дю Нуво Монд[[98]](#endnote-99), Монреаль. Постановщик Жан-Луи Ру. Художник Робер Прево].

Приветствия. Цветы. В. А. Сахновский и Е. З. Копелян. Ответ [художественного руководителя театра Ж.‑Л. Ру]: несмотря на хорошую погоду, у меня насморк, буду говорить не таким голосом, какой должен быть…

Действие перенесено в Канаду. Дом Оргона — крепкий деревенский дом, много дерева, сосуды для святой воды у дверей. Вешалка с одеждой. Меховые одеяния с индейскими мотивами. Служанка мадам Пернель — индеанка, забитое существо, которое все колотят, сбивают с ног. Она помогает хозяйке одеваться. Вся первая сцена идет на «действиях» — мадам Пернель одевается. Много смешных подробностей. Не те сапожки, накидка меховая. Шарфом нечаянно закрыла рот. Перчатки на шнурке, как варежки у детей; большая меховая муфта и т. д. Индеанка навьючивает на спину большой тюк. Слуга Тартюфа — тоже индеец. Толстый, жирный, круглый, лоснящийся.

Оргон [Жак Галипо] — темперамент, вспыльчивость, непосредственность. Ласкает дочку [Мариана — Элизабет Лезиё], сажая ее к себе на колени.

Тартюф [Альбер Милиэр] — аристократ, сдержанный, закрытый. Никакой елейности, ханжеских черт. Таким остается и в ухаживаниях за женой Оргона [Эльмира — Моник Милле]. Оргон под столом с длинной скатертью очень забавляется этой ситуацией.

Начало. Темнота. За сценой поет голос (кастратический). Входит слуга Тартюфа. Он поднялся по лестнице. Сел у органчика (тут же — распятие, лампады), взял несколько нот. Вышел Тартюф в ночном колпаке и рубашке. Они поцеловались. Скрылись…

Включается свет. Выход мадам Пернель [Дениз Пру]. Мастерство актрисы. Все это очень точно, мастерски и свободно (к проблеме нашего актерского дилетантизма).

**{****172} Финал: Пристав — красная шутовская рожа, толстые губы, улыбка. Голова подвязана каким-то платком.**

Потом — королевский посланец. Сделан пародийно. Он забывает свой текст. Пристав сзади подсказывает. Когда посланец оборачивается — Пристав замолкает. Индейцы справа и слева поднимают штандарты с надписями «Bon Roa» [«Добрый король»]. Сверху на облаке — король, поражающий Тартюфа. Штандарты: «Злой Тартюф», «В тюрьму», «Fin». Офицер тоже забывает слова, повторяется игра с Приставом, передразнивание и т. д. Остальные действующие лица застыли — трогательная семейная группа. Театрально-благородная поза Тартюфа (Тартюф в спектакле — англичанин).

## 25 июня 1971 г. Иштван Эркень. «Тоот, другие и майор». Театр «Современник». Пост. А. А. Алов и В. Н. Наумов. Художники М. А. Аникст, Ю. Л. Куперман. Композитор Н. Н. Каретников. Балетмейстер Н. И. Авалиани.

Оркестр из нескольких причудливо одетых оркестрантов выходит, садится слева. Дирижер — клоунская маска: черный котелок, рваные перчатки (дирижер в «Голом короле»). Энергичный жест. Очень тихая и неуверенная музыка, через такт, рывками. Во время действия оркестр остается на сцене. Что-то едят, закусывают, время от времени играют…

Открывается занавес — на занавесе написаны в овалах портреты действующих лиц, как будто из старого альбома (поблекшие краски, вылинявшие тона, как будто написаны очень давно). Открывается еще один такой же занавес, но поменьше; за ним снова занавес, снова кулисы и планы. Стоит группировка из всех действующих лиц. Когда поднимается последний занавес — на фоне задника стоит почтальон [А. Н. Леонтьев] (он играл Алешку в «На дне», хороший актер). Тональность спектакля та же, что и в «На дне». Смелость отчаяния, прямота безнадежности, босячества. Все это идет на зрителя. Актеры представляют, объясняют. Проходы, сдвиги — театральность, некоторая марионеточность. Сборщики смолы с гирляндами консервных банок через плечо, быдловатые парни. Гизи — Н. М. Дорошина.

**{****173} Опускается занавес второго плана. Звонок. Выбегает Тоот** [П. И. Щербаков] со шлангом, потом Маришка [Л. И. Иванова]. Путаются в шланге. Чтение письма. Встреча Майора с Элегантным майором [О. М. Шкловский]. Все смотрят в спину Элегантному майору. Появляется Майор [О. П. Табаков] и тоже смотрит в том же направлении, смешивается с толпой… Желтая полевая форма, чемодан. Все очень потрепанное.

Игра: у Н. Н. Трофимова в БДТ — комик на грани драматического ощущения «маленького человека», у Табакова — клоунская, «гастрольная» игра. Тоот в исполнении Щербакова мужиковат и глуповат (нет того, что звучало в спектакле БДТ, — лопнуло терпение даже и у него). Получается, что в «Современнике» возвращение майора меня, зрителя, радует.

Опускаются рисованные задники.

У Табакова — клоунская игра, свободное существование. Он грозит зрителям пальцем, обращается к ним. Проводит тему: «руководящее лицо демократического склада». Он «воспитывает», он стоит на страже, он доброжелателен и расположен, он прост, он занят делом. Все не совсем то — его психологические переходы, то надут, то расположен, то торжественен (парадные выходы из дверей). Выстрел в зал, в публику. […]

Тоот прячется под кровать, на которой священник [Ю. Г. Богатырев] забавляется с Гизи. Забавный Ассенизатор [Р. В. Суховерко].

Эксцентрика. Ее несет только Табаков.

Мир «Голого короля» — театральный, в БДТ — чистенький, цветочный мир.

## 1 июля 1971 г. [Раймонд Каугвер, перев. В. С. Розов. «Свой остров». Театр «Современник». Постановщик Г. Б. Волчек. Художник М. Ф. Китаев. Песни В. С. Высоцкого].

Возвращение к истокам, но в новой исторической ситуации, потому — как бы романтическая стадия, без реальных оснований и истоков, чистое утверждение. Только приметы. Кроме того, поэтические формы и краски берут у следующего, молодого поколения (песни Высоцкого, Таганка — но это и «Современник»; народное, поднятое до высокого и эстетически главного; молодежь — танцы, **{****174} через любовь открывается истина). Рийпс (И. В. Кваша) — пришел оттуда, из спектакля «Два цвета». Это было у «Современника»…**

Еще не началось, только прозвучал второй звонок, на сцене — актеры. Заняты своим. Разговоры, группы. Кваша сидит, о чем-то болтает. Сцена: фон — как внутренность сланцевой шахты. Деревянные мощные крепления. Бревна. Плоские параллелепипеды (кровати в общежитии, скамейки в шахте и т. д.) В перерывах медленно, не торопясь (не «слуги просцениума», а такие же, как герои, как бы массовый фон, хор, они могли бы быть на сцене все время, но режиссер их убирает, чтобы выделить героев, которые на самом деле — в толпе, в потоке). Не торопясь, все расходятся. Остается Кваша. Кожаная куртка. Баки. Он поет песню о «своем острове». Высоцкий. Бас, хриплость. Но Кваша поет по-своему. Более напористо и убежденно, активно (у Высоцкого — ирония, как бы между прочим). Кваша уходит. Появляются герои. Четыре молодых человека (Ниглас — О. М. Шкловский, Янус — С. В. Сазонтьев, Хомо — А. Г. Кутузов, Оодо — В. М. Хлевинский). Разные. Свои характеры. Немного нарочито. («Колумб[[99]](#endnote-100)»). И все же в них есть некоторая особенность общения, отношений. Это все-таки новое поколение. Которое живет по-своему и непрерывно.

Ниглас — новый вариант розовского героя. Из интеллигентной семьи. Не выдержал экзамен, пошел работать. Янус — скептик, нигилист. Игра с магнитофоном. Хомо — веселый, заводной. Оодо — трудяга. Над ним подшучивают. Шкафчик. Пьет кефир.

Приход девушек (Эйке — Е. Ю. Миллиоти, Вильма — А. В. Вознесенская, Мари — Т. В. Дегтярева), Отца (В. И. Гафт) и Матери (А. Б. Покровская).

Рийпс — Кваша: его тема — закрытая шахта, не портить землю (аналог Л. Н. Дьячкова в «Человеке со стороны»[[100]](#endnote-101)). Это старый «Современник». Новые проблемы и новая среда — молодежь, ее быт и ее восприятие мира — как поэтическое. Ирония по поводу одинаковых девушек в брючных костюмах.

Кваша — старое, убежденное, внутренний напор — но плюс к этому ирония, вернее, некоторое ощущение того, что люди не таковы, предадут, отступят, пойдут по легкой дорожке (так с начальником **{****175} шахты — А. В. Мягковым, секретаршей — М. В. Шверубович). Герой Кваши пружинистый, напряженный.** Одиночество — но буду идти по своему пути. Совсем не то, что в спектакле «Два цвета»: нет уверенности, веры — но убеждение, решимость идти по своему пути, пусть вокруг все иначе (старики — свой круг, молодые — свой, внутренняя жизнь). Итог: между ним и этой молодой жизнью своя связь, единство, общность. Они присоединятся тогда, когда ему плохо, когда его начинает притеснять начальство. Когда все хорошо, он сам уезжает на новое место и берет с собой молодежь, так разрешается действие. Романтизм подхода — отвлечение от очень многих реалий, сохраняется только поэтически-героическое начало, которое как-то противостоит прозе, обыденности, обывательской повседневности, но в драматические отношения с ней не входит. Своеобразный романтизм — только на этой основе возможно возвращение к истокам.

В общежитии. Девушки. Отец и Мать. Их сюжет — нравственно-человеческий кризис; а у молодых все уже другое. Кваша поет песню. Перестановка.

Шахта. Движения и переходы. Люди, фон. Переходы и проходы. Споры. Кваша. Отец Нигласа. Секретарша. Начальник. Получка.

Снова выходят актеры. Песня Кваши. Комната девушек. Третья девушка.

Ниглас и Мари. Ее переодевают. Очень важная ситуация. Это настоящее, главное в человеческих отношениях. Авария — в ней все решается. Аврал, откачивают воду.

Снова в общежитии. День рождения Нигласа. Девушки с подарками. Дядя едет на новую шахту (это на втором плане). Расходятся. Ниглас с Мари — в разные стороны. Ценность бытия как такового. Превращение пьесы и спектакля производственного жанра в новые качества и настроения. К экзистенции все сводится. Романтическая тональность (без прочной основы, вне связи с общим — она только предполагается). Плюс романтическая ирония.

## 5 июля 1971 г. Октябрьский зал. Ансамбль танца «Джолиба»[[101]](#endnote-102) (Гвинея).

**{****176} Это не ансамбль танца, это театр фольклорно-народного типа (хотя есть модернизация, тематические мотивы современной Африки, благополучные идеализированные сюжеты, маодзедунистский образ старика и др. — но все это захлестывается, поглощается традиционной театральностью, ее сутью). Три пьесы: «Источник», «Мама» и «Свадьба» («Джолиба» переводится как «источник»)**[[102]](#endnote-103). Создаются театральные образы общественных действований: общая картина жизни, военная тема, свадебная (бытовая, жанровая).

Это массовое действо, солисты существуют лишь относительно, амплуа выступают как носители функций (злой — ворчун). Современный герой. В танце — непрерывность и активность (исполнитель стоит на заднем плане — и движение рук, плеч. Стоит на четвереньках — вибрирует всем телом). Музыканты — участники действия, ведут свою игру: соревнование. Перед «свадьбой» — интермедия «веселый барабанщик». Негр в белом одеянии и белой шапочке. Артистизм игры, соревнования, лихая страсть, комические моменты (повернул не той стороной барабан, по которому бьет рукой). Инструменты: система барабанчиков; удлиненный барабан, зажатый между ног, по которому бьют согнутыми пальцами, получая пронзительную дробь[[103]](#endnote-104); «ксилофон»[[104]](#endnote-105) — звук тоже пронзительный, дерево звучит как металл; что-то вроде флейт; арфообразные инструменты[[105]](#endnote-106). Музыка ритмическая, даже у флейт — скорее ритм. Мелодические моменты у ксилофонов. Очень большое значение имеет одежда, грим. Маски — только у чудовищ (маска Смерти, Обезьяна, Медведь, Собака). Человек с белым лицом — Человек-птица.

«**Источник**»[[106]](#endnote-107). Фон — движение волн на белом фоне прозрачной задней завесы. Декорация источника — голубая прозрачная вода. Она раздвигается. Вначале — танец девушек с полукруглыми деревянными сосудами. Узкие белые одеяния с разрезом доверху. Появление стариков. Шаман, его прислужники. Чудовища. Танец у источника, в темноте — их высвечивают. Тревога. Танец девушек среди шаманов. Чудища — шкура и маска. Выбор девушки. Шаманы ее уносят, потом приносят обратно на поднятых руках — ее руки и голова свисают. В таком виде передают девушку чудовищам, **{****177} те открывают доступ к воде. Девушки с сосудами проходят за водой. Ликование. Общие танцы. Танец с мотыгами и др. Девушка** [Конте Ава] и юноша [Секуба Камара] — сначала их ссора, потом примирение, появляющиеся чудовища ее терзают. У Человека-птицы с белым лицом на голове целое сооружение из перьев. Шаман — высокий, с испещренным краской лицом. Комическая сценка с девушкой, прячущейся под плащом у старца. Виртуозная сцена боя с чудовищем. Шаманы уносят труп чудовища. Танец ликования. Снова игры, соревнования, вплетение музыкальных моментов. Прыжки и полеты, перелеты друг через друга. Виртуозный танец — исполнитель кружится по земле на руках.

«**Мама**»[[107]](#endnote-108). Мать — образ старческой пластики: танцующая, скользящая. Опять девушки с сосудами. Тревога, убегают, она за ними. Военные танцы с разным оружием. Военное шествие — идут на войну. Военный коллективный танец — рядами на зрителя. Имитация стрельбы из лука (без стрел, на тетиве — меховая опушка). Уход воинов. Мать скользит позади них. Бой (теневые картины). Пробегают в атаке, падают. Выстрелы изображает барабанная дробь. Сын женщины падает. Возвращение победителей. Ей приносят меч и одежду. Мать печальная остается посреди победного шествия. Ритм, пластика, акробатика, индивидуальность характеров и движений.

«**Свадьба**». Увертюра на ксилофоне. Девушка в длинном узком платье с разрезом. Богатый жених с пузом, слуга с чемоданом. Бедный жених. Комическая сценка с богатым женихом. Представление родителям бедного жениха. Мимика — очень наивная, внешняя игра. В конце концов отец благословляет дочку и бедного жениха. Общий танец, танец барабанщиков и флейтистов, игра, соревнование-перестукивание музыкантов.

В основе — подлинно народное действо. Все играет: музыка есть игра, одежда и переодевание — игра. Повторение сюжета — один и тот же ход, только разные темы: легенда, военная, свадебно-бытовая. Акробатика. Энергия и сила неисчерпаемые (физически — вне всяких наших норм). Столкновение на лету, драка с игрой мускулами — не безобразная, в этом дикие природные силы.

## {178} 10 августа 1971 г. [А. С. Пушкин. «Борис Годунов». Телеспектакль. Постановщик А. В. Эфрос. Оператор В. И. Полухин. Художник В. Я. Дургин. Музыка — С. С. Прокофьев].

Объявили как «Литературный театр». Для постановщика это внутренний ход. Ведущий читает в определенной интонации. Ее подхватывают, повторяют все действующие лица, они есть модификации этого чтеца, и главные, и бессловесные. На фоне этого единообразия и возникают различия. А из него — «трагедия». Они играют трагедию, она в них, они знают, что это трагедия, обреченность, сильные и слабые, активные и безвольные, виновные и невинные, открытые, горячие и хитрые. Трагедия — во времени. Все — его жертвы. Лица прекрасные, благородные, спокойные, [среди основных персонажей] нет негодяев (только слуги-холуи, наушники и шпионы).

Из «чтения» рождается драматизм. В этом приеме — концепция, но именно драматическая. И в то же время телевизионная по форме, по приемам, по мизансценированию. Вероятно, это возможно было бы и на сцене, могло бы быть перенесено, но все равно через телевизионное мышление.

Художественная активность зрителя: Ведущий [от автора С. Л. Жирнов] становится зрителем и образует мизансцену, пространство, отношение к происходящему.

Самозванец идет, движется к Москве из сцены в сцену: от Минина — к Курбскому на границе, потом в Москве (задумчив, погружен в себя, тяжелая дума, сомнение). Самозванец рифмуется с Борисом — тоже прошел через кровь. Борис [Н. Н. Волков] уже у власти, он достиг, это важно.

Народ (русские лица) — вероятно, этот спектакль возможен был только после «Рублева»[[108]](#endnote-109). Русские лица, бородки. У Бориса тоже такое же лицо. У всех. Отроки, они возникают все время. Голоса, хор.

Эпиграф с В. Н. Яхонтовым: традиция, предание и вместе с тем — противопоставление. Песенка Юродивого [Г. М. Лямпе] и сцена у собора (контраст интонации и поведения). Лица, сосредоточенные на какой-то думе, на каком-то грустном ходе.

**{****179} Эпиграф**: Яхонтов читает текст из письма Пушкина («Царь, прости меня — нет — из-под колпака уши торчат»). И запевает песенку Юродивого («Месяц светит, котенок плачет»), тянет ее на одной ноте, эта песенка будет возникать очень часто, в сцене у собора тоже.

Ведущий сидит. Задумчив. Сзади, на стене — портрет Пушкина, та же поза. Грустные глаза, дума и внимание. Это выражение и настроение очень важны. Они — ключевые. Ведущий не только в себе — потом он будет втягиваться в происходящее, ждать, как обернется, как люди поведут себя. И на этом фоне каждое движение, каждое отклонение приобретает особую важность.

Нет смены мест, декораций, как заставка возникает контур богоматери с младенцем. У Бориса — трон и светильник, Борис стоит, сзади него какие-то фрески, лица — драматические.

Лицо Воротынского [А. М. Песелев]. Крупным планом, во весь экран. Благородное, рыцарское. Он начинает читать текст. Смотрит на нас, но видит как бы город, даль, перспективу, Москву, говорит как бы себе. Интонация уже задана Ведущим, хотя он и молчал. Воротынский поворачивается назад налево к Шуйскому. Сдвиг [кадра] на Шуйского. Шуйский говорит очень спокойно, без рисующих интонаций, без нажимов, как-то устало, вкрадчиво. Л. С. Броневой играет жуликоватого старика, но в этом нет нажима, «обличения», он тоже в этой каше.

Ответ Воротынского читает Ведущий. Интонация «читательская», а не «чтецкая». Тихо, задумчиво, о чем-то своем, но в этом общем, едином. Ведущий — вне чтецких интонаций, которые все-таки есть у Яхонтова.

Снова Шуйский, его лицо. Мелькнет Воротынский (только лицо, так же, как вначале, поглощенное мыслью). Шуйский: «Царевич мог бы жить». «Ужасное злодейство» — [произносит] уже Ведущий, но в той же интонации. «Ужасное злодейство», — повторяет и Воротынский. Диалог идет. Реплику «Нечисто, князь», — говорит Ведущий (как-то более широко, чем в связи с этой ситуацией, и в то же время это не упрек, не обвинение, а как бы говорит сам себе…)

**{****180} «Перешагнет», — Шуйский говорит просто, очень просто, нет вскриков, интонационного рисунка; Шуйский закричит на слугу, который подслушивает. Темперамент будет проявляться у Самозванца.**

Короткие реплики: «Так родом он не знатен», «Ведь в самом деле что ж» — проговаривает Ведущий. У него тонкое, интеллигентное, нервное лицо, европейское, не русское — единственное. Реплики очень быстро проговариваются. При этом Ведущий называет, кто говорит. В финале при реплике «На Москву» смотрит в сторону экрана. Нет четкого деления сцен и времен, все притягивается к центру, к лицу и позе Ведущего — читающего, думающего, переживающего трагедию.

Эпизоды «Красная площадь» и «Девичье поле» объединены. Только лица мужиков. И за экраном — голос Яхонтова. Экран не иллюстрирует его слов, нет женщины с ребенком, а возникают двое плачущих на плече друг у друга мужиков. «Что там еще?», «Да кто их разберет», — говорится очень равнодушно, презрительно. «Царь!». Все это в очень быстром темпе, скоропалительно, как что-то формальное, предрешенное заранее, несущественное. Мужик с бороденкой. В финале возникнет он же.

Борис. Лицо крупным планом. Обреченность в лице, в интонации. Он говорит на экран. А сзади — движение людей. Мелькнул патриарх… Воротынский останавливает Шуйского. Шуйский повернулся к нему. Напряженный диалог. Оба в кадре. Что будет между ними? Шуйский идет на экран. Лицо Воротынского. «Лукавый царедворец» — опять же как-то не о Шуйском, а какая-то более общая досада.

Ведущий «Еще одно, последнее сказанье» читает глухо, заэкранно, как фон. Проснувшийся Григорий поднимается на нас (Григорий — актер, игравший Ромео [А. Д. Грачев]). Молодое простецкое лицо. Появляется лицо Пимена (старик). Григорий за его спиной, приближается, как бы вглядывается в то, что Пимен пишет. Барабанный бой — все напряженнее, скорее, усиленнее… Григорий отходит на задний план, [монтажный] обрыв и сразу же: «Он убежал». То есть сцена в палате патриарха, а в келье не было сказано ни слова. Неожиданный поворот (не дает скучать и привыкать). К патриарху **{****181} прибежали все, их лица испуганные, смятенные. Они помогают, подсказывают Игумену** [Л. В. Платонов]. Патриарх [С. И. Смирнов] ест. Ругается очень благодушно, по привычке, продолжая есть. Когда [патриарх] спрашивает о ереси — начинается всеобщее смятение, все повторяют на разные голоса (и утверждение, и удивление, и вопрос): «ересь». Игумен говорит о ереси.

Монолог Бориса драматически расчленен. Разные планы. Наплыв. Мальчик: мольба «Помолимся о нашем государе!». Средний план. Трон — пустой. Светильники. Фреска. Сбоку, сливаясь с этими предметами, как бы входя в их среду — Борис. Его монолог. Снова крупный план. Его лицо (горечь, обреченность, что-то непреодолимое). Очень простое лицо, не злодейское, тоже мужицкое, чувства те же, но как-то без глубины, на поверхности… Борис скорее жертва? Молитва мальчика. Нарастающий хор… (Опять ключ — только монолог «достиг я высшей власти»).

Барабанный бой… Григорий. Деревянный стол. Григорий за столом, пересекающим экран по диагонали. А на первом плане — лицо хозяйки [Н. М. Никонова]. Белый платок, [повязанный] по-монашески. Она смотрит вперед, на нас (спиной к Григорию). Он стоит. Разговор. На экране пристав [В. С. Камаев] и его помощник.

Григорий хозяйке: «Нет ли в избе другого угла?»

Хозяйка: «Рада бы сама спрятаться» (очень грустные глаза, дума, своя забота, устремлена куда-то вдаль).

Теперь мы видим, что за столом сидят Мисаил [А. И. Юдин] и Варлаам [Л. К. Дуров]. Никаких комических характеристик у них нет. Тот же тип — длинные лица, бороды. Сцена с бумагой. Пристав явно хитрит. Сначала обращается к Мисаилу. Время от времени во весь экран — лицо хозяйки, ее испуг и страдание (не за себя, а по поводу: что делается!) Чтение бумаги. Пристав отнимает бумагу. Голос читающего Варлаама. Лицо Григория (закрыл бородавку). «Не ты ли?» Обрыв [эпизода]. Побега нет, всего диалога с Варлаамом и Мисаилом нет, только разговор с хозяйкой о том, что делается на границе, и сразу же сцена с приставом.

У Шуйского. Пьют во здравие государя. Шуйский к нам лицом, гости — спиной. Мольба мальчика («Помолимся о нашем государе») **{****182} перенесена в сцену монолога Бориса. В доме Шуйского** [эпизод] начинается с «Да здравствует великий государь!». Стол с яствами и посудой. Шуйский закричал на слугу. Холуйская поза слуги (наслушник). Потом он появится еще раз.

Во время диалога Шуйского и Афанасия Михайловича Пушкина [В. Н. Платов] идет наплыв. Григорий. Сходящиеся и расходящиеся по экрану зубцы — они то открывают, то скрывают человека. Они появляются часто — как смена кадров, эпизодов. Страшная, распиливающая, поглощающая человека сила.

Автор внимательно и заинтересованно слушает. Смотрит на нас — но «видит» их. Очень быстро создает эту телевизионную иллюзию, такой ход.

Поворот телевизионного пространства (оно вращающееся, меняющееся, не одностороннее, все время сдвиги). Ощущение того, что автор на всех смотрит. Много наплывов. Самозванец обходит строй поляков. Польские шапки, бритые лица. Идет. Задумчиво вглядывается в них.

Автор слушает. Взрыв темперамента у Афанасия Пушкина («Романовы» произносит с большим ударением).

Мелькнул слуга. Лицо Шуйского — провожает его глазами. (До этого Шуйский как бы засыпает); помолчал; это отрезвляюще действует на Пушкина. Активная и напряженная сцена: заварилась каша. Финал — крупный план Шуйского, его лицо.

Борис, к его уху наклонился докладывающий (Семен Годунов). Такая мизансцена, очень статичная. Пропущены сцены с Ксенией и Федором. Борис смотрит на нас, когда говорится о Пушкине и Шуйском. Раздумывает. Отрывисто отдает приказание. Шуйский появляется за его спиной. Борис: «Сношения с Литвою…», растерян. Шуйский сзади — лукаво, ядовито, испытующе. Они оба на экране, вместе — и отдельно. Вопрос. Ответ. Шуйский наклонился к уху Бориса, немного сзади Но это не подобострастие, не как слуга, а скорее предупреждает, предостерегает, даже угрожает. Шуйский снова отходит. Борис: «Слыхал ли ты когда, Чтоб мертвые из гроба выходили?». Лицо Шуйского отдельно.

**{****183} Дума Бориса — голос Юродивого, его песенка (так всегда, когда Борис думает о Дмитрии).**

Борис и Шуйский оба на нас смотрят. Этот прием — не общение, а самоуглубление. Борис задумался, «в себе», когда говорит о бедах. Сокращены угрозы Бориса, это характерно.

Борис один. Его лицо. Проживает все. Хор. Мелькнуло лицо уходящего Шуйского. Закинутое лицо Бориса — долго, мука.

Ведущий. Руки закинуты на затылок. Распятая поза. Задумался. Голова Бориса. Шуйский.

Провал в трансляции «по независящим от ленинградского телевидения причинам».

У Пушкина две сцены: в доме Вишневецкого и в замке воеводы Мнишека.

Продолжение ночной сцены у фонтана. Признание Григория. Ярость. Марина Мнишек (О. М. Яковлева) к нам спиной. Большой воротник. Ее голова на этом фоне, как на блюде.

Автор появляется, читает: «куда завлек меня порыв досады».

Диалог Марины и Григория. Лица — друг против друга (Григорий то к ней, то к зрителю). Звуки флейты. «Тень Грозного меня усыновила» Григорий говорит уже себе, со всей решимостью. Марина сзади. Улыбается. Еще одна телевизионная мизансцена: он не видит, что с ней делается, а мы видим. Марина — женщина, как судьба, неумолима («Любви речей не буду слушать я»). Нет слов Лжедмитрия о Марине («змея»).

Звуки барабана. Самозванец идет (наклоненная голова, задумчив). Идет чтение автора. Актер слушает эти слова! Самозванец сначала идет от Марины, потом уже — «граница Литовская». Происходящее слилось. Телевизионный прием в чистом виде! Это не кино.

Чтение автора о Курбском. Подходит Курбский [В. Г. Смирнитский]. [Он схож] с Воротынским, только еще моложе, красивее, прекрасный человеческий материал.

Дмитрий: «Кровь русская, о Курбский, потечет!» Он об этом очень думает, это главная тема. Курбский говорит весело.

Пропущена сцена в Палатах, а сюда переставлена сцена на площади перед собором. Массовая сцена. Мимическая. Чтение Яхонтова. **{****184} Этим определяется темп сцены. Что-то происходит вокруг Юродивого. Мелькание. Лица. Женщина приглаживает мальчика. Два отрока (тема царевича Димитрия). Идет царь. Через экран, в полкорпуса. В черном, монашеском. Наклонился. Сзади два или три лица в пол-экрана. Кадр меняется: Юродивый и рядом мальчик. Застыли. Смотрят. Эти два кадра чередуются, то один, то другой. Голос Яхонтова. Иллюстрации к тексту нет. Царь молчит. Не поворачивает головы. Юродивый молчит. Движение — какое-то тихое, напряженное скольжение.**

Поворот — Царь и идущие за ним: фронтально, на нас (это на словах «Нельзя молиться за царя Ирода»). Песенка Юродивого.

Лжедмитрий. Его голова. Афанасий Пушкин: «ну вот о чем жалеет? Об лошади!». Дмитрий смотрит вниз. Подходят люди сзади. Спрашивает о Курбском. Злость на запорожца. Восхищение немцами.

Песенка Юродивого. Голос автора произносит текст вместо патриарха, царь умирает. Борис. Запрокинутое лицо. Черные одежды, бархат, украшения. Лицо Феодора. Феодор похож на Самозванца, сходство их лиц.

Автор смотрит на них, слушает диалог, в этом все дело. Он их играет. Кадры меняются в одно мгновение. Снова Борис и Феодор, он бьется, спрятав лицо в складках одежды Бориса. Автор внимательно смотрит. Борис о том, как надо править (устало). Феодор кричит: «Нет!». Отскакивает. Женский хор… Идут монахи (в кадре — только часть шествия). В профиль, через экран, в полкорпуса (как в сцене на площади). Нарастание — свершается, неизбежность.

Царь лежа — последние распоряжения. Лицо Басманова. «Клянусь». Борис к патриарху: «Я готов».

Лобное место. Пушкин произносит речь («Московские граждане!»). Говорит очень формально, не убежденно и без истовости, а так, по обязанности. Часть речи пропущена, только фрагменты. Все такие моменты так же — наскоро, наскоро. [Поворот телекамеры], все вдали. Автор внимательно слушает.

Мужик: «Вязать Борисова щенка!» Кремль. Народ. Лица. Голос за кадром о Ксении. Феодор [Г. Р. Сайфулин] и Ксения [В. В. Салтыковская]. Два испуганных лица. У нее — тоже женское, грустное, **{****185} напряженное лицо, как у Хозяйки корчмы. Двое: зловещий старик и молодой мужик с бородой — «О ком жалеть!» Старик — лохматый, заросший.**

Идут бояре. На экран. Мелькает несколько фигур. Чтение за экраном («Слышишь?», «Взойдем», «Двери заперты» — это говорят люди на экране). Голос Мосальского за экраном о гибели детей Бориса. Когда Афанасий Пушкин говорит — он поворачивается то лицом, то спиной, то в профиль к нам. Автор его внимательно слушает. На экране возникает идущий Самозванец. Его поза та же, что и раньше. Задумчивый, тревожный, совсем не победитель, он идет, к своей судьбе идет. Идущий Самозванец — это действие. Он идет к судьбе, а не куда-то, вне настоящего момента; в этом возможности телефильма. Это находка может вернуться в театр.

Гибель Ксении и Феодора. «Есть о ком жалеть!» Молчащие лица — много, разные. Кадр идет около минуты. За кадром — песенка Юродивого. Титры.

## Осень 1971 г. [О кинофильме «Берегись автомобиля». Режиссер Э. А. Рязанов, Мосфильм, 1966 г.].

У Смоктуновского — прозрачность всех чувств, прозрачность всего. Это не прием, а принципиальное, концепция.

## 1 октября 1971 г. [«Деревянный принц». Будапештский государственный театр кукол. Музыка — Бела Барток. Либретто — Бела Балаж. Режиссер Янош Ференчик. Куклы и декорации — Като Сени. «Чудесный мандарин». Либретто — Меньхерт Лендел. Режиссер Като Сени. Художник Иван Коош. «Петрушка». Музыка — И. Ф. Стравинский. Либретто — И. Ф. Стравинский и А. Н. Бенуа. Режиссер Като Сени. Куклы и декорации — Иван Коош].

Балеты и пантомимы. В основе — музыка. Но? Балета нет, нет танцев в «Деревянном принце». Вообще кукла не может танцевать пластически. В спектакле танцует только «деревянный принц», настоящий не танцует. Немного танцует принцесса. Борьба с лесом, с морем немного похожи на танец. Но в общем — без танца. Чем деревянный принц хуже «настоящего» (в кукольном театре)? Поэтому **{****186} тут есть какой-то ложный ход. Деревянный принц даже симпатичнее. Лучшее место — танец деревянного принца, перспективное уменьшение (другие, более маленькие куклы) в аркаде, потом по каким-то фантастическим вершинам. Потом принц распадается на части, и все они танцуют отдельно.**

Нарушен закон кукольного театра: сюжет — деревянный принц, но кукла тоже деревянная, почему же обижаем его?

В «Деревянном принце» вся плоскость, весь фон есть сценическая граница, а не только край ширмы.

Черный бархат и световые эффекты — это было в итальянском театре, там на основе люминисцентных красок. Возникают из небытия руки в перчатках. Они участвуют в спектакле. Пассы — волшебные действия. На этом фоне — феерические эффекты.

На занавесе изображен круг. Дым, из него — земля и солнце, луна. Первобытный хаос. Фея. Руки. Создают принца и принцессу. Принцесса у окна расчесывает волосы. Принц.

Волшебный лес (танец деревьев).

Принцесса среди распускающихся цветов. Принцесса делает деревянного принца. Танец принцессы и деревянного принца (перспективное уменьшение, танец среди аркады, фигурки друг за другом по вертикали). Принцесса падает. Здесь есть настроение и целостное ощущение картины, впервые она стала музыкальна, эмоциональна, захватила.

Посвящение принца. Лесной царь. Зеленая корона. Руки: лес из рук. Море и его движение — руки в белых перчатках.

Финал. Принц и принцесса застыли в объятиях. Игра рук в красных и синих перчатках — они вырастают снизу как причудливые цветы, окружают влюбленных в виде ореола, сияния. Потом Принц и принцесса уходят в какой-то павильон, который возник сзади. Остается шлейф принцессы.

«Чудесный мандарин». Мотив современный. Эротика у кукол не получается (девушка соблазняет, ее ножки). Музыка (страсть) — но тоже мимо. Введен театр теней (окно лестницы — тени). Мандарин заглядывает в окно.

