

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
М63

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы
Московского городского педагогического университета Э. Ф. Шафранская;
кандидат филологических наук, зав. кафедрой филологии Православного
института св. Иоанна Богослова, доцент кафедры общего и русского языкознания
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина А. Н. Матрусова

Научный редактор:

кандидат филологических наук, доцент П. П. Ткачева

М 63 Мир Высоцкого: исследования и материалы : альманах. Вып. VIII /
науч. ред. П. П. Ткачева. — М.: ГБУК г. Москвы ГКЦМ В. С. Высоц-
кого «Дом Высоцкого на Таганке», 2015. — 400 с. : ил., [4 л.] ил.

Восьмой выпуск альманаха «Мир Высоцкого» включает в себя исследова-
тельские, мемуарные, документальные материалы, посвященные жизни и твор-
честву В. С. Высоцкого. Издание адресовано культурологам, филологам, искус-
ствоведам, а также всем тем, кто интересуется творчеством поэта.

ISBN 978-5-8493-0349-9

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-8493-0349-9

- © ГБУК г. Москвы ГКЦМ В. С. Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке», составле-
ние, комментарии, иллюстрации. 2015 г.
© В. С. Высоцкий, наследники. 2015 г.
© Оформление, ГБУК г. Москвы ГКЦМ В. С. Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке».
2015 г.

Все права защищены. Никакая часть настоящей книги не может быть воспроиз-
ведена или передана в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами,
будь то электронные или механические, включая запись на магнитный носитель, а так-
же размещение в Интернете, если на то нет письменного разрешения правообладателя.

ОТ РЕДАКЦИИ

«Дом Высоцкого на Таганке» предлагает вашему вниманию новый том альманаха «Мир Высоцкого». В данном издании мы не только продолжаем традицию предыдущих выпусков, но и открываем новые рубрики. К традиционным рубрикам «Публикации», «Исследования» в восьмом выпуске альманаха добавились такие рубрики, как «Путешествия», «Воспоминания» и «Конкурс».

В разделе «Публикации» представлены материалы из фондов ГКЦМ: это, прежде всего письма к В. С. Высоцкому, проливающие свет на некоторые моменты в его творчестве и биографии; а также интервью с сотрудниками фирмы «Мелодия», выпустившими ряд грампластинок с записями поэта.

Особое место в альманахе занимает раздел «Путешествия». Вместе с его авторами вы побываете на Бузулукской земле, где поэт провел несколько лет в эвакуации, перелистаете интереснейшие болгарские страницы.

Рубрика «Воспоминания» порадует читателей встречей с соседом В. С. Высоцкого В. М. Тер-Минасяном, а также знакомством с отрывками из книги «Моя мятежная Таганка...» театрального критика, доктора искусствоведения, профессора В. В. Фролова.

В восьмом выпуске альманаха широко представлена и работа исследователей. В данное издание вошли статьи Л. Кипнес, П. Фокина, С. Свиридова, П. Ткачевой, В. Дузь-Крятченко, И. Елинека. Два последних автора обращаются к переводам произведений В. С. Высоцкого на иностранные языки, причем И. Елинек в своей статье приводит как анализ уже имеющихся переводов стихов В. С. Высоцкого на чешский, так и свой собственный перевод таких стихотворений В. С. Высоцкого как «Братские могилы» и «Парус».

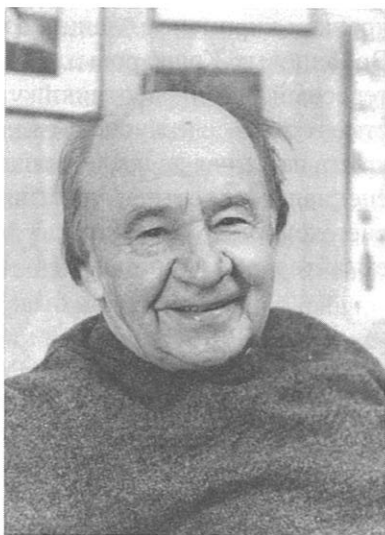
В 2015 году мировая литература отпраздновала 150-летний юбилей сказки Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес», а в следующем году будет юбилей и у нашей «Алисы в Стране Чудес» — исполнится

В. В. ФРОЛОВ

МОЯ МЯТЕЖНАЯ ТАГАНКА...

Несколько слов об авторе

Владимир Васильевич Фролов (13[25].08.1917–17.04.1994) — известный театральный критик, профессор, доктор искусствоведения. Родился в Нижнем Новгороде 13 августа (25 августа по новому стилю) 1917 г. Окончив Нижегородский (Горьковский) государственный педагогический институт, стал журналистом. В годы Великой Отечественной войны был корреспондентом газеты «На посту» Дальневосточного военного округа. После окончания аспирантуры Академии общественных наук работал в редакции газеты «Правда», «Литературной газеты», журнала «Октябрь». Занимался исследованием актуальных процессов, происходящих в драматургии и театре. В 1971 году защитил докторскую диссертацию на тему «Жанры русской драматургии: очерки теории и истории драматургических жанров в России XIX–XX веков». Автор книг «О советской комедии», «Жанры советской драматургии», «Искусство открывает мир», «Судьбы жанров драматургии», «Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедиографии 1918–1986 гг.» и других. Занимался