Абстракция (музыкальный образ) — решетки и маятник.

**{****187} Фигуры бандитов в виде обрубков. Вылезают, возникают откуда-то.**

«Петрушка». Ирония, момент пародирования, перекличка с национальным (восприятие национальных форм, народной игрушки). Главным образом — отсюда кукольность. Кузнец, матрешки, их превращение. Тут все становится на место — иронический подтекст, эстрадный момент.

Круглые фигуры. Актеры за щитами. Головы мужиков и баб движутся на нас. Щиты образуют ширму. Головы поворачиваются, превращаются в «зрителей». Возникает колесо с лавочками, вертится. Тут же группы — выдвигаются, уходят, поднимаются (толпа). Возникают фигуры. Пьяница: голова — опрокинутая бутылка, в ней жидкость. В руках тоже бутылка, наливает кому-то.

Балаган. Хозяин — огромная фигура в человеческий рост. Зазывает. Представление. Марионетки. Видны руки кукловодов наверху, вся механика. Петрушка побивает Арапа. Ночь. Петрушка скрывается со своего места с Балериной. Цветок. Поцелуй (на правой стороне сцены). Слева за занавесом — тень Арапа. Петрушка застывает. Балерина уходит к Арапу. Повторяется то же самое на левой стороне, у Арапа. Врывается Петрушка. Драка, она переносится на улицу. Петрушку зарезали. Сыплются опилки из Петрушки. Тень Петрушки.

Между двумя половинами — гуляние. Колесо. Танцы. Цыгане. Матрешки (одна из другой, танец матрешек). Медведь. Кучера на лошадках (их фигуры в шубах). Снова вертится колесо. В финале — Петрушка, его тень на занавесе, показывающая нос.

У кукол в балагане и кукол на первом плане — разные масштабы. Хозяин балагана в конце уменьшается. Вообще широко используется смена планов и масштабов. Современная западная техника плюс наша иллюстративность (иллюстрирование музыки).

## 7 октября 1971 г. [Д. И. Фонвизин. «Недоросль». Саратовский ТЮЗ им. Ленинского Комсомола. Постановщик Л. Д. Эйдлин. Художник Н. Н. Эпов. Композитор Ю. Михайлов].

Музыкальная прибавка не дает, пожалуй, ничего принципиального, это просто способ или повод разработать некоторые мотивы, **{****188} внести некоторую задержку в действие, снять прямые смыслы. Но сам текст Фонвизина не тронут, хотя трактован, в общем, достаточно оригинально. В этом — главное и интересное. Драматургия (или поэтика пьесы) использована для утверждения неоднозначности характеров и ситуаций. Простаковы получают и драматическую подкладку, а Стародумы в конце концов — и ироническую. Повороты в связи с этим Правдина** [В. И. Шкрабак].

Дерюжный занавес. Музыкальное начало. За занавесом зажигается свет. Видим действующих лиц на сцене. Они застыли. Занавес раздвинулся. Начали…

Павильонная выгородка без потолка. Три двери и ни одного окна. С боков сиденья: кресло и табурет, справа у задней стены — спальня. Слева — нарисованная печка, белые изразцы, внизу из дверцы выглядывает нарисованный кот. Слева на авансцене что-то четырехугольное, мягкое, на него садятся, ставят ноги.

Действие первое. Митрофан [В. А. Клюкин] стоит в центре лицом к публике. Статный парень, ничего идиотского, карикатурного. Красная рубаха. Кафтан — серый, как бы из домотканой материи, из такой же материи кафтаны у Простакова [Н. Л. Курьяков] и Скотинина [А. М. Митясов]. Такие же штаны, чулки. Митрофан стоит, немного красуясь (Митрофан, который все понимает, умеет пользоваться положением, современный парень, современные отношения, он умнее своих родителей). Все актеры без грима, без резких подкрасок. Митрофан — здоровый румяный парень, статный. Слегка снисходительно смотрит на все. Сознательный шалопай (вовсе не капризный, избалованный, изнеженный). В конце концов и ему надоели, он с готовностью откликается на слова Правдина.

Простакова [З. Г. Спирина] слева в кремовом кафтане. Митрофан стоит безучастно (кафтан сшит хорошо, сидит отлично). Митрофан идет налево за отцом, Еремеевна [И. А. Афанасьева] — за Тришкой [Ю. В. Пылаев]. Тришка препирается с барыней довольно энергично.

Простаков появляется в дверях без кафтана, без парика. Надевает парик на сцене. Он моложав, тихий, интеллигентный, никакого грима. Тут есть своя тема — человек без агрессивных намерений, но по-своему участвует, «сочувствует» планам Простаковой.

**{****189} В дверях Скотинин. Такой же кафтан. Парик. Без грима. Лицо отнюдь не скотоподобное — живое добродушие, простота, хитреца.**

Музыка. Скотинин поет на тему о кафтане. Простакова — свое. Митрофан, притоптывая, начинает петь «Барыню». Все в восторге. Водят вчетвером вокруг него хоровод.

Разговор о завтраке. Митрофан хватается за живот и сгибается в сторону зала (он все время в центре, статуей). Убегает на голубятню. Скотинин — песня о свиньях.

Софья — напевает, длинные белые локоны. Она всерьез своего положения не принимает (как вообще все тут — узел не завязывается, все как будто не всерьез).

Простакова — самая активная и живая. Сочность языка. Софья как-то не всерьез, смешная барышня, без лирики.

Открывается дверь. За ней стоит Правдин. Спиной, вполоборота (не то чтобы прямо подслушивал, но стоит…). Правдин: изящество, франтоватость (белая одежда), хлыстик в руках. Медленно поворачивается, как бы нехотя, «из вежливости», снисходя. Современный молодой человек — человек дела. Отстраненность, интонация внебытовая, вернее, в своем тоне. Лоск. Со Скотининым держится устало-снисходительно. Подтянут, подобранные позы, внутренне тоже «подтянут».

«Десять тысяч» — восторг и общий хор. Десять тысяч в год, восемьсот в месяц, тридцать рублей в день. Распевают и воспевают.

Софья встала на кресло. Простакова к ней поднялась. Скотинин уходит.

Павильон поднимается вверх. Деревянная галерея, на ней — «фатера». Кивера. Солдаты с ружьями. Эволюции и песня. Милон [А. И. Кондратов] застыл в позе, с шашкой наголо. Потом выходит вперед с какой-то бумагой. Поет вместе с солдатами. Штыки наперевес, на зал.

Правдин и Милон. По галерее идет Софья. Романс Милона. Милон сентиментален и немного комичен. Легкая ирония. Ревность Милона и подсмеивание Софьи.

Скотинин идет. Откликнулся. Пение Скотинина о его праве.

**{****190} Проходят под сводами Митрофан и Еремеевна. На сцене драка Скотинина и Милона.**

Простакова и Простаков. Песенка Простакова о простаках (как им быть в наше время).

Учителя наверху (хорошо сделано).

Стародум [О. А. Балакин]. Его сундук. Он с табакеркой. Песня о табаке (нюхать, а не курить, правило Петра I). Его способ говорения — не прямая интонация, а как бы себе, про себя, отрывисто, все на афоризмах. Рассказ Стародума перебивается рассказами Еремеевны и учителей (рассказ Стародума сильно сокращен).

Софья — встреча с дядей.

Шум — вталкивают в дверь Милона. Затем он снова за дверью, разнимает Правдина и Скотинина. Потом то же самое происходит на сцене.

Вздымается к колосникам интерьер. Крестьяне со снопами. Солдат. Слуги. Митрофан — хлеб-соль. Величальная Стародуму (Стародумушка, свобомудрушка). Хор. Занавес.

Начало следующего акта. Все на сцене. Стародум в венке, с краюхой хлеба. Продолжается величание… Поцелуи.

Скотинин и Стародум — на сундуке (Стародум по-прежнему в венке.)

Опускается интерьер. Учителя. Митрофан. Задачи на доске.

Вральман [Ю. П. Ошеров] — комическая игра с дверьми.

Песня Правдина о Стародуме, о его правилах — получается ирония, предупреждение.

Софья с книжкой.

Милон. Представление, узнание. Скотинин в венке.

Экзамен. Милон, Скотинин, потом Митрофанушка — сидят, накрыв головы цветными платками. Правдин срывает эти платки-лица.

Сцена заговора, где Простакова руководит, режиссирует. В сцене, где все обнаруживается, свечи зажигаются и освещают лица.

Сдвиги, переходы, перебивки — все меняется, движется.

Хитровато-добрый Митрофан. Правдин = Молчалин (Лавров)[[109]](#endnote-110).

Очень трудно ухватить за ниточку, о чем спектакль.

## {191} 9 октября 1971 г. [А. Н. Арбузов. «Таня». Театр им. Ленсовета. Постановщик И. П. Владимиров. Художник А. С. Мелков. Композитор Г. А. Портнов].

Алиса Фрейндлих — и все остальное. Игра по существу гастрольная. На большой правде и эмоциях, как в XIX веке, все остальное бедновато, провинциально, оформление — сборное. Режиссер изменил антураж, снял налет 30‑х годов, сделал окружающих и Германа (М. Г. Лукьяненок) более современными, снял «обвинение» с Тани, многое ослабил, нет темы ошибки (слова ее обвиняли, теперь и слова не обвиняют, просто Герман полюбил другую). Получился спектакль об одиночестве человека, нечуткости, бестактности окружающих, невозможности.

Таня (А. Б. Фрейндлих). Ее идеал, она хочет его осуществить, но это невозможно. Что значит этот идеал? Общечеловеческий? Внушенный временем? Одиночество и незащищенность, кругом какие-то ничего не чувствующие, бестактные, постоянно попадающие в самое больное место люди.

Окно. Город, окраина, тайга — за тюлевым покровом. Две сходящиеся, окружающие сцену драпировки-кулисы. Бедная мебель. Печка.

Стол. Тахта. Шкаф. Пианино. Кругленький столик с телефоном и книгами. На пианино круглый репродуктор. Таня врывается в белой шубке, в шапке с длинными ушами, с лыжами в руках. Пробегает через сцену. Она проверяет, дома ли Герман. В ее поведении — тревога какая-то, неуверенность, она немного играет. Отчего? То ли не найден еще тон, то ли так замыслено, что нет безмятежности. Она слегка сюсюкает. Заглядывает под салфетку. Звонок в дверь — она прячется в шкаф. Герман с музыкальным ящиком. (Музыка на переходах — фортепиано. Музыка тридцатых годов по радио. Музыкальный ящик). Таня лает из шкафа. Игра. Сидят за столом. Пьют.

Через пять лет. «Я буду любить тебя». У Тани — Фрейндлих есть упорство и озорство, она не тихонькая и беззащитная, она отстаивает свое, и довольно активно.

Довольно много пропусков в тексте, пьеса сильно сокращена.

**{****192} Герман на тахте с книжками. Таня их отнимает, ластясь. Сама смотрит книги. Закрывает. Он открывает вторую книгу. Она снова отняла, вторую книгу тоже начинает смотреть. «Ну вот, мы и поссорились». Отходит к пианино, но это тоже как кокетство. Поцелуй на кушетке. Она свернулась комочком.**

Шаманова — М. А. Кириленко.

Таня показывает, какой был вороненок (прикладывает два пальца к глазу, смотрит на них: вот такой). Игра, баловство (идет борьба за Германа). Поет «Шотландскую песню» — будет петь ее три раза: в первый раз мажорно, вызывающе, во второй — про себя, проникаясь драматизмом ситуации, в третий — как воспоминание о прошлом, тихо.

Шаманова и Герман.

Сборы. Таня бросается к шкафу. Платье, синенькое с белой отделкой.

Прощание с Германом. Уже весело. «Иди, Герман», — это говорит, не отпуская, повод его обнять, прикоснуться.

Праздник. «Герман, встать! Явись народу» — это поется, Таня тоже участвует. Сергей (А. В. Петренко) с гитарой, мрачен. Тост Германа. Таня закрывает лицо руками.

Таня и Шаманова. Она отталкивает.

Пение. Обморок. На тахте. С Германом. Не сердится.

Таня ставит чемодан к тахте. Куртка, завязала пояс. Каким-то резким, словно вороватым движением берет музыкальный ящик. Целует Германа. Положила деньги на тахту (это ее движение!).

У старухи. Гладит детское белье. Оцепенение. Таня все время в себе. При расспросах старухи отвечает рассеянно, почти не слушая.

В себе. Сосредоточенно. Сцена с Грищенко (Л. Н. Дьячков). Черная длинная юбка и кофта, прическа растрепанная. Вся другая. Дьячков играет как-то не очень уверенно и определенно.

Отчаяние Тани. Почти безумна. Не слышит, не понимает. Как переменилось ее лицо, вся она…

Села на окно. Губы дрожат. Как она говорит, сдерживаясь. Сидит. Режиссер сделал так, что проходит вся ночь: светлеет, появляются **{****193} звуки улицы, по радио — зарядка, гудок поезда и т. д. (все по ремарке?).**

Второе действие. Васин (Д. С. Бессонов) на нарах. Игнатов (А. М. Эстрин) за столом. Хозяйка зимовья (Л. В. Леонова) у печки. Таня пьет чай. Брюки, плащ, прическа. Энергична. Песня.

Знакомство с Игнатовым. Сцена у Игнатова. Все это пережито и обнажено. Это сильнейшие точки, она доведена до предела.

У кровати Юрика. Шаманова отступает к печке (уступая место) — от кроватки.

Монолог финальный — слезы в глазах.

Все ускользает между пальцами. Как же записать и передать этот спектакль.

Концепция — сильный эмоциональный посыл (боль — Таня все время попадает под удар; то, что это ребенок Германа, — это тоже удар судьбы; ее подвиг — это от тридцатых).

У Арбузова напущено соплей. Сентиментальность Арбузова Фрейндлих превратила в настоящую боль.

Ее собственное актерское настроение в этот день — скорее радостное. Такая была после спектакля, счастливая, накануне получила звание Народной артистки РСФСР. Ее в этот день чествовали, она была красива.

Напряженные болевые точки в спектакле. Окружающие не могут помочь. В первой половине — все от нее и против нее, во второй все за нее — но тоже помочь не могут.

Как записать? На следующем уровне конкретности?

## 14 октября 1971 г. [Обсуждение итогов театрального сезона].

В. А. Сахновский и Т. А. Марченко выступали против «штукарства» «Трех мушкетеров»[[110]](#endnote-111). Схема Марченко: брехтовский метод привел к тупику. «Три мушкетера» в постановке Планшона, в отличие от спектакля Опоркова, имели ясную антивоенную мысль[[111]](#endnote-112).

## 14 октября 1971 г. Вечер Беллы Ахмадуллиной и Булата Окуджавы во Дворце работников искусств.

Все-таки публика пришла глазеть на поэтов.

**{****194} И. П. Владимиров вышел, очень довольный собой, игриво: «Бывают обязанности легкие, бывают трудные, но бывают еще и приятные». Вывел Ахмадуллину и Окуджаву и ушел. Она в белой блузе (прозрачной, но не капроновой) и широкой светло-серой юбке, широкий пояс со спускающейся вперед длинной бахромой. Лицо печальной куклы-балерины. Рыжие взбитые волосы и удивительно опущенные уголки губ.**

Булат Окуджава вел: «Мы не хотели бы, чтобы это был концерт. Ждем вопросов…»

Ахмадуллина: четкость, немного однотонная певучая интонация. «Я прочту несколько стихотворений. Может быть, немного слишком длинных. Они все напечатаны. Я не смею рассчитывать, что вы их знаете. Кроме того, это то, что я люблю читать». Читала стихи о встрече с Пастернаком. Забыла текст… Кто-то подсказал. Отмахнулась, стала вспоминать, не вспомнила и как-то беспомощно, просяще обратилась туда, откуда ей подсказывали (где-то в первых рядах слева от нее). Продолжила читать. Удивительная слабость — не по стиху, а по темпераменту ударного места, во всех ее стихах. Отсутствие агрессивности. Ушла. На вызовы прочитала еще одно стихотворение (испуг — как будто от нее ждут чего-то…).

Окуджава. Опять пытался разогреть зал. «А что, если я сниму пиджак?!» Остался в свитере. Прочел два стихотворения («У дома Тициана Табидзе»: «Берегите нас, поэтов»). Как-то после Ахмадуллиной — какая-то грубость, по сравнению с ней нет внутренней музыки.

Окуджава читал «На фоне Пушкина снимается семейство». Пел «Былое нельзя возвратить, и печалиться не о чем». Читал стихотворение «Наставление сыну».

Снова берет гитару. Настраивает. «Вы пока обменяйтесь первыми впечатлениями». Поет «Песню Союза молодежи», «На фоне Пушкина снимается семейство». В конце: «Я не композитор, не певец, не гитарист. Стихи давно не пишу… Зачем же приехал?» Засмеялся.

«На фоне Пушкина» в песне прозвучало совсем по-другому. В чтении нарастало, разрасталось: мы все — семейство, которое **{****195} снимается на фоне Пушкина. В пении — конец ушел вглубь, в раздумье.**

На бис — песня, связанная с Луспекаевым.

Они ждали записок и вопросов. Зал молчал, но усиленно бисировал. Ушли. Вернулись, поклоны. Ахмадуллина — до земли (сидя за столом, она слушала Окуджаву, слегка покачиваясь в такт).

Юрский как-то из-за кулис дал Ахмадуллиной цветы и две книжки. Она после объясняла Окуджаве, что книжка — ему. Ушли за кулисы. Владимиров их привел за руки. Владимиров как-то очень неудобно взял Ахмадуллину за руки (у нее цветы и книга), она старалась на ходу поправить.

«Что вы хотите?» Еще стихи (о маленьких самолетах); еще песня.

Владимиров (Ахмадуллина и Окуджава рядом с ним маленькие): «Вы очень устали». Разошлись…

## 17 октября 1971 г. Ленинградский концертный зал. Мим из Великобритании Адам Дариус. Звуковое оформление, свет, парики, костюмы — Натаниэль Нореард.

Пластические миниатюры. Мим сам создает свой язык (как клоун, а отчасти и драматический актер современности).

Он в десять раз менее талантлив и значителен, чем Марсо, но он впереди стадиально, он современнее. У Марсо вещи такого типа стали появляться только в последних программах.

Первое отделение: «Заклинание», «День закрытия цирка», «Мечтатель», «Бродяга», «Боязнь замкнутого пространства», «В ванной», «Жалобы Баттерфляй», «Влюбленные». Второе отделение: «Король немого экрана» (до появления в Голливуде звукового кино), «Ловушка», «Скорбящие», «Шарик из забытого детства», «Наркоман», «Гибель огородного пугала».

Молодой человек. Голый корпус. Анатомия и игра мускулов очень много значат, в них часто заключен пластический смысл. Обтягивающие, тренировочного типа, короткие (до колен) фиолетовые штаны, фиолетовый парик. Белое лицо. Сильно, по-клоунски, обведенные красным губы. Он в кругу яркого света прожектора, меняющего свой цвет. От этого сам меняет цвет — вплоть до зеленого, **{****196} лицо тоже меняется, исчезают губы. Таким меняющим каждую секунду цвет и извивающимся в танце-пантомиме появляется он перед зрителем в «Заклинании». Две минуты этих извивов, достаточно выразительных и в то же время — немного общего характера, без сюжета и острой точки, только нарастание (не предельное). «Абстрактная» пантомима. Он моложе и ближе, чем Марсо, — не только возрастом, но чем-то еще.**

Гаснет свет. Снова зажигается. Дариус подходит к рампе. Спокойная поза, очень сдержанная. Поднимает с пола газету, на которой красной краской написано название следующей пантомимы: «День закрытия цирка». Кладет ее на другое место. Из кучи лежащего на сцене реквизита (занавес не был закрыт с самого начала, сцена одета в черное) берет клоунский колпак. Становится в центр сцены, на светлый круг. Свет гаснет. Пауза. Начинает звучать фонограмма (такой переход всегда) — шум толпы. Раскланивается спиной к нам, лицом к воображаемой толпе. Танец. Плач девочки. Танец. Снова плач. Легкие намеки на цирковые номера (атлет поднимает тяжести — световой круг поднимается вверх, наездник и др.).

«Мечтатель». Заводит будильник. Ложится. Ворчливый женский голос долго не дает ему покоя. Наконец заснул. Сны: он поет арию… он премьер балета… он тореадор. Моменты иронии, очень слабые, едва уловимые. Когда закалывает быка, начинает звонить будильник. Просыпается. Снова звучит ворчливый голос.

«Бродяга». Идет с современным мешком за плечами (затягивающимся, полосатым). У воды. Моет руки, ноги, слегка — лицо. Начинает доставать из мешка: раковину (приложил к уху, послушал), розу (игра с розой), балетный розовый туфель на завязках… Снова повторяет игру с умыванием в ручье. Проходит по ручью (воображаемая вода на уровне живота). Ловит рыбку… Конец.

«Боязнь замкнутого пространства» (на другой стороне газеты: «Рождение, жизнь, смерть»). Крик ребенка. Пантомима — ребенок бьется не то в животе матери, не то в пеленках, пытается освободиться, вырваться (но крик — крик при рождении). Затем сидя — пилит пол (звуки пилы). Затем лежа. Сначала — агония умирающего. **{****197} Все слабее движения рук. Лежит вытянувшись, напружинившись, но руки подняты. Стук вколачиваемого в гроб гвоздя.**

Старается поднять крышку гроба (фонограмма — идет отпевание).

«В ванной». Плещется в ванне (плеск воды в фонограмме). Плещется, быстро и беспорядочно барахтается. Телефонный звонок. Вышел из ванны (изобразил двумя движениями ног). В трубке — какой-то верещащий голос. Слушает. Сам говорит так же. Повесил трубку. В ванну, сразу сел, стал плескаться. Опять звонок. Медленный бас. Сначала слушает, потом не слушает, начинает заниматься своими пальцами на ногах (что-то там подравнивает). Снова в ванне, снова звонок. Мурлыкающий голос ласкающейся кошечки, поцелуи. Он тоже целует, хохочет. Снова в ванне. Звонок. Не идет, отрицательные жесты… Заткнул нос и ныряет под воду (свет гаснет, звонки продолжаются).

«Жалобы мадам Баттерфляй». Большое черное кимоно. Жесты и мимика на арию Баттерфляй.

«Влюбленные». Садится верхом на стул, спинка которого повернута к зрителям. Игра рук — руки влюбленных. Недолго задерживаются на стадии ухаживания. Страсть, взаимные переплетения. Изнеможение.

Второе отделение. «Король немого экрана». Газетчик (пояс и сумка) торгует газетами, пересчитывает деньги (все не изобразительно, а жест вообще). Кто-то его подзывает. Бросил газеты, снял с себя сумку. Мелькает заслонка прожектора. Разыгрывает сцену из драматической киноленты (по существу — танец). Затем перед восторженной толпой, раздает автографы, дает автограф ребенку, целует его. Новая «киносцена» — из комедийного фильма. Снова перед толпой поклонников. Еще «киносцена». Герой пытается говорить — голос ужасный. Три попытки. Герой снова газетчик, пересчитывает деньги. Пишет свой автограф на стене.

«Ловушка». Танец вокруг стула. Садится на стул. Снова танцует, не может уйти. Падает в изнеможении животом на стул, потом вместе со стулом — на пол…

**{****198} «Шарик из далекого лета». Танец воспоминания. Беззаботная игра. С красным шариком на палочке. Прощание.**

«Наркоман». Укол в руку, судороги. Сидя на корточках, что-то подбрасывает под прерывистый грохот. Папироска. Начинает курить. Нирвана. Как будто теряет вес. Извивается (ощущение, что действительно вне реальности). Переплетение рук. Одна рука из подмышки (словно не его, так герой ее и воспринимает). Извивы, кувырки, пластически замедленные, обратные…

«Смерть огородного чучела». Стоит на месте, раскинутые руки, голова откинута назад. Фонограмма: команды, стрельба то одиночными выстрелами, то залпами, то пулемет… Сотрясается и извивается под ними. Все реже может принять свою начальную позу. Клонится все ниже, ниже. Наконец на полу, лицом к нам. Руки еще шевелятся. Еще один выстрел. Рука вздрогнула. Упала. Мертв.

После окончания представления — бушевание зала. Долгие вызовы в темноте. Публика и мим друг друга не поняли: зал хотел еще, Дариус раскланивался, дошел в раскланивании до кульминации, не знал, что еще ему делать.

Молодой парень. Острое лицо. Мягкое, гибкое и в то же время мускулистое тело (может напрячь мускулы, продемонстрировать их). От чьего лица ведется действие? В общем, от себя. Марсо — от лица человека вообще и от лица Бипа; тут — от себя. Но отношение к себе достаточно отстраненное. Вот в чем дело, в чем его современность, в чем молодость современная — в том, как смотрит на мир и на себя. Нет определенной точки зрения, неоднородность взгляда на мир и мировоззрения. Есть и смягчение (без иронии и симпатии к герою), и жестокость (ничего ему не оставляет). Все выливается в странный танец, судороги, из которых человек не может вырваться. Танец — судороги, в которых бьется человек. Даже «Ванная» — об этом. Можно считать, что его миниатюры — это образы всей жизни, как у Марсо.

## 20 октября 1971 г. «Варшавская мелодия». Театр им. Ленсовета. 300‑й спектакль.

На этот раз — про любовь. Если в начале спектакля [у Гелены — А. Б. Фрейндлих] драматическая жизнь и надежды, то в конце — **{****199} уже без них, она едва принимает Виктора. Он же — ни то, ни се, нелепость с его вином, докторской степенью и т. д.**

## 5 декабря 1971 г. Аспасия Папатаниссиу.

«Электра»[[112]](#endnote-113) — точно то же, что было много лет назад (полное повторение). Как по партитуре. Голос, идущий из глубины. Чтец и комментатор [из Москонцерта] давал очень пошлую трактовку трагедии.

И полное повторение на «Эпитафии» [Янниса Рицоса] — долгое выразительное чтение перевода, потом это разыгрывается.

Я. С. Билинкис говорил [со мной] о непосредственности, женском начале Папатаниссиу.

## 14 декабря 1971 г. [А. М. Володин. «С любимыми не расставайтесь». Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола. Режиссер Г. М. Опорков. Художник И. М. Бируля. Композитор В. А. Гаврилин. Сценическое движение — К. Н. Черноземов. Балетмейстер К. А. Ласкари. Общественный просмотр спектакля][[113]](#endnote-114).

Туннель. Переплетение трамвайно-троллейбусных проводов и веток деревьев. Столбы. Лифт. Телефон-автомат на столбе.

Темнота. Труба. Высвечивается трубач. Фанфара. Высвечивается второй музыкант. Они остаются на сцене почти все время. Труба — призывный, высокий, тревожный, чистый тон.

Свет. Выходят все герои. На авансцене. Катя [Л. И. Малеванная] и Митя [Л. В. Бриллиантов] за столом. Спорят. Она уже наэлектризованная, кипящая.

Йог [Валерий — Ю. А. Хохликов] отгоняет старушку. Садится на корточки над журналом, принимает позу йога. Хомяк [П. П. Горин] входит в лифт, на котором написано «лифт не работает», выходит сзади. Грузин [в сцене суда] сидит задумчиво.

Звучит труба… Выходит судья. Митя и Катя становятся слева. Катя продолжает кипеть. Разбор дела. Ее ответы. Она погружена в свое, занята своим, не вникает в вопросы судьи. Но вопросы пересекаются с ее мыслями. Спор Кати с судьей («Хочу знать, как мне **{****200} вести себя в следующий раз»). Остановились. Митя и Катя смотрят друг на друга. Ира** [Н. В. Дмитриева] издали: «Я жду». Катя уходит. Митя и Ира. Сцена у лифта.

## 16 декабря 1971 г. [Расширенное заседание Правления Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества совместно с Советом Института театра, музыки и кинематографии «О подготовке и воспитании молодых режиссеров в городе Ленинграде»].

[Докладчик] Г. А. Товстоногов:

Главное — проблема качества, а не количества. Что делать? 1) Набор. Отбор. Научные методы. Расширение конкурса. 2) Обучение. Режиссер должен работать с актером. Сейчас он в институте от этого оторван. Вкуса к этому нет. Он начинает считать, что режиссура заключается в чем-то другом. 3) О работе. Проблема — режиссер и театр. Н. Н. Охлопков мечтал ставить на площадях, и у него был маленький театр, А. Д. Попов, наоборот, хотел камерного театра, а имел огромное помещение. (В подтексте у Товстоногова — И. П. Владимиров и А. Г. Товстоногов).

Товстоногов обругал В. Е. Воробьева за спектакль «Дансинг в ставке Гитлера» и В. С. Голикова за «сноску» в спектакле «Село Степанчиково»[[114]](#endnote-115). (Ю. М. Барбой сказал мне, что Товстоногов хвалил Голикова вчера на спектакле, а о «сноске» лишь сказал, что она не всегда вовремя). Здесь Товстоногов о «сноске» говорил грубо.

О Ролане Быкове. Поставил «Якорную площадь»[[115]](#endnote-116) — тогда спектакль казался чем-то неудачным, теперь ясно, что Быков шел впереди, многое предвосхищал. Талантливый человек, это видно. (Товстоногов сам же выгнал Быкова, говорил это при Р. М. Беньяш и И. И. Шнейдермане, которые в свое время «прорабатывали» спектакль).

Предложение: создать театр на базе Учебного театра, два года после окончания института режиссеры должны там работать.

З. Я. Корогодский — очень изгибаясь, но спорил с Товстоноговым. Говорил об очередных режиссерах.

**{****201} Выступали также Ю. В. Толубеев, Р. М. Беньяш, Л. Н. Дьячков, П. П. Громов.**

## 25 декабря 1971 г. [А. М. Володин. «С любимыми не расставайтесь». Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола][[116]](#endnote-117). Приемка спектакля.

Л. И. Малеванная — Катя выходит с толпой актеров на веселой массовой музыке. Спорит с Митей у стола. Они ругаются.

Йог [Валерий — Ю. А. Хохликов] садится, журнал кладет на пол (может быть, это про йогов?), садится на корточки, расставляет руки. До этого он отогнал от себя старуху. Старуха идет к матери жены грузина. Та отмахивается от нее, обеспокоенная, идет к телефону, где стоят грузин и ее дочь. Девочки с [комбината] «Красная нить» устраиваются на скамейке.

Декорация. Уходящий вдаль туннель, он округлый, из натянутой материи, прозрачной, матовой. Сбоку деревья, большие и малые, голые, осенние, их ветки остро и перепутанно поднимаются вверх и там переходят в сплетение трамвайных и троллейбусных проводов. Дальше — разные ленинградские фонари, разных времен. Справа первым стоит простой фонарь, на нем телефон-автомат. Тут же — металлическая дверь лифта. По-видимому, просто откуда-то взята [подлинная лифтовая дверь]. Затем, немного справа, ближе к центру, типичный ленинградский фонарь — с моста, старого типа фонарь. Около него в первом действии стоят низкий круглый стол и кресла. Затем, еще левее (по диагонали от этих фонарей, то есть в глубине) — самый новый [современный] фонарь, изгибающийся, с лампой дневного света. Около него (немного впереди, справа) — старые стоячие деревянные часы. А под «потолком» — круглые уличные электрические часы. Немного впереди и влево — скамейка (только в первом действии). У этого фонаря будет сидеть жена грузина, вязать красную кофточку. Когда грузин к ней подойдет, возьмет ее за руку и поведет к рампе, в суд, она бросит свое вязанье сзади на пол, там оно и будет валяться. В финале первого действия там же сядет уже с иным вязаньем другая девушка (вторая девушка с «Красной нити», красивая), потом со своим стулом она перейдет **{****202} к Кате, потом вернется обратно. По диагонали в глубину — столб. Возле него Г. И. Демидова будет стирать в тазу, бросит стирку и пойдет к Кате. Еще одна девушка — у столба справа.**

Наверху зажигают разные осветительные приборы, свет медленно гаснет. Вначале включаются фонари. В глубине, в конце туннеля, желтый семафорный фонарь, который зажигается в полной темноте. Трубы. На них — прожектор. Потом медленно разгораются уличные фонари и лампы.

Итак, Катя вышла со всеми. Спор с Митей. Призыв трубы. Митя встал слева от зрителей в круг, освещенный прожектором. Катя рядом, тоже в круге. Обдергивает курточку. Коричневая (вроде бы замшевая) куртка и юбка, с пуговицами и карманами. Короткие распущенные волосы. Идет судья. Спрашивает Катю о разводе. Согласие Кати: «Если он хочет». Она в своем, погружена, не очень включается в ситуацию (и это будет у нее часто). Судья: «Он вас бил?». Катя не поняла вопроса, переспросила, повернулась. Судья не ответила ей. Вопросы судьи Мите о семье, детях (когда о детях — Катя усмехнулась). Этот цинизм — степень отчужденности судьи, она идет по проторенной дороге. «Из‑за чего?» Рассказ Кати. Она опять же в себе. С напряжением: «Не пустил меня ночевать». Судья: «Какое же имел право не пустить вас на свою площадь?» Катя: «Считал, что я ему изменила» (выдавливая и втолковывая судье). Судья: «На самом деле изменили?» Катя: «Не отвечу». Судья: «Ваше право».

Непокорность Кати, когда она заговорила о том, что влезла по строительным лесам в окно комнаты — на секунду вспомнила об этом, с некоторым удовольствием, как лезла и как Митю «победила», попала домой, решила эту задачу. Катя вся — в этом. Потом — в горе, тревоге, но вовсе не занята собой, может откликнуться. Свободная и лихая натура. Судья уходит («удаляется на совещание»). Катя и Митя повернулись друг к другу. «Не хочешь мне ничего сказать?» — «Нет». Уходит энергично в дверцу за лифтом.

Свет. Катя и Митя у себя дома. Катя как бы перед зеркалом. Она надевает бусы (крупные, деревянные). Занята этим. Что-то меняет, поправляет, смотрит. Есть ощущение того, что она готовится к вечеру, к прогулке. Спрашивает Митю о галстуке, о том, куда он **{****203} идет («чтобы не попасть на один киносеанс»). Он подошел к ней, говорит о булке, предлагает масло и колбасу. Она: «Сама могу сходить в гастроном» (ведет войну-игру). Начинает повязывать ему галстук… Голос старушки (она с зонтиком, зонтик мокрый, вдали фигуры тоже с зонтиками): «По объявлению об обмене». Удивление Кати. Отошла вправо (для нее это определенный удар). Приглашает старушку. Показывает комнату. «Там кухня». (Тут ясно, до какой степени все это не нужно). Старушка села. Катя села около нее на корточки, слушает. Старушка уходит. Катя с ней в дверях. Уговаривает. Митя издали: «Не делайте из чепухи…» (это относится или должно относиться и к Кате). Старушка пишет адрес. Рассказывает о своих расставаниях. Катя слушает. «Идиот несчастный» — это Мите, ответ на свои мысли. Говорит, что искалечил ей жизнь. Спор. Катя — руку ко лбу, поворот (вывихнутые мозги). Митя ушел. Катя села в кресло лицом к спинке… Гаснет свет.**

Труба. Идет грузин. Берет жену за руку. Выводит ее. Мать его жены. Когда ее прогоняет судья — гаснет прожектор. Через них идут Ира и Митя (ягоды, косточки…).

Катя и ее подруги сидят за столом. Шампанское. Стаканы. Пьют. Пришла девушка, спрашивает Митю. «Нет и неизвестно», — отвечает Катя.

Песня. Катя села, запела. Сходятся другие. Катя тоскует. О любви. Монолог. На горе, тоске. «Не могу жить без тебя». Плачет. Девушки расходятся потихоньку.

Бабья сцена (песня — призывная, горькая), у каждой — свое. Катя тут сдалась (раньше держалась — теперь прорвалось). Остановилась. Запела, про себя. Песня как опора. «Пойду в аптеку, куплю я яду, аптекарь яду не дает» — поет озорно, играя, прикидываясь, утрируя, подтанцовывая. Собирает стаканы. Увидела Митю — он идет вдали. Запела совсем по-другому (со значением): «Така молоденька девчонка и без любви не пропадет». Запела совсем по-другому: и вызов, и радость, что его видит.

Начинает говорить об Ирине Георгиевне, сидя в кресле. Хотя бы об этом [готова говорить, чтобы] найти контакт. «Ира… не знала. Все в порядке». Наливает шампанское Мите, он поднес к губам, **{****204} но не выпил. Катя собирает со стола. Вернулась сказать Мите, чтобы Ира ей не попадалась (зла по-настоящему). Ушла. Вернулась с двумя чашками кофе. В глубине сцены — какие-то фигуры.**

Второе действие. Вся мебель убрана. На столбах [воздушные] шарики, цветные фонари. В темноте — силуэты подтанцовывающих пар. Голос затейника — он приглашает отдыхающих на танцплощадку. Танец. Пары — современные фигуры, но все у них одинаково. С некоторым пародийным оттенком. Звук трубы. Одна пара выходит на передний план (Г. И. Демидова и высокий «культурный» парень). Очень сильно [сыграно]. Эти пары вообще становятся все сильнее, глубже, драматичнее.

Снова танцуют. Через танцующих идут Катя и Валерик. Она — о своем: уличная история, «нервы ни к черту». Ходит по сцене, парень ее успокаивает: «бери пример с меня — забываю о плохом». Катя сзади на земле, сидит. Он читает стихи публике. Она смотрит с улыбкой, сочувственно. Он разбудил ее. Идут танцевать. Как Катя танцует — широко, размашисто. Руки и ноги ходят. Закончили. Обнялись. Она — к нему, смеясь…

Затейник прервал. Мешки [конкурс «бег в мешках»]. Первая пара подошла к рампе. Она — жестокая и растерянная («у всех есть другие женщины»). Звук трубы. Разошлись. Идут пары в мешках. Посередине — Катя и Валерик. Разговаривают, она уже по-другому, немного отстраненно. Уже изобретает, придумывает, рассказывает, захлебываясь. «Неприятности? Развелась с мужем. Это — неприятности»; «За границей одинокая женщина ценится»… Уходят. Гаснет свет.

Митя и Ира. Прощание. «Так меня еще никто не прогонял».

Снова веселая музыка. Вбегают пары со стульями. Катя тоже со стулом. Игра в «безбилетного пассажира». Как Катя бегает — веселится, наслаждается. Ее бег: ритмично, немного не сгибая ног, переваливаясь. Села. Смех. Второй раз. Второй «безбилетный пассажир».

Труба. Идет судья. Все сели. Катя и Валерик — на одном стуле. Суд. Раздел имущества. Персонажи остались сидеть. Чей-то голос: «Катя, Митя кого-то порезал». Идет разговор. Сидят неподвижно. **{****205} Ефремовско-эфросовская толпа. Хор. Реплики вразброд. Катя — тревожно и напряженно, на нее снова все нахлынуло. Равнодушная реплика: «Отсидит — вернется».**

Затейник с косынкой, завязывает глаза Валерику. Жмурки. Катя не играет. Она ходит в волнении: «Митя — из-за меня!». Ее отталкивают. Валерик поймал Катю. Она улыбнулась отчужденно. Завязывают ей глаза. Катя начинает ловить играющих. Идет вперед на публику, почти к рампе — очень резко и энергично, какое-то отчаяние, она что-то другое уже ловит, не игроков. Потом — назад. Все убегают. Катя останавливается одна на заднем плане. Снимает с глаз платок, он остается на шее. Продолжает ловить, ищет. Подбегает к фонарю, к другому. На передний план. Упала. Лежит. Бегут двое в белых халатах. У санитара (рыжий парень) ширма и табурет. Г. И. Демидова [медсестра] поднимает Катю, переодевает ее. Туфли. Халат больничный. Санитар уже поставил уголком ширму, табурет. Катю сюда посадили.

Катя — сосредоточенно, туповато, в себе… Идет Митя. Его останавливают и возвращают [у него нет халата]. Она сидит. Он идет уже в наброшенном халате. Катя слушает. Отвернула лицо к ширме. Он вышел. Она повернулась. Улыбка. Счастливая и отчужденная (безнадежная). Идет больничный разговор. Он не в тюрьме; о том, что здесь все подслушивают. Катя говорит с какой-то подозрительностью, маньячность — это уже не она, не Катя, а превращенный, уничтоженный человек. Вдруг слезы, Катя сдерживает их. «Скучаю без тебя. А ты? Я знала». Упала ее голова, волосы растрепались. Долго так сидит. Поднялась.

Митя раскладывает яблоки, шоколад, варенье. Катя смотрит с интересом: «Мне?» Нюхает яблоко. Прикладывает его к щеке. О банке с вареньем — наставительно: нельзя стекло (она уже в этом больничном режиме). Идет медсестра. Катя — испуганно и покорно: «Мы уже». Медсестра ее держит очень крепко. Катя говорит Мите, чтобы он приходил. Спокойно, шутя: «а то и правда заболею». И вдруг — отчаяние: «Я скучаю по тебе, Митя, я скучаю». Она бросается к нему, обнимает. Их разъединяют (уже и санитар помогает). Катю уводят. Она вырвалась. Бежит к Мите. Ее утаскивают. Она **{****206} лицом к нам. И до последней минуты кричит: «Митя, я скучаю по тебе, Митя». (Когда пришел Митя, сорвалась с фонаря и упала лента серпантина).**

Митя сел на табурет. Закурил. Долгая пауза. Музыка. Выходят актеры. Повторяется начало спектакля. На поклоны выходят парами.

## 9 января 1972 г. Телеспектакль «Марат, Лика, Леонидик» по пьесе А. Н. Арбузова «Мой бедный Марат». Режиссер А. В. Эфрос.

Те же актеры, что играли в спектакле 1965 года. Может быть, это поправка к тому спектаклю: здесь фрески были бы неуместны (все более сурово, грустно — вообще жизнь не удается, как ни кинь, как ни сядь, что-то в жизни испорчено). Голос за кадром А. В. Эфроса: «То ли притча, то ли сказка» в начале и в конце (когда уходит Леонидик). Слова звучат как некая ирония, вообще жизнь — то ли притча, то ли сказка, что-то неясное. Этому соответствует вся партитура. Отрывочно. Медленно и задумчиво. В то же время фрагментарно. Разрывы. Затемнения. Оборванные ходы. Все точки и выпирающие вехи (кульминации) сняты. Все — на многоточиях. Очень многое в тексте убрано и переставлено.

Теперь концепция ближе к той, что у А. Б. Фрейндлих, но без социального подтекста (вернее, он есть, но — через судьбу и душу; может быть, по сути даже то же, что было раньше, но в другой тональности; герои тоже боятся как-то связать себя, но и здесь минор, разочарование). В финале пустота, не о чем говорить — ожидание богаче, чем встреча, никакой ошибки не было: если бы сложилось по-другому, то результат был бы тот же.

Все построено на сверхкрупных планах — лица, головы, которые даже не помещаются в кадре. Разность этих лиц. Их изменение (оно подчеркнуто в конце — сменяющиеся кадры всех троих), и все-таки каждый по-своему, каждый отдельно…

Голос за кадром: «То ли притча, то ли сказка…».

Начало: Лика [О. М. Яковлева] лежит (кровать металлическая, с шариками). Она в зимней шапке. Укутанная (замерзшая — не только внешне, внутренне…). Лицо Марата — А. В. Збруева. Крупно. **{****207} Смотрит на нее. Говорит с ней грубо (по-настоящему грубо). Обходит комнату. Говорит о фотографии (осматривает место, где остались выцветшие обои, потом створку шкафа). Она спиной к нам, обращена к нему, как бы узнала его. Голос — веселый: «узнание». Фотографии? — «Спалила». «Могу заплакать». Что-то их сблизило — но это дано очень скупо, едва намечено.**

Ложатся вместе, он в ногах кровати. Никаких разговоров на эту тему нет, просто ложатся. Что произошло: она лежала, она умирала — он пришел; не то, что у Фрейндлих, — ее Лика жила — в себе, но жила. Тут у Лики — Яковлевой грустные, задумчивые глаза.

Они лежат уже в разных местах. Грохот. Она его будит. Разговор (Что делать? «На крышу» — с легкой улыбкой, почти как шутка, как что-то забавное). Она восприняла, улыбнулась, говорит, что не ходит — «зачем…». Снова грохот. Она укрылась. Марат — к ней, раскрывает. Испуг Лики — не на шутку, чего он хочет? Марат ее утешает.

Посылка. Они за столом над посылкой (в кадре только лица). Лика откусила большой кусок рафинада. Откусила с хрустом. И хрустит им. Он тоже откусил. Хрустят (не сосут, не наслаждаются, а хрустят). Открыта тушенка. Мясо на сковородке. Здесь их лица в разных кадрах. Он жует (вернее, держит во рту, с наслаждением). Разговор. Затем они у чайника. Сгущенка. Печенье. Лика оттаивает: «Я бы без тебя пропала». Танец. Начинает звучать вальс (потом он будет возникать все время на переходах). Танцуют. Их лица. Ликино — у плеча Марата. Никакого поцелуя, как вообще никакой определенности на продолжении всего телеспектакля.

Лежит Леонидик [Л. Б. Круглый]. Уши шапки завязаны. Марат над ним. Опять два лица — это наиболее частая и принципиальная мизансцена. Два лица — и в то же время отдельные, не связанные. Марат отошел. Лика. Не отвечает на его вопросы. Усталая. Сосредоточена на Леонидике. Марат: «Уже кормил». Лика готовит что-то (крошит хлеб) в кружке. Перебрасываются словами. Марат о мостах, мосты соединяют (тут — несоединимость). Лика подошла с кружкой к Леонидику. «Почему так зовут — Леонидик?» Лицо спящего Леонидика. Как меняется Яковлева: детская грусть. **{****208} Ее женское, живое, красивое и обаятельное лицо — здесь усталое, напряженное, сосредоточенное, поглощенное.**

Другая сцена. Леонидик говорит, его лицо. Лика думает о Марате, на нем сосредоточена.

Лика стирает в тазу. Не очень умело и энергично. Марат — вдали. Разговор. Его серьезное лицо. Ее лицо.

Марат укладывает чемодан. Пишет записку. Дает ее Леонидику, смотрит на него.

Лика. Грохот разрывов. «Только не в него!» — на страшном горе и страхе.

Лика в постели, читает. Длинные свисающие волосы (прямые, до плеч) почти закрывают «домиком» лицо. Телефонный звонок, взяла трубку. Говорит с молчащим в трубке — и продолжает читать. Узнала, радость — очень бурная, бросилась, начала причесываться.

Леонидик. Солдатская шапка и шинель. Чайник. За столом. Разговор, о Марате много. Все так — встретились, столкнулись, разошлись…

Уже после дня рождения. Леонидик пришел без звонка. Лика печальна и зла. Говорят о Марате.

Марат. В форме, фуражка, капитанские погоны. Смотрит внимательно на обоих. Сцена Марата и Леонидика. Потом — Лика и Марат. Снова Марат и Леонидик.

Какой-то страшный, извивающийся танец («Мы идем за Синей Птицей длинной вереницей») — несколько раз. Прорыв. Тот вальс. Кадры — Лика и Марат танцуют.

Комната. Марат стоит. Лика с чашкой, с метлой. Увидела Марата. Испуг. Он целует ее лицо.

Леонидик с рюмкой. Что-то произошло.

Лика и Леонидик — эпизод игры в карты. Все нормально. Минута сосуществования, даже привычка, успокоение. Звонок. Появляется Марат. Леонидик (растворившийся, размягченный): «Ребята, не торопитесь». Лика с цветами (целая охапка крупных цветов).

Леонидик уходит (спиной к зрителям). Голос Эфроса: «То ли притча, то ли сказка…» Кадры — все три героя в первом, втором **{****209} и третьем действиях. Лика меняется и не меняется — те же грусть, недоумение.**

Уходящий, растворяющийся Леонидик. Колеблется, тает и не растаивает, уходит и не уходит. Машет рукой, улыбается, прощается… Долго, долго…

У Марата и Лики было чувство в разлуке и ожидании, когда встретились — не о чем говорить…

В последней сцене у Лики какая-то редкая прическа, волосы зачесаны назад. «Сказка» — это ирония, счастье — только в сказке. В конце сказочник — добрый волшебник Леонидик, но оставляет он Лику и Марата совсем не для счастья, они остались, и все повторится сначала — в человеке это сидит.

## 15 января 1972 г. [А. М. Володин. «С любимыми не расставайтесь». Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола].

31 декабря шел спектакль в порядке замены[[117]](#endnote-118). 15 января — [официальная] премьера. Ажиотаж. Нет билетов (мне дали только входной). Билеты спрашивали уже у трамвайной остановки. Много людей из Союза писателей (там продавали билеты) — Б. И. Бурсов, Б. Б. Бахтин и др. Актеры — А. Б. Фрейндлих, Е. З. Копелян, Л. И. Макарова и др. Фрейндлих с каким-то молодым человеком (в перерыве — с А. А. Белинским). Начали на полчаса позже, почти в восемь — пока рассаживались, устраивались. Я сидел в 25 ряду (Ожидание! Зал начинал хлопать некстати — «вот здесь, я понял первый» — на каких-то либеральностях. Но их не поддерживали. Смеялись дружно на репризах).

А. Шагинян[[118]](#endnote-119) с женой из Франции, с трубкой: «Из‑за чего такой шум?». У него не было места, хотя Опорков лично его приглашал.

Первый акт прошел не очень. Диалог Мити [Л. В. Бриллиантов] и Иры [Н. В. Дмитриева] о том, как они познакомились, тянулся. Начали оживляться, когда произошла драка. Девочки с [комбината] «Красная нить» играли хорошо.

Второе действие — лучше. Тишина, когда упала Катя [Л. И. Малеванная].

**{****210} Сцена у ширмы** [в психиатрической больнице] недостаточно была воспринята, даже были смешки — «сумасшедший дом» (рядом со мной какая-то девочка расхихикалась, среди мальчиков). Впереди какие-то немолодые мужчина и баба не поняли, конец это спектакля или нет. Розанов (старший) начал громко хлопать, его поддержали, но не очень. Потом аплодировали хорошо. Девочка бросила цветы на сцену, вынесли корзину с цветами.

Поставлены поклоны — исполнители выходят парами, идут медленно через всю сцену из глубины (там очень дальняя перспектива). Медленно — и после этого спектакля кажется, что нарочито.

Бурно аплодировали только Малеванной. Выходили Опорков, Бируля, Володин. Володин поцеловал Малеванную, Опоркова, все время старался уйти со сцены. Потихоньку удирал несколько раз. Выходили еще и еще, как-то растерянно. Подняли занавес без аплодисментов, потом зрители начали аплодировать. Вытащили Опоркова.

В фойе стали говорить — неудача спектакля, ожидали чего-то особенного, какой-то сенсации, либеральной акции… 31 декабря лучше было.

Ильичев[[119]](#endnote-120): «По-моему, этот спектакль перехвалили».

Белинский (многозначительно подумав): «И мне тоже кажется…»

Ильичев: «Говорят, сегодня неудачно…»

Белинский: «Сегодня я не смотрел спектакля» (по телевизору шли его «Мертвые души»).

[Когда я смотрел] в первый раз — потрясение, все собрались, Белинский ходил с таким видом, будто это он поставил.

Какой-то человек говорил с гардеробщиком: «Что, лучше стало с новым режиссером?»[[120]](#endnote-121). Потом, подумав: «Да режиссер и не имеет значения. Важно, что идет. А то хвалят спектакль в газетах, а на спектакле 350 человек. Лучше бы не хвалили. А такие вещи не дают ставить. Вот в чем дело».

Кельберг спрашивал меня, понравился ли спектакль. Ему не понравился, и он этим гордится, своей особенностью. Жаждал найти единомышленника или хотя бы поговорить на эту тему с кем-то. Я не стал с ним говорить.

**{****211} Изменения:**

1. Снята реплика Девушки с книгой: «Когда был январский пленум?».

2. Пара во время игры «бег в мешках» приходит на сцену не в мешках, а так (?!).

3. Песня осталась (это многое портит, нет в финале такого сильного удара).

Незамеченные мною раньше детали: 1) на столбе справа висят часы-ходики и 2) в прологе девушки водят хоровод.

Малеванная играла крупнее, резче — какие-то моменты поднимались, но некоторые комкались, в частности, финал (а может быть, мне показалось потому, что я далеко сидел). Ее одежда: 1) Коричневая юбка. Светлая замшевая куртка. Газовый шарфик на шее. 2) Та же юбка. Зеленая кофта поверх юбки. Надевает ожерелье через голову, поправляет волосы. 3) Светлое охровое платье. 4) Больничный халат и туфли. Подпоясана пояском, который она надевала, когда играла в жмурки.

Пролог. Вышла. Ругается с Митей. Тут же, посмеиваясь, стоит Хомяк [П. П. Горин]. Катя вышла в ярко освещенный четырехугольник. Стоит. Некоторый вызов, скорее от смущения. Она все время думает о своем, на своем сосредоточена. Обернулась, когда в суде ее спросили — бил ли ее муж? Рассказ о лесах, [по которым она влезла в окно своей комнаты]. После последнего вопроса — «Увы, я его не люблю. И вообще». Катя и Митя долго стоят друг перед другом (она ждет). Ушла. Дома перед зеркалом. Ожерелье. Что-то жует. Пристраивает прическу. Реплика: «Могу и сама купить», — паясничает немного, это тоже форма внутренней самозащиты. Она обнажается только в больнице — обнаруживает какой-то осадок: страх, опаска (может быть, страх преследования).

Катя с девушками. Песня (до этого сидят, облокотившись). Катя начала говорить — опять о своем. «Сердце болит». «Болит!» — слезы, на сильном накале. Встала. Немного паясничая, убирает со стола и поет: «В моем садочке ветер веет… Ой!» Увидела, что идет Митя, — тон меняется на веселый (и напускное, и по-настоящему ему рада). «Аптекарь яду не дает» — это речитатив-скороговорка. **{****212} Узнает об Ире — голову опустила, в профиль, напряжена. Пьют с Митей. Катя встала: «Извини». Отошла, вернулась («Могу придушить»). Потом (чашки с кофе) — спор о любви. «Полюбить — уже несвобода».**

Второе действие. Катя появляется с Валерой [Ю. А. Хохликов] среди танцующих. Ходят по сцене. Он ее старается как-то захватить. Остановил, обнял сзади. Валера читает ей стихи. «Катя, я люблю тебя». Она смотрит. Поднимается. Обнимает его за плечи. Идут танцевать. Она танцует на первом плане, размашисто.

Эпизод с бегом в мешках — увлеченно, захлебываясь, смеясь, Катя говорит все о том же.

Выбежали со стульями [игра в «безбилетного пассажира»]. Катя играет. Бегает. Эпизод в суде.

Игра в жмурки. Несколько резких пробегов Кати вперед. Ее зовут: «Катя! Катя!» — и убегают. Она одна. Сняла с глаз повязку, спустила ее на шею. Неуверенность. Упала. Бегут санитары. Устанавливают ширму и табуретку. Катя села. Идет Митя. Катя просовывает голову в ширму. Видит Митю. Ее улыбка (радости и грусти). Потом ее реплика: «Здесь все записывают». Вдруг — тоска и слезы, сдерживает себя («Я скучаю по тебе, Митя»). Он: «Меня прогнали». Фрукты. Радость и ласка. Идет медсестра. Катя испугалась, с готовностью: «Уже все, уже все». Та ее держит. Вдруг Катя вырвалась — и к Мите: «Я скучаю!» Санитар оторвал ее от Мити. Катю увели. На крике. Митя сел. Закурил. Эпилог (он сидит).

Состояние человека — это вложено в спектакль — страх от готовности любой «власти» задавить, боязнь власти. И своя, вторая жизнь, домашняя (тоже уничтожающая человека) — не одно только спасение в ней. «Я скучаю по тебе, Митя» — звучит только здесь, в больнице.

## 19 января 1972 г. [Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание». Театр им. Ленсовета. Сценическая композиция и постановка И. П. Владимирова. Режиссер Л. Н. Дьячков. Художник М. Ф. Китаев. Композитор В. А. Гаврилин][[121]](#endnote-122).

Спектакль отстоялся, многое встало на место и вместе с тем — исчез некоторый нерв. Концепция выявилась, но и обнаружила свою **{****213} однолинейность. Очень важный план, который есть у Достоевского, в спектакле выявлен, но…**

1) О режиссуре. [Удачно найдены] способы говорения и связок, переходов. Ясность хода. Свидригайлов (А. В. Петренко) интересен. Дьячков [Раскольников] не справляется.

2) О детском сознании и восприятии. Разучились воспринимать тонкости.

3) Спектакль строится на достижениях (не демонстрирует, не любуется приемами, а их осваивает, ими живет, органично — за исключением «блицев»).

4) В зрителе идет борьба — он хочет узнавания и хочет чего-то чрезвычайного. В зрительном зале — реплики, зрители хотят показать, что роман знают, что сейчас будет то-то и то-то. Достоевский — крайность, напряженность, грань. То, что для Достоевского было крайностями, для нас стало обыденностью. Раскольников убил старуху-процентщицу — Алену Ивановну — и Лизавету. Нехорошая история. Но… на самом-то деле это происходит каждый день, каждую минуту люди только и делают, что друг друга убивают. Мучают друг друга (мать, Порфирий).

Сила Раскольникова. Не покаяние, не муки совести — а до конца отстаивает, что вокруг все гораздо хуже делается, что это пустяк (в конце концов — подумаешь, Борис Годунов одного мальчика убил, а сколько сделал добра). У Раскольникова это превращается в слишком прямой вопрос, проводит и отстаивает его без достаточного пафоса и напора, и недостаточно энергично приходит к обратному (тут немного скомкано). Все-таки Достоевский должен нам помочь открыть это чрезвычайное в обыденности.

Бог, иконы, чтение «Евангелия» Соней (Г. И. Никулина). Соня читает, не раскрывая книги; и письма персонажи читают, не раскрывая их. Дьячков читает роман, но не превращается в Раскольникова. Ему не переиграть окружающих. Иногда он кажется лишним, ненужным на сцене — немного путается в ногах, особенно в сцене, когда умирает Катерина Ивановна (А. Б. Фрейндлих). Он задумчив. Личность, права личности — не только зло, [не только] наполеоновское — все-таки отстаивает еще что-то, чтобы уничтожить несправедливость, нищету, голод.

**{****214} Катерина Ивановна. Мертвая маска. Одна почти автоматическая, механическая интонация — и вдруг: «ты и представить себе не можешь, Поленька» — это она говорит очень сильно, энергично вытирая стол. Мертвая ироническая интонация — и вдруг замешкалась (когда принесли Мармеладова), нахлынуло изнутри, она замерла, не может сказать. И еще задумывается в сцене поминок — все ушли, она задумалась. Злое в ней выделено в монологе Мармеладова (Г. В. Анчиц). Инерция, фон — быт, стирка, и вдруг: захолонуло сердце, задумалась, оцепенела. Тема убитого — и живого, человеческого. Играет в себе, ей не нужна толпа. Толпа: кто-то смеется, кто-то кланяется. Спокойная толпа, без пестроты, без театральной игры — единство существования.**

Соня. Спокойствие и достоинство. Не униженная, не приниженная. Она равна и даже выше Раскольникова в своем деле, в своем подвиге — убила себя. Чтение Евангелия — чтобы помочь Раскольникову.

Порфирий (Е. А. Каменецкий). В романе он скорее «наблюдатель». Так у И. М. Смоктуновского[[122]](#endnote-123): [Порфирий Петрович] в философии, не втянут в сюжет внешнесобытийный. Здесь же ему нужно поймать убийцу — и он невольно втягивается в более серьезные проблемы. Все понял — и сам не верит до последней минуты, сомнение.

Сцена смерти Мармеладова. Стирка. Разговор Катерины Ивановны с Полей. Катерина Ивановна вытирает стол. «Ну что там еще?» — тон тот же грубоватый, наставительный — но все у нее упало внутри, сказать не может. Катерина Ивановна над Мармеладовым на полу, вытирает его (кровь!) — так же, как вытирала стол, дело делает. [В эпизоде] со священником все у нее трезво и критично, до конца. Поминки. Переругивается с Амалией Людвиговной. Обнимает Соню и таскает ее за собой, бросаясь от одного к другому. Энергия защиты. Раскольников за столом. Соня села к нему. Оцепенение; общая драка, она среди всего этого в оцепенении. Сцена бреда Катерины Ивановны. Перебирает тряпье. Песенка по-французски. «Помоги матери!». Танец с тарелкой. Кричит на детей: «Куда же вы!». Падает. «На мне грехов нет» (освобождена).

**{****215} Свидригайлов — сильная сцена с Дуней (Н. П. Ерескина). Напряжение. (Е. З. Копелян — Свидригайлов в фильме «Преступление и наказание»).**

Мигалки (блиц) — девочка с обручем. Сильный удар по нервам.

Раскольников лежит на диване. Сел. Старуха-процентщица наверху (почему-то в щели) говорит. Если нет прямого общения, а только косвенное — то зачем это имитировать.

У Порфирия — Разумихин (А. А. Семенов), Заметов (А. Ю. Равикович). Говорят о следствии, о Наполеоне. Порфирий раздувает сапогом самовар.

Бой — не то часы, не то колокола. Шарманочка. Музыка возникает все время.

Нары-леса. Металлические. Икона у Катерины Ивановны, у Сони. Справа — мадонна (итальянская, грустная) — большая икона, на нее молится Соня.

Убийств на сцене нет — не только потому, что по сценическим условиям это трудно сделать, просто не в них дело.

## 21 января 1972 г. [По И. А. Гончарову «Обыкновенная история». Инсценировка В. С. Розова. Театр «Современник». Режиссер Г. Б. Волчек. Художники П. М. Кириллов и Б. Л. Бланк. Композитор Р. Леденев].

Спектакль изменен, отредактирован. Нет сцен в деревне, он приобрел камерность, концертность, все свелось к двум лицам на кругу плюс тетушка [Елизавета Александровна — Л. М. Толмачева], плюс Тафаева (Н. М. Дорошина). Остальные ужасны. Чиновники — совсем уж ни к чему, довольно вяло действуют. Центр — О. П. Табаков (Александр Адуев). Играет виртуозно, но достаточно равнодушно и иронично к судьбе этого молодого человека. Играет скорее его слабости и беспомощность, драматического нарастания внутри нет. Скорее теперь все приведено к объяснению, как Александр Адуев стал таким, как в конце. Подчеркивается смешное, он часто покровительствует дяде [Петр Иванович Адуев — В. И. Гафт], похлопывает его по плечу. Моменты торжества. Оно написано на его лице. Вообще вся партитура — прозрачность всех жестов и мимики — **{****216} но не «изобразительно», а внутренне (слабая, беспомощная и в то же время несколько воображающая о себе рука). Все жесты отсюда. Объятия — потом начинает ими дразнить дядюшку. Подшучивает: подкрался и поцеловал. Опустошен происходящим (лежит, пьет вино).**

Ускоренное движение — например, эволюция отношений с Тафаевой. То же с тетушкой (укрупнения, пропуски) — как у А. В. Эфроса.

В конце наверху открывается дверь (большая, учрежденческая). Александр вышел в цилиндре. Подошел поздороваться к одному из чиновников (за руку, по-свойски, слегка свысока). Фрак, цилиндр — подкладки, толщинки, животик — тоже выражают торжество.

Эта версия — более сжатая и сосредоточенная.

## 22 января 1972 г. [Разговор с А. М. Володиным о спектакле театра «Современник» «Назначение»[[123]](#endnote-124)].

Говорили с Володиным о Е. А. Евстигнееве в роли Куропеева. (Завтра он должен записываться на телевидении для передачи «Любимые роли», говорить на тему «актер — соавтор роли»). Володин вспоминал, что финал пьесы был изменен потому, что начальство требовало оптимистического конца. Он написал несколько — в том числе большой финал со стихами Л. Н. Мартынова. Уже не помнит как следует, какой вариант сейчас идет в театре, а какой — в книге.

\* \* \*

## [С. В. Владимиров о Е. А. Евстигнееве]

Евстигнеев играет голого короля[[124]](#endnote-125), который уже знает, что он голый. Он заполняет собой все пространство спектакля, хотя на сцене появляется мало.

Внешнее различие Куропеева и Муровеева — только в цвете пиджаков; все на внутреннем переходе. Муровеев — спокойнее, солиднее (он деловит по-своему, практицизм не карьерный, а жизненный). В нем больше осторожности. (Но все это есть и в пьесе?) Актер играет время, момент. Обобщенность игры (сцена, когда он сидит за столом).

## {217} 23 января 1972 г. [Ф. А. Абрамов. «Две зимы и три лета». Ленинградский театр им. Ленинского Комсомола. Инсценировка Ф. Абрамова и В. Токарева. Постановщик О. К. Овечкин. Художник Д. В. Афанасьев. Композитор В. А. Гаврилин].

Театр набирает внутренние силы, процесс идет правильный. Спектакль «С любимыми не расставайтесь»[[125]](#endnote-126) уже вызвал некоторое потрясение. Ансамбль. Проявляются актеры. Массовый зал. Интересный и плодотворный путь. Сложности.

Спектакль «Две зимы и три лета» интересен. В отличие от повести, нет этой назойливости — подчеркивания достоверности, трудностей (в повести как бы собрано все, что недосказано колхозными романами 1940 – 1950‑х годов). Абрамов лезет к нам с этой правдой, а люди у него довольно расплывчато изображены. Если сложить старые романы и новые — вышло бы как раз: метод тот же, только изображены другие стороны.

Здесь, в спектакле, — люди. Особый метод. Статичность. Неподвижность и медленность внутренних сдвигов. Зато — огромный нравственный потенциал и народность. На первом плане — Лизка (Л. З. Киракосян), Михаил Пряслин (А. И. Казаков). Лизка: смешные жесты — но не театральные, а с большим значением, содержанием. Реакции сильные: радость (с братом, подарки, хлеб), отчаяние (сцена с Варварой). Егор (В. Ю. Варкин) сватается к Лизке (при словах о корове — Лизка повернулась). Михаил — тоже это внутреннее. В Егоре очень значительно его возвращение к Лизе.

Варвара (Г. И. Демидова) играет более внешне (кроме финала, когда припадает к Анфисе). Л. И. Малеванная — Анфиса не может спуститься на этот уровень, держится отстраненно. Сцена молчания на песне. Целая композиция. Она и муж. Молчат. Расплакалась — и все.

Песенка Лизки — примитивно, скромно, но очень важно. Из двух нот и четырех слов — а все в ней содержится. Ритмы не современные, и это очень важно.

Оформление — деревья наверху (тоже имеет смысл). Выезды на фурках — тяжело, медленно, но в этом содержание. Деревянная мостовая проложена по просцениуму.

## {218} Январь 1972 г. [Л. Г. Зорин. «Варшавская мелодия». Телеспектакль 1969 года. Постановщик Р. Н. Симонов].

Ю. К. Борисова Гелену играет вообще — как девушку с обложки иностранного журнала. Красива, игрива, изящна и полна вкуса — а по сути одинока и несчастна. Так вначале. Потом она немного ломается, играет. Все на поверхности (у А. Б. Фрейндлих — глубокая внутренняя жизнь)[[126]](#endnote-127).

М. А. Ульянов (Виктор) в первом действии настоящий человек тридцатых годов — неуклюжесть и неотесанность. Галстук для него — это целая проблема. Любовь для него — открытие и счастье. Играет целую гамму чувств. Надевает туфли — со значением, с внутренним смыслом. Как он спит. Ворочается. Нога упала. Она кладет голову ему на колени.

Сцена на почтамте — поцелуй. Как он ревнует. Борисова играет — и это все; она поверхностна, Ульянов гораздо глубже (у А. А. Семенова[[127]](#endnote-128) — просто болван, жлоб). Эпизод «Новый год»: Гелена одна, пританцовывает — именно одна, и это поражает. Последняя сцена первого действия. Его узнавание (через него проходит все — война, тревога; может быть, там что-то случилось, он нужен, это почти как война, готов идти).

Встреча в Варшаве — Гелена приходит в замешательство. Виктор говорит убежденно. И дело не только в том, что он не может из-за товарища и т. д. Это оказывается убедительно. У Семенова: песенки, что это все по сравнению с жизнью и счастьем. У Ульянова: нельзя вернуть (это прошло, он этим живет, этим счастлив). Кепка, шмыганье носом, мороз — в первом действии. Но вернуть этого нельзя, прошло, ничего не получится. Но этого и не вырвать — это с ним остается. И то же в конце. У нее — снова надежда, снова нахлынуло. Телефон дает ему с надеждой, будет ждать. Фрейндлих это играла скорее так, между прочим (а внутренне — опустошенное существо).

Здесь все превращается немного в мелодраму. Он является к ней европейцем (костюм, галстук — он внешне другой, но внутренне тот же).

**{****219} Кепка. Переминается с ноги на ногу. Большой, сильный — и слабый.**

Она: заплаканное лицо, когда говорят о «законе»[[128]](#endnote-129).