В. В. Фролов

87

воспитанием молодых театроведов и литературоведов, читал курсы лекций в Литинституте и во ВГИКе. Был членом совета по драматургии Союза писателей СССР и Союза писателей РСФСР, членом общественного совета Театра на Таганке. Награжден орденами и медалями. В последние годы работал старшим научным сотрудником ВНИИ искусствознания. Рукопись книги «Моя мятежная Таганка...» была подарена музею другом В. В. Фролова членом Союза писателей, членом Международной ассоциации искусствоведов Константином Владимировичем Шиловым. В своем сопроводительном письме он писал: «Мне кажется, что ГКЦМ В. С. Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке» наиболее подходящее место для хранения этой работы, а при благоприятном стечении обстоятельств, после соответствующей корректуры, в которой рукопись нуждается, она могла бы быть опубликована хотя бы частично. Это была последняя мечта и последнее желание Владимира Васильевича». Отдельные главы данной рукописи содержат воспоминания и раздумья автора о Владимире Семеновиче Высоцком, их мы и представляем в нашем альманахе на суд читателя. С целью сохранения стиля автора текст публикуется с минимальной правкой.

ПОРТРЕТ ТЕАТРА НА ФОНЕ ЭПОХИ

Вместо предисловия

Эта книга складывалась не сразу. Мне давно хотелось написать о Таганке, театре, сразу вошедшем в мою жизнь, в мою судьбу, театре, с которым прожито четверть века. Но как найти форму, способную вместить в себе и театр, и все наши переживания и мысли, как сказать о себе, литературе и театре, выросшем на этой литературе, одновременно?

Таганка для меня — это зеркало, я смотрю в него и вижу не только сцену — заполненное живое пространство — но и вижу самого себя, узнаю своих сверстников и моих друзей-писателей, поверивших этому театру, отдавших ему для постановки лучшие свои вещи.

Смотрю в зеркало, и передо мной возникает мое время, встречи, споры, мечты, зеркально отражается многоликая эпоха 60–80-х гг. с ее тревогами, болотной вязью, протестами, ссылками, отчаяниями и редкими радостями, с шумной суетой и покаянием.

Так и родилась форма книги — портрет театра на фоне эпохи, театра со свободной и независимой литературой, с дерзкой по замыслам

режиссурой, со знаменитыми актерами, с размышлениями о жизни, со-
поставлениями, с верными ему зрителями. Я сам оказался в этом зер-
кале вместе с театром, о котором пишу, его боль — моя боль, его успе-
хи — мои успехи, его падения и мои тоже. Поэтому и МОЯ мятежная
бунтарская Таганка, рвущаяся к истине и добру, к человеческому со-
гласию. Наверное, у другого будет другая Таганка, у каждого — своя...

События, потрясшие устои нашего общества и государства, кос-
нулись каждого из нас. В Таганке они отозвались болью разлук и горе-
чью конфликтов. Прежнего Театра, о котором я пишу, давно уже нет.
Осталось его незапятнанное прошлое, ставшее Историей. Поэтому
важно разобраться в уроках таганковского 25-летия, чтобы понять, как
оно складывалось.

Без прошлого нет ни настоящего, ни будущего...

ВЫСОЦКИЙ ПОЕТ В МОЕМ ДОМЕ

Зарисовка с натуры

Мы с Ю. П. Любимовым ровесники. Одногодки. Родились
в 1917 году. Его день рождения — 30 сентября, мой — в августе. Я со-
брался справлять свое пятидесятилетие. Зазвал друзей. Сходил на Та-
ганку и сказал об этом Э. Левиной — она тогда заведовала литчастью
театра.

Пришел день рождения. В доме набралось много народа, к сто-
лу не пробраться. И люди все знаменитые. Белла Ахмадулина, Ана-
стасьев, Вася Аксенов с Кирой, Рождественский с Аллой, драматург
Мамлин, Евтушенко, Миша Глузский с женой Екатериной Перегудо-
вой, Николай Доризо, Зяма Паперный, товарищ Черноуцан и Борис
Галанов, Салынские, Озеровы, директор Дома творчества писателей
в Гагре, мой друг Гигуша Богатурия, Александр Караганов с Софьей
и многие другие.

И вот приходят посланцы Таганки — Владимир Высоцкий, Бо-
рис Хмельницкий и Элла Левина, приносят афишу «Послушайте!» На
афише: «Дорогому Владимиру Васильевичу. Горячо поздравляем. На-
шему другу от друзей — Ю. Любимов, Н. Дупак.» А Высоцкий в цен-
тре афиши написал про меня, юбиляра:



Афиша с автографом В. С. Высоцкого,
подаренная В. В. Фролову на юбилей

Не пессимист Вы и не циник.
И Вы наш друг! А что нам надо?
Желаем... Вам еще полтинник
Без перемен... в делах и взглядах.

Чуть пониже размашисто, по-Высоцкому: «А как вовремя была Ваша рецензия!!!» Подписи пришедших: Высоцкий, Хмельницкий, Левина.

А сесть-то им троим негде. Все потеснились. Сели и выпили. Конечно, все ждут песен: как же, на виду у всех сидит Высоцкий. Он понял, что от него хотят: «Извиняюсь, — говорит, — без гитары пришел. Давайте Ахмадулину послушаем. Пусть стихи почитает!» Так и пошло. Высоцкий смеется. Острил. Но он не учел, что народ собрался хитрющий и ушлый до невозможности. Своего добился: кто-то кого-то куда-то послал за гитарой. Она тихонько появилась, проплыла голубушка над головами и прямо в руки Высоцкому явилась. А он, чуть смутившись, сказал: «Не ожидал от критиков такого подвоха». Засмеялся. Все обрадовались и приутихли.

Высоцкий запел «Спасите наши души...»

Эти минуты забыть нельзя. Все, сидящие в комнате, знали Высоцкого как уже сложившегося поэта, имя которого ходило по нашим домам, пело и кричало о человеческих страданиях, о стойком рыцарстве этого скуластого, с простым лицом молодого человека и артиста, резкого, прямого, с чуть охрипшим густым голосом. А тут, в интимной обстановке, в кругу притертых друг к другу людей, забила в тревоге, застонала, задергалась легенда-быль о подводниках, которые уходят в критическую минуту «под воду в нейтральной воде».

Мы можем по году
Плывать на погоду, —
А если накроют —
Локаторы взвоят
О нашей беде!

Оглушительна первая строфа этого трагического стихотворения. В ней все вздернуто на нервах до предела. И кажется это о нас, обо



Рецензия В. В. Фролова
на спектакль «Послушайте!»,
опубликованная
в «Советской культуре»
30 мая 1967 г.

всех, о каждом, попавшем в беду. Высоцкий почти без паузы переходит на призывный, взывающий, с рыданием, с внутренним напряжением ритм. Это — мольба, грозная, требовательная, настойчивая:

Спасите наши души!
Мы бредим от удушья.
Спасите наши души!
Спешите к нам!

«Спешите к нам!» — интонационно выделяется, с какой-то сердечной, доверительной верой «к нам», ко всем и к тем, кто тут сидит. Стих о «рогатой смерти». Она неумолима. Страшна, ибо не всплыть в минном поле. Карцер без воздуха. Хана! Но Высоцкий — большой поэт, знает, что есть высшее и великое — презрение к смерти, сила духа и духовности. И он подчеркивает чеканно, почти бытово, обычно! «А, ну без истерик! / Мы вернемся на берег, — / Сказал командир». И уже продолжал петь осторожнее, тише:

Всплывем на рассвете —
Приказ есть приказ.
Погибнем во цвете
Уж лучше при свете.

Наш путь не отмечен.
 Нам нечем... Нам нечем...
 Нам нечем...

Это — поразительно — «нам нечем», трижды повторенное, гложет и перехватывает горло.

Заканчивается баллада-песня трагически, почти повествовательно, как в жизни, «прозаично», или, как мы говорим, с долей документа:

Вот вышли наверх мы,
 Но выхода нет!
 Вот — полный на верфи!
 Натянуты нервы.
 Конец всем печалям,
 Концам и началам —
 Мы рвемся к причалам
 Заместо торпед!

Это страшная смерть. Так незаметно, глухо, без криков, без нервов. Настигла роковая. И опять чудится и думается, что про нас, также тихо подойдет и уберет с собою...

Рефрен-припев звучит, как набат, громко, во все концы, во все дали:

Спасите наши души!
 Мы бредим от удушья.
 Спасите наши души!
 Спешите к нам!
 Услышьте нас на суше —
 Наш SOS все глуше, глуше, —
 И ужас режет души
 Напополам...

Долго гудит, не дает успокоиться это растянутое, «надломленное» звуком, разумом, душой, интонацией слово «на-по-по-лам».

Мы как потрясенные, молча продолжали сидеть...

«ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА

В. Высоцкий в роли Гамлета

«Гамлет» стал сенсацией в Москве. Такой дерзости от Таганки не ожидали. Считалось, что классика ей вообще противопоказана. Распространялось мнение: актеры могут играть, дескать, только поэтические монтажи. Ну, Брехт, ну, Маяковский, еще куда ни шло, а чтобы Шекспир — это непостижимо!

Однако появление «Гамлета» в этом театре подготовлено всем ходом творчества Таганки. От «Доброго человека...» Любимов шел к брехтовской трагедии «Жизнь Галилея», он искал трагические истоки в горьковской «Матери», в «Что делать?» по Чернышевскому, вплотную к созданию трагического спектакля режиссер подошел в «Зорях». И только, проверив себя и свою труппу в подходах к трагедии — брехтовской, горьковской, — он посчитал, что может рискнуть и поставить шекспировский шедевр — «Гамлета».

Спектакль стал вершиной, итогом десятилетней жизни Театра на Таганке.

Вторая сенсация: Гамлет — Владимир Высоцкий! Это казалось так же невероятным, как и мысль о постановке в этом театре трагедии. А между тем и то и другое взаимно обусловлено. Именно Высоцкий, в котором почему-то прежде всего видели исполнителя песен, был тем любимовским Гамлетом, который созрел в театре. Актер воспитан Таганкой. Здесь он сыграл трагические роли: Хлопушу в спектакле «Пугачев» С. Есенина и Галилея в «Жизни Галилея» Б. Брехта. Брехт и Есенин — это два трагических поэта, подготовивших Высоцкого к Гамлету. Не забудем еще, что в постановке «Послушайте!» актеру — одному из исполнителей Маяковского — доставались как раз трагические мотивы.

Почему именно в это время возникла идея поставить «Гамлета»?

Вот что говорил по этому поводу Ю. П. Любимов: «... Сняли с треском «Берегите ваши лица», запретили «Самоубийцу» Эрдмана репетировать, три года мы не могли начать репетиции «Мастера и Маргариты». Не давали делать «Хроники» Шекспира. Тогда я в сердцах решил ставить «Гамлета», а нам стали запрещать Высоцкого: какой он принц?!»