Шкура, из которой лезет шерсть, Гелена плюется волосами. Она не устраивает из этого цирка, просто хочет убрать что-то их разделяющее. Потом эпизод в музее (целуются на глазах у всех). Потом уходят под руку друг с другом.

На первом свидании она ему что-то рассказывает, он хочет взять ее за руку, она опускает руку, у него не получается. И так несколько раз.

## 4 февраля 1972 г. [Записи перед выступлением на обсуждении спектакля театра им. Ленсовета «Преступление и наказание» по роману Ф. М. Достоевского][[129]](#endnote-130).

Юбилей[[130]](#endnote-131). [По части трактовок Достоевского] много накоплено. Много полезного. Сейчас — преодоление социологических схем, робкое возвращение, или, по крайней мере, учет того, что было в начале XX века: философско-жизненное толкование, Вяч. Иванов, Бог и Дьявол в их философском значении. Достоевский довольно сильно был истолкован в то время, сейчас — гораздо более робко и половинчато. Но тогда был уклон в некоторую абстракцию. Над землей. Театр так не может. Он по своей природе призван к современному, живому восприятию. В этом и заключается интерес. (Может быть, говорить и о других постановках по Достоевскому — это никому не возбраняется).

Спектакль театр им. Ленсовета — не «юбилейный», он рожден из внутренних потребностей. Об этом спектакле написано немало. В статье Г. А. Лапкиной и Н. А. Рабинянц[[131]](#endnote-132) — тонкость и достаточно точный анализ, авторы по-своему точны в восприятии, пишут о том самом спектакле. (Бывает, что критики пишут о спектакле, который им приснился, показался, почудился — тогда не о чем и говорить). Тут речь идет о том спектакле — но спорны оценки, подходы, выводы, толкования. Я буду полемизировать с их трактовкой и истолкованием. Надо отдать должное их мужеству и самоотверженности — в газетной статье изложить свое понимание романа, **{****220} и на достаточно высоком уровне. Но! Самое уязвимое: дана готовая формула романа, как конечный вывод (добро, воскрешение). Слышится — зачем Раскольников не Мышкин, зачем Дьячков не Смоктуновский**[[132]](#endnote-133). (Тоска по Смоктуновскому. Критика ушиблена тем спектаклем). Действительно, Раскольников не Мышкин. Наказание началось до преступления, а преступление продолжается после убийства. Преступление. Не Смоктуновский. И что такое добро? Добро = Бог? (Добро как псевдоним Бога, популярное в «Ленинградской правде» определение, замена). Если говорить о доброте в прямом, нравственном смысле — Достоевский не был добр. А если рассматривать Добро в философском смысле — Бог без дьявола не существует, только через зло приходят к Богу.

Для Достоевского важен путь, а не вывод, он этим силен. Театр должен пройти путь (снизу, от жизни, от конкретности) — если даже не придет к результату. (Но Достоевский тоже не пришел, у него гораздо больше противоречий, чем принято думать). Не к формуле же «Не убий» сводится роман. Достоевский с этого начинал, [но в процессе работы над романом стало] больше противоречий. Чтобы воскреснуть, надо убить, — это гораздо более жестокая концепция, чем мы думаем. Борьба Бога и дьявола — она не легко достается. Без дьявола нет Бога (если переводить эту философию на язык Достоевского). Сам Достоевский не так-то просто к Богу приходит. Театр это понимает.

Театр многое сохранил (апокрифическое Евангелие от Мармеладова).

Л. Н. Дьячков отстаивает Достоевского, хотя его Раскольников и другой. Преступник и герой. Многое произошло с тех пор — войны, фашизм, лагеря. Сверхчеловек себя показал, преступил. Другое время, другие дозировки. Дьячков не может примириться на диалектике и в этом смысле отступает от Достоевского — но, может быть, тем самым в большей степени остается ему верен. Дьячков через своего героя осуждает, спорит, выступает против официального, узаконенного убийства, героизированного убийства; и в то же время понимает Раскольникова. Финал — пафос. Отрицание организованного и узаконенного преступления. Нравственный, **{****221} философский, политический пафос. Отобрана эта линия (с Заметовым) — по тексту Достоевского. Критики помогли Дьячкову — он укрепился в борьбе с рецензентами… Ситуация, связанная с перенесением романа на сцену, неизбежно в чем-то ограничивает. На сцене нет не только убийства старухи. Нет и «смерти» Раскольникова, это пропущено, он не умирает. Сцена с Соней — в глубине (чтение Евангелия, очень сильное). На первом плане — покаяние Раскольникова (это слабее, не подготовлено, Раскольников не шел к этому. Скорее — устал). Другой момент — нет наказания. Раскольников остается человеком — потому что преступник. Трагический пафос без катарсиса, без разрешения. Комиссаржевская. Органическое, творческое противоречие.**

Сила добра — Мышкин (сила нравственного, христианского). Теперь мы не можем так просто на это смотреть.

Принцип узнания[[133]](#endnote-134). Одна категория зрителей хочет узнать Достоевского, роман, Раскольникова. Зритель в зале — вот сейчас. Критик — хочет увидеть свою концепцию (хотел бы посмотреть спектакль, где оказалось бы, что убил не Раскольников, а Порфирий). Может, это крайность — делать детективную историю. И все же в спектакле есть известная подлинность хода — театр действительно проходит этот путь по-своему, а не разыгрывает результат. Театр так идет. Не хочет воскресения — и имеет на это право.

Одиночество Раскольникова на сцене. Только со Свидригайловым он входит в общение (А. В. Петренко в роли Свидригайлова играет характерное, тут современная ситуация: человек ищет, а другие с сочувствием — «брось, чего там, все проще, и можно лучше прожить»).

На сцене нет убийства старухи — другие убийства. Катерина Ивановна (А. Б. Фрейндлих) убивает Мармеладова, Соню… Она сама мертва. Жизнь в мертвом мире. Трагическое начало. Катерина Ивановна — другой ход, противовес. Автомат. На технике?! — Неверно. Такой способ существования. Сравнить с Майей Булгаковой[[134]](#endnote-135). Фрейндлих играет интонационно на одном тоне, без переходов. (О рубашке Мармеладова — и «Ты и представить себе не можешь, Поленька»). Танец. Прямая спина. В ней сидит это благородство — **{****222} это проклятие Достоевского. Фрейндлих это поняла! Оцепенение. Вспышки. Защищает Соню. Фрейндлих не боится смеха (он звучит в зале, но захлебывается в страшном). Кашель. Говорит непрерывно, фантазия и реальность у нее сливаются воедино. Когда приносят Мармеладова — снова энергия, раздевает его. О Боге спорит со священником. Фрейндлих в мертвом открывает этот удар живого пульса — это важно, это по-достоевски и по-современному.**

Замкнутость и одиночество Раскольникова, он кажется лишним на сцене. Позы Наполеона. Раскольников и убийство (сам — убил ли?).

Порфирий Петрович Смоктуновского[[135]](#endnote-136). Посредственность. Прошлое. Несостоявшийся человек. Дьявол, абстракция. Живой мертвец. Не ведет следствие. В театре им. Ленсовета Порфирий — Е. А. Каменецкий ведет следствие. В ходе своей мысли он натыкается на человеческие пропасти. Их открывает и в них же не верит, себе не верит. Несостоявшийся человек (в высшем смысле).

Соня [Г. И. Никулина] — детское чтение Евангелия. У Достоевского это есть — детские движения.

Свидригайлов. Сцена с Дуней [Н. П. Ерескина]. Это другая исполнительница, сначала была И. И. Григорьева (хорошо придумана, но не была по-настоящему сыграна). На мелодраматическом мастерстве — что совсем не чуждо Достоевскому.

Самостоятельные линии. По М. М. Бахтину. Режиссер ведет их к соединению (переходы-углы: когда герой ведет один диалог и сразу же на том же месте включается в другой). Это мастерски сделано.

Арена борьбы. Незавершенность, неявственность жизненного решения. Противоречия живые, творческие — по-своему отражающие Достоевского и современность.

Периферия: Заметов (вариант Порфирия), Дуня, мать Раскольникова. Пролог — хорошо, лаконично. Минус — иллюстративность.

Способ говорения найден у Свидригайлова, Катерины Ивановны, Сони…

Толпа — театрально-бутафорская, массовочная, балласт человеческий на сцене.

Достоевского ставят на основе театральных достижений (мы еще вертимся: условность — достоверность — органичность). **{****223} Иначе к Достоевскому не подберешься. В театре им. Ленсовета играют роман, а не сюжет. Эффект романа в целом. Я. С. Билинкис об этом писал, он скажет лучше меня об этом.**

В фильме Кулиджанова Катерина Ивановна — Майя Булгакова — полнота жизни на краю пропасти, бьется.

То, что для Достоевского было крайностью, для нас стало обыденностью. Ежедневное убийство — чрезвычайность обыденного.

Катерина Ивановна — живая душа. Умная, великодушная, по-своему справедливая… Возможность добра!

Спор с Лапкиной: речь идет о трагическом герое (вина и гибель).

И. П. Владимиров: Раскольников виноват тем, что делит людей на две категории. И сам же говорит: это не народ, а мещане (П. П. Громов: у Достоевского нет мещан). Совершенно не согласен с Владимировым по поводу Свидригайлова. Владимиров взял за правило не смотреть то, что ставит сам, в других театрах.

Дьячков: Алена Ивановна убила Раскольникова (она его спровоцировала, навела на эту мысль).

Дьячков (по телефону) о Раскольникове: он не может быть приятен — он сам себе противен.

\* \* \*

Начало спектакля: старуха [Алена Ивановна] наверху. Посередине вдали какие-то фигуры. Справа стоит Катерина Ивановна, прямая, спиной к залу. Внизу: слева — студент и офицер, у дверей — Лизавета и мещанин, справа за столом Мармеладов. Справа и слева на перилах две девки. Вся конструкция немного напоминает современные строительные леса. Но, может быть, в этом есть свое соприкосновение.

Звонок звонит. Старуха — высокая, в белой домашней хламиде — открывает дверь, скрип. Идет диалог с Раскольниковым. Он внизу. Она говорит наверху в дверь (то есть тут нарушен способ говорения, отстраненность, не бытовой диалог). Только так может существовать Катерина Ивановна — Фрейндлих: отдельная, вне общения, Катерина Ивановна.

Мармеладов — евангельская тема. Мармеладов не только толкает Раскольникова на преступление, но и отвлекает от него (как **{****224} и другие — например, девочка и франт). Тут диалектика. Нельзя объяснить так, что Мармеладов Раскольникова подтолкнул — напротив, столько же и помешал: великие дела, а тут чужие завязки, Раскольников прикасается и вязнет в них.**

В темноте — бравурная музыка, трактирная «машина», разбитый рояль. Заметов. Стол. Половой с чайниками. Говорят о преступлении. Раскольников с газетами. Сначала разговор через всю сцену, потом подошел.

Раскольников. Вызов. Не совесть, а что? Мучает его что-либо или нет? Агрессивность, активность Раскольникова. Пропущено несколько звеньев [романа]. Какие звенья — это важно…

Катерина Ивановна с деревянной кадушкой. Говорит о стирке: «Где этот… Рубашку-то заносил. Заодно бы…» Вытирает стол (очень резко, энергично). Сразу же на том же тоне: «Ты представить себе не можешь, Полечка, как мы жили… Твой отец…» «Рубашку… Зашила бы прореху». Обрывает какие-то нитки. «Ты поспи как-нибудь без рубашки». Достает матрас… Идут люди. Нахлынуло изнутри, обнаружилась живая волна. Стыки и переходы — как одно целое, разное звучит на одной тональности. В режиссуре, в таких стыках — структурный принцип решения.

Несут Мармеладова. Катерина Ивановна берет тряпку, вытирает, делает, устраивает (она деятельна). Раскольников подстелил матрас. Священник. Катерина Ивановна Полечку посылает за Соней.

Соня: в шляпке, декольте, худая спина. Катерина Ивановна села сзади. Сидит в оцепенении. В себе. Раскольников кладет деньги на стол. Когда умирает Мармеладов — начинает играть шарманка. Раскольников положил деньги как-то немного картинно. Отошел в сторону. У фонаря. В крови запачкался. Движение — рука за борт, немного наполеоновское. «Я весь в крови».

Мать и Дуня. Разговор. Раскольников: «Я себя, я никого не убил». Упал. Повернулся как-то резко и упал. На диване. О Лужине. Соня. Перебои речи, не прямо, не о том. Соня села. Мать и Дуня уходят. Раскольников с Соней. Уходит. Темнота. Голоса.

Сцена у Порфирия. Разговор. Раскольников — прямо и энергично. Самовар. Раскольников сидит. Заметов и Разумихин слушают **{****225} внимательно. Порфирий — не в ритме, перебои. Раскольников уходит — Порфирий остановил его. О красильщиках. Раскольников отвечает сознательно…**

Раскольников и мещанин. Убежал за ним. Мигание света. Хохот. Фигура с топором.

Свидригайлов сидит. Раскольников — тоже. «Я знал, что вы не спите».

Второе действие. Прямое продолжение первого действия. Разговор Раскольникова со Свидригайловым. На диване. Общение возникает. Раскольников уходит от своего к общей теме. У Петренко — тургеневский грим. Говорит о деньгах, которые оставила Марфа Ивановна. О баньке с тараканами. Раскольников реагирует как-то вяло. Ушел. Высунулся: «Я от вас недалеко стою».

Сцена с Лужиным [Л. И. Борисевич]. Дуня.

У Сони. Раскольников агрессивен. Хватает ее за плечи. Целует платье. Увидал Евангелие: «Читай». Соня читает по-детски (воскрешение Лазаря).

У Порфирия. Обморок Раскольникова. Мещанин.

Катерина Ивановна и Поленька.

Признание Раскольникова Соне. Объясняет и не может объяснить. Соня понимает только его муку. О каторге. О кресте.

Сцена смерти Катерины Ивановны. Дети. «Сдаю с рук на руки». Застыла у Сони на руках. Давно уже сзади силуэт Свидригайлова. Вышел. На первом плане с Раскольниковым. О деньгах. Гаснет свет.

Третье действие. Порфирий и Раскольников. Свидригайлов и Дуня.

Раскольников у Сони. Крест. Молятся. Люди на «лесах» [сценической конструкции]. Раскольников обращается к ним, в ответ смех. Поворачивается к залу: «Я убил» (в этот раз на лесах продолжали смеяться). Свет на Раскольникове. Пауза. Конец.

## 12 февраля 1972 г. [«Лица». По Ф. М. Достоевскому. Малая сцена БДТ. Инсценировка и режиссура В. Э. Рецептера. Художник Н. Б. Васильева. Исполнитель В. Э. Рецептер].

Домашнее интеллигентское умствование, при этом — не понимает Достоевского, чего-нибудь почитал бы из критиков (Вяч. Иванова). **{****226} Получился какой-то невылупившийся из Гоголя Достоевский, Достоевский, который еще не вышел из «Шинели». Такого Достоевского нет. Это банальное хрестоматийное представление о Достоевском. Что-то вроде героя «Бедных людей». Разложил на лица, характеры. У Юрского в «Крокодиле»**[[136]](#endnote-137) — и характер, и авторская интонация, и пересечение, взаимодействие.

Задник — супрематический Петербург со сдвинутыми домами и фонарями. Горбатый мостик. В первом действии — стол со свечой (для автора). Во втором — кресло. В сумерках на сцене две фигуры (одна в шляпе, друга в картузе). В первом действии «шляпа» уходит. Во втором, наоборот, «картуз» уходит, «шляпа» остается.

«Бобок». Рецептер изображает героя (одно лицо). Садится за стол: меняется, благородно-иронический автор, читает предисловие с какими-то добавлениями («Меня всегда удивляло, что в его корреспонденциях не было направления») — здесь это некстати, о каком таком направлении может идти речь. Тут есть определенный характер. У Достоевского не может быть чистого объективного характера, в нем обязательно выражено общее. Рецептер делает маску (совсем что-то не то — когда говорит о портрете, рассматривает себя в зеркальце). У Достоевского — скорее горькая мина привыкшего все осуждать человека. Автора — отдельного и возвышающегося над героем — не может быть. Рецептер хотя и делает персонажу какую-то брюзгливую маску, но играет волнение, удивление. Мертвецов Рецептер разыгрывает очень плохо, поверхностно, не доходя до сути, по-театральному (генерал, Лебезятников, дамы). А Клиневич — вообще не оттуда, какой-то гимназист 6‑го класса, а не аристократ. Неинтересно, скучно, невыразительно. Зачем, о чем? Вдруг какое-то воодушевление, возмущение, пафос — так, театральный, для оживления и нагонения волнения на публику…

«Сон смешного человека» — все наоборот. Тут-то уже человек из подполья, концепция Достоевского творческая и жизненная — в схеме. А Рецептер делает некоторый типаж (очки, шлепающие губы, неправильная речь). И все это идет не изнутри (под напором), а происходит где-то в маске (губошлепание). Добренький человечек. **{****227} Подпускает сентиментальности и опять же пафоса (в рассказе о сне), но в либеральном духе (развращение человека). Буквально и поверхностно понятый «смешной человек». А ведь это «подпольный человек» сатанинской гордости, а не шут гороховый. Тут от автора никак нельзя было отделять.**

«Глав‑ны‑я возлюби как самого себя»: для Достоевского это программа, творческий метод, а тут — какая-то профанация. В конце — с петушиной гордостью (то есть опять же «маленький человек», а Достоевский «маленьким» не бывает…). В сцене сна Рецептер задергивает новый задник — такой же, но пестрее. Взбирается на стул (когда говорится о полете). Все эти действования, переходы, влезания — наивно и ненужно (потому что изнутри ничего не идет, мысли нет, а есть потуги). Банальное представление о Достоевском. Театрализация ничего не дает, все лишь внешнее, а суть даже портит, мельчит. Если бы было просто и разумно прочитано, и то было бы лучше. Атрибутика примитивная, а настоящего понимания нет. Игра в перевоплощения и превращения, в лица, — а это противоречит Достоевскому.

# {228} Примечания

Театральные дневники С. В. Владимирова публикуются по его записям, хранящимся в Кабинете рукописей РИИИ. Ф. 105. Оп. I. № 1. Лл. 9 – 10 об.; 19 – 19 об.; 21 – 21 об.; 28; 55; 80 – 85; № 2. Лл. 2 – 5 об.; 19 – 22; 27 – 31; 41; 52 – 53; № 3. Лл. 6; 8 – 9; 18 об. – 23; 31 – 34; 69 – 76; 44 – 47; 61 – 68; № 4. Лл. 5 – 6; 47 – 52, 57; № 5. Лл. 2 – 2 об.; 22 – 25 об.; 29 об. – 30; 42 – 50; 66 – 67; 75 – 81; № 6. Лл. 10 – 12 об.; 14 – 15 об.; 21 об. – 23, 29 – 39 об.; 19 об. – 21 об.; 25 – 26 об.; 42 – 60; 61 об. – 65; 94 – 98; 86 об. – 89 об.; 91 – 92 об.; № 8. Лл. 6 об. – 7 об.; 8 об. – 9 об.; 62 – 49; 58 – 62; 71 – 74; 81 об. – 84; 77 – 79; 122 – 125; 108 об. – 110 об.; № 9. Лл. 1 – 18; 10 – 13; № 10. Лл. 24 об.; 26; 113 – 114 об.; № 11. Лл. 3 – 30; 33 – 43; № 12. Лл. 42 – 43; № 13. Лл. 7 – 10; 14 – 20; № 14. Лл. 9 – 12 об.; 15 – 16 об.; 21 – 33 об.; 34 – 42; 42 об. – 52; № 17. Лл. 6 об. – 12; 13 – 16; 18 – 18 об.; 31 об. – 32 об.; 38 – 39 об.; № 18. Лл. 4 об. – 9; 21 – 24 об.; 25 – 28 об.; 28 об. – 40; № 19. Лл. 6 – 13, 18 – 21; 52 – 54 об.; 31 – 37 об., 42 – 51 об.; 56 об. – 59 об.; 62 об. – 63 об.; 60 – 61; 65 – 69; № 20. Лл. 6 – 15; 16 – 37; 40 – 42; 61 – 62; 64 – 66; № 22. Лл. 11 – 25, 38 об. – 53; № 24. Лл. 17 – 21 об.; 45, 52 – 54 об.; № 25. Лл. 9 – 32 об.; № 26. Лл. 12 – 18; 26 – 29; 31 – 45; 47 – 59 об.; № 27. Лл. 5 – 5 об.; 10 – 11 об.; 15 – 15 об.; 22 об. – 38 об.; 40 об. – 45; 48 – 56; № 28. Лл. 7 – 20; 25 об. – 31; 47 – 53; № 29. Лл. 23 об. – 32 об.; 36 – 48; № 30. Лл. 4, 30 – 30 об.; № 31. Лл. 2 – 6; 10 – 20 и об.; 34 – 40; № 32. Лл. 45 об. – 47 об., 49 об.; № 33. Лл. 6 – 13 и об.; 15 – 30; № 34. Лл. 5 – 8; 10 – 19; № 35. Лл. 3 – 5 об.; 17 – 19; 6 – 15 об.; 22 – 26 об., 27 – 29; 31 – 34 об.; 36 – 56 об.; № 36. Лл. 1 – 17 об.; 24 – 39 об.; № 37. Лл. 26 – 26 об.; 39 – 40 об.; 48 – 51 об.; 57 – 66 об.; 75 – 77; 86 – 88; № 38. Лл. 3 – 7; № 40. Лл. 3 – 5 и об.; 8 – 8 об.; 20 – 24 об.; 38 – 40; 43 – 48 об.; 61 – 63 об.; № 41. Лл. 5, 7 – 10 об.; 24 – 29; 31 – 33; 35 – 37; 60 об. – 62 об.; 64 – 68; № 42. Лл. 2 – 19 об.; 25 – 32; 45 об. – 47; 56 – 59 об.; № 43. Лл. 11 – 34; 47 – 50 об.; № 44. Лл. 31 – 47 об.; № 45. Лл. 1 – 2 об.; 7 – 19; 25 – 26 об.; 47 об. – 67; 71; № 46. Лл. 2 – 9; 11 – 34; 37 – 45; № 47. Лл. 3 об. – 12, 17 – 30; 43 – 49; № 48. Лл. 4; 11 – 12; 33 – 46; 54 об. – 57; № 49. Лл. 1 – 9; 4 – 14 об., 16 – 23; 25 – 31 об.; 33 – 36; 38 – 39 об.; 42 об. – 51 об.; № 50. Лл. 15 об. – 20.

# {237} Указатель имен к «Театральным дневникам»

[А](#_a01) [Б](#_a02) [В](#_a03) [Г](#_a04) [Д](#_a05) [Е](#_a06) [Ж](#_a07) [З](#_a08) [И](#_a09) [К](#_a11) [Л](#_a12) [М](#_a13) [Н](#_a14)  
[О](#_a15) [П](#_a16) [Р](#_a17) [С](#_a18) [Т](#_a19) [У](#_a20) [Ф](#_a21) [Х](#_a22) [Ц](#_a23) [Ч](#_a24) [Ш](#_a25) [Щ](#_a26) [Э](#_a30) [Ю](#_a31) [Я](#_a32)

Римской цифрой обозначается часть, арабской — страницы

Абрамов А. В. **I:** [136](#_page136)

Абрамов Ф. А. **II:** [217](#_page217)

Ава, Конте **II:** [177](#_page177)

Авалиани Н. И. **I:** [276](#_page276); **II:** [43](#_page043), [172](#_page172)

Авербах А. М. **I:** [131](#_page131)

Авшаров Ю. М. **II:** [117](#_page117)

Агамирзян Р. С. **I:** [166](#_page166), [188](#_page188), [192](#_page192), [254](#_page254) – [255](#_page255); **II:** [119](#_page119)

Адашевская М. К. **II:** [27](#_page027)

Адашевский К. И. **I:** [188](#_page188)

Акимов Н. П. **I:** [118](#_page118) – [119](#_page119), [127](#_page127), [137](#_page137) – [141](#_page141), [144](#_page144), [150](#_page150), [196](#_page196), [198](#_page198), [232](#_page232), [284](#_page284), [291](#_page291), [293](#_page293), [304](#_page304); **II:** [111](#_page111)

Аксенов В. П. **II:** [6](#_page006) – [10](#_page010)

Аксер, Эрвин **I:** [225](#_page225)

Алешин [Котляр] С. И. **I:** [133](#_page133); **II:** [5](#_page005)

Аллилуева С. И. **II:** [53](#_page053)

Алльо, Рене **I:** [209](#_page209), [221](#_page221)

Алов А. А. **II:** [172](#_page172)

Алрик, Жак **I:** [211](#_page211), [214](#_page214), [217](#_page217) – [220](#_page220)

Альбертацци, Джорджо **II:** [73](#_page073) – [76](#_page076)

Альфьери, Випорио **II:** [73](#_page073)

Андрушкевич В. С. **I:** [200](#_page200)

Аникст М. А. **II:** [76](#_page076), [87](#_page087), [110](#_page110), [172](#_page172)

Анисимова-Вульф И. С. **I:** [154](#_page154)

Анненский И. Ф. **I:** [187](#_page187), [254](#_page254)

Антипов Ф. Н. **II:** [111](#_page111) – [114](#_page114)

Антонио [Солер, Антонио Руис] **II:** [14](#_page014) – [15](#_page015)

Антониони, Микеланджело **II:** [26](#_page026), [230](#_page230)

Ануй, Жан **II:** [11](#_page011)

Анчаров М. Л. **II:** [41](#_page041)

Анчиц Г. В. **I:** [208](#_page208), [257](#_page257); **II:** [214](#_page214)

Аппен, Карл фон **II:** [101](#_page101)

Арбузов А. Н. **I:** [159](#_page159), [200](#_page200), [250](#_page250), [273](#_page273), [289](#_page289); **II:** [133](#_page133), [144](#_page144), [149](#_page149), [159](#_page159), [191](#_page191), [193](#_page193), [206](#_page206)

Аросева Н. **I:** [131](#_page131)

Архангельская Н. С. **I:** [152](#_page152)

Архипов В. **II:** [30](#_page030)

Арье, Рене **II:** [115](#_page115)

Афанасьев Д. В. **I:** [203](#_page203), [226](#_page226), [291](#_page291); **II:** [129](#_page129), [161](#_page161), [217](#_page217)

Афанасьева И. А. **II:** [188](#_page188)

Ахмадулина Б. А. **II:** [193](#_page193) – [195](#_page195)

Бабель И. Э. **II:** [148](#_page148) – [149](#_page149)

Бабинцев Б. Л. **II:** [64](#_page064) – [65](#_page065)

Багрицкий В. Э. **II:** [41](#_page041)

Балаж, Бела **II:** [185](#_page185)

Балакин О. А. **II:** [190](#_page190)

Балашова Н. В. **I:** [140](#_page140), [144](#_page144), [150](#_page150)

Балтер А. Д. **II:** [118](#_page118), [130](#_page130)

Баранова Е. В. **I:** [254](#_page254)

Барбой Ю. М. **II:** [200](#_page200)

Барков Д. И. **I:** [232](#_page232) – [233](#_page233), [258](#_page258), [274](#_page274) – [275](#_page275), [289](#_page289); **II:** [133](#_page133) – [134](#_page134), [144](#_page144) – [148](#_page148), [150](#_page150) – [151](#_page151), [160](#_page160) – [161](#_page161)

Барро, Жан-Луи **II:** [37](#_page037), [64](#_page064)

Барсак, Леон **II:** [63](#_page063)

Барток, Бела **II:** [185](#_page185)

Бартолини, Элио **II:** [26](#_page026)

Бартунек, Йозеф **I:** [124](#_page124)

Бархин С. М. **II:** [76](#_page076), [87](#_page087), [110](#_page110), [166](#_page166)

Басилашвили О. В. **I:** [164](#_page164) – [165](#_page165); **II:** [61](#_page061) – [63](#_page063), [125](#_page125), [132](#_page132), [135](#_page135), [153](#_page153) – [154](#_page154)

Бахтин М. М. **II:** [222](#_page222)

Беккет, Сэмюэл **II:** [5](#_page005), [35](#_page035), [88](#_page088), [230](#_page230)

Белинский А. А. **I:** [166](#_page166), [232](#_page232); **II:** [166](#_page166), [209](#_page209) – [210](#_page210)

Белинский В. Г. **I:** [128](#_page128)

Белов П. А. **II:** [82](#_page082)

Бениаминов А. Д. **I:** [119](#_page119) – [123](#_page123), [142](#_page142)

Бентал, Майкл **I:** [153](#_page153)

Бенуа А. Н. **II:** [185](#_page185)

Беньяш Р. М. **I:** [267](#_page267); **II:** [118](#_page118), [200](#_page200) – [201](#_page201)

Бергхауз, Рут **II:** [101](#_page101)

Бернарди, Мишель **II:** [115](#_page115)

Бернстайн, Леонард **II:** [117](#_page117)

Берсе, Фернан **I:** [213](#_page213)

**{****238} Бертье, Жак II:** [37](#_page037)

Бессонов Д. С. **II:** [193](#_page193)

Бетховен, Людвиг ван **I:** [140](#_page140)

Билинкис Я. С. **II:** [34](#_page034), [199](#_page199), [223](#_page223)

Бир, Жаклин **II:** [13](#_page013)

Бируля И. М. **II:** [199](#_page199), [210](#_page210)

Бланк Б. Л. **I:** [279](#_page279); **II:** [215](#_page215)

Блок А. А. **I:** [276](#_page276)

Богатырев Ю. Г. **II:** [173](#_page173)

Богданова Л. П. **II:** [140](#_page140)

Богемский Г. **I:** [119](#_page119)

Бомарше [Карон], Пьер Огюстен **II:** [116](#_page116)

Борзунов А. А. **II:** [109](#_page109)

Борисевич Л. И. **II:** [225](#_page225)

Борисов О. [А.] И. **II:** [34](#_page034), [55](#_page055), [56](#_page056)

Борисова Ю. К. **I:** [160](#_page160); **II:** [218](#_page218) – [219](#_page219)

Боровский Д. Л. **II:** [108](#_page108)

Бородин Д. В. **II:** [71](#_page071)

Босулаев А. Ф. **I:** [126](#_page126), [133](#_page133), [173](#_page173)

Бояджиев Г. Н. **II:** [34](#_page034) – [35](#_page035)

Боярский С. А. **II:** [119](#_page119)

Брабец, Владимир **I:** [124](#_page124)

Брассер, Пьер **II:** [64](#_page064)

Брекур, Пьер **II:** [13](#_page013)

Брехт, Бертольд **I:** [123](#_page123), [125](#_page125), [188](#_page188), [209](#_page209) – [210](#_page210), [225](#_page225), [254](#_page254) – [255](#_page255), [276](#_page276), [279](#_page279), [281](#_page281) – [282](#_page282); **II:** [29](#_page029), [35](#_page035), [37](#_page037), [43](#_page043), [78](#_page078), [81](#_page081) – [82](#_page082), [94](#_page094), [101](#_page101), [193](#_page193), [232](#_page232)

Бриллиантов Л. В. **II:** [199](#_page199) – [206](#_page206), [209](#_page209) – [212](#_page212)

Брикетто, Биче **II:** [26](#_page026)

Броневой Л. С. **II:** [140](#_page140) – [141](#_page141), [144](#_page144), [179](#_page179) – [183](#_page183)

Брук, Питер **I:** [236](#_page236), [250](#_page250), [252](#_page252), [306](#_page306); **II:** [138](#_page138), [230](#_page230)

Брусе, Жорж **II:** [12](#_page012)

Брыхт, Анджей **II:** [131](#_page131)

Бубликов Ю. Т. **I:** [136](#_page136); **II:** [52](#_page052) – [53](#_page053)

Буймистр Г. И. **II:** [98](#_page098)

Булгаков М. А. **I:** [126](#_page126); **II:** [65](#_page065) – [68](#_page068), [108](#_page108) – [110](#_page110), [136](#_page136)

Булгакова М. Г. **II:** [221](#_page221), [223](#_page223), [237](#_page237)

Буриан, Эмиль Франтишек **I:** [123](#_page123), [125](#_page125)

Бурова Э. Н. **I:** [268](#_page268)

Бурсов Б. И. **II:** [209](#_page209)

Буслаев Л. **II:** [47](#_page047)

Буткевич, Милутин **II:** [79](#_page079) – [80](#_page080)

Буш, Эрнст **I:** [253](#_page253)

Быков Р. А. **I:** [131](#_page131), [304](#_page304) – [305](#_page305); **II:** [200](#_page200), [235](#_page235)

Быкова Н. Н. **I:** [230](#_page230)

Бьюри, Джон **II:** [56](#_page056)

Бялик Б. А. **II:** [34](#_page034)

Вагнер Л. Е. **II:** [158](#_page158) – [159](#_page159)

Вайгель, Елена **II:** [104](#_page104) – [108](#_page108)

Вайль (Вейль), Курт **I:** [123](#_page123) – [124](#_page124)

Вальберг, Николь **II:** [13](#_page013)

Вампилов А. В. **II:** [148](#_page148)

Варкин В. Ю. **II:** [217](#_page217)

Варламов К. А. **I:** [231](#_page231) – [232](#_page232)

Варпаховский Л. В. **II:** [108](#_page108)

Васильев А. И. **I:** [279](#_page279), [282](#_page282), [286](#_page286); **II:** [43](#_page043) – [44](#_page044), [47](#_page047) – [48](#_page048)

Васильев И. А. **II:** [91](#_page091)

Васильев Ю. В. **II:** [41](#_page041)

Васильева В. К. **II:** [117](#_page117)

Васильева Н. Б. **II:** [225](#_page225)

Вассор, Сесиль **II:** [36](#_page036)

Вахтангов Е. Б. **II:** [229](#_page229), [231](#_page231)

Вахтин Б. Б. **II:** [209](#_page209)

Векверт, Манфред **II:** [101](#_page101)

Великанова Г. М. **II:** [32](#_page032), [229](#_page229)

Венанцо, Джанни ди **II:** [26](#_page026)

Верещенко Н. А. **II:** [68](#_page068)

Вери, Пьер **I:** [160](#_page160)

Вертинская А. А. **II:** [97](#_page097) – [98](#_page098), [168](#_page168) – [170](#_page170)

Вертинский А. Н. **I:** [118](#_page118) – [119](#_page119), [277](#_page277)

Вивальди, Антонио **II:** [36](#_page036)

Вивьен Л. С. **I:** [126](#_page126), [133](#_page133), [173](#_page173), [231](#_page231) – [232](#_page232), [301](#_page301)

Вивьен М. Л. **I:** [133](#_page133)