Любимов тогда мечтал о большой литературе как о вечном торжестве божественного духа, и тут естественно появился «Гамлет». Возражали чиновники против Высоцкого как исполнителя роли Гамлета. Но я не вижу другого Гамлета, хотя, если внимательно присмотреться к Николаю Губенко, он, пожалуй, сумел бы сыграть эту ответственную роль: в нем есть трагическая жилка, есть тяга к высокому полету мысли, к интеллекту. Ему эту роль не предложили. Вскоре он ушел во ВГИК, поступил на режиссерское отделение.

Впрочем, назначение на роль Высоцкого было гениальным предвидением Любимова: трагический поэт и артист с трагизмом от самого Бога. Его песни, его роли в Театре на Таганке — все говорило, что выбор правильный.

Любимову стоило больших усилий отстоять Высоцкого на эту роль. Отстоял. И очередное художественное чудо совершилось. Таганковский Гамлет — великое создание постановщика и всей труппы Таганки /перевод трагедии Бориса Пастернака, постановка Юрия Любимова, сценограф Давид Боровский, композитор Юрий Буцко/. В начале шли прогоны, а 29 ноября 1971 года состоялась премьера спектакля. Я не забуду этого дня. На Таганке — настоящий праздник. Весь цвет Москвы в театре — в партере — академики, профессора, критики, театральные деятели, на балконе — студенты, молодежь.

Заполняется зал. Обнаженная сцена покоряет своим пространством. Вглядываясь, замечаешь: слева, у портала, брошен гроб, вместо оркестровой ямы — свежевырытая могила, сырая земля. А в глубине сцены, на фоне бело-облезлой стены сидит, перебирая струны гитары, Высоцкий — Гамлет, с открытой шеей, в черном трико, с задумчивым молодым лицом. Зрители, входя в зал, видят его, оглядываются, шуршат программками. Искра, возникшая от его взгляда, моментально образует магнетическое поле, которое и не будет давать покоя на протяжении всего спектакля.

Взмахнув крыльями, пропел белый петух, показавшийся в верхнем окне. В полумраке выходят два могильщика с лопатами, спускаются в могилу, роют. На сцене все происходит рядом со смертью. Люди ходят возле могилы. На занавесе висят черные с красными обводами ленты, которые обычно надевают на рукава тем, кто выйдет в почетный караул на похоронах. Вот и актеры, исполнители главных ролей — А. Демидо-



Сцена из спектакля
«Гамлет».
Ноябрь 1971 г.
Фото Е. Гаврилова

ва /Гертруда/, В. Смехов /Клавдий/, Л. Штейнрайх /Полоний/, Н. Сайко /Офелия/, Л. Филатов /Горацио/ — появившись здесь, снимают траурные ленты с занавеса и укрепляют их на рукава друг друга.

Из глубины сцены, спокойно перебирая струны, идет Высоцкий, подходит к краю сцены, остановился как перед бездной — перед ним зал, заполненный людьми до отказа, и он сейчас видит «сумрак ночи тысячей биноклей на оси», и, не смутившись, в одном рывке своего голоса «выдохнул из себя» стихи:

Гул затих. Я вышел на подмости,
 Прислонясь к дверному косяку,
 Я ловлю в далеком отголоске,
 Что случилось на моем веку.

На меня направлен сумрак ночи
 Тысячью биноклей на оси.
 Если только можно, Авва, Отче,
 Эту чашу мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
 И играть согласен эту роль.
 Но сейчас идет другая драма,
 И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
 И неотвратим конец пути.
 Я один, все тонет в фарисействе.
 Жизнь прожить — не поле перейти.

Он не пел. Нет. Он понял все про себя, про нас и про Гамлета, выстрадал свою судьбу и его судьбу. И выразил это понимание словом, которое берег и хранил, как святыню, бережно произносил чуть-чуть нараспев, распевая, и от этого слова выходило еще интимнее и доверительнее, как знак Судьбы и Бога. Особенно трагично и мужественно, с интонацией, присущей только Высоцкому, прозвучало слово — как отказ, как высший уход — «Уволь!» / «И на этот раз меня уволь» / Именно «меня уволь!» Ибо ждет другая драма, в жизни, в судьбе, в стране. И поэтому «Уволь!» — тяжелое, глухое, растянутое и мощное, по-Высоцкому, долго летело, а потом затихло и исчезло.

На авансцене стоял потрясенный поэт, трагический мечтатель, обреченный на смерть, с какой-то общечеловеческой тайной, наш друг и современник.

Такого Гамлета «заявил» Высоцкий в прологе, сочиненном театром.

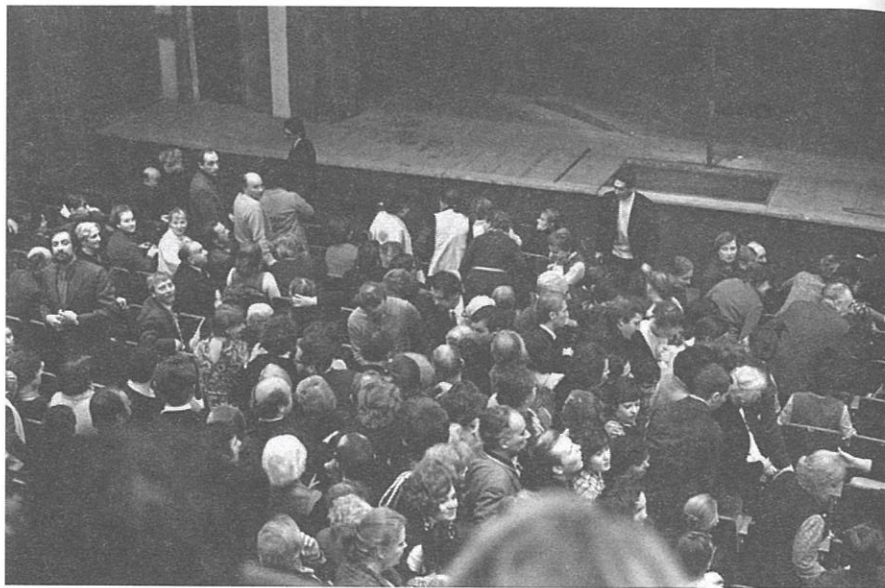
Еще не остыли в зале стихи, еще люди не успели осознать все услышанное и увиденное, как ворвалась буря грозного и мощного хора



На сдаче спектакля «Гамлет». 19 ноября 1971 г. В центре снимка:
 М. М. Козаков, О. Н. Ефремов и В. В. Фролов.
 Фото Е. Гаврилова

и появилось удивительнейшее создание Давида Боровского — огромный, строгий серо-бежевого цвета, сотканный из грубой шерсти, занавес, о котором так много писали, и который явился своеобразным персонажем, со своими функциями, привычками, то страшный, то нежный и отзывчивый, а то и могущественный. Он движется землистый, повернутый к зрительному залу.

Мы должны к нему привыкнуть. Это дело совершенно неожиданное, доселе в театре невиданное. Да, это почти живое существо, клокочет, ненавидит, любит, вершит свои дела независимо от людей. Это — «огромная безликая сила, и с ней не сладить ни Гамлету, ни королю». Скорее всего — символ, метафора непобедимого, вечно движущегося Времени: в финале выметает сцену, от беспорядка, оружия, трупов, от всего, что натворила трагедия, верша приговор Истории.



На сдаче спектакля «Гамлет». 19 ноября 1971 г. М. М. Козаков и В. В. Фролов (стоят, повернувшись лицом в зал — левый верхний угол фотографии). Фото Е. Гаврилова

«Театр, — писал А. Аникст, — отказался от дворцовой пышности, пренебрег придворным этикетом, и это полемически направлено против вольного или невольного артистического холопства перед венценосцами. Любимов лишает их ореола величия, подчеркивая лишь реальные атрибуты власти: Клавдия всегда сопровождают телохранители, он окружен доносчиками, прячется за крепкие стены»¹.

Так задуман и осуществляется необычный «Гамлет» Шекспира труппой Таганки.

Однако вернемся к тому, что происходило до премьеры.

Казалось бы — завершен спектакль, но к показу его не разрешали. Проходили обсуждения. Профессионалы спектакль хвалили. А чиновники слушали и молчали. Или говорили обычное: «Подумаем. Посоветуемся». И опять же: «Разве Высоцкий Гамлет? Какой-то

¹ Аникст А. Трагедия: гармония, контрасты // Лит. газ. — 1972. — 12 янв.



Афиша, подаренная В. В. Фролову, с автографом В. С. Высоцкого

разбойник, а не принц». Были высказывания и поопаснее: «Знаем, дескать, на что Таганка намекает, нас не обманешь, поумнели, выросли. Такие создает аллюзии, мол, не Дания тюрьма, а наша страна. Разве можно такое выпускать на сцену? Антисоветчиной пахнет...»

Я был на нескольких прогонах. На первом же встретил в зрительном зале Михаила Козакова. Он был возбужден, ему безумно нравился спектакль. Он говорил мне: «Любимова как режиссера надо понимать сразу. Тогда он открывается. Это волшебник-режиссер. Со своей хваткой. Со своим видением. Он делает в «Гамлете» то, что никто никогда не делал. Можете мне поверить. Я у Охлопкова в «Гамлете» играл тот же текст в переводе Пастернака. Весь текст, не только Гамлета, у меня на памяти. Любимов ничего не сокращал, ввел только тексты могильщиков, их написал покойный Эрдман. Все остальное — чистый Шекспир-Пастернак. Как умеет Любимов выстроить каждую

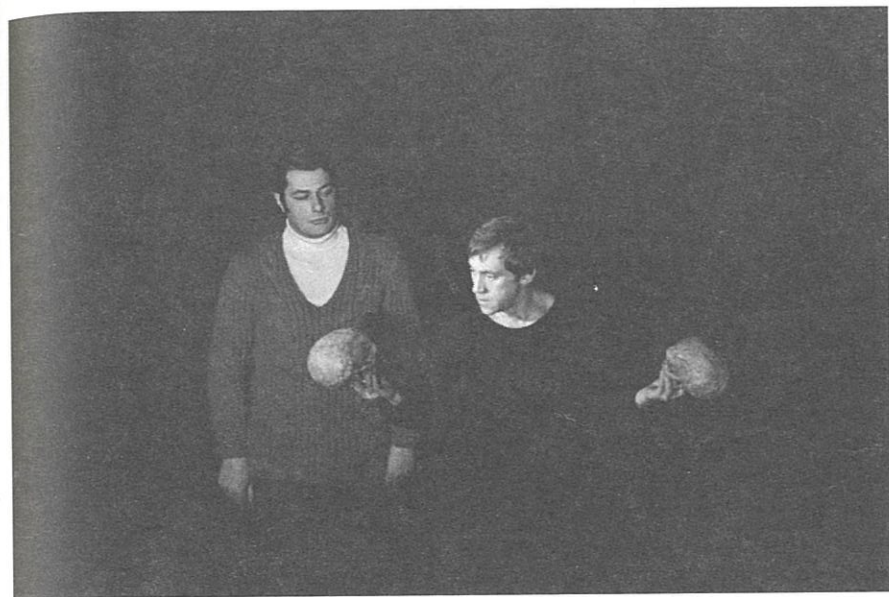
мизансцену — удивляешься его фантазии. Высоцкий в Гамлете завораживает. Умница. Талантлив. Поймите меня, ведь я-то знаю, что такое Гамлет.