Вилар, Жан **I:** [117](#_page117); **II:** [36](#_page036) – [37](#_page037), [230](#_page230)

Витольд, Мишель **II:** [114](#_page114)

Витти, Моника **II:** [26](#_page026)

Вишневская И. Л. **I:** [267](#_page267)

Вишняков П. И. **II:** [70](#_page070) – [71](#_page071)

Влад, Роман **II:** [73](#_page073)

Владимиров И. П. **I:** [207](#_page207), [256](#_page256), [274](#_page274) – [276](#_page276), [289](#_page289), [305](#_page305); **II:** [119](#_page119) – [120](#_page120), [191](#_page191), [194](#_page194) – [195](#_page195), [200](#_page200), [212](#_page212), [223](#_page223)

Вовси А. Г. **II:** [65](#_page065) – [66](#_page066)

Возиян Л. Н. **I:** [285](#_page285), [287](#_page287) – [288](#_page288); **II:** [46](#_page046)

**{****239} Вознесенская А. В. II:** [91](#_page091), [94](#_page094) – [95](#_page095), [174](#_page174)

Вознесенский А. А. **II:** [44](#_page044), [51](#_page051) – [52](#_page052)

Войнович В. Н. **II:** [31](#_page031)

Войткевич Я. Н. **I:** [122](#_page122)

Волков В. В. **II:** [64](#_page064)

Волков М. Д. **II:** [27](#_page027) – [28](#_page028), [124](#_page124), [133](#_page133)

Волков Н. Н. **II:** [142](#_page142), [178](#_page178) – [184](#_page184)

Волкова О. В. **I:** [228](#_page228) – [230](#_page230); **II:** [12](#_page012), [115](#_page115) – [116](#_page116), [157](#_page157)

Волконский А. М. **II:** [6](#_page006), [65](#_page065), [110](#_page110), [126](#_page126)

Володин А. М. **I:** [132](#_page132), [144](#_page144), [167](#_page167), [175](#_page175), [304](#_page304); **II:** [122](#_page122), [199](#_page199), [201](#_page201), [209](#_page209) – [210](#_page210), [216](#_page216)

Волчек Г. Б. **I:** [152](#_page152) – [153](#_page153); **II:** [6](#_page006), [28](#_page028), [69](#_page069), [76](#_page076), [84](#_page084), [86](#_page086), [97](#_page097) – [99](#_page099), [163](#_page163), [173](#_page173), [215](#_page215)

Вольперт Д. М. **I:** [292](#_page292) – [293](#_page293), [298](#_page298)

Вольтер, Клод **II:** [13](#_page013) – [14](#_page014)

Волынская Л. А. **I:** [195](#_page195)

Воробьев В. Е. **II:** [117](#_page117), [131](#_page131), [200](#_page200), [231](#_page231) – [232](#_page232)

Воронцов М. **II:** [148](#_page148)

Всеволодов В. В. **II:** [66](#_page066) – [68](#_page068)

Вулфендем, Гай **II:** [56](#_page056)

Высоцкий В. С. **I:** [276](#_page276), [283](#_page283); **II:** [41](#_page041) – [45](#_page045), [48](#_page048), [136](#_page136) – [137](#_page137), [173](#_page173) – [174](#_page174)

Габай И. В. **I:** [266](#_page266)

Габен, Жан **I:** [221](#_page221); **II:** [105](#_page105)

Габутти, Реймонд **II:** [63](#_page063)

Гаврилин В. А. **II:** [199](#_page199), [212](#_page212), [217](#_page217)

Гай Г. А. **II:** [166](#_page166), [234](#_page234)

Гайяр-Рислер, Франсина **II:** [114](#_page114)

Галипо, Жак **II:** [171](#_page171)

Галкин Б. С. **II:** [117](#_page117)

Ганицкая М. Ф. **II:** [119](#_page119)

Гаричев А. Е. **I:** [164](#_page164), [234](#_page234)

Гашек, Ярослав **I:** [123](#_page123)

Гауптман, Элизабет **II:** [101](#_page101)

Гафт В. И. **II:** [117](#_page117), [167](#_page167), [169](#_page169) – [170](#_page170), [174](#_page174) – [175](#_page175), [215](#_page215)

Гельфанд Е. **II:** [29](#_page029)

Герман П. **II:** [127](#_page127) – [128](#_page128)

Герман Ю. П. **I:** [232](#_page232)

Гиба, Канте **II:** [234](#_page234)

Гибсон, Уильям **I:** [228](#_page228); **II:** [115](#_page115)

Гийома, Жерар **I:** [215](#_page215) – [217](#_page217), [219](#_page219) – [224](#_page224)

Гинзбург З. Л. **II:** [87](#_page087)

Гинкас К. М. **II:** [119](#_page119), [232](#_page232)

Гисль, Андре **II:** [13](#_page013)

Гиша (Гишиа), Леон **I:** [117](#_page117); **II:** [36](#_page036)

Гладков А. К. **I:** [231](#_page231)

Гнедич П. П. **II:** [126](#_page126)

Гоголь Н. В. **I:** [127](#_page127) – [128](#_page128), [231](#_page231), [291](#_page291); **II:** [226](#_page226)

Годар, Франтишек **I:** [124](#_page124)

Голдаев Б. В. **I:** [281](#_page281), [285](#_page285)

Голиков В. С. **II:** [200](#_page200)

Головин Ю. А. **II:** [52](#_page052)

Головин Ю. **II:** [127](#_page127) – [128](#_page128)

Гончаров А. Д. **I:** [154](#_page154), [290](#_page290)

Гончаров И. А. **II:** [215](#_page215)

Горбачев И. О. **I:** [139](#_page139), [174](#_page174), [255](#_page255); **II:** [162](#_page162)

Горбовский Г. Я. **II:** [67](#_page067)

Гордон М. А. **I:** [134](#_page134)

Горин П. П. **I:** [203](#_page203); **II:** [118](#_page118), [199](#_page199), [211](#_page211)

Горин Ю. П. **II:** [29](#_page029), [34](#_page034)

Городницкий А. М. **II:** [131](#_page131)

Горький М. [Пешков А. М.] **I:** [290](#_page290), [301](#_page301); **II:** [26](#_page026), [34](#_page034) – [35](#_page035), [54](#_page054) – [55](#_page055), [69](#_page069), [155](#_page155), [157](#_page157) – [158](#_page158), [163](#_page163)

Гошев Д. А. **II:** [68](#_page068)

Гоцци, Карло **II:** [231](#_page231)

Гранат Е. Е. **I:** [131](#_page131)

Грановская Е. М. **II:** [88](#_page088), [231](#_page231)

Грациози, Франко **II:** [75](#_page075) – [76](#_page076)

Грачев А. Д. **II:** [138](#_page138) – [144](#_page144), [178](#_page178), [180](#_page180) – [185](#_page185)

Грибанов Б. Т. **II:** [41](#_page041)

Грибов А. Н. **II:** [109](#_page109)

Грибоедов А. С. **I:** [188](#_page188), [192](#_page192); **II:** [27](#_page027)

Григорьева И. И. **II:** [222](#_page222)

Гришина Н. Г. **I:** [187](#_page187), [254](#_page254)

Громов П. П. **II:** [201](#_page201), [223](#_page223)

Губенко Н. Н. **I:** [283](#_page283), [286](#_page286) – [288](#_page288); **II:** [42](#_page042), [47](#_page047)

Гуляева Н. И. **I:** [291](#_page291)

Гурецкая К. Я. **I:** [143](#_page143)

Гуэрра, Тонино **II:** [26](#_page026)

Гюго, Виктор Мари **I:** [117](#_page117)

Давыдов В. С. **II:** [110](#_page110)

Давыдов В. Ф. **II:** [96](#_page096)

Давыдов И. **II:** [30](#_page030)

Дадыко М. С. **I:** [160](#_page160)

Даль О. И. **II:** [77](#_page077), [83](#_page083), [85](#_page085) – [86](#_page086), [96](#_page096)

**{****240} Данилов Н. II:** [29](#_page029)

Данкур, Жюли **I:** [211](#_page211), [218](#_page218) – [224](#_page224)

Дарбо, Ральф **II:** [13](#_page013)

Дариус, Адам **II:** [195](#_page195) – [198](#_page198)

Даусон А. Н. **I:** [133](#_page133)

Дворкин Ю. Б. **II:** [232](#_page232)

Дебари, Жак **I:** [212](#_page212), [221](#_page221) – [225](#_page225)

Девяткин М. К. **I:** [257](#_page257); **II:** [52](#_page052)

Дегтярева Т. В **II:** [174](#_page174)

Дейбер, Поль-Эмиль **II:** [115](#_page115)

Деймек, Казимеж **I:** [202](#_page202)

Демидова А. С. **I:** [287](#_page287), [304](#_page304); **II:** [46](#_page046) – [47](#_page047)

Демидова Г. И. **II:** [131](#_page131), [202](#_page202), [204](#_page204) – [205](#_page205), [217](#_page217)

Демин П. **I:** [233](#_page233)

Дени, Даниэль **II:** [13](#_page013)

Дессау, Пауль **II:** [101](#_page101)

Дестоп, Жак **II:** [115](#_page115)

Дешамп, Хюбер **II:** [36](#_page036)

Джабраилов Р. Х. **I:** [283](#_page283); **II:** [41](#_page041)

Джеймсон, Полин **I:** [237](#_page237), [248](#_page248)

Джигарханян А. И. **II:** [66](#_page066) – [68](#_page068)

Дзеффирелли, Франко **II:** [100](#_page100), [103](#_page103), [137](#_page137) – [138](#_page138), [233](#_page233)

Дмитриев И. Б. **I:** [292](#_page292) – [301](#_page301)

Дмитриев И. П. **I:** [227](#_page227)

Дмитриева А. И. **I:** [267](#_page267) – [268](#_page268), [271](#_page271) – [272](#_page272)

Дмитриева Н. В. **II:** [200](#_page200), [209](#_page209)

Днепров Д. Н. **II:** [67](#_page067)

Добровольский И. Н. **I:** [276](#_page276)

Добронравов Д. **II:** [148](#_page148)

Добронравов Ю. Г. **I:** [276](#_page276)

Додин Л. А. **II:** [155](#_page155)

Додина Т. В. **I:** [284](#_page284) – [285](#_page285)

Докторова М. Н. **II:** [112](#_page112)

Донати, Данило **II:** [100](#_page100)

Дорогова З. М. **I:** [257](#_page257)

Доронина Т. В **I:** [139](#_page139), [167](#_page167) – [173](#_page173), [175](#_page175) – [179](#_page179), [189](#_page189) – [192](#_page192), [194](#_page194), [234](#_page234) – [236](#_page236); **II:** [15](#_page015), [28](#_page028)

Дорошина Н. М. **II:** [76](#_page076), [77](#_page077), [84](#_page084), [88](#_page088), [89](#_page089), [94](#_page094) – [95](#_page095), [99](#_page099), [164](#_page164), [166](#_page166) – [168](#_page168), [170](#_page170), [172](#_page172), [215](#_page215)

Доррер В. И. **I:** [148](#_page148)

Достоевский Ф. М. **I:** [231](#_page231); **II:** [122](#_page122) – [123](#_page123), [212](#_page212) – [213](#_page213), [219](#_page219), [223](#_page223), [225](#_page225) – [227](#_page227), [236](#_page236)

Драгович, Биляна **II:** [77](#_page077) – [78](#_page078)

Драшкич. Любомир **II:** [78](#_page078)

Дугина В. Н. **II:** [66](#_page066)

Дудин В. Ф. **I:** [252](#_page252)

Думский С. И. **I:** [232](#_page232)

Дунаев А. Л. **I:** [305](#_page305)

Дунаевский И. О. **I:** [154](#_page154)

Дургин В. Я. **II:** [65](#_page065), [138](#_page138), [178](#_page178)

Дуров Л. К. **II:** [137](#_page137), [140](#_page140) – [143](#_page143), [181](#_page181)

Дьячков Л. Н. **II:** [134](#_page134) – [135](#_page135), [147](#_page147) – [148](#_page148), [159](#_page159) – [161](#_page161), [174](#_page174), [192](#_page192), [201](#_page201), [212](#_page212) – [215](#_page215), [220](#_page220) – [225](#_page225), [233](#_page233) – [234](#_page234), [236](#_page236)

Дык, Виктор **I:** [123](#_page123)

Дюдикур, Марк **I:** [211](#_page211), [213](#_page213) – [214](#_page214), [216](#_page216), [220](#_page220) – [221](#_page221)

Дюко, Анни **II:** [115](#_page115)

Дюма, Александр (отец) **I:** [209](#_page209)

Еврипид **I:** [187](#_page187) – [188](#_page188), [254](#_page254)

Евстигнеев Е. А. **I:** [132](#_page132), [148](#_page148), [152](#_page152), [167](#_page167), [304](#_page304); **II:** [8](#_page008), [28](#_page028), [31](#_page031), [61](#_page061), [69](#_page069), [72](#_page072), [77](#_page077), [83](#_page083), [86](#_page086) – [87](#_page087), [89](#_page089) – [90](#_page090), [94](#_page094) – [96](#_page096), [98](#_page098), [100](#_page100), [163](#_page163) – [170](#_page170), [216](#_page216), [231](#_page231)

Евтушенко Е. А. **II:** [6](#_page006), [51](#_page051) – [52](#_page052), [161](#_page161) – [162](#_page162)

Екатерининский М. К. **I:** [302](#_page302)

Еланская К. Н. **I:** [290](#_page290)

Елисеев А. М. **I:** [132](#_page132), [145](#_page145); **II:** [6](#_page006)

Елисич, Джордже **II:** [80](#_page080)

Енокян Ю. С. **I:** [230](#_page230)

Еремина Н. С. **II:** [92](#_page092), [98](#_page098)

Ерескина Н. П. **II:** [215](#_page215), [222](#_page222)

Ефимова А. Я. **I:** [303](#_page303)

Ефремов О. Н. **I:** [131](#_page131) – [133](#_page133), [145](#_page145), [147](#_page147), [149](#_page149), [152](#_page152) – [153](#_page153), [167](#_page167); **II:** [6](#_page006), [76](#_page076) – [77](#_page077), [82](#_page082) – [86](#_page086), [88](#_page088), [93](#_page093) – [96](#_page096), [99](#_page099), [137](#_page137), [163](#_page163), [165](#_page165) – [166](#_page166), [170](#_page170), [205](#_page205)

Ефремов И. С. **I:** [134](#_page134)

Жаке, Ги **I:** [212](#_page212) – [213](#_page213)

Жарр, Морис **I:** [117](#_page117); **II:** [36](#_page036)

Жарри, Альфред **II:** [78](#_page078), [82](#_page082)

Желдин К. Б. **II:** [111](#_page111) – [112](#_page112)

Жженов Г. С. **I:** [258](#_page258)

Животов А. С. **I:** [150](#_page150)

Жилин И. Е. **I:** [302](#_page302)

Жильцов А. В. **I:** [291](#_page291)

Жирнов С. Л. **II:** [139](#_page139), [178](#_page178) – [180](#_page180), [182](#_page182) – [184](#_page184)

Житков А. И. **I:** [256](#_page256)

Жуков Г. К **II:** [125](#_page125) – [126](#_page126)

**{****241} Жукова Т. И. II:** [44](#_page044), [112](#_page112) – [113](#_page113)

Жуховицкий Л. А. **II:** [234](#_page234)

Зайкова С. А. **I:** [251](#_page251), [254](#_page254)

Зайцев В. М. **II:** [116](#_page116)

Зак А. Г. **I:** [147](#_page147)

Замбо, Жюль **II:** [234](#_page234)

Зарубина И. П. **I:** [129](#_page129)

Зархи А. Г. **II:** [232](#_page232)

Захаров М. А. **II:** [29](#_page029), [31](#_page031)

Збруев А. В. **I:** [269](#_page269), [271](#_page271), [273](#_page273); **II:** [206](#_page206) – [209](#_page209)

Зельдин В. М. **I:** [164](#_page164)

Землеглядова К. Г. **I:** [120](#_page120)

Земляникин В. А. **II:** [9](#_page009), [97](#_page097)

Зимин М. Н. **II:** [109](#_page109)

Зинкова, Виола **I:** [124](#_page124)

Злобин К. М. **I:** [143](#_page143)

Зобин В. **II:** [29](#_page029)

Золотницкий Д. И. **II:** [34](#_page034)

Золотухин В. С. **I:** [282](#_page282), [284](#_page284), [286](#_page286); **II:** [41](#_page041) – [43](#_page043), [45](#_page045) – [48](#_page048)

Зон Б. В. **I:** [200](#_page200)

Зорин Л. Г. **I:** [134](#_page134), [173](#_page173); **II:** [82](#_page082), [119](#_page119) – [120](#_page120), [218](#_page218)

Ибсен, Генрик **I:** [154](#_page154), [158](#_page158)

Иванов А. Г. **II:** [121](#_page121)

Иванов В. А. **II:** [112](#_page112) – [114](#_page114)

Иванов Вяч. И. **II:** [219](#_page219), [225](#_page225) – [226](#_page226)

Иванов Л. В. **II:** [109](#_page109)

Иванов Н. Н. **II:** [156](#_page156)

Иванов С. И. **II:** [118](#_page118) – [119](#_page119), [130](#_page130)

Иванова Л. И. **I:** [145](#_page145), [152](#_page152); **II:** [8](#_page008), [84](#_page084) – [85](#_page085), [92](#_page092), [97](#_page097), [99](#_page099), [164](#_page164), [173](#_page173)

Ильинский И. В. **I:** [291](#_page291)

Ильичев Я. И. **II:** [210](#_page210), [235](#_page235)

Ильф И. [Файнзильберг И. А.] **I:** [226](#_page226) – [227](#_page227)

Инютина Г. К. **I:** [133](#_page133)

Ионеско, Эжен **II:** [5](#_page005)

Ионова Е. **I:** [279](#_page279)

Казаков А. И. **II:** [217](#_page217)

Казарес, Мария **I:** [117](#_page117)

Казиль, Женевьев **II:** [115](#_page115)

Кайзер, Вольфганг **II:** [103](#_page103), [106](#_page106) – [108](#_page108)

Калиновский Л. В. **I:** [131](#_page131)

Калмановский Е. С. **II:** [136](#_page136)

Камара, Айсата [Диалло Айсату] **II:** [235](#_page235)

Камара, Секуба **II:** [177](#_page177)

Камаев В. С. **II:** [181](#_page181)

Каменецкий Е. А. **II:** [214](#_page214) – [215](#_page215), [222](#_page222), [225](#_page225)

Каморный Ю. Ю. **II:** [156](#_page156) – [157](#_page157)

Каневский Л. С. **II:** [140](#_page140)

Канель, Франсуаз **II:** [115](#_page115)

Капустина В. Я. **II:** [72](#_page072)

Караваев В. И. **II:** [61](#_page061)

Караваева З. И. **II:** [52](#_page052)

Каравайчук О. Н. **II:** [138](#_page138)

Караев, Кара Абульфаз оглы **I:** [126](#_page126)

Карасев В. К. **I:** [227](#_page227)

Каретников Н. Н. **I:** [276](#_page276); **II:** [172](#_page172)

Каркано, Эмилио **II:** [100](#_page100)

Карне, Марсель **II:** [63](#_page063)

Карнович-Валуа С. С. **II:** [27](#_page027)

Карпова В. А. **I:** [128](#_page128), [150](#_page150)

Касенкина А. Г. **I:** [155](#_page155)

Касона, Алехандро [Алехандро Родригес Альварес] **I:** [118](#_page118), [137](#_page137), [304](#_page304)

Катаев В. С. **II:** [117](#_page117)

Каташева Н. С. **II:** [8](#_page008), [94](#_page094)

Каугвер, Раймонд **II:** [173](#_page173)

Кашкин А. В. **I:** [187](#_page187)

Кашпур В. Т. **II:** [109](#_page109)

Каштелян С. К. **I:** [276](#_page276)

Кваша И. В. **I:** [146](#_page146), [148](#_page148), [152](#_page152) – [153](#_page153); **II:** [28](#_page028), [69](#_page069), [83](#_page083), [88](#_page088) – [89](#_page089), [94](#_page094), [95](#_page095), [97](#_page097), [163](#_page163) – [164](#_page164), [174](#_page174) – [175](#_page175)

Кейта, Мамади **II:** [235](#_page235)

Келли, Клер **II:** [57](#_page057)

Кемлина Т. **II:** [31](#_page031)

Кербуль, Ив **I:** [214](#_page214) – [215](#_page215)

Кертис, Энн **II:** [56](#_page056)

Кидониатис, Константинос **I:** [208](#_page208)

Килти, Джером **I:** [198](#_page198)

Ким Ю. Ч. — см. [Михайлов Ю](#_Tosh0008373).

Киракосян Л. З. **II:** [131](#_page131), [217](#_page217)

Киреев А. Н. **I:** [302](#_page302)

Кириленко М. А. **II:** [192](#_page192) – [193](#_page193)

Кириллов А. И. **I:** [129](#_page129) – [130](#_page130), [143](#_page143)

**{****242} Кириллов П. М. II:** [6](#_page006), [69](#_page069), [86](#_page086), [88](#_page088), [99](#_page099), [163](#_page163), [215](#_page215)

Кириченко И. Н. **II:** [140](#_page140) – [144](#_page144)

Китаев М. Ф. **II:** [173](#_page173), [212](#_page212)

Клещева М. С. **I:** [266](#_page266)

Клещевский В. А. **II:** [149](#_page149)

Климентьев В. М. **I:** [281](#_page281) – [282](#_page282), [285](#_page285) – [286](#_page286), [288](#_page288) – [289](#_page289)

Клитин С. С. **I:** [200](#_page200) – [201](#_page201)

Клюкин В. А. **II:** [188](#_page188) – [190](#_page190)

Коваленко Г. М. **II:** [98](#_page098)

Коваленко Е. К. **I:** [252](#_page252)

Ковель В. П. **I:** [188](#_page188), [302](#_page302); **II:** [49](#_page049)

Коган П. Д. **II:** [41](#_page041)

Когоут Павел **I:** [131](#_page131)

Коженкова А. В. **II:** [64](#_page064)

Козаков М. М. **I:** [149](#_page149), [153](#_page153); **II:** [6](#_page006) – [10](#_page010)

Козелькова Е. Г. **II:** [97](#_page097)

Козинцев Г. М. **I:** [250](#_page250), [256](#_page256)

Козлов В. Ф. **II:** [40](#_page040)

Козырева Е. Н. **I:** [187](#_page187)

Коковкин Б. С. **I:** [295](#_page295) – [296](#_page296), [299](#_page299) – [301](#_page301)

Колесов Л. К. **I:** [145](#_page145), [199](#_page199)

Колкер А. Н. **I:** [226](#_page226)

Колокольников А. Н. **I:** [281](#_page281) – [282](#_page282), [285](#_page285) – [286](#_page286), [288](#_page288) – [289](#_page289); **II:** [41](#_page041)

Колосов Г. К. **I:** [303](#_page303)

Колычев Ю. О. **I:** [267](#_page267); **II:** [66](#_page066) – [67](#_page067)

Комаровская Л. Г. **I:** [280](#_page280), [282](#_page282), [287](#_page287) – [288](#_page288); **II:** [44](#_page044) – [45](#_page045)

Комиссаржевская В. Ф. **I:** [159](#_page159); **II:** [221](#_page221)

Комратов В. Н. **II:** [40](#_page040)

Кондратьева И. М. **I:** [165](#_page165) – [166](#_page166)

Кондратов А. И. **II:** [189](#_page189) – [190](#_page190)

Коош, Иван **II:** [185](#_page185)

Копелев Л. З. **II:** [43](#_page043)

Копелян Е. З. **I:** [190](#_page190), [192](#_page192), [195](#_page195); **II:** [15](#_page015) – [16](#_page016), [124](#_page124), [171](#_page171), [209](#_page209), [215](#_page215)

Корвет А. В. **I:** [135](#_page135) – [136](#_page136), [208](#_page208)

Корень С. Г. **II:** [6](#_page006)

Корецкий В. И. **I:** [267](#_page267), [274](#_page274)

Корн Н. П. **I:** [234](#_page234)

Корнилова Е. К. **I:** [284](#_page284); **II:** [47](#_page047) – [48](#_page048), [112](#_page112) – [113](#_page113)

Корогодский З. Я. **II:** [155](#_page155), [200](#_page200)

Королева Е. Г. **I:** [229](#_page229)

Короткевич Г. П. **I:** [292](#_page292), [295](#_page295) – [296](#_page296), [298](#_page298) – [301](#_page301)

Костелянец Б. О. **II:** [34](#_page034), [230](#_page230)

Костер, Шарль де **II:** [161](#_page161)

Костецкий В. А. **II:** [118](#_page118), [131](#_page131)

Костич, Воислав **II:** [77](#_page077) – [78](#_page078)

Кочергин Э. С. **I:** [266](#_page266); **II:** [119](#_page119), [148](#_page148)

Кочетов А. **I:** [137](#_page137), [304](#_page304)

Кочетов В. А. **II:** [53](#_page053), [120](#_page120), [230](#_page230), [232](#_page232)

Кочова, Зузана **I:** [124](#_page124)

Кошукова Л. А. **II:** [109](#_page109) – [110](#_page110)

Краско И. И. **I:** [167](#_page167), [171](#_page171), [235](#_page235)

Кремер А. Л. **I:** [131](#_page131); **II:** [31](#_page031)

Кржижек, Богумил **I:** [125](#_page125)

Кривошеина В. Ф. **I:** [252](#_page252)

Кровицкий Л. А. **I:** [120](#_page120)

Крон [Крейн] А. А. **II:** [11](#_page011)

Круглый Л. Б. **I:** [148](#_page148), [152](#_page152), [268](#_page268) – [273](#_page273); **II:** [28](#_page028), [207](#_page207) – [209](#_page209)

Крылов С. **II:** [41](#_page041)

Крылова Л. И. **II:** [86](#_page086), [94](#_page094), [95](#_page095), [98](#_page098)

Крымов П. А. **I:** [133](#_page133)

Крынкин Г. Я. **II:** [71](#_page071)

Кузнецов А. В. **I:** [149](#_page149)

Кузнецов В. А. **I:** [166](#_page166), [189](#_page189), [236](#_page236); **II:** [27](#_page027)

Кузнецов В. П. **II:** [8](#_page008)

Кузнецов И. К. **I:** [147](#_page147)

Кузнецов С. П. **I:** [167](#_page167), [266](#_page266)

Кузнецова И. С. **I:** [280](#_page280), [282](#_page282) – [283](#_page283), [287](#_page287) – [288](#_page288); **II:** [44](#_page044), [112](#_page112) – [114](#_page114)

Кулешов К. Ф. **I:** [250](#_page250)

Кулиджанов Л. А. **II:** [223](#_page223), [236](#_page236) – [237](#_page237)

Кулиш М. [Н. Г.] **I:** [266](#_page266); **II:** [11](#_page011)

Кульчицкий М. В. **II:** [41](#_page041)

Куперман Ю. Л. **II:** [172](#_page172)

Кураташвили О. А. **II:** [33](#_page033)

Курьяков Н. Л. **II:** [188](#_page188)

Кутепов А. Я. **II:** [71](#_page071)

Кутов В. **II:** [30](#_page030)

Кутузов А. Г. **II:** [98](#_page098), [174](#_page174)

Лавров Б. А. **I:** [156](#_page156)

Лавров К. Ю. **I:** [164](#_page164) – [165](#_page165), [189](#_page189) – [191](#_page191), [193](#_page193), [234](#_page234) – [236](#_page236); **II:** [16](#_page016), [27](#_page027), [28](#_page028), [35](#_page035), [55](#_page055), [190](#_page190), [235](#_page235)

**{****243} Лаврова Т. Е. II:** [8](#_page008), [167](#_page167) – [170](#_page170)

Ладыгин М. Д. **I:** [292](#_page292), [295](#_page295) – [296](#_page296), [300](#_page300); **II:** [130](#_page130)

Лазарев А. С. **I:** [251](#_page251), [253](#_page253); **II:** [37](#_page037) – [40](#_page040)

Лазарев Е. Н. **I:** [253](#_page253) – [254](#_page254); **II:** [37](#_page037) – [40](#_page040)

Лалевич В. И. **I:** [266](#_page266), [273](#_page273)

Лалицки, Владислав **II:** [78](#_page078)

Ландграф С. Н. **I:** [294](#_page294), [298](#_page298)

Лансело, Жан-Мари **I:** [212](#_page212) – [213](#_page213), [218](#_page218) – [219](#_page219)

Лапкина Г. А. **II:** [219](#_page219), [223](#_page223), [236](#_page236)

Ларош, Пьер **II:** [13](#_page013)

Ласкари К. А. **II:** [199](#_page199)

Лебедев Е. А. **I:** [165](#_page165), [167](#_page167) – [173](#_page173), [176](#_page176), [179](#_page179) – [182](#_page182), [197](#_page197) – [200](#_page200), [202](#_page202), [226](#_page226), [234](#_page234) – [236](#_page236); **II:** [27](#_page027), [31](#_page031), [34](#_page034), [54](#_page054) – [55](#_page055), [152](#_page152)

Лебедев О. Л. **II:** [96](#_page096)

Лебедев Р. Ф. **II:** [156](#_page156), [158](#_page158) – [159](#_page159)

Лебрен, Даниэль **I:** [214](#_page214) – [216](#_page216), [218](#_page218), [221](#_page221) – [225](#_page225)

Леваневский Д. **I:** [137](#_page137), [304](#_page304)

Левенталь В. Я. **II:** [116](#_page116), [152](#_page152)

Левин Э. А. **II:** [92](#_page092), [96](#_page096)

Левитанский Ю. Д. **II:** [41](#_page041)

Леденев Р. С. **II:** [215](#_page215)

Лезие, Элизабет **II:** [171](#_page171)

Лейси, Кэтрин **II:** [57](#_page057)

Лендел, Меньхерт **II:** [185](#_page185)

Ленин [Ульянов] В. И. **I:** [195](#_page195)

Ленцевичус В. А. **II:** [232](#_page232)

Леонова Л. В. **II:** [52](#_page052), [193](#_page193)

Леонтьев А. Н. **II:** [172](#_page172)

Лепешенкова И. А. **II:** [162](#_page162)

Лескин Б. В. **I:** [166](#_page166)

Ливанов Б. Н. **I:** [290](#_page290)

Лившиц А. **II:** [30](#_page030) – [31](#_page031)

Линц, Карел **I:** [124](#_page124)

Лисконог Е. М. **II:** [111](#_page111)

Листовский В. В. **II:** [90](#_page090)

Лисянская А. Г. **I:** [255](#_page255)

Лихницкая М. М. **I:** [188](#_page188), [192](#_page192)

Лодди, Лорис **II:** [76](#_page076)

Лоев Ю. **II:** [29](#_page029)

Локтин Б. В. **II:** [123](#_page123)

Ломницкий, Тадеуш **I:** [225](#_page225) – [226](#_page226)

Лоши, Клод **I:** [209](#_page209), [212](#_page212), [216](#_page216) – [218](#_page218), [220](#_page220) – [225](#_page225)

Лукия [Кокиноти, Лукия] **I:** [208](#_page208)

Лукьяненок М. Г. **II:** [191](#_page191) – [192](#_page192)

Лукьянова Т. С. **I:** [280](#_page280), [284](#_page284)

Лурье И. М. **II:** [150](#_page150)

Луспекаев П. Б. **I:** [166](#_page166), [189](#_page189), [234](#_page234) – [235](#_page235); **II:** [195](#_page195)

Любарский Н. Я. **I:** [167](#_page167)

Любашевский Л. С. **I:** [227](#_page227)

Любимов Ю. П. **I:** [160](#_page160), [276](#_page276), [279](#_page279); **II:** [30](#_page030), [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [87](#_page087), [110](#_page110), [129](#_page129), [137](#_page137)

Любомудров М. Н. **II:** [14](#_page014), [229](#_page229)

Лямпе Г. М. **II:** [178](#_page178) – [179](#_page179), [183](#_page183) – [185](#_page185)

Ляхов В. И. **II:** [149](#_page149)

Магрини, Джитт **II:** [26](#_page026)

Майоров А. М. **II:** [73](#_page073)

Майоров М. М. **II:** [72](#_page072)

Макарова Л. И. **I:** [164](#_page164), [165](#_page165), [189](#_page189) – [190](#_page190); **II:** [16](#_page016), [27](#_page027) – [28](#_page028), [35](#_page035), [55](#_page055), [135](#_page135), [209](#_page209), [233](#_page233)

Макарьев Л. Ф. **I:** [200](#_page200)

Маккалерс, Карсон **II:** [87](#_page087)

Мак-Грегор, Барри **I:** [245](#_page245)

Мак-Коуэн, Алек **I:** [238](#_page238) – [240](#_page240), [243](#_page243) – [244](#_page244), [246](#_page246) – [247](#_page247)

Мак-Энери, Джон **II:** [101](#_page101)

Максимов В. А. **I:** [167](#_page167) – [168](#_page168), [172](#_page172)

Малашева Л. **II:** [90](#_page090)

Малеванная Л. И. **II:** [199](#_page199) – [206](#_page206), [209](#_page209) – [212](#_page212), [217](#_page217)

Малье, Жюльен **I:** [216](#_page216), [219](#_page219)

Мальцева Н. **I:** [276](#_page276)

Малютин Я. О. **I:** [133](#_page133)

Малявина В. А. **I:** [267](#_page267)

Мамардашвили М. К. **II:** [236](#_page236)

Мандель С. С. **I:** [164](#_page164), [166](#_page166), [233](#_page233), [256](#_page256); **II:** [48](#_page048), [117](#_page117), [131](#_page131)

Манез, Рауль де **II:** [13](#_page013)

Мариво [Карле де Шамблен], Пьер **II:** [36](#_page036) – [37](#_page037), [114](#_page114)

Маркин Ю. И. **II:** [82](#_page082), [87](#_page087)

Маркина Е. С. **II:** [52](#_page052)

Марков П. А. **II:** [34](#_page034)

Марри, Брайан **I:** [238](#_page238), [242](#_page242), [247](#_page247), [249](#_page249) – [250](#_page250)

**{****244} Марсо, Марсель I:** [160](#_page160) – [163](#_page163), [182](#_page182), [258](#_page258) – [265](#_page265), [297](#_page297); **II:** [16](#_page016) – [26](#_page026), [195](#_page195) – [196](#_page196), [198](#_page198)

Мартынов Л. Н. **I:** [170](#_page170); **II:** [216](#_page216)

Марцевич Э. Е. **I:** [252](#_page252)

Марченко Т. А. **II:** [193](#_page193)

Маршак С. Я. **II:** [127](#_page127)

Матвеева Г. И. **I:** [270](#_page270)

Махциер В. А. **II:** [129](#_page129)

Маяковский В. В. **I:** [285](#_page285); **II:** [41](#_page041), [50](#_page050) – [54](#_page054), [79](#_page079)

Медведеве. А. **II:** [48](#_page048), [61](#_page061)

Медведев М. Е. **II:** [110](#_page110)

Медведев Н. **I:** [119](#_page119)

Межирова С. **II:** [119](#_page119)

Меерович И. М. **I:** [187](#_page187), [252](#_page252)

Мейерхольд В. Э. **I:** [125](#_page125), [140](#_page140), [145](#_page145), [231](#_page231) – [232](#_page232), [266](#_page266); **II:** [35](#_page035), [113](#_page113)

Мейерхольд И. В. **I:** [232](#_page232)

Мейсон, Брюстер **II:** [60](#_page060)

Мелков А. С. **I:** [207](#_page207), [289](#_page289); **II:** [119](#_page119), [191](#_page191)

Мелкова П. В. **I:** [207](#_page207)

Менакер Л. И. **I:** [134](#_page134)

Мергант. Вивьен **II:** [57](#_page057), [60](#_page060)

Мессерер Б. А. **II:** [165](#_page165)

Мебиус, Герхард **II:** [102](#_page102)

Мизери С. Н. **I:** [251](#_page251)

Микаэлян М. А. **I:** [149](#_page149)

Милиндер Л. М. **I:** [150](#_page150); **II:** [235](#_page235)

Милич, Никола **II:** [79](#_page079) – [82](#_page082)

Милиэр, Альбер **II:** [171](#_page171), [172](#_page172)

Милле, Моник **II:** [171](#_page171)

Миллиоти Е. Ю. **II:** [9](#_page009), [90](#_page090), [94](#_page094), [167](#_page167) – [169](#_page169), [174](#_page174)

Минин В. Г. **I:** [302](#_page302) – [303](#_page303)

Миронов А. А. **II:** [116](#_page116), [117](#_page117)

Митясов А. М. **II:** [188](#_page188), [190](#_page190)

Михайлов К. К. **I:** [154](#_page154)

Михайлов Юлий [Ким Ю. Ч.] **II:** [187](#_page187)

Михайлова А. П. **I:** [228](#_page228), [229](#_page229)

Михалков С. Н. **II:** [51](#_page051)

Мичурина М. Г. **I:** [207](#_page207), [256](#_page256)

Мишевич, Раденко **II:** [77](#_page077)

Мокеев И. А. **I:** [266](#_page266); **II:** [148](#_page148)

Молдавский Д. М. **I:** [161](#_page161), [304](#_page304)

Молинаро, Эдуардо **II:** [108](#_page108)

Мольен. Роже **II:** [36](#_page036)

Мольер, Жан-Батист I**:** [209](#_page209), [221](#_page221), [225](#_page225); **II:** [36](#_page036), [110](#_page110), [114](#_page114), [136](#_page136), [171](#_page171)

Монджардини, Лоренцо **II:** [100](#_page100)

Мони, Жорж **II:** [13](#_page013) – [14](#_page014)

Монтеверде, Маурицио **II:** [73](#_page073)

Монтемурри, Давид **II:** [73](#_page073)

Морар, Рене **I:** [218](#_page218)

Мосеев Г. Н. **I:** [301](#_page301)

Моцарт, Вольфганг Амадей **II:** [116](#_page116)

Мочалов, Ю. А. **II:** [126](#_page126)

Мукасян К. А. **I:** [252](#_page252) – [254](#_page254)

Мэран, Пьер **I:** [211](#_page211) – [216](#_page216), [218](#_page218) – [224](#_page224)

Мягков А. В. **II:** [83](#_page083), [85](#_page085), [91](#_page091), [164](#_page164), [167](#_page167) – [168](#_page168), [170](#_page170), [175](#_page175)

Нагавкин И. П. **I:** [257](#_page257); **II:** [51](#_page051)

Назаров И. Д. **I:** [136](#_page136)

Насонов В. П. **II:** [127](#_page127) – [128](#_page128)

Науман, Гюнтер **II:** [103](#_page103)

Наумов В. Н. **II:** [172](#_page172)

Начич, Ташко **II:** [79](#_page079)

Некрасов В. П. **II:** [232](#_page232)

Некрасове. М. **II:** [91](#_page091), [96](#_page096)

Немоляева С. В. **II:** [38](#_page038)

Немченко Е. Е. **I:** [167](#_page167) – [173](#_page173), [176](#_page176), [235](#_page235)

Нергаль, Жан **II:** [13](#_page013)

Никаноров Б. П. **I:** [232](#_page232)

Никельберг М. Л. **I:** [302](#_page302)

Никитина Ф. Г. **II:** [118](#_page118)

Нико, Клод **II:** [36](#_page036)

Николаев А. А. **II:** [37](#_page037), [50](#_page050)

Никольский Л. А. **II:** [33](#_page033)

Никонова Н. М. **II:** [181](#_page181)

Никулин В. Ю. **II:** [167](#_page167), [170](#_page170)

Никулин Г. Г. **I:** [196](#_page196), [291](#_page291)

Никулина Г. И. **II:** [213](#_page213) – [214](#_page214), [222](#_page222), [224](#_page224) – [225](#_page225)

Нилин П. Ф. **II:** [233](#_page233)

Ноббс, Питер **II:** [60](#_page060)

Нобили, Даниеля **II:** [76](#_page076)

Нореард, Натаниэль **II:** [195](#_page195)

Нывлт. Владимир **I:** [123](#_page123)

Обрант А. Е. **II:** [117](#_page117)

Овечкин О. К. **II:** [217](#_page217)

Озеров И. В. **I:** [180](#_page180)

**{****245} О’Коннел, Патрик II:** [60](#_page060) – [61](#_page061)

Окуджава Б. Ш. **I:** [277](#_page277) – [278](#_page278), [306](#_page306); **II:** [41](#_page041) – [42](#_page042), [149](#_page149), [193](#_page193) – [195](#_page195)

Олби, Эдвард Франклин **II:** [87](#_page087)

Ольхина Н. А. **I:** [166](#_page166), [190](#_page190), [192](#_page192), [195](#_page195); **II:** [15](#_page015), [49](#_page049), [62](#_page062)

Ольшвангер И. С. **I:** [226](#_page226); **II:** [161](#_page161)

Опорков Г. М. **II:** [193](#_page193), [199](#_page199), [209](#_page209) – [210](#_page210), [235](#_page235)

Орочко А. А. **II:** [14](#_page014), [229](#_page229)

Осипов В. И. **I:** [142](#_page142)

Осипова Э. Е. **II:** [127](#_page127) – [128](#_page128)

Особик В. В. **II:** [52](#_page052)

Острин Г. А. **II:** [76](#_page076)

Островский А. Н. **I:** [180](#_page180), [291](#_page291) – [293](#_page293), [299](#_page299); **II:** [115](#_page115)

Оффенбах, Жак **I:** [140](#_page140)

Охлопков Н. П. **I:** [187](#_page187), [250](#_page250) – [251](#_page251), [254](#_page254); **II:** [76](#_page076), [200](#_page200), [231](#_page231)

Охлупин И. Л. **II:** [39](#_page039) – [40](#_page040)

Ошеров Ю. П. **II:** [190](#_page190)

О’Ши, Мило **II:** [101](#_page101)

Падве Е. М. **II:** [148](#_page148), [232](#_page232)

Паж, Женевьев **II:** [37](#_page037)

Пальму И. М. **II:** [132](#_page132)

Панич Ю. А. **I:** [266](#_page266)

Панков П. П. **II:** [27](#_page027) – [28](#_page028), [56](#_page056)

Папатаниссиу. Аспасия **I:** [208](#_page208); **II:** [199](#_page199), [235](#_page235)

Папко Ю. В. **II:** [116](#_page116)

Пастернак Б. Л. **II:** [122](#_page122), [138](#_page138), [194](#_page194)

Пастухова М. Ф. **I:** [165](#_page165)

Паулус В. В. **I:** [152](#_page152)

Пауэлл, Энтони **I:** [242](#_page242)

Перселл, Генри **II:** [123](#_page123) – [124](#_page124)

Персиянинов Л. Н. **II:** [72](#_page072) – [73](#_page073)

Песелев А. М. **II:** [179](#_page179) – [180](#_page180)

Песков Л. В. **I:** [119](#_page119), [140](#_page140), [144](#_page144)

Петелин Б. В. **II:** [71](#_page071)

Петренко А. В. **II:** [192](#_page192), [213](#_page213), [215](#_page215), [221](#_page221) – [222](#_page222), [225](#_page225)

Петров А. А. **II:** [72](#_page072)

Петров А. П. **I:** [256](#_page256); **II:** [161](#_page161)

Петров В. В. **I:** [135](#_page135), [136](#_page136)

Петров В. Г. **II:** [109](#_page109) – [110](#_page110)

Петров Е. П. **I:** [226](#_page226) – [227](#_page227)

Петров И. А. **I:** [285](#_page285); **II:** [114](#_page114)

Петров-Саввич В. **II:** [127](#_page127) – [128](#_page128)

Петунина О. И. **II:** [32](#_page032) – [34](#_page034)

Петухова Л. Н. **I:** [126](#_page126), [133](#_page133)

Печерникова И. В. **II:** [66](#_page066) – [68](#_page068)

Пикассо, Пабло **I:** [125](#_page125), [138](#_page138)

Пилипенко Л. П. **II:** [64](#_page064)

Планшон, Роже **I:** [209](#_page209), [221](#_page221), [306](#_page306); **II:** [79](#_page079), [193](#_page193), [229](#_page229) – [230](#_page230), [235](#_page235)

Платов В. Н. **II:** [140](#_page140), [182](#_page182), [184](#_page184) – [185](#_page185)

Платонов Л. В. **II:** [181](#_page181)

Плеша, Бранко **II:** [77](#_page077) – [78](#_page078)

Плотниковы. С. **I:** [160](#_page160)

Плучек В. Н. **II:** [116](#_page116)

Плятт Р. Я. **II:** [155](#_page155)

Поболь В. П. **I:** [203](#_page203); **II:** [118](#_page118)

Погодин Н. Ф. **I:** [166](#_page166)

Погорельцев В. А. **II:** [41](#_page041), [47](#_page047)

Подгур А. Д. **I:** [141](#_page141), [143](#_page143)

Покровская А. Б. **I:** [152](#_page152); **II:** [8](#_page008), [86](#_page086), [99](#_page099), [165](#_page165), [174](#_page174) – [175](#_page175)

Полетто, Пьеро **II:** [26](#_page026)

Полицеймако В. П. **I:** [164](#_page164) – [165](#_page165), [189](#_page189), [195](#_page195); **II:** [62](#_page062), [63](#_page063)

Полицеймако М. В. **II:** [41](#_page041)

Полухин В. И. **II:** [178](#_page178)

Поляков И. А. **I:** [128](#_page128)

Поначевный С. Л. **I:** [293](#_page293) – [300](#_page300)

Пономарев С. **II:** [29](#_page029)

Попов А. А. **I:** [164](#_page164); **II:** [69](#_page069) – [72](#_page072)

Попов А. Д. **II:** [200](#_page200)

Попов В. А. **I:** [290](#_page290)

Попов Д. Г. **II:** [83](#_page083)

Попов О. К. **II:** [52](#_page052)

Попова Э. А. **II:** [15](#_page015), [16](#_page016), [27](#_page027), [35](#_page035), [36](#_page036), [55](#_page055) – [56](#_page056), [124](#_page124), [132](#_page132) – [133](#_page133), [153](#_page153) – [155](#_page155)

Попович, Александр **II:** [77](#_page077)

Порайкошиц А. Е. **II:** [155](#_page155)

Портнов Г. А. **I:** [289](#_page289); **II:** [191](#_page191)

Посланчик О. Г. **II:** [149](#_page149)

Превер, Жак **II:** [63](#_page063)

Прево, Робер **II:** [171](#_page171)

Пригожин Л. А. **I:** [255](#_page255)

Призван-Соколова М. А. **I:** [190](#_page190); **II:** [55](#_page055)

**{****246} Проклемер, Анна II:** [73](#_page073) – [76](#_page076), [231](#_page231)

Прокофьеве. С. **II:** [178](#_page178)

Прокофьев Ю. Г. **II:** [61](#_page061)

Прохорова А. В. **I:** [142](#_page142)

Прощалыгин И. Д. **II:** [132](#_page132)

Пру, Дениз **II:** [171](#_page171)

Пузырев Ю. Н. **II:** [109](#_page109) – [110](#_page110)

Пустохин А. В. **I:** [257](#_page257), [274](#_page274) – [275](#_page275); **II:** [150](#_page150), [159](#_page159), [233](#_page233)

Пуччини, Лучано **II:** [100](#_page100)

Пушкин А. С. **I:** [231](#_page231); **II:** [5](#_page005), [136](#_page136) – [137](#_page137), [162](#_page162), [178](#_page178) – [179](#_page179)

Пылаев Ю. В. **II:** [188](#_page188)

Рабаль, Франсиско **II:** [26](#_page026)

Рабинянц Н. А. **II:** [219](#_page219), [236](#_page236)

Равикович А. Ю. **I:** [257](#_page257); **II:** [52](#_page052), [215](#_page215)

Радзинский Э. С. **I:** [273](#_page273)

Радлова А. Д. **I:** [256](#_page256)

Радмилович, Зоран **II:** [79](#_page079) – [82](#_page082)

Раецкая В. **II:** [30](#_page030)

Расин, Жан **II:** [114](#_page114) – [115](#_page115)

Ратковйч, Зоран **II:** [81](#_page081)

Рахманов Л. Н. **II:** [123](#_page123)

Рашкин Ю. Л. **II:** [94](#_page094)

Ремизова А. И. **II:** [198](#_page198)

Ренар, Раймон **II:** [13](#_page013)

Рецептер В. Э. **I:** [232](#_page232); **II:** [27](#_page027) – [28](#_page028), [34](#_page034), [55](#_page055), [225](#_page225) – [227](#_page227)

Ригг, Дайана **I:** [236](#_page236) – [237](#_page237), [241](#_page241), [243](#_page243) – [246](#_page246), [249](#_page249)

Рид, Джон **I:** [276](#_page276)

Рихтер, Рената **II:** [104](#_page104) – [107](#_page107)

Рицос, Яннис **II:** [199](#_page199)

Ричардсон, Иэн **I:** [237](#_page237), [239](#_page239), [241](#_page241) – [249](#_page249); **II:** [57](#_page057)

Робен, Мишель **I:** [211](#_page211), [214](#_page214), [218](#_page218), [223](#_page223)

Родионов Ю. С. **II:** [162](#_page162) – [163](#_page163)

Рождественский Р. И. **II:** [52](#_page052)

Розенцвейг С. Е. **II:** [26](#_page026)

Розов В. С. **I:** [131](#_page131), [146](#_page146), [152](#_page152), [203](#_page203), [205](#_page205), [266](#_page266), [305](#_page305); **II:** [5](#_page005), [6](#_page006), [48](#_page048), [50](#_page050), [88](#_page088), [159](#_page159), [173](#_page173) – [174](#_page174), [215](#_page215), [234](#_page234)

Розовский М. Г. **II:** [50](#_page050)

Романов В. А. **I:** [130](#_page130)

Романов Э. И. **II:** [132](#_page132)

Рондирис, Димитриос **I:** [208](#_page208), [225](#_page225); **II:** [235](#_page235)

Ронинсон Г. М. **II:** [44](#_page044)

Ростоцкий Б. И. **II:** [51](#_page051)

Рота, Нино **II:** [100](#_page100)

Роуз, Клиффорд **I:** [236](#_page236), [238](#_page238), [240](#_page240) – [241](#_page241), [243](#_page243) – [245](#_page245)

Ру, Жан-Луи **II:** [171](#_page171)

Рыжухин Б. С. **I:** [166](#_page166), [235](#_page235); **II:** [49](#_page049)

Рындин В. Ф. **I:** [187](#_page187), [254](#_page254)

Рэми, Жан-Франсуа **II:** [36](#_page036)

Рюмина Л. Н. **I:** [269](#_page269)

Рязанов Э. А. **II:** [185](#_page185), [234](#_page234)

Сабинин А. И. **II:** [47](#_page047)

Саблич, Елизавета **II:** [79](#_page079), [81](#_page081) – [82](#_page082)

Саввина И. С. **I:** [154](#_page154) – [159](#_page159), [304](#_page304)

Савельева В. Г. **I:** [133](#_page133), [302](#_page302)

Савицкая З. И. **II:** [156](#_page156)

Савостьянов А. В. **I:** [128](#_page128), [143](#_page143)

Савченко Р. В. **I:** [296](#_page296)

Савчук В. Г. **II:** [119](#_page119)

Садовский, Ст. **II:** [30](#_page030) – [31](#_page031)

Садоян, Изабелла **I:** [209](#_page209), [222](#_page222) – [224](#_page224)

Сазонтьев С. В. **II:** [174](#_page174)

Сайфулин Г. Р. **I:** [269](#_page269), [271](#_page271); **II:** [139](#_page139), [143](#_page143), [184](#_page184) – [185](#_page185)

Салтыков-Щедрин М. Е. **I:** [291](#_page291)

Салтыковская В. В. **II:** [135](#_page135), [139](#_page139) – [144](#_page144), [184](#_page184) – [185](#_page185)

Салюк В. П. **II:** [82](#_page082), [88](#_page088), [90](#_page090), [96](#_page096), [166](#_page166)

Самойлов А. Е. **II:** [98](#_page098)

Самойлов Д. С. **I:** [276](#_page276); **II:** [41](#_page041)

Самойлов Е. В. **I:** [187](#_page187), [254](#_page254)

Самойлова М. Н. **I:** [295](#_page295)

Сантис, Джузеппе де **II:** [231](#_page231)

Сантис, Паскуалино де **II:** [100](#_page100)

Сапожникова Л. К. **II:** [27](#_page027), [54](#_page054)

Сахновский-Панкеев В. А. **I:** [201](#_page201); **II:** [171](#_page171), [193](#_page193)

Свердлин Л. Н. **I:** [253](#_page253) – [254](#_page254)

Свирин Ю. М. **I:** [255](#_page255)

Свифт, Клайв **II:** [57](#_page057)

Свободин А. П. **II:** [14](#_page014), [76](#_page076) – [77](#_page077), [229](#_page229)

Сегаль И. Г. **I:** [127](#_page127)

**{****247} Селянин Г. И. I:** [139](#_page139), [205](#_page205)

Семенов А. А. **II:** [119](#_page119) – [120](#_page120), [215](#_page215), [218](#_page218)

Семенов Г. Г. **I:** [169](#_page169)

Сергачев В. Н. **I:** [131](#_page131), [145](#_page145), [147](#_page147) – [148](#_page148), [152](#_page152); **II:** [28](#_page028), [69](#_page069), [77](#_page077), [83](#_page083) – [84](#_page084), [87](#_page087), [89](#_page089), [92](#_page092) – [93](#_page093), [95](#_page095) – [100](#_page100), [164](#_page164) – [165](#_page165)

Сергеева И. И. **I:** [302](#_page302)

Сени, Като **II:** [185](#_page185)

Симонов Е. Р. **I:** [159](#_page159)

Симонов К. М. **I:** [166](#_page166); **II:** [41](#_page041)

Симонов Н. К. **I:** [206](#_page206), [302](#_page302); **II:** [162](#_page162) – [163](#_page163)

Симонов Р. Н. **II:** [218](#_page218)

Симонян Н. С. **II:** [61](#_page061)

Сирота Р. А. **I:** [167](#_page167), [256](#_page256); **II:** [26](#_page026), [48](#_page048), [61](#_page061), [123](#_page123)

Скобелев М. А. **I:** [132](#_page132), [145](#_page145); **II:** [6](#_page006)

Скоот Ю. Г. **II:** [116](#_page116)

Скофилд, Пол **I:** [237](#_page237) – [242](#_page242), [246](#_page246) – [250](#_page250); **II:** [57](#_page057) – [61](#_page061)

Славина В. Е. **I:** [252](#_page252)

Славина З. А. **I:** [280](#_page280) – [283](#_page283), [285](#_page285) – [288](#_page288); **II:** [42](#_page042), [45](#_page045) – [47](#_page047), [112](#_page112)

Слободская И. А. **II:** [118](#_page118)

Смехов В. Б. **I:** [281](#_page281) – [282](#_page282), [285](#_page285) – [286](#_page286), [288](#_page288) – [289](#_page289); **II:** [41](#_page041), [43](#_page043) – [45](#_page045), [48](#_page048)

Смирнитский В. Г. **II:** [139](#_page139), [141](#_page141) – [143](#_page143), [183](#_page183)

Смирнове. И. **II:** [181](#_page181)

Смирнов Ю. Н. **II:** [112](#_page112) – [114](#_page114)

Смоктуновский И. М. **I:** [180](#_page180), [233](#_page233); **II:** [121](#_page121), [136](#_page136) – [137](#_page137), [185](#_page185), [214](#_page214), [220](#_page220), [222](#_page222), [236](#_page236)

Соболев В. Н. **I:** [283](#_page283)

Сойникова Т. Г. **II:** [52](#_page052)

Соколова Г. М. **II:** [90](#_page090)

Соколова И. Л. **II:** [157](#_page157), [159](#_page159)

Солженицын А. И. **I:** [273](#_page273), [306](#_page306)

Солин Л. Л. **II:** [159](#_page159)

Соловьев В. Р. **I:** [267](#_page267) – [272](#_page272)

Соловьев Г. И. **I:** [188](#_page188)

Сори, Куятэ **II:** [234](#_page234) – [235](#_page235)

Соснора В. А. **II:** [131](#_page131)

Сосунов Н. Н. **I:** [266](#_page266), [273](#_page273)

Софокл **I:** [208](#_page208), [225](#_page225); **II:** [235](#_page235)

Спасоевич, Неда **II:** [79](#_page079)

Спирина З. Г. **II:** [188](#_page188), [190](#_page190)

Сприггс. Элизабет **II:** [57](#_page057)

Сталин И. В. **I:** [195](#_page195), [305](#_page305); **II:** [40](#_page040), [125](#_page125) – [126](#_page126)

Станиславский К. С. **I:** [145](#_page145), [151](#_page151), [204](#_page204) – [207](#_page207), [305](#_page305); **II:** [47](#_page047), [72](#_page072), [109](#_page109)

Старовейска, Эва **I:** [225](#_page225)

Стейнбек, Джон **II:** [119](#_page119)

Стенберг Э. Г. **II:** [43](#_page043) – [44](#_page044)

Степанов В. Л. **I:** [166](#_page166) – [167](#_page167)

Стойкович, Данило **II:** [77](#_page077)

Стопка, Анджей **I:** [202](#_page202)

Стравинский И. Ф. **II:** [185](#_page185)

Страхова Е. Н. **I:** [292](#_page292), [297](#_page297), [300](#_page300)

Стржельчик В. И. **I:** [166](#_page166), [190](#_page190), [195](#_page195), [234](#_page234); **II:** [15](#_page015), [49](#_page049)

Струнова М. И. **I:** [268](#_page268)

Суворов В. А. **II:** [8](#_page008), [88](#_page088), [95](#_page095)

Сулимов М. В. **I:** [154](#_page154)

Сумбаташвили И. Г. **I:** [159](#_page159); **II:** [69](#_page069)

Суслов М. А. **I:** [289](#_page289)

Суслович Р. Р. **I:** [188](#_page188)

Суханов П. М. **I:** [129](#_page129), [143](#_page143)

Суховерко Р. В. **II:** [85](#_page085), [167](#_page167), [169](#_page169) – [170](#_page170), [173](#_page173)

Сухово-Кобылин А. В. **I:** [291](#_page291); **II:** [37](#_page037)

Сэнжье, Густав **II:** [36](#_page036)

Табаков О. П. **I:** [131](#_page131) – [132](#_page132), [149](#_page149), [151](#_page151) – [152](#_page152), [205](#_page205); **II:** [6](#_page006) – [7](#_page007), [76](#_page076), [84](#_page084) – [85](#_page085), [87](#_page087) – [88](#_page088), [92](#_page092), [95](#_page095) – [99](#_page099), [164](#_page164), [173](#_page173), [215](#_page215) – [216](#_page216)

Табачников М. Е. **I:** [233](#_page233), [273](#_page273); **II:** [48](#_page048)

Таланова В. М. **I:** [167](#_page167), [177](#_page177) – [178](#_page178)

Танеев С. И. **II:** [187](#_page187), [254](#_page254)

Тарасов А. И. **I:** [276](#_page276)

Тарасова Т. А. **I:** [266](#_page266); **II:** [12](#_page012), [62](#_page062) – [63](#_page063)

Тараторкин Г. Г. **II:** [156](#_page156) – [159](#_page159)

Таренков В. П. **I:** [303](#_page303)

Таривердиев М. Л. **II:** [165](#_page165)

Тарковский А. А. **II:** [235](#_page235)

Тарханов И. М. **I:** [290](#_page290)

Тате, Хильмар **II:** [105](#_page105) – [108](#_page108)

Твардовский А. Т. **II:** [53](#_page053), [230](#_page230)

Теншерт, Иоахим **II:** [101](#_page101)

Тенякова Н. М. **II:** [61](#_page061) – [63](#_page063)

Тиме Е. И. **I:** [231](#_page231) – [232](#_page232)

Тимошенко С. К. **II:** [126](#_page126)

Тирсо де Молина [Тельес, Габриэль] **II:** [12](#_page012) – [14](#_page014)

**{****248} Тихоненко И. Н. II:** [148](#_page148)

Товстоногов А. Г. **II:** [129](#_page129), [132](#_page132), [200](#_page200), [232](#_page232)

Товстоногов Г. А. **I:** [164](#_page164), [167](#_page167), [175](#_page175), [188](#_page188), [192](#_page192) – [193](#_page193), [233](#_page233), [273](#_page273) – [274](#_page274), [305](#_page305); **II:** [11](#_page011), [15](#_page015), [26](#_page026), [34](#_page034) – [35](#_page035), [48](#_page048), [61](#_page061), [117](#_page117) – [118](#_page118), [123](#_page123), [125](#_page125), [152](#_page152), [200](#_page200), [230](#_page230)

Тодоров В. С. **I:** [230](#_page230)

Тодорович, Боривое **II:** [77](#_page077), [80](#_page080)

Токарев В. **II:** [217](#_page217)

Толмачева Л. М. **I:** [132](#_page132) – [133](#_page133), [152](#_page152) – [153](#_page153); **II:** [88](#_page088) – [90](#_page090), [94](#_page094) – [95](#_page095), [98](#_page098), [164](#_page164), [167](#_page167), [169](#_page169) – [170](#_page170), [215](#_page215)

Толстой А. К. **II:** [69](#_page069), [71](#_page071)

Толубеев Ю. В. **I:** [126](#_page126) – [127](#_page127), [139](#_page139) – [140](#_page140), [206](#_page206), [255](#_page255), [302](#_page302) – [303](#_page303); **II:** [28](#_page028), [201](#_page201)

Топчиев Л. Г. **II:** [109](#_page109)

Траулер, Александр **II:** [63](#_page063)

Тренев К. А. **II:** [129](#_page129)

Тренева Н. К. **II:** [87](#_page087)

Трепыхалин Ю. Д. **II:** [82](#_page082)

Троицкая Л. Б. **II:** [110](#_page110)

Трофимов Н. Н. **I:** [120](#_page120), [128](#_page128) – [129](#_page129), [143](#_page143); **II:** [27](#_page027), [34](#_page034), [54](#_page054), [56](#_page056), [152](#_page152), [173](#_page173)

Трофимова К. И. **I:** [302](#_page302)

Тульчинский В. И. **II:** [83](#_page083), [95](#_page095)

Тынянов Ю. Н. **I:** [232](#_page232)

Тютчев Ф. И. **I:** [276](#_page276) – [277](#_page277), [306](#_page306)

Уайльд, Оскар **II:** [108](#_page108)

Уайтинг, Леонард **II:** [100](#_page100) – [101](#_page101)

Уикхэм, Джон **I:** [242](#_page242)

Уильямс, Клиффорд **I:** [242](#_page242)

Уишарт, Питер **I:** [242](#_page242)

Ульянов Б. Ф. **I:** [269](#_page269)

Ульянов М. А. **I:** [160](#_page160); **II:** [218](#_page218) – [219](#_page219)

Ульянова И. И. **I:** [280](#_page280), [284](#_page284) – [286](#_page286), [288](#_page288), [306](#_page306); **II:** [46](#_page046)

Уорт, Айрин [Ирен] **I:** [237](#_page237) – [238](#_page238), [246](#_page246) – [247](#_page247), [249](#_page249)

Уржумова Т. А. **II:** [157](#_page157)

Усков В. В. **I:** [127](#_page127) – [128](#_page128)

Фадеева Е. А. **II:** [66](#_page066) – [68](#_page068)

Файн Ц. Е. **I:** [257](#_page257)

Фалья. Мануэль де **II:** [14](#_page014)

Федоров С. И. **I:** [118](#_page118), [144](#_page144)

Федорова М. С. **I:** [133](#_page133)

Ференчик, Янош **II:** [185](#_page185)

Ферна, Клод **I:** [223](#_page223)

Фигейредо, Гильерме **II:** [61](#_page061)

Филлер З. Б. **II:** [87](#_page087), [92](#_page092), [96](#_page096)

Филиппо де, Эдуардо **I:** [119](#_page119), [123](#_page123), [139](#_page139), [182](#_page182) – [187](#_page187)

Филиппов С. Н. **I:** [120](#_page120), [143](#_page143)

Флеминг, Том **I:** [236](#_page236), [246](#_page246) – [249](#_page249)

Флерхингер, Мартин **II:** [104](#_page104)

Фоменко В. **II:** [114](#_page114)

Фоменко П. Н. **II:** [37](#_page037), [41](#_page041), [44](#_page044), [50](#_page050)

Фомичева О. Г. **II:** [98](#_page098)

Фонвизин Д. И. **II:** [187](#_page187) – [188](#_page188)

Французов Ф. **II:** [30](#_page030)

Фрейндлих А. Б. **I:** [154](#_page154), [206](#_page206) – [208](#_page208), [257](#_page257) – [258](#_page258), [275](#_page275), [289](#_page289), [306](#_page306); **II:** [64](#_page064) – [65](#_page065), [119](#_page119) – [120](#_page120), [133](#_page133) – [135](#_page135), [137](#_page137), [141](#_page141), [144](#_page144) – [148](#_page148), [150](#_page150) – [152](#_page152), [159](#_page159) – [161](#_page161), [191](#_page191) – [193](#_page193), [199](#_page199), [206](#_page206) – [207](#_page207), [209](#_page209), [213](#_page213) – [214](#_page214), [218](#_page218), [221](#_page221) – [225](#_page225)

Фрейндлих Б. А. **I:** [133](#_page133), [139](#_page139), [302](#_page302) – [303](#_page303)

Фриш, Макс **II:** [229](#_page229)

Фролов Г. А. **II:** [6](#_page006) – [10](#_page010), [83](#_page083), [85](#_page085), [89](#_page089), [92](#_page092), [96](#_page096), [98](#_page098), [164](#_page164)

Фюнес, Луи де **II:** [108](#_page108)

Халилеева А. А. **I:** [232](#_page232)

Хамармер Я. С. **II:** [149](#_page149)

Ханов А. А. **I:** [251](#_page251)

Харитонов В. В. **I:** [266](#_page266)

Хасси, Оливия **II:** [100](#_page100) – [101](#_page101)

Хейфец Л. Е. **II:** [69](#_page069)

Хейфиц И. Е. **II:** [232](#_page232)

Хлевинский В. М. **II:** [165](#_page165), [169](#_page169), [174](#_page174)

Хмельницкий Б. А. **I:** [279](#_page279), [282](#_page282), [286](#_page286); **II:** [41](#_page041) – [44](#_page044), [46](#_page046)

Хозак Р. М. **II:** [131](#_page131), [145](#_page145)

Хоиньски, Кшиштоф **II:** [90](#_page090)

Холл, Питер **II:** [56](#_page056), [230](#_page230)

Хомский П. О. **I:** [203](#_page203)

Хохликов Ю. А. **II:** [199](#_page199), [201](#_page201), [204](#_page204), [212](#_page212)

Храбров М. С **II:** [131](#_page131)

Хрулева Ж. В. **II:** [128](#_page128)

Хрущев Н. С. **II:** [126](#_page126)

**{****249} Хуциев** М. М. **I:** [255](#_page255)

Цайзель Г. З. **I:** [119](#_page119)

Цвейг Л. **I:** [266](#_page266)

Цветаева М. И. **II:** [115](#_page115) – [116](#_page116)

Ционский И. Г. **II:** [161](#_page161)

Чавич, Деян **II:** [79](#_page079)

Чайка О. В. **II:** [97](#_page097)

Черкасов Н. К. **I:** [126](#_page126), [133](#_page133) – [134](#_page134), [186](#_page186), [291](#_page291); **II:** [124](#_page124)

Чернов А. А. **I:** [134](#_page134)

Чернова А. Д. **II:** [65](#_page065), [138](#_page138)

Черногоров Ю. **II:** [119](#_page119)

Черноземов К. Н. **I:** [256](#_page256); **II:** [37](#_page037), [117](#_page117), [199](#_page199)

Чехов А. П. **I:** [140](#_page140) – [141](#_page141), [293](#_page293), [304](#_page304); **II:** [15](#_page015) – [16](#_page016), [166](#_page166)

Чехов М. А. **I:** [231](#_page231)

Чистяков В. И. **II:** [52](#_page052)

Чуковский К. И. **II:** [54](#_page054)

Чучкович, Мая **II:** [79](#_page079) – [82](#_page082)

Шагин В. П. **II:** [127](#_page127) – [128](#_page128)

Шагинян А. Г. **II:** [209](#_page209), [235](#_page235)

Шакуров С. К. **II:** [71](#_page071) – [72](#_page072)

Шалль, Эккехард **II:** [103](#_page103) – [108](#_page108)

Шаляпин Ф. И. **I:** [278](#_page278)

Шапошников Б. М. **II:** [126](#_page126)

Шарко З. М. **I:** [132](#_page132); **II:** [15](#_page015), [50](#_page050), [90](#_page090)

Шатров М. Ф. **II:** [86](#_page086), [99](#_page099)

Шацкая Н. С. **I:** [285](#_page285)