Меня захватила эта работа, — продолжает Михаил Козаков. — Хожу на репетиции, записываю. Есть чему поучиться. Посмотрите, как у меня любимовские мизансцены расписаны», — и Козаков показал мне записную книжку, всю исписанную чертежами, пометками. И это сделал актер, сам сыгравший Гамлета в спектакле Н. П. Охлопкова в театре имени Маяковского. Именно Козакова он взял на шекспировский фестиваль в Канаду.

Тогда же на «Гамлета» пришли Олег Ефремов и Евгений Евстигнеев. Я сидел рядом с ними. Их реакция была сдержаннее, чем у Козакова. Миша вступил с ними в разговор о спектакле. Бурно хвалил. Ефремов не во всем с ним соглашался, но отмечал, что спектакль интересен, что в нем много нового. Однако, у Ефремова, как режиссера, было свое представление о «Гамлете». И это естественно. Любимовское решение не единственное, могут быть и иные, скажем, «Гамлет» с Полом Скофилдом в постановке Питера Брука.

Как же решилась судьба «Гамлета» на Таганке? Это случилось не сразу. После дебатов в театре начальство назначило совещание в Управлении культуры Моссовета. Туда допускались только члены Художественного совета. Там среди «своих» могли и закрыть спектакль. Однако это не удалось. Победу одержали те, кто считал «Гамлета» в Театре на Таганке выдающимся событием в истории современного театра.

Прекрасно сказал Александр Аникст: «В мировом искусстве много было разных Гамлетов. Каждое время выдвигало своего. Среди всех интерпретаций великой трагедии интерпретация Любимова и Высоцкого является неповторимой ценностью мировой культуры. Так Гамлета, каким его играет Высоцкий, никто не играл. Играли и Гамлета-бойца, и трагедию раздвоенной личности. Но никто еще с такой трагической силой не раскрыл разорванную душу молодого интеллектуала. Душу страдающую, истерзанную, негибкую в порывах мысли и чувств. Этот образ сотворен раненым сердцем, животворной силой неустрашимого ума, рвущегося к истине. Заверяю вас, — сказал в заключении Аникст, — к нам, в Москву, будут приезжать шекспироведы из разных стран мира, чтобы увидеть творение Высоцкого».



Сцена из спектакля «Гамлет».
19 ноября 1971 г. Фото Е. Гаврилова

«Гамлет» в Москве жил столько, сколько Бог дал жизни Владимиру Высоцкому; последний спектакль — 18 июля, а 25 июля — его не стало...

Я счастлив, что у меня сохранилась память об этом прекрасном спектакле, лично от Высоцкого. На огромной афише, выпущенной театром, в двух концах подписи, адресованные мне, одна — Ю. Любимова и Н. Дупака, а вторая — фломастером и размашисто — «В. Фролов — от принца. Высоцкий».

«Гамлет» на Таганке имеет свои родники, из которых он вышел. Трагедия понималась как исповедь, как выражение мыслей и идей пережитого. Поэтому все здесь завязано сложно: и прошлое, и настоящее театра, вся его жизнь, вложенная, как в одно мгновение — в десятилетие.

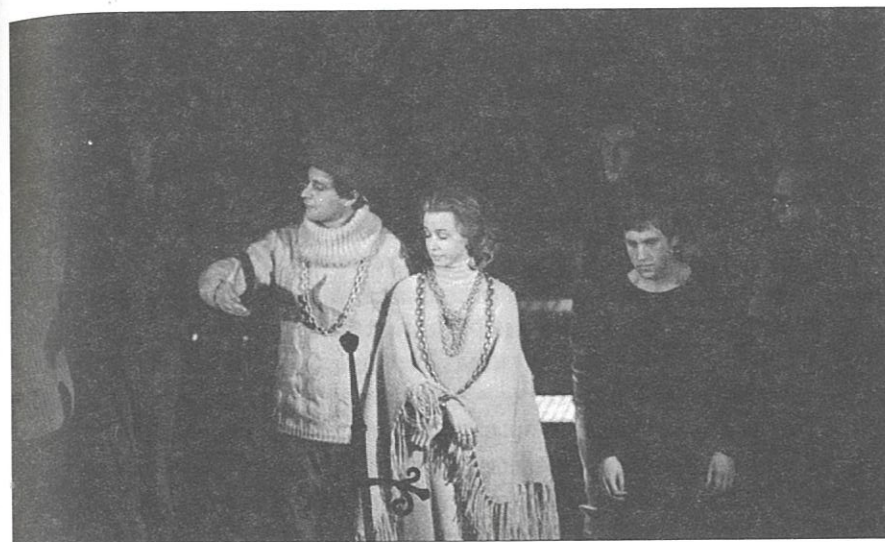
Высоцкий в Гамлете несет психологическое, лирическое, жизненное, выношенное и «переваренное» им самим и его сверстниками.

Его Гамлет мужественен и яростен. Он бросается в борьбу, зная свой трагический исход, свою гибель. Поэтому Гамлет на Таганке ироничен, он может даже издеваться над собой, ибо все знает о себе. Что может сообщить ему нового тень отца? Усталый и печальный, Гамлет знает, кто убийца. Высоцкий — Гамлет кивает головой, когда впервые услышал имя убийцы: конечно же, Клавдий! Да, Гамлету ничего не страшно: ни смерть, ни испытания, он принял единственно верное для себя решение: бороться с Данией-тюрьмой, с Клавдием, со злом, то есть с превосходящими силами. Будущее, завтрашнее ничего хорошего ему не сулит: и Клавдий не простит ему, и в матери он не найдет союзника. Однако все равно Гамлет будет бороться. Он захлебывается от ярости, от гнева, от бессилия.

Известно, что любая трагедия предполагает элемент фатальности, неизбежности гибели. И раньше этот элемент входил в роль выдающихся исполнителей. Но у Высоцкого предчувствие конца выражено лейтмотивом, проведено болью. На смерть обречен Гамлет физически сильный и здоровый. Это особенно контрастно и поэтому трагично. Высоцкий в роли необычен: обнаженная сильная шея, широкая грудь и легкие тонкие ноги, хорошо натренированные мускулы и голубые печальные глаза. Когда Гамлет гневается, вены на шее раздуваются, и словно бы узлы колючей проволоки, обвивают ее. Актер весь собран, пружинист, он как бы всегда в прыжке, во взлете.

С Гамлета снят традиционный ореол страдающего героя, теперь он осмысливается как активный мыслитель-боец, как юноша, преждевременно познавший час битвы и поражения, угадавший почти все, что будет с ним и с его друзьями. Мудрость Гамлета от опыта века, от опыта человечества. Поэтому, наверное, «выигрышные» сцены, ставшие традиционными в разных постановках, обрели совершенно иной смысл и решены режиссурой в своем ключе.

Знаменитая «Мышеловка», так тщательно поставленная, скажем, в «Гамлете» Н. Охлопковым /1954/, теперь вроде бы и не нужна для героя; она ничего не прибавляет к тому, что уже известно Гамлету. Он в этой сцене у Любимова уходит на вторые планы, сидит в глубине, тихий и уравновешенный, понимающий, что сейчас получит дополнительные доказательства того, что Клавдий — убийца брата и отца. Зато



Сцена из спектакля «Гамлет».
19 ноября 1971 г. Фото Е. Гаврилова

здесь постановщик выстраивает «театр в театре»: бродячие актеры разыгрывают пьесу, срежиссированную Гамлетом, и в ней допускаются все штампы сегодняшнего театра: игра на публику, «вживание» в образ, декламация и желание покрасоваться своими данными и т. д. /особенно хорош тут Б. Хмельницкий, остро и пародийно исполняющий роль Первого актера/.

После этой сцены — сразу новый накал гнева, неумолкающий до самого финала. Только однажды, после «Мышеловки» Гамлет Высоцкого на миг стихнет, это происходит во время встречи с матерью.

В Гертруде /эту роль играет Алла Демидова/ театр снова подчеркнул неожиданное, обнажающее смысл ее характера. Гертруда, ожидая сына, готовится ко сну. Она намазывает лицо белилами. Когда приходит Гамлет, то он видит белую маску, а не любимую мать. И по мере того как в Гертруде пробуждается доверие к сыну, маска спадает, исчезают с лица белила. Этот прием, ставший метафорой, — один из многих в спектакле.

Только на одно мгновение Гамлет, как ребенок, доверчиво прижался к матери. И снова вспышка ярости. Уже бьется головой о стену Гамлет. /Вспомним как в «Добром человеке...» актер, играющий водноноса, делал вид, что он бьется о стену, хотя не было стены, и он только изображал свое отчаяние и боль. Прежняя методология оставалась, она стала куда совершеннее и пластичнее/.

Гамлет бьется головой о занавес, Высоцкий, вцепившись в него сильными руками, повис, как распятый Христос...

Такого Гамлета, каким его сыграл Высоцкий, мы не знали. Он весь как рана, как обнаженный нерв, весь в огневом порыве борьбы. Непримиримые встретились у могилы Офелии Гамлет и Лаэрт: они бросались друг на друга, как пантеры, их оттаскивали в разные концы, и они снова, разбрасывая стражников, застыли в ярости слов, лицом к лицу, как враги, как обманутые жертвы. В финале они дрались на шпагах, и опять сходились, обреченные и обманутые, без вины виноватые, умирающие от одной и той же злой силы...

«Гамлет» на Таганке — это торжество режиссерской мысли, смелое и дерзкое отстаивание своей философской концепции.

Режиссерский план Любимова чрезвычайно современный. В «Гамлете» режиссер выстраивает модель бунтарской, пронизанной освободительной идеей трагедии нового мышления, тогдашнего, тревожного времени, когда развернулась борьба властей с диссидентами, с борцами за права человека. Эта трагедия читается как песня духа и свободы нынешнего века. Гамлет для Таганки не только мишень для Клавдия, но и мишень для своей эпохи. Каждой эпохи, и нашей в первую очередь. Гамлет — поэт. А творцу особенно невыносимо жить в узде, в ограничениях, в условиях сыска и доносов. Поэтому, наверное, он остается один на один со своим веком, как Пастернак, Цветаева, Гумилев, как и сам Высоцкий.

Это — одиночество трагическое. Его почти ничем не преодолешь, оно как бы предназначено, неумолимо.

«Гамлет Любимова и Высоцкого знает много. Не фигурально, а в ледящей душу реальности, знает, каким бывает «море бед», и какой теперь «намечен распорядок действий», и сколь «неотвратим конец пути» того, кто посмеет подняться против этого распорядка один на один... И Гамлет у Высоцкого простой и скорбный. Подойдет к мечу,

вонзенному в землю, прижмется лбом к холодной рукоятке: тошно. Печаль его не светла. Владеет им иссушающая тоска, мучит ненависть, от которой перехватывает горло... Жизнь Гамлета — обречена в мире, затопленном в фарисействе. Но в магических зеркалах театра предстает не только смерть Гамлета, но и его посмертная правда»¹.

Любимов творил трагедию Шекспира в тесном творческом сотрудничестве с Владимиром Высоцким, видел в нем единственного актера, способного воплотить эту роль на сцене по-современному. Поэтому Любимов и сказал о Высоцком такие слова: «Мне важен Высоцкий. Он актер очень земной, человечный. Высоцкий весь — плоть от плоти улицы. Сейчас вы редко найдете такого популярного актера, как Высоцкий. У него все открыто в его натуре... И если бы не было его — не было бы и такого Гамлета...»

Да, современного Гамлета мог сыграть только Владимир Высоцкий. В своем архиве я обнаружил запись моего разговора с артистом после просмотра спектакля /24 ноября 1971 года/. Я спросил Высоцкого: «Чем, на его взгляд, прежде всего отличается сыгранный им Гамлет». И он ответил: «До сих пор все бежали в кожу того Гамлета, который жил в Эльсиноре. Мы первыми нарушили это. Я не бежал от себя. А когда в душе есть что сказать, то надо и сказать это со всей откровенностью. Зритель поймет. Только современный актер может поступить так».

После «Гамлета» Любимов не хотел снижать литературного уровня своих спектаклей. Не всегда ему удавалось продержаться на вершине мастерства, которую он достиг в шекспировской трагедии, но литература в его постановках почти всегда была высокая. Его авторитет, столь возросший на «Гамлете» /за этот спектакль он был удостоен высшей премии на фестивале наций в Белграде/, не позволял допускать просчеты в выборе литературы.

САМООБМАН РАСКОЛЬНИКОВА

Завершением целого десятилетия стал для Таганки спектакль «Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому /постановка Ю. Любимова, автор композиции Ю. Карякин, композитор Э. Денисов,

¹ «Гамлет» на Таганке. Из истории театра. Афиша. М.: Союзтеатр, 1988.

художник Д. Боровский, режиссер Ю. Погребничко/. Этим спектаклем театр подводил итоги всему тому, что нажил и что ввел на протяжении пятнадцатилетия в театральную эстетику и в общественное сознание. Таганка открывала для нас, зрителей, еще непознанного Достоевского — «монологиста», поднявшего свой голос протеста против терроризма и насилия, против идеи «русского сверхчеловека».

Автором сценической композиции выступил талантливый ученый, писатель-публицист Юрий Карякин, до этого опубликовавший книгу «Самообман Раскольникова», которая во многом определила и замысел и содержание пьесы. Я не оговорился, ибо по строю, гармонии и сюжетной эффектности сочинение Карякина является драматическим произведением, вобравшим в себя «нерасшифрованные» мысли Достоевского — автора «Преступления и наказания».

Книга Карякина «Самообман Раскольникова» появилась в пору, когда в школьные программы вошел Достоевский и его роман. Возникла реальная угроза примитивного толкования текста, что и не скрывал Карякин. Театр его и в этом поддержал: вместе с программкой зрителям раздавалось школьное сочинение, как раз подтверждающее тревогу Карякина, сочинение называлось: «С чего начиналось и чем кончилось преступление Раскольникова». Юношеским твердым подчерком было написано: «В своей теории Раскольников делил: на обыкновенных, которые могли создавать себе подобных и необыкновенных, которые имели право на убийство, т. е. они /гении/ могли убить любого человека и не жалеть об этом».

Фактически с этой позиции и начинался спектакль, а кончался он тем, что Раскольников /в последнем сне/ в кандалах зажигает свечи убиенным, а затем, вынув из кармана такое же школьное сочинение, произносит: «И правильно сделал Раскольников, что убил старуху. Жаль, что попался...»

Еще одна «вставка» от театра к спектаклю: в фойе зрители, идущие в зал, обходили обыкновенную школьную парту. Это был знак, напоминание.

Достоевский познавался здесь сразу и наглядно. В зал можно было попасть только через одну дверь — пройдя ее, вы оказывались на сцене, в узенькой комнате старухи-процентщицы. На стенах — дешевенькие выцветшие, с розовеньким орнаментом обои. Громоздились

чемоданы, стоял старый потертый шкаф, а в углу — икона. На полу лежали накрытые наспех газетами тела двух женщин; небрежно брошенный журнал, распахнутый на странице со статьей «Память живой души».

Театр почти с криминалистической точностью воспроизвел обстановку совершенного убийства, так, как она сложилась в сознании Раскольникова. Уже никак нельзя сказать: «Не убивал!...» Убивал. И трупы накрыл газетой. Ударил топором по голове, и брызги крови остались на двери.

Сидя в креслах, можно рассмотреть архитектуру, сотворенную Давидом Боровским. На сцене — несколько дверей /установлено, что в романе слово «дверь» упоминается