Шварц Е. Л. **I:** [148](#_page148), [150](#_page150), [304](#_page304); **II:** [231](#_page231), [234](#_page234), [236](#_page236)

Шварц И. И. **I:** [188](#_page188), [192](#_page192)

Шверубович М. В. **II:** [175](#_page175)

Шекспир, Вильям **I:** [153](#_page153), [236](#_page236) – [238](#_page238), [240](#_page240) – [242](#_page242), [248](#_page248) – [250](#_page250), [256](#_page256), [276](#_page276); **II:** [56](#_page056), [78](#_page078), [82](#_page082), [100](#_page100) – [101](#_page101), [104](#_page104), [126](#_page126) – [127](#_page127), [138](#_page138), [163](#_page163)

Шемряков А. Д. **II:** [126](#_page126) – [128](#_page128)

Шергова Г. М. **II:** [41](#_page041)

Шестаков В. М. **II:** [32](#_page032) – [34](#_page034)

Шиллер, Фридрих **II:** [163](#_page163)

Шифферс Е. Л. **I:** [228](#_page228) – [229](#_page229), [266](#_page266), [278](#_page278); **II:** [10](#_page010) – [12](#_page012), [76](#_page076), [93](#_page093), [139](#_page139), [233](#_page233)

Шкловский О. М. **II:** [173](#_page173) – [175](#_page175)

Шкрабак В. И. **II:** [188](#_page188) – [190](#_page190)

Шлессер, Андре **II:** [36](#_page036)

Шмераль С. **I:** [131](#_page131)

Шмойлов Г. М. **I:** [130](#_page130)

Шмыров Б. И. **I:** [227](#_page227)

Шнейдер Н. А. **I:** [140](#_page140), [144](#_page144)

Шнейдерман И. И. **II:** [34](#_page034) – [35](#_page035), [200](#_page200)

Шолохов М. А. **I:** [233](#_page233)

Шопен, Фридерик **I:** [140](#_page140); **II:** [124](#_page124)

Шостак Л. В. **I:** [199](#_page199)

Шостакович Д. Д. **II:** [41](#_page041), [43](#_page043)

Шоу, Бернард Джордж **I:** [198](#_page198) – [199](#_page199), [207](#_page207) – [208](#_page208); **II:** [121](#_page121)

Шоу, Себастьян **II:** [57](#_page057), [59](#_page059)

Штейн А. П. **I:** [164](#_page164)

Шток И. В. **I:** [305](#_page305); **II:** [235](#_page235)

Штыкан Л. П. **I:** [255](#_page255)

Шувалов И. Б. **II:** [40](#_page040), [68](#_page068)

Шумилов Г. А. **II:** [85](#_page085), [98](#_page098)

Шуранова А. Н. **I:** [228](#_page228) – [230](#_page230), [233](#_page233)

Щепкин М. С. **I:** [291](#_page291), [293](#_page293)

Щербаков Д. А. **II:** [113](#_page113) – [114](#_page114)

Щербаков П. И. **I:** [152](#_page152); **II:** [69](#_page069), [88](#_page088), [92](#_page092), [97](#_page097), [163](#_page163), [165](#_page165), [167](#_page167) – [170](#_page170), [173](#_page173)

Щукин Б. В. **II:** [79](#_page079), [231](#_page231)

Эйбоженко А. С. **I:** [280](#_page280) – [288](#_page288); **II:** [37](#_page037) – [41](#_page041), [45](#_page045)

Эйдлин Л. Д. **II:** [187](#_page187)

Эйзенштейн С. М. **I:** [292](#_page292)

Эпов Н. Н. **II:** [37](#_page037), [187](#_page187)

Эпштейн И. Г. **II:** [29](#_page029)

Эренберг В. В. **II:** [173](#_page173), [301](#_page301)

Эркень, Иштван **II:** [152](#_page152), [172](#_page172)

Эрлендссон, Эйви **II:** [87](#_page087)

Эстрин А. М. **I:** [257](#_page257), [275](#_page275); **II:** [193](#_page193)

Эсхил **I:** [225](#_page225)

Эфрос А. В. **I:** [266](#_page266) – [267](#_page267), [273](#_page273) – [274](#_page274), [289](#_page289), [306](#_page306); **II:** [65](#_page065), [67](#_page067), [69](#_page069), [71](#_page071), [135](#_page135) – [138](#_page138), [178](#_page178), [205](#_page205) – [206](#_page206), [208](#_page208), [216](#_page216), [233](#_page233)

Юбер, Роже **II:** [63](#_page063)

Юдин А. И. **II:** [181](#_page181)

Юзовский Ю. **I:** [279](#_page279)

Юнгер Е. В. **I:** [118](#_page118), [137](#_page137), [143](#_page143), [145](#_page145), [199](#_page199)

Юнович C. М. **I:** [188](#_page188); **II:** [15](#_page015)

**{****250} Юношева Р. М. II:** [126](#_page126)

Юрский С. Ю. **I:** [131](#_page131), [151](#_page151), [154](#_page154), [165](#_page165), [189](#_page189), [191](#_page191) – [197](#_page197), [205](#_page205), [226](#_page226), [232](#_page232) – [233](#_page233); **II:** [5](#_page005), [15](#_page015) – [16](#_page016), [62](#_page062) – [63](#_page063), [65](#_page065), [121](#_page121) – [124](#_page124), [132](#_page132) – [133](#_page133), [135](#_page135), [153](#_page153) – [155](#_page155), [195](#_page195), [226](#_page226), [233](#_page233) – [234](#_page234)

Юткевич С. И. **II:** [29](#_page029)

Юшко Г. И. **II:** [91](#_page091), [94](#_page094) – [95](#_page095)

Якобсон Л. В. **I:** [203](#_page203), [305](#_page305); **II:** [231](#_page231)

Яковлев В. В. **II:** [131](#_page131)

Яковлев С. С. **II:** [68](#_page068)

Яковлева О. М. **I:** [267](#_page267), [273](#_page273) – [274](#_page274); **II:** [135](#_page135), [183](#_page183), [206](#_page206) – [209](#_page209)

Якунина О. И. **I:** [157](#_page157)

Ялович Г. М. **I:** [152](#_page152)

Ян А. А. **I:** [302](#_page302)

Янкевский А. И. **I:** [294](#_page294), [297](#_page297) – [298](#_page298)

Янковский М. О. **I:** [161](#_page161)

Яновская Г. Н. **II:** [64](#_page064), [232](#_page232)

Яновский О. **I:** [124](#_page124)

Янцат В. И. **I:** [188](#_page188)

Ясеньски, Бруно **I:** [202](#_page202)

Яхонтов В. Н. **II:** [5](#_page005), [137](#_page137), [178](#_page178) – [180](#_page180), [183](#_page183) – [184](#_page184)

# {251} Указатель названий

[А](#_b01) [Б](#_b02) [В](#_b03) [Г](#_b04) [Д](#_b05) [Е](#_b06) [Ж](#_b07) [З](#_b08) [И](#_b09) [К](#_b11) [Л](#_b12)  
[М](#_b13) [Н](#_b14) [О](#_b15) [П](#_b16) [Р](#_b17) [С](#_b18) [Т](#_b19) [У](#_b20) [Ф](#_b21) [Х](#_b22) [Ч](#_b24) [Ш](#_b25) [Э](#_b30) [Я](#_b32)

Агамемнон **II:** [73](#_page073) – [76](#_page076)

Андрей Рублев **II:** [178](#_page178), [235](#_page235)

Антигона **II:** [11](#_page011)

Антимиры **I:** [282](#_page282); **II:** [44](#_page044) – [45](#_page045), [48](#_page048)

Баллада о невеселом кабачке **II:** [87](#_page087) – [88](#_page088), [91](#_page091)

Бег **I:** [126](#_page126) – [127](#_page127)

Бедные люди **II:** [226](#_page226)

Без креста **II:** [10](#_page010)

Безумный день, или Женитьба Фигаро **II:** [116](#_page116) – [117](#_page117)

Берегись автомобиля **II:** [185](#_page185)

Беспокойная старость **II:** [123](#_page123) – [125](#_page125), [132](#_page132) – [133](#_page133), [135](#_page135), [152](#_page152) – [155](#_page155), [233](#_page233)

Бидерман и поджигатели **II:** [28](#_page028), [29](#_page029), [229](#_page229)

Бобок **II:** [226](#_page226)

Божественная комедия **I:** [192](#_page192)

Большевики **II:** [86](#_page086) – [87](#_page087), [99](#_page099) – [100](#_page100)

Борис Годунов **II:** [137](#_page137), [178](#_page178) – [185](#_page185), [233](#_page233)

Британник **II:** [114](#_page114) – [115](#_page115)

Бронепоезд 14‑69 **I:** [234](#_page234)

В день свадьбы **I:** [266](#_page266) – [273](#_page273)

В добрый час **II:** [234](#_page234)

В окопах Сталинграда **II:** [121](#_page121), [232](#_page232)

В поисках радости **I:** [131](#_page131) – [132](#_page132), [149](#_page149), [151](#_page151) – [153](#_page153), [305](#_page305); **II:** [234](#_page234)

Варвары **I:** [234](#_page234)

Варшавская мелодия **II:** [64](#_page064) – [65](#_page065), [119](#_page119) – [120](#_page120), [134](#_page134), [198](#_page198) – [199](#_page199), [218](#_page218) – [219](#_page219)

Веселые ребята **II:** [90](#_page090)

Вестсайдская история **II:** [91](#_page091), [117](#_page117) – [119](#_page119), [131](#_page131), [149](#_page149), [231](#_page231) – [232](#_page232)

Вечно живые **I:** [146](#_page146), [149](#_page149), [151](#_page151) – [153](#_page153); **II:** [6](#_page006)

Власть тьмы **I:** [196](#_page196)

Воспоминания и размышления **II:** [125](#_page125) – [126](#_page126)

Всегда в продаже **II:** [6](#_page006) – [10](#_page010), [229](#_page229)

Все остается людям **I:** [133](#_page133) – [134](#_page134)

Выпьем за Колумба **II:** [234](#_page234)

Гамлет **I:** [250](#_page250), [256](#_page256), [275](#_page275); **II:** [81](#_page081), [101](#_page101)

Генрих IV **II:** [14](#_page014) – [15](#_page015)

Голубая рапсодия **I:** [166](#_page166) – [167](#_page167)

Голый король **I:** [148](#_page148) – [150](#_page150), [304](#_page304); **II:** [6](#_page006), [9](#_page009), [31](#_page031), [83](#_page083), [172](#_page172) – [173](#_page173), [216](#_page216), [231](#_page231), [236](#_page236)

Горе от ума **I:** [188](#_page188) – [197](#_page197); **II:** [27](#_page027) – [28](#_page028), [235](#_page235)

Горестная жизнь плута **I:** [226](#_page226) – [228](#_page228)

Господин Пунтила и его слуга Матти **I:** [254](#_page254) – [255](#_page255)

Гроза **I:** [180](#_page180), [293](#_page293)

Дайте мужа Анне Заккео **II:** [74](#_page074)

Дама с собачкой **I:** [158](#_page158)

Дансинг в ставке Гитлера **II:** [131](#_page131) – [132](#_page132), [200](#_page200)

Два цвета **I:** [145](#_page145) – [149](#_page149), [151](#_page151) – [153](#_page153); **II:** [174](#_page174) – [175](#_page175), [231](#_page231)

Две зимы и три лета **II:** [217](#_page217)

Двенадцать стульев **I:** [226](#_page226)

Двое на качелях **II:** [115](#_page115) – [116](#_page116)

Декабристы **II:** [82](#_page082) – [85](#_page085), [87](#_page087)

Дело **II:** [38](#_page038)

Депутат Балтики **II:** [124](#_page124), [232](#_page232)

Деревянный принц **II:** [185](#_page185) – [187](#_page187)

Деревья умирают стоя **I:** [118](#_page118), [137](#_page137) – [140](#_page140), [304](#_page304)

Десять дней, которые потрясли мир **I:** [276](#_page276) – [279](#_page279), [282](#_page282); **II:** [46](#_page046)

Дети райка **II:** [63](#_page063) – [64](#_page064)

Дни Турбиных **II:** [108](#_page108) – [110](#_page110), [124](#_page124)

Добрый человек из Сычуани [Добрый человек из Сезуана] **I:** [188](#_page188), [252](#_page252), [279](#_page279) – [289](#_page289); **II:** [38](#_page038), [45](#_page045)

Добряки **I:** [134](#_page134) – [136](#_page136), [304](#_page304)

Дон Жуан **I:** [231](#_page231); **II:** [136](#_page136)

Дон Кихот **I:** [186](#_page186)

Друзья и годы **I:** [173](#_page173)

Егор Булычов и другие **I:** [290](#_page290) – [291](#_page291)

Еще раз про любовь [Сто четыре страницы про любовь] **II:** [62](#_page062)

**{****252}** Женитьба Бальзаминова **I:** [124](#_page124), [196](#_page196), [291](#_page291)

Жестокость **II:** [135](#_page135), [159](#_page159), [233](#_page233)

Жизнь Галилея **II:** [43](#_page043) – [44](#_page044), [46](#_page046) – [49](#_page049), [230](#_page230)

Жорж Данден **I:** [221](#_page221) – [225](#_page225)

Застава Ильича — см. [Мне двадцать лет](#_Tosh0008374)

Затмение **II:** [26](#_page026), [35](#_page035)

Защитник Ульянов **II:** [124](#_page124) – [125](#_page125), [232](#_page232)

Золотой теленок **I:** [226](#_page226)

Зримая песня **II:** [5](#_page005)

Игра любви и случая **II:** [114](#_page114)

Идиот **I:** [180](#_page180); **II:** [220](#_page220) – [221](#_page221), [236](#_page236)

Избранник судьбы **II:** [121](#_page121)

Инженер — см. [Человек со стороны](#_Tosh0008375)

Иркутская история **I:** [159](#_page159), [250](#_page250) – [252](#_page252)

Кабала святош — см. [Мольер](#_Tosh0008376)

Кавказский меловой круг **I:** [252](#_page252) – [254](#_page254)

Как важно быть серьезным **II:** [108](#_page108)

Каменный гость **II:** [136](#_page136)

Кандидат партии **II:** [11](#_page011)

Капитанская дочка **I:** [190](#_page190)

Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть [Карьера Артуро Уи, которую вполне можно было бы остановить] **I:** [225](#_page225) – [226](#_page226); **II:** [29](#_page029) – [31](#_page031), [54](#_page054), [101](#_page101) – [102](#_page102), [230](#_page230), [232](#_page232)

Карьера портного Боры **II:** [77](#_page077) – [78](#_page078)

Клоп **I:** [203](#_page203); **II:** [231](#_page231)

Комедия ошибок **I:** [242](#_page242) – [246](#_page246)

Конармия **II:** [148](#_page148) – [149](#_page149)

Конец Казановы **II:** [115](#_page115) – [116](#_page116)

Кориолан **II:** [101](#_page101) – [108](#_page108)

Король Лир **I:** [236](#_page236) – [244](#_page244), [246](#_page246) – [250](#_page250), [306](#_page306); **II:** [138](#_page138)

Король Убю, или Поляки **II:** [78](#_page078) – [82](#_page082)

Крокодил **II:** [122](#_page122) – [123](#_page123), [226](#_page226)

Кроткая **I:** [158](#_page158)

Крысолов **I:** [123](#_page123) – [125](#_page125)

Кукольный дом I**:** [154](#_page154) – [159](#_page159)

Кюхля **I:** [232](#_page232) – [233](#_page233)

Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке **II:** [161](#_page161) – [163](#_page163)

Лекарь поневоле **II:** [114](#_page114)

Лиса и виноград **I:** [140](#_page140); **II:** [61](#_page061) – [63](#_page063)

Лица **II:** [225](#_page225) – [227](#_page227)

Любовь — волшебница [Любовь и колдовство] **II:** [14](#_page014)

Любовь Яровая **II:** [129](#_page129) – [132](#_page132)

Люди и мыши **II:** [5](#_page005), [119](#_page119), [232](#_page232)

Макбет **I:** [153](#_page153); **II:** [56](#_page056) – [61](#_page061), [230](#_page230)

Маклена Граса **I:** [266](#_page266); **II:** [11](#_page011)

Маленькие трагедии **I:** [206](#_page206)

Марат, Лика, Леонидик [Мой бедный Марат] **II:** [206](#_page206) – [209](#_page209)

Мария Тюдор **I:** [117](#_page117)

Маскарад **I:** [232](#_page232)

Мать **II:** [102](#_page102) – [104](#_page104)

Медея **I:** [187](#_page187) – [188](#_page188), [254](#_page254); **II:** [231](#_page231)

Мертвые души **II:** [147](#_page147), [210](#_page210)

Мещане **II:** [26](#_page026) – [27](#_page027), [34](#_page034) – [35](#_page035), [54](#_page054) – [56](#_page056), [69](#_page069), [135](#_page135), [230](#_page230), [233](#_page233)

Милый обманщик [Милый лжец] **I:** [198](#_page198) – [199](#_page199)

Мистерия-буфф **II:** [50](#_page050) – [54](#_page054), [231](#_page231)

Мне двадцать лет [Застава Ильича] **I:** [255](#_page255) – [256](#_page256)

Мой бедный Марат (см. также [Марат, Лика, Леонидик](#_Tosh0008377)) **I:** [273](#_page273), [289](#_page289), [306](#_page306); **II:** [133](#_page133) – [135](#_page135), [144](#_page144) – [152](#_page152), [159](#_page159) – [161](#_page161), [233](#_page233)

Мольер [Кабала святош] **II:** [65](#_page065) – [68](#_page068)

Моя старшая сестра **I:** [167](#_page167) – [179](#_page179)

Мэр района Санита **I:** [183](#_page183) – [184](#_page184)

На всякого мудреца довольно простоты **I:** [291](#_page291) – [301](#_page301)

На дне **I:** [139](#_page139) – [140](#_page140), [196](#_page196), [206](#_page206), [301](#_page301) – [303](#_page303); **II:** [69](#_page069), [157](#_page157), [163](#_page163) – [165](#_page165), [172](#_page172)

Назначение **II:** [165](#_page165) – [166](#_page166), [216](#_page216), [236](#_page236)

Народовольцы **II:** [76](#_page076) – [77](#_page077), [84](#_page084) – [86](#_page086), [92](#_page092) – [99](#_page099)

Неаполь — город миллионеров **I:** [183](#_page183) – [184](#_page184)

Недоросль **II:** [187](#_page187) – [190](#_page190)

Никто **I:** [123](#_page123)

Нора — см. [Кукольный дом](#_Tosh0008378)

Ночная повесть **II:** [90](#_page090) – [92](#_page092)

**{****253}** Обыкновенная история **II:** [14](#_page014), [215](#_page215) – [216](#_page216), [229](#_page229)

Обыкновенное чудо **I:** [139](#_page139); **II:** [234](#_page234)

Один день Ивана Денисовича **I:** [268](#_page268), [306](#_page306)

Океан **I:** [164](#_page164) – [165](#_page165), [305](#_page305)

Опера нищих I**:** [123](#_page123) – [125](#_page125)

Оптимистическая трагедия **I:** [139](#_page139)

Орестея **I:** [225](#_page225)

Оскар **II:** [108](#_page108)

Павшие и живые **II:** [41](#_page041) – [43](#_page043), [47](#_page047)

Перед ужином **I:** [203](#_page203) – [205](#_page205)

Пестрые рассказы **I:** [140](#_page140) – [144](#_page144), [196](#_page196), [304](#_page304)

Петрушка **II:** [185](#_page185), [187](#_page187)

Пигмалион **I:** [206](#_page206) – [208](#_page208)

Поднятая целина **I:** [233](#_page233) – [236](#_page236)

Похождения бравого солдата Швейка — см. [Швейк](#_Tosh0008379)

Преступление и наказание **II:** [212](#_page212) – [215](#_page215), [219](#_page219) – [225](#_page225), [236](#_page236) – [237](#_page237)

Призраки **I:** [119](#_page119) – [123](#_page123), [183](#_page183) – [184](#_page184), [186](#_page186), [304](#_page304)

Принцесса Турандот **II:** [78](#_page078), [229](#_page229), [231](#_page231)

Продолжение легенды **I:** [149](#_page149), [151](#_page151) – [152](#_page152); **II:** [28](#_page028)

Пять вечеров **I:** [132](#_page132) – [133](#_page133), [149](#_page149); **II:** [135](#_page135)

Раскрытое окно **I:** [154](#_page154)

Ревизор **I:** [127](#_page127) – [131](#_page131), [196](#_page196), [291](#_page291), [293](#_page293)

Ричард III **II:** [31](#_page031)

Робкий во дворце [Стыдливый во дворце] **II:** [12](#_page012) – [14](#_page014)

Ромео и Джульетта **I:** [256](#_page256) – [258](#_page258), [274](#_page274) – [276](#_page276); **II:** [11](#_page011) – [12](#_page012), [100](#_page100) – [101](#_page101), [103](#_page103), [127](#_page127), [137](#_page137) – [144](#_page144), [233](#_page233)

С любимыми не расставайтесь **II:** [199](#_page199) – [206](#_page206), [209](#_page209) – [212](#_page212), [217](#_page217), [235](#_page235)

Свидания в предместье [Старший сын] **II:** [148](#_page148)

Свои люди — сочтемся **II:** [115](#_page115) – [116](#_page116)

Свой остров **II:** [173](#_page173) – [175](#_page175)

Село Степанчиково и его обитатели **II:** [200](#_page200)

Синьор Марио пишет комедию **I:** [124](#_page124)

Скупой **II:** [36](#_page036) – [37](#_page037)

Слово о Якубе Шели **I:** [202](#_page202) – [203](#_page203)

Случайные встречи **I:** [154](#_page154)

Смерть Иоанна Грозного **II:** [69](#_page069) – [73](#_page073)

Смерть Тарелкина **II:** [37](#_page037) – [41](#_page041)

Солдаты **II:** [121](#_page121), [232](#_page232)

Соль **II:** [149](#_page149)

Сон смешного человека **II:** [226](#_page226) – [227](#_page227)

Сотворившая чудо **I:** [228](#_page228) – [231](#_page231); **II:** [11](#_page011) – [12](#_page012)

Старший сын — см. [Свидания в предместье](#_Tosh0008380)

Сто четыре страницы про любовь **I:** [273](#_page273) – [274](#_page274)

Стыдливый во дворце — см. [Робкий во дворце](#_Tosh0008381)

Счастливая уловка **II:** [36](#_page036) – [37](#_page037)

Счастливый день **I:** [154](#_page154)

Такая любовь **I:** [131](#_page131), [158](#_page158), [304](#_page304)

Таня **I:** [200](#_page200) – [201](#_page201); **II:** [191](#_page191) – [193](#_page193)

Тараканище **II:** [54](#_page054)

Тартюф **I:** [209](#_page209); **II:** [110](#_page110) – [114](#_page114), [171](#_page171) – [172](#_page172)

Тень **I:** [150](#_page150); **II:** [234](#_page234)

Тоот, другие и майор **II:** [152](#_page152), [172](#_page172) – [173](#_page173)

Традиционный сбор **II:** [48](#_page048) – [50](#_page050), [88](#_page088) – [90](#_page090), [231](#_page231)

Треугольная груша **II:** [51](#_page051)

Трехгрошовая опера (см. также [Опера нищих](#_Tosh0008382)) **II:** [149](#_page149)

Три мушкетера **I:** [209](#_page209) – [221](#_page221), [253](#_page253), [278](#_page278); **II:** [13](#_page013), [79](#_page079), [149](#_page149), [193](#_page193), [229](#_page229) – [230](#_page230), [235](#_page235)

Три сестры **II:** [15](#_page015) – [16](#_page016), [56](#_page056), [62](#_page062)

Троил и Крессида **II:** [126](#_page126) – [129](#_page129), [232](#_page232)

Укрощение строптивой **II:** [150](#_page150)

Фабричная девчонка **I:** [139](#_page139)

Филумена Мартурано **I:** [139](#_page139)

Хозяин **II:** [155](#_page155) – [159](#_page159)

Хочу быть честным **II:** [28](#_page028), [31](#_page031) – [34](#_page034)

Чайка **II:** [166](#_page166) – [171](#_page171)

Чайковский **II:** [136](#_page136)

Человек в футляре **I:** [143](#_page143) – [145](#_page145)

Человек ниоткуда **II:** [234](#_page234)

Человек со стороны II**:** [174](#_page174)

**{****254} Четвертый I:** [166](#_page166)

Чудесный мандарин **II:** [185](#_page185) – [187](#_page187)

Швейк I**:** [123](#_page123) – [125](#_page125), [292](#_page292)

Шинель **II:** [226](#_page226)

Электра **I:** [208](#_page208), [225](#_page225); **II:** [199](#_page199)

Эндшпиль **II:** [35](#_page035)

Эпитафия **II:** [199](#_page199)

Я, бабушка, Илико и Илларион **II:** [63](#_page063)

Якорная площадь **II:** [200](#_page200)

# {255} Список публикаций С. В. Владимирова

## Книги и статьи в книгах

1. Миру — мир // Оружие мира. Л., 1951. С. 145 – 163. [О творчестве А. А. Суркова].

2. Литературно-эстетические взгляды В. В. Маяковского: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Л., 1954.

3. Рождение большой темы // Великая сила труда. Л., 1954. С. 131 – 156. [О творчестве Ф. В. Гладкова]. Откл.: *Громов П*. Славен труд // Звезда. 1954. № 6. С. 184 – 186.

4. Путем песни [А. Сурков] // Русская советская поэзия и народное творчество. Л., 1955. С. 382 – 417.

5. Стихи Алексея Суркова. Л., 1956. [Совместно с Д. М. Молдавским].

6. О Маяковском. Л., 1958. [Совместно с Д. М. Молдавским]. Откл.: *Барсук А., Борисов Г*. Новые книги о Маяковском // Звезда. 1959. № 3. С. 243 – 245; *Эвентов И*. Штык и перо // Смена. 1959. 5 марта.

7. Об эстетических взглядах Маяковского. Л., 1959. Откл.: *Бахтин В*. Об эстетических взглядах Маяковского. Звезда. 1960. № 15. С. 216 – 217.

8. [Послесловие к роману В. К. Кетлинской «Мужество»] // *Кетлинская В*. Мужество. М.; Л., 1960.

9. Владимир Владимирович Маяковский. Биография. Пособие для учащихся. Изд. 2‑е, переработанное и дополненное. Л., 1961. [Совместно с Д. М. Молдавским].

10. Драматург и современность. М.; Л., 1962.

11. Драматургия 1921 – 1925 годов // Очерки истории русской советской драматургии. 1917 – 1934 / Под ред. С. В. Владимирова и Д. И. Золотницкого. Л., 1963. Т. 1. С. 38 – 76. Откл.: *Рудницкий К*. Драма, время, история // Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 79 – 84.

12. Маяковский // Очерки истории русской советской драматургии. 1917 – 1934. Л., 1963. Т. 1. С. 98 – 113, 322 – 345.

**{****256} 13. Владимир Владимирович Маяковский: Биография: Пособие для учащихся. 3‑е изд. М.; Л., 1965.** [Совместно с Д. М. Молдавским].

14. Драматургия 1934 – 1941 годов // Очерки истории русской советской драматургии. 1934 – 1941. Л., 1966. Т. II. С. 5 – 50.

15. Драматургия для детей // Очерки истории русской советской драматургии. 1934 – 1941. Л., 1966. Т. II. С. 361 – 369.

16. О творческой режиссуре // Режиссура в пути. М.; Л., 1966. С. 88 – 120. Откл.: *Афанасьев А*. Вместе с театром // Театр. 1966. № 12. С. 104 – 106.

17. Десять лет со дня открытия [1957] московского театра «Современник» // Театральный календарь на 1967 год. М.; Л., 1966.

18. Стих прекрасно так устроен… // День поэзии 1966. Л., 1966. С. 38 – 40. [*А. С. Кушнер*. Ночной дозор].

19. Стих и образ. Размышления о современном стихе. Л., 1968. Откл.: *Калмановский Е*. Владимиров. Стих и образ // Звезда. 1969. № 2. С. 218 – 219; *Марченко А*. Оптический фокус стиха // Вопросы литературы. 1969. № 2. С. 203 – 207; *Михайлов А*. Андрей Вознесенский. М., 1970. С. 47 – 48; *Суровцев Ю*. Критика пишет о поэзии… // Литературная газета. 1970. 7 янв.

20. Драматургия 1945 – 1954 годов // Очерки истории русской советской драматургии. 1945 – 1967. Под ред. С. В. Владимирова. Л., 1968. Т. 3. С. 5 – 29. Откл.: *Рудницкий К. Л*. Судьбы советской драматургии // Вопросы литературы. 1969. № 12. С. 195 – 205; *Анастасьев А*. Утверждение драматургии. Очерки истории русской советской драматургии: В 3 т. // Театр. 1970. № 2. С. 95 – 96; *Громов Н*. Без объективных критериев // Огонек. 1970. № 44. С. 20 – 21; *Михалков С*. Верность долгу // Советская культура. 1970. 12 ноября.

21. Володин // Очерки истории русской советской драматургии. 1945 – 1967. Л., 1968. Т. III. С. 322 – 353.

22. Без дальних слов // День поэзии 1968. Л., 1968. С. 80 – 81. [*И. Михайлов*. Короткие волны].

23. Неделимый атом прозы // Пути к художественной правде. Л., 1968. С. 396 – 414. [О творчестве В. В. Голявкина].

**{****257} 24.** [Вступительная статья] // Ленин в советской поэзии. Л., 1970. С. 7 – 66.

25. К. Маркс и Ф. Энгельс о диалектике драматического конфликта // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. Вып. 3. Л., 1971. С. 5 – 14.

26. Сегодня, сейчас, здесь… // Верность революции. Л., 1971. С. 113 – 134. [О спектаклях «Хозяин» М. Горького в ленинградском ТЮЗе, «Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова и «Жестокость» П. Ф. Нилина в ленинградском театре им. Ленсовета, «Беспокойная старость» Л. Н. Рахманова в ленинградском БДТ им. М. Горького]. Откл.: *Яснец Э*. «Верность революции» // Вечерний Ленинград. 1973. 7 февр.

27. Действие в драме. Л., 1972.

Откл.: *Билинкис Я*. Книга о действии в драме // Нева. 1973. № 3. С. 196 – 197; *Молдавский Д*. Сергей Владимиров и его последняя книга // Звезда. 1973. № 2. С. 199 – 201; *Соловьев В*. Драматичный мир драмы // Вопросы литературы. 1973. № 8. С. 245 – 250; *Билинкис Я., Калмановский Е*. Сергей Владимиров // Театр. 1974. № 5. С. 76 – 79; *Барбой Ю*. Заметки читателя // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 78 – 79.

28. Владимир Маяковский: Биография: Пособие для учащихся. 4‑е изд. Л., 1974. [Совместно с Д. М. Молдавским].

29. Живые традиции русской классики // Записки о театре. Л., 1974. С. 33 – 44. [О драматургии М. А. Булгакова].

30. Об эстетических взглядах Маяковского. Л., 1976.

31. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. Откл.: *Билинкис Я*. Возможности критика // Нева. 1977. № 3. С. 175 – 176.

32. К истории понятия «режиссура» // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Вып. 5. Л., 1976. С. 261 – 269.

33. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: Труды ЛГИТМиК. Л., 1976. С. 13 – 60. Откл.: *Герасимов Ю. К*. Введение // Там же. С. 6 – 7.

34. Действие в драме. 2‑е изд. СПб, 2007. Откл.: *Барбой Ю. М*. Об этой книге // Там же. С. 6 – 8.

## {258} Статьи в периодических изданиях

35. Проблема языка в курсах советской литературы // Вестник Ленинградского университета. 1950. № 11. С. 121 – 125. [Совместно с И. Васильевой].

36. Ежегодная научная сессия Ленинградского университета 1951 г.: Секция филологических наук // Вестник Ленинградского университета. 1952. № 3. С. 208 – 211.

37. Исторический роман для детей // Ленинградский альманах. 1952. № 4. С. 365 – 366. [*Бармин А. Г*. Руда].

38. Молодой Ленинград // Звезда. 1952. № 5. С. 183 – 186.

39. Две книги стихов // Звезда. 1952. № 10. С. 183 – 186. [*Орлов С. С*. Радуга в степи; *Хаустов Л. И*. Дорогой мира].

40. Поэт-труженик // Ленинские искры. 1953. 18 июля [О творчестве В. В. Маяковского].

41. Современник большой эпохи // Советская отчизна. 1954. № 5. С. 120 – 128. [О творчестве А. А. Суркова]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

42. Книга о Демьяне Бедном // Звезда. 1954. № 9. С. 187 – 189. [И. С. Эвентов. Демьян Бедный].

43. Рассказы об отважных // Красный воин. 1954. 8 июня. [*Г. К. Холопов*. Домик на Шуе]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

44. Образ героя современности // Ленинградская правда. 1954. 3 сент. [*Сурков А. А*. Собр. соч.: В 2‑х томах]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

45. Поэтическая летопись революции // Труд. 1954. 22 сент. [Сб. «Революционная поэзия 1890 – 1917 годов»]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

46. Люди творчества // Красный воин. 1954. 11 дек. [*Гранин Д. А*. Искатели]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

47. Старое, но грозное оружие // Звезда. 1955. № 1. С. 181 – 182. [Сб. «Революционная поэзия 1890 – 1917 годов»].

48. Русская народная драма // Театр. 1955. № 1. С. 143 – 144 [Русская народная драма XVII – XX веков]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

**{****259} 49. Важные проблемы истории литературы // Ленинградская правда. 1955. 31 марта.** [История русской литературы. 1954 г. Т. 10].

50. Поэт и народ // Ленинградская правда. 1955. 14 апр. [О творчестве В. В. Маяковского].

51. Помощь — критикам // Смена. 1955. 27 ноября. [К III Всесоюзному совещанию молодых авторов].

52. Некоторые вопросы критики. Заметки о литературно-критических статьях 1955 года // Звезда. 1956. № 1. С. 163 – 171. [Совместно с Д. М. Молдавским].

53. Шпаргалка по Маяковскому // Нева. 1956. № 8. С. 173 – 176. [*Козловский В. В*. В. В. Маяковский]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

54. О самом близком // Звезда. 1956. № 11. С. 188 – 189. [Н. Л. Браун].

55. Поэт и читатель // Звезда. 1957. № 4. С. 165 – 172. [О Маяковском].

56. Повесть о былом // Звезда. 1957. № 11. С. 278 – 280. [*Бляхин П. А*. Москва в огне].

57. Повесть об учителе // Учительская газета. 1957. 8 авг. [*М. В. Глушко*. На всю жизнь].

58. Затянувшееся прощание // Ленинградская правда. 1957. 22 авг. [*Фоняков И. О*. Именем любви].

59. Далекое и близкое // Смена. 1957. 4 дек. [«Светите, звезды» И. К. Микитенко в Ленинградском драматическом театре].

60. «Призраки» в театре Комедии // Ленинградская правда. 1958. 26 апр. [Пьеса Э. де Филиппо в ленинградском Театре комедии].

61. С верой в человека: Заметки о фильмах «Машинист» [В. Де Сика] и «Крыша» [П. Джерми] // Ленинградская правда. 1958. 2 окт.

62. Несостоявшийся отчет // Звезда. 1959. № 1. С. 201 – 202. [О сборнике «День поэта», 1958 г.]

63. По вечерам… // Театральная жизнь. 1959. № 12. С. 7 – 8. [«Пять вечеров» А. М. Володина в ленинградском БДТ им. М. Горького].

64. «Узнаю тебя, жизнь!» Н. Ушакова // Звезда. 1959. № 8. С. 216 – 217.

65. Новые работы «Ленфильма» // Ленинградская правда. 1959. 20 авг. [О фильме А. М. Граника «Наш корреспондент»].

**{****260} 66. Вечно живые образы Шекспира // Ленинградская правда. 1959. 20 авг.** [«Антоний и Клеопатра» В. Шекспира в Свердловском драматическом театре].

67. «Любил же он другую» // Ленинградская правда. 1959. 18 окт.

68. О «добряках» // Ленинградская правда. 1959. 15 дек. [«Добряки» Л. Г. Зорина в ленинградском театре им. Ленсовета].

69. Права и обязанности драматического героя [Заметки о пьесах] // Звезда. 1960. № 5. С. 174 – 179.

70. Псевдопоучительный фильм // Ленинградская правда. 1960. 20 янв. [О фильме С. И. Сиделева «Повесть о молодоженах»].

71. «Пестрые рассказы» на сцене // Ленинградская правда. 1960. 27 янв. [О спектакле по рассказам А. П. Чехова в ленинградском театре Комедии]. [Совместно с Д. М. Молдавским].

72. Жизнелюбие, смелость — Чехов! // Литература и жизнь. 1960. 29 янв. [О спектакле «Пестрые рассказы»]. Совместно с Д. М. Молдавским.

73. Улыбка недоумения // Смена. 1960. 19 февр. [«Миллион за улыбку» А. В. Софронова в ленинградском театре им. Ленсовета].

74. Здравствуй, «Современник»! // Ленинградская правда. 1960. 29 марта. [О гастролях московского театра «Современник»].

75. Душа драмы — конфликт // Литература и жизнь. 1960. 3 апр.

76. Доброго пути, Сережа! // Ленинградская правда. 1960. 11 авг. [О фильме Г. Н. Данелии и И. В. Таланкина «Сережа» по повести В. Ф. Пановой].

77. «Чужая беда» // Ленинградская правда. 1960. 20 дек. [О фильме Я. Б. Фрида].

78. Молодость дерзает // Ленинградская правда. 1960. 23 дек. [О гастролях московского театра «Современник»].

79. Ия Саввина — Нора // Смена. 1961. 22 марта. [В спектакле «Кукольный дом» по Г. Ибсену].

80. Театральность и жизнь // Ленинградская правда. 1961. 12 апр. [О спектакле по пьесе И. М. Дворецкого «Взрыв» в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина].

81. А вам они знакомы? // Вечерний Ленинград. 1961. 17 апр. [О «Чемодане с наклейками» Д. Угрюмова в ленинградском театре Комедии].

**{****261} 82. «Чистое небо» // Ленинградская правда. 1961. 24 мая** [О фильме Г. Н. Чухрая].

83. Победа человека, победа таланта // Смена. 1962. 31 янв. [«Моя старшая сестра» А. М. Володина в Ленинградском БДТ им. М. Горького].

84. Снова «Современник» // Ленинградская правда. 1962. 13 февр. [О гастролях московского театра «Современник»].

85. Горизонты юности // Ленинградская правда. 1962. 27 марта. [О фильме И. Е. Хейфица «Горизонт»].

86. Эдуардо де Филиппо и его герои // Ленинградская правда. 1962. 24 апр. [Гастроли Неаполитанского театра Э. де Филиппо].

87. «Молодой Ленинград» — в пути // Ленинградская правда. 1962. 4 мая. [Об альманахе «Молодой Ленинград»].

88. Театральные размышления // Нева. 1963. № 6. С. 187 – 192. [«Перед ужином» В. С. Розова в Ленинградском БДТ им. М. Горького и Ленинградском театре им. Ленинского Комсомола; «Друзья и годы» Л. Г. Зорина в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина; «Пигмалион» Б. Шоу в Ленинградском театре им. Ленсовета].

89. Под маской безумия: «Физики» Ф. Дюрренматта на сцене Театра комедии // Смена. 1963. 4 янв.

90. Только частные приключения… // Смена. 1963. 26 февр. [«Как поживаешь, парень?» В. Ф. Пановой в ленинградском театре им. Ленинского Комсомола].

91. Игорь Ефимов. «Высоко на крыше» // Юность. 1964. № 11. С. 102.

92. Что определяет судьбу театра // Ленинградская правда. 1966. 25 июня. [Гастроли московского театра «Современник»]. [Публикация значительно исказила авторский текст].

93. Пути поэтической Ленинианы // Нева. 1969. № 11. С. 172 – 180.

94. [Рецензия на книгу Н. Я. Берковского «Литература и театр: Статьи разных лет»] // Звезда. 1970. № 7. С. 219 – 220.

95. [Страницы из дневника] // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 79 – 80.

# {262} О Сергее Васильевиче Владимирове

1. *Барбой Ю. М*. Заметки читателя // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 78 – 79.

2. *Билинкис Я. С., Калмановский Е. С*. Сергей Владимиров: Памяти театроведа // Театр. 1974. № 5. С. 76 – 79.

3. *Билинкис Я. С*. [О Сергее Васильевиче Владимирове] // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 16 – 11.

4. *Владимирова Н. Б*. Библиография печатных работ С. В. Владимирова (1921 – 1972) // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Вып. 5. Л., 1976. С. 331 – 335.

5. *Громов П. П*. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 151 – 153, 165, 184, 210, 214, 215, 224, 237, 239, 243, 255, 258, 259, 261, 266, 298 – 300, 304, 316.

6. *Зайцев Н. В*. Об авторе этой книги // *Владимиров С. В*. Действие в драме. Л., 1972. С. 159.

7. *Зайцев Н. В*. С. В. Владимиров [некролог] // Театр. 1972. № 7. С. 104.

8. *Калмановский Е. С*. О Сергее Васильевиче Владимирове, каким его знают и любят // *Владимиров С. В*. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 213 – 220.

9. *Костелянец Б. О*. О Сергее Владимирове. (1921 – 1972) // *Владимиров С. В*. Об эстетических взглядах Маяковского. Л., 1976. С. 235 – 239.

10. *Молдавский Д. М*. Сергей Владимиров и его последняя книга // Звезда. 1973. № 2. С. 199 – 201.

11. *Таршис Н. А*. О Сергее Васильевиче Владимирове // Петербургский театральный журнал. 1997. № 13. С. 76.

12. Хроника работы сектора театра Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (1959 – 1974) // Театр и драматургия. Труды ЛГИТМиК. Вып. 4. Л., 1974. С. 335 – 351.

1. **{229} Со статьей С. В. Владимирова, посвященной гастролям театра «Современник», произошла драматическая история. Договоренность о публикации в «Ленинградской правде» была с О. Персидской, которая как раз в этот момент ушла на пенсию, и текст статьи подвергся чудовищной правке (в особенности раздел, посвященный спектаклю «Всегда в продаже»). С точностью «до наоборот» оказался искажен и смысл статьи, и ее стилистика (см. «Что определяет судьбу театра» // Ленинградская правда. 1966. 15 июня). В своем дневнике Владимиров с горечью писал: «Простофиля, дурак, так себя дал провести, одурачить, выгляжу как тупой догматик, проработчик». 27 июня в ВТО состоялась встреча театральной общественности Ленинграда с коллективом «Современника», где Владимиров, по его собственным словам, «стал объектом либерального всплеска толпы (собравшиеся превратились в толпу)»; «уровень понимания тот же — у правивших меня, мой текст, и у читавших». «Хотел отделиться от либерально-бюрократического и влип в реакционно-бюрократическое»; сегодняшний «Современник» и сам сливается с псевдолиберальным фоном — «раньше этого не было» (Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 105. Оп. 1. № 25. Лл. 42 – 44). Из публикуемого текста видно, что суть претензий Владимирова к спектаклю «Всегда в продаже» сводилась к тому, что были утрачены многоплановость, принцип сложного монтажа, фантастический пласт пьесы, а ее проблематика и ее театральность поняты упрощенно — «не по-современниковски, не по-шварцевски»…** [↑](#endnote-ref-2)
2. См. [запись от 3 февраля 1964 г.](#_Tosh0008383) [↑](#endnote-ref-3)
3. Ныне — Театр драмы и комедии на Литейном. [↑](#endnote-ref-4)
4. См. [запись от 19 марта 1965 г.](#_page266) [↑](#endnote-ref-5)
5. Владимиров вспоминает спектакль Роже Планшона «Три мушкетера», который произвел на него огромное впечатление и на долгие годы стал эталоном подлинной театральности. См. запись от 21 и 23 сентября 1963 г. [↑](#endnote-ref-6)
6. Владимиров говорит о спектакле Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот». Анна Орочко играла в нем Адельму на гротесковом соединении подчеркнуто наивной игры с подлинным трагизмом. [↑](#endnote-ref-7)
7. Владимиров спорит с мнением критиков А. П. Свободина и М. Н. Любомудрова по поводу спектакля театра «Современник» «Обыкновенная история». [↑](#endnote-ref-8)
8. Владимиров видел гастрольный спектакль 18 июня 1966 года, в дневнике есть об этом краткая запись. [↑](#endnote-ref-9)
9. См. также [записи от 15 – 22 февраля](#_Tosh0008384) и [17 ноября 1967 г.](#_Tosh0008385) [↑](#endnote-ref-10)
10. В спектакле «Бидерман и поджигатели» по пьесе М. Фриша в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-11)
11. Исполнитель роли Уи в спектакле БДТ им. М. Горького. [↑](#endnote-ref-12)
12. Известная в те годы эстрадная певица, любимая публикой и властями. Наряду с лирико-драматическим репертуаром исполняла пафосные песни о трудовом народе. [↑](#endnote-ref-13)
13. **{230} Предметная музыка — одно из авангардистских направлений** XX века, предполагающая использование звуков и шумов реальной жизни. [↑](#endnote-ref-14)
14. Пишущие машинки, на которых в то время печатались текстовые документы, создавали шум, сопоставимый со звуками промышленных станков. [↑](#endnote-ref-15)
15. О спектакле см. записи от [28 декабря 1966 г.](#_Tosh0008386) и [17 ноября 1967 г.](#_Tosh0008385) [↑](#endnote-ref-16)
16. Пьесы Сэмюэла Беккета в то время в СССР не издавались. Владимиров самостоятельно переводил их с английского, и благодаря этому у него было адекватное представление о поэтике беккетовской драматургии. Сопоставления современного сценического языка с открытиями Беккета возникают в его записях неоднократно. Владимировым были сделаны и переводы неопубликованных в нашей стране исследований ведущих современных западных теоретиков театры и драмы. Переводами Владимирова пользовался также Б. О. Костелянец. [↑](#endnote-ref-17)
17. Кинофильм М. Антониони, который произвел на Владимирова большое впечатление. См. [запись от 6 – 16 октября 1966 г.](#_Tosh0008387) [↑](#endnote-ref-18)
18. В спектакле БДТ, где автором сценического оформления был сам Г. А. Товстоногов, помещения в доме Бессеменова не имели стен. В глубине сцены, на большом расстоянии от основного места действия, висел задник с имитацией обоев в цветочек, а вся обстановка располагалась в пустоте. Значимость этой находки отмечали многие театральные критики. [↑](#endnote-ref-19)
19. В спектакле БДТ им. М. Горького «Мещане». [↑](#endnote-ref-20)
20. См. [запись от 15 – 16 апреля 1965 г.](#_Tosh0008388) [↑](#endnote-ref-21)
21. См. также [записи от 15 – 16 апреля 1965 г.](#_Tosh0008388) [↑](#endnote-ref-22)
22. Владимиров видел «Жизнь Галилея» во время гастролей «Берлинер Ансамбль» в 1957 г. [↑](#endnote-ref-23)
23. Спектакль был запрещен властями. [↑](#endnote-ref-24)
24. А. Т. Твардовский и возглавляемый им журнал «Новый мир», и В. А. Кочетов, главный редактор журнала «Октябрь», — антагонисты по своим идейным убеждениям и художественным устремлениям. См. также [примечание № 108](#_Tosh0008389). [↑](#endnote-ref-25)
25. Персонаж спектакля БДТ им. М. Горького «Карьера Артуро Уи». См. [запись от 1 февраля 1967 г.](#_Tosh0008390) [↑](#endnote-ref-26)
26. В постановке Г. А. Товстоногова. [↑](#endnote-ref-27)
27. Владимиров имеет в виду спектакли Роже Планшона, Жана Вилара, Питера Брука и других, с которыми они гастролировали в СССР в 1960‑е гг. [↑](#endnote-ref-28)
28. Подразумевается эстетика «Макбета» в постановке Питера Холла (Королевский Шекспировский театр). См. [запись от 1 и 5 декабря 1967 г.](#_Tosh0008391) [↑](#endnote-ref-29)
29. Речь идет о «Трех мушкетерах» в постановке Роже Планшона (см. [запись от 21 и 23 сентября 1963 г.](#_Tosh0008365)). Владимиров видел в этом спектакле ярчайшее воплощение игрового начала, театральности, самоиронии. Придуманное им прилагательное «трехмушкетерный» Владимиров в дневниковых записях использовал неоднократно. [↑](#endnote-ref-30)
30. Подразумевается Е. А. Евстигнеев в роли короля-жениха в спектакле театра «Современник» «Голый король». [↑](#endnote-ref-31)
31. **{231} Здесь вновь отсылка к спектаклю «Современника» «Голый король».** [↑](#endnote-ref-32)
32. Конкретная музыка — одно из авангардистских направлений в музыкальном искусстве XX века, в СССР находившееся под запретом. [↑](#endnote-ref-33)
33. Владимиров пишет о традиционной для Италии передвижной труппе «compagnie di giro», называемой по имени одного или нескольких главных актеров (capocomico); каждый сезон такие труппы обновляются почти полностью. Анна Проклемер — одна из крупнейших итальянских актрис. [↑](#endnote-ref-34)
34. Кинофильм Джузеппе де Сантиса. [↑](#endnote-ref-35)
35. Владимиров весьма критически относился к спектаклю Н. П. Охлопкова «Медея». См. записи от [3 июня 1962 г.](#_Tosh0008392) и [20 сентября 1964 г.](#_Tosh0008393) [↑](#endnote-ref-36)
36. Легендарная постановка Е. Б. Вахтангова пьесы Карло Гоцци «Принцесса Турандот». [↑](#endnote-ref-37)
37. См. [примечание № 59.](#_Tosh0008396) [↑](#endnote-ref-38)
38. Б. В. Щукин исполнял роль Тартальи в вахтанговской «Принцессе Турандот». [↑](#endnote-ref-39)
39. Владимиров проводит аналогию со спектаклем театра им. Ленсовета «Мистерия-буфф» (см. [запись от 5 – 15 ноября 1967 г.](#_Tosh0008397)) и с балетом Л. В. Якобсона «Клоп», шедшим в Ленинградском Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова в 1960‑е гг. [↑](#endnote-ref-40)
40. В спектакле «Два цвета». [↑](#endnote-ref-41)
41. «Голый король» по пьесе Е. Л. Шварца и образ, созданный Е. А. Евстигнеевым, — одно из сильнейших театральных впечатлений, к которому С. В. Владимиров часто возвращается. [↑](#endnote-ref-42)
42. Владимиров ошибается. Грановская не была приглашена специально, а находилась в то время в труппе БДТ. [↑](#endnote-ref-43)
43. Владимиров говорит о постановке «Традиционного сбора» в БДТ. [↑](#endnote-ref-44)
44. Спектакль, поставленный В. Е. Воробьевым в Учебном театре ЛГИТМиК, а позднее — на сцене ленинградского театра им. Ленинского Комсомола (см. запись от 4 октября 1969 г.) Здесь Владимиров говорит о варианте Учебного театра, сделанном без оглядки на цензуру и более искреннем и экспрессивном. Постановка Учебного театра пользовалась невероятным успехом у молодежи и вызвала резкое неприятие части старшего поколения. [↑](#endnote-ref-45)
45. Эпизод, отмеченный всеми, видевшими спектакль, и ставший хрестоматийным: выданный для самообороны револьвер Луначарский — Евстигнеев убирал в портфель с таким видом, что становилось ясно — воспользоваться им он не помышляет. [↑](#endnote-ref-46)
46. Название у нас принято переводить как «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть»; но точный перевод брехтовского названия — «Карьера Артуро Уи, которую вполне можно было бы остановить». [↑](#endnote-ref-47)
47. **{232} Оба постановщика спектакля — ученики Б. Брехта.** [↑](#endnote-ref-48)
48. Первая постановка «Вестсайдской истории» была осуществлена В. Е. Воробьевым в Учебным театре ЛГИТМиК. Статус студенческого спектакля допускал большую творческую свободу и независимость от советской цензуры. [↑](#endnote-ref-49)
49. Владимиров говорит о легендарном спектакле Учебного театра ЛГИТМиК «Люди и мыши» (1966), в котором Джорджа играл А. Г. Товстоногов, Ленни — В. А. Ленцевичус, Кэнди — Ю. Б. Дворкин, Рослого — Е. М. Падве, Чернявого — К. М. Гинкас, его жену — Г. Н. Яновская. [↑](#endnote-ref-50)
50. Закон, запрещающий советским людям вступать в брак с иностранцами. [↑](#endnote-ref-51)
51. Писатель В. А. Кочетов, поддерживавший «закручивание гаек», — одиозная фигура того времени. В конце 1960‑х был опубликован его роман «Чего же ты хочешь?», в котором его политические взгляды были выражены особенно резко. Резонанс этой публикации и деятельность в качестве главного редактора журнала «Октябрь» сделали имя Кочетова нарицательным. [↑](#endnote-ref-52)
52. Имеется в виду эпоха хрущевской «оттепели» и ослабления цензуры. [↑](#endnote-ref-53)
53. «В окопах Сталинграда» — повесть В. П. Некрасова, на основе которой он написал сценарий фильма «Солдаты». [↑](#endnote-ref-54)
54. Здание Учебного театра ЛГИТМиК на Моховой ул., д. 35. [↑](#endnote-ref-55)
55. При Театре оперы и балета им. С. М. Кирова, ныне — Мариинский театр. [↑](#endnote-ref-56)
56. Режиссеры А. Г. Зархи и И. Е. Хейфиц. Ленфильм, 1937. [↑](#endnote-ref-57)
57. Исполнителя главной роли в кинофильме «Депутат Балтики». [↑](#endnote-ref-58)
58. Премьера «Защитника Ульянова» в постановке А. Г. Товстоногова состоялась на Малой сцене БДТ в том же театральном сезоне. [↑](#endnote-ref-59)
59. У подъездов богатых петербургских домов устанавливались каменные тумбы (около полуметра высотой). При их помощи кучеру было легче взобраться на козлы, а всаднику — в седло. [↑](#endnote-ref-60)
60. В пьесе это реплика Воробьева: «Издан новый закон: студентов, замеченных в революционных волнениях, отправлять на фронт» (штрафбаты — советское явление). [↑](#endnote-ref-61)
61. Спектакль, о котором пишет Владимиров, — первая постановка «Троила и Крессиды» в русском театре. [↑](#endnote-ref-62)
62. Театр «Современник», отношение к которому на рубеже 1960 – 1970‑х годов у Владимирова стало сложным. [↑](#endnote-ref-63)
63. В первом варианте спектакля, шедшем на сцене Учебного театра ЛГИТМиК. См. примечания № [100](#_Tosh0008402) и [105](#_Tosh0008403). [↑](#endnote-ref-64)
64. См. [предыдущую дневниковую запись](#_Tosh0008404). [↑](#endnote-ref-65)
65. См. также записи от [31 мая 1970 г.](#_Tosh0008405), [8 марта 1971 г.](#_Tosh0008406) [↑](#endnote-ref-66)
66. См также записи от [19 апреля 1965 г.](#_Tosh0008407), [13 декабря 1970 г.](#_Tosh0008408), [23 февраля](#_Tosh0008409) и [21 марта 1971 г.](#_Tosh0008410) [↑](#endnote-ref-67)
67. В спектакле театра им. Ленсовета «Жестокость» по повести П. Ф. Нилина Л. Н. Дьячков играл главного героя, Вениамина Малышева. [↑](#endnote-ref-68)
68. **{233} Имеется в виду спектакль БДТ им. М. Горького.** [↑](#endnote-ref-69)
69. В спектакле «Беспокойная старость» С. Ю. Юрский играл профессора Полежаева. Это роль Юрского произвела большое впечатление на Владимирова. См. записи от [31 мая](#_Tosh0008411) и [10 ноября 1970 г.](#_Tosh0008412) [↑](#endnote-ref-70)
70. В «Мещанах» Л. И. Макарова играла Елену. [↑](#endnote-ref-71)
71. О кинофильме Ф. Дзеффирелли «Ромео и Джульетта» см. [запись от 10 августа 1968 г.](#_Tosh0008413) [↑](#endnote-ref-72)
72. В спектакле «Ромео и Джульетта» Театра им. Ленсовета. См. записи от [9 декабря 1964 г.](#_Tosh0008414) и [31 марта 1965 г.](#_Tosh0008415) [↑](#endnote-ref-73)
73. О телепостановке А. В. Эфроса «Борис Годунов» см. [запись от 10 августа 1971 г.](#_page178) [↑](#endnote-ref-74)
74. О фильме Дзеффирелли см. [запись от 10 августа 1968 г.](#_Tosh0008413) [↑](#endnote-ref-75)
75. См. [запись от 23 ноября 1970 г.](#_Tosh0008416) [↑](#endnote-ref-76)
76. См. [запись от 26 марта 1964 г.](#_Tosh0008417) [↑](#endnote-ref-77)
77. Имеется в виду «Ромео и Джульетта» в постановке Е. Л. Шифферса в Ленинградском театре им. Ленинского Комсомола. Этот спектакль был запрещен властями и не получил никакого отражения в прессе, но при этом имел громадный резонанс у успевших его увидеть зрителей и у театральной общественности. Большое впечатление он произвел и на С. Владимирова, но, к сожалению, подробного анализа спектакля в его театральных дневниках нет. [↑](#endnote-ref-78)
78. Владимиров сравнивает спектакли А. В. Эфроса и И. П. Владимирова. [↑](#endnote-ref-79)
79. См. также записи от [19 апреля 1965 г.](#_Tosh0008418), [16 ноября 1970 г.](#_Tosh0008419), [23 февраля](#_Tosh0008420) и [21 марта 1971 г.](#_Tosh0008421) [↑](#endnote-ref-80)
80. См. [запись от 16 ноября 1970 г.](#_Tosh0008422) [↑](#endnote-ref-81)
81. Ныне — Театр Драмы и Комедии на Литейном. [↑](#endnote-ref-82)
82. Под «бытом» Владимиров часто подразумевает подлинность человеческих отношений и точное ощущение болевых узлов современности. См. записи Владимирова о театре «Современник». [↑](#endnote-ref-83)
83. Предыдущие представления «Моего бедного Марата» Владимиров смотрел 19 апреля 1965 г., 23 февраля и 13 декабря 1970 года. См. также [запись от 21 марта 1971 года.](#_Tosh0008423) [↑](#endnote-ref-84)
84. В типографской программке фамилия Пустохина в качестве дублера Дьячкова не указана. [↑](#endnote-ref-85)
85. Марат говорит о своих семейных фотографиях, сожженных Ликой. [↑](#endnote-ref-86)
86. Шутливое изменение текста песни, вместо слов «На палубу вышел, сознанья уж нет». [↑](#endnote-ref-87)
87. В советское время спектакль включался в репертуар и мог быть показан зрителю только после так называемой «приемки» или «сдачи». В официальную комиссию входили чиновники Главного Управления культуры города, представители **{234} горкома КПСС, часть комиссии состояла из театроведов и театральных критиков. На показ спектакля приглашались также преподаватели и студенты ЛГИТМиКа, члены творческих союзов. После просмотра происходило обсуждение, однако решение о разрешении либо запрете зависело от властей.** [↑](#endnote-ref-88)
88. См. записи от [31 мая](#_Tosh0008424) и [10 ноября 1970 г.](#_Tosh0008425) [↑](#endnote-ref-89)
89. Опарницы — корчаги или чаны, в которых готовилось тесто. [↑](#endnote-ref-90)
90. Владимиров делает отсылку к так называемым розовским мальчикам — молодым героям пьес В. С. Розова «В поисках радости» и «В добрый час». [↑](#endnote-ref-91)
91. См. [примечание № 124.](#_Tosh0008426) [↑](#endnote-ref-92)
92. См. записи от [19 апреля 1965 г.](#_Tosh0008418), [16 ноября](#_Tosh0008427) и [13 декабря 1970 г.](#_Tosh0008428), [23 февраля 1971 г.](#_Tosh0008429) [↑](#endnote-ref-93)
93. Когда Тиль Уленшпигель в спектакле настигает Рыбника, который донес инквизиции на Клааса, то перед ним оказывается сам король Филипп II. [↑](#endnote-ref-94)
94. Все противопоставления в спектакле были сделаны слишком прямолинейно. Даже программка была красно-черной: на одной стороне красным шрифтом перечислялись друзья Тиля, на другой черной краской — его враги. [↑](#endnote-ref-95)
95. Владимиров пишет о гастролях театра в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-96)
96. Ассоциация с персонажем С. Ю. Юрского в фильме «Человек ниоткуда» (Мосфильм, 1961, реж. Э. А. Рязанов). [↑](#endnote-ref-97)
97. Персонаж пьес Е. Л. Шварца «Тень» и «Обыкновенное чудо». [↑](#endnote-ref-98)
98. «Театр Нового света». Франкоязычный театр из Канады. [↑](#endnote-ref-99)
99. Ссылка на пьесу Л. А. Жуховицкого «Выпьем за Колумба». [↑](#endnote-ref-100)
100. Спектакль театра им. Ленсовета, где Л. Н. Дьячков играл Чешкова. [↑](#endnote-ref-101)
101. Национальный ансамбль танца «Джолиба» (Гвинейская республика, Бисау) был создан в 1964 г. и заслужил всемирную известность. Получил Золотую медаль на Первом Панафриканском фестивале искусств в Алжире, премию «Золотой храм» на фестивале фольклора в Италии, Первую премию и Золотую медаль на фестивале африканского искусства в Париже (1969). В нашей стране гастролировал трижды: в 1968, 1971 и 1982 г. Генеральный директор труппы — Дауда Берете Мусса. Художественный руководитель — Канте Гиба. Режиссер — Жюль Замбо. Композитор — Куятэ Сори. [↑](#endnote-ref-102)
102. «Джолиба» буквально переводится как «источник»; но на местном наречии так же называется исток реки Нигер. [↑](#endnote-ref-103)
103. Тамтам «джимбе» (в виде большого кувшина, широкого наверху и резко суживающегося внизу). Солист — Мамади Кейта. [↑](#endnote-ref-104)
104. Балофон (народное название — «балла»). Солист — Куятэ Сори. [↑](#endnote-ref-105)
105. Кора — щипковый инструмент наподобие арфы, звучание которого напоминает клавесин. [↑](#endnote-ref-106)
106. По мотивам старинной легенды «Чудовище источника». [↑](#endnote-ref-107)
107. Роль старухи-матери исполняла юная актриса Айсата Камара (Диалло Айсату). [↑](#endnote-ref-108)
108. **{235} Фильм А. А. Тарковского «Андрей Рублев».** [↑](#endnote-ref-109)
109. Владимиров сравнивает Правдина с Молчалиным — К. Ю. Лавровым в спектакле БДТ им. М. Горького «Горе от ума». [↑](#endnote-ref-110)
110. Речь идет о спектакле Ленинградского театра им. Ленинского Комсомола в постановке Г. М. Опоркова. [↑](#endnote-ref-111)
111. Спектакль Роже Планшона отличался яркой театральной формой, ему были органически чужды прямолинейная тезисность и «идейность» советского пошиба. См. [запись от 21 и 23 сентября 1963 г.](#_Tosh0008430) «Три мушкетера» в постановке Опоркова тоже основывались на игровой театральной стихии. [↑](#endnote-ref-112)
112. В 1971 году А. Папатаниссиу читала отрывки из трагедии Софокла в концертном исполнении. Ранее, в 1963 г., Владимиров видел спектакль Д. Рондириса с Папатаниссиу в главной роли. См. записи [от 26](#_Tosh0008431) и [27 февраля 1963 года.](#_Tosh0008432) [↑](#endnote-ref-113)
113. См. также записи от [25 декабря 1971 г.](#_Tosh0008432) и [15 января 1972 г.](#_Tosh0008433) [↑](#endnote-ref-114)
114. Сноска (Л. М. Милиндер) — персонаж, зачитывавший «подстрочные примечания» по ходу спектакля. [↑](#endnote-ref-115)
115. Спектакль по пьесе И. В. Штока вышел в Ленинградском государственном театре им. Ленинского Комсомола в 1959 г., когда Р. А. Быков был назначен главным режиссером этого театра. Спектакль вызвал неприятие части театральных критиков. Владимиров оценивал эту постановку очень высоко. В 1960 г. Быков был уволен с поста главного режиссера. [↑](#endnote-ref-116)
116. См. также записи от [14 декабря 1971 г.](#_Tosh0008434) и [15 января 1972 г.](#_Tosh0008433) [↑](#endnote-ref-117)
117. 14 декабря 1971 года Владимиров был на просмотре спектакля «С любимыми не расставайтесь», 25 декабря — на приемке спектакля. См. записи [от 14](#_Tosh0008434) и [25 декабря.](#_Tosh0008435) [↑](#endnote-ref-118)
118. А. Г. Шагинян — выдающийся актер-чтец и исполнитель моноспектаклей, впоследствии эмигрировавший. [↑](#endnote-ref-119)
119. Видимо, Владимиров говорит о Я. И. Ильичеве — литературном критике, писавшем о Володине и упрекавшем драматурга за недостаток категоричности и стремление примирить добро и зло. Владимиров полемизировал с Ильичевым в своей статье о творчестве Володина (опубликована в «Очерках истории русской советской драматургии», Т. 3. Л., 1968, а также в книге Владимирова «Драма. Режиссер. Спектакль». Л., 1976). [↑](#endnote-ref-120)
120. Г. М. Опорков только что был назначен главным режиссером театра. [↑](#endnote-ref-121)
121. См. также [запись от 4 февраля 1972 г.](#_Tosh0008436) [↑](#endnote-ref-122)
122. В фильме Л. А. Кулиджанова «Преступление и наказание». Киностудия им. М. Горького, 1969 г. [↑](#endnote-ref-123)
123. О спектакле «Назначение» см. [запись от 6 июня 1971 г.](#_Tosh0008437) [↑](#endnote-ref-124)
124. В спектакле театра «Современник» по пьесе Е. Л. Шварца «Голый король». [↑](#endnote-ref-125)
125. См. записи от [14 декабря 1971 г.](#_Tosh0008438) и [15 января 1972 г.](#_Tosh0008433) [↑](#endnote-ref-126)
126. См. записи от [25 января 1968](#_Tosh0008439), [15 декабря 1969](#_Tosh0008440), [20 октября 1971](#_Tosh0008441). [↑](#endnote-ref-127)
127. **{236} Исполнитель роли в Театре им. Ленсовета.** [↑](#endnote-ref-128)
128. См. [примечание № 107](#_Tosh0008442). [↑](#endnote-ref-129)
129. Данная публикация составлена из трех вариантов дневникового текста, написанных Владимировым в период подготовки к обсуждению спектакля «Преступление и наказание». Как нередко бывало с Сергеем Васильевичем, в процессе работы он увлекся, и размышления о существе романа Достоевского и о проблематике его сценической трактовки заслонили изначально поставленную утилитарную задачу — набросать тезисы будущего выступления. Многое из записанного им «для себя» не могло в те годы прозвучать в официальном выступлении. Не случайно существует три варианта этого текста — автор искал формулировки, позволяющие высказать вслух важные для него идеи. В этом контексте иначе воспринимается и описание реалий спектакля (ср. с записью от 19 января 1972 г.). [↑](#endnote-ref-130)
130. 150‑летие со дня рождения Ф. М. Достоевского, отмечавшееся в ноябре 1971 г. [↑](#endnote-ref-131)
131. Лапкина Г., Рабинянц Н. Приговор жестокому миру // Вечерний Ленинград. 1972. 29 янв. [↑](#endnote-ref-132)
132. Речь идет об И. М. Смоктуновском в роли князя Мышкина в легендарном спектакле БДТ «Идиот». Л. Н. Дьячков играл Раскольникова в постановке «Преступления и наказания» в Театре им. Ленсовета. [↑](#endnote-ref-133)
133. Понятие «узнания» было очень важным для Владимирова, и он неоднократно к нему обращался при разговоре о выдающихся театральных явлениях. В понимании Владимирова «узнание» содержит несколько смысловых пластов, в том числе и отсылку к аристотелевскому «узнаванию», и свидетельство открытия истины сценическим персонажем, и проникновение в смысл произведения самих создателей спектакля. Но главное — это процесс соразмышления зрителей и авторов спектакля, совершающийся «здесь и сейчас», во время и вместе со спектаклем, процесс созидания истины, а не усвоения готового ответа. «Узнание» — акт, требующий особого состояния зрителя, отрешения от плоской обыденной логики, устремленности к познанию смысла во всей его сложности и неоднозначности. В этом же русле размышлял выдающийся философ М. К. Мамардашвили, назвавший театр «особым устройством для впадения в состояние сознания». [↑](#endnote-ref-134)
134. М. Г. Булгакова играла Катерину Ивановну в фильме Л. А. Кулиджанова «Преступление и наказание» (1969 г.). [↑](#endnote-ref-135)
135. В том же фильме. [↑](#endnote-ref-136)
136. См. [запись от 15 мая 1970 г.](#_Tosh0008443)

     *А. П. Варламова* [↑](#endnote-ref-137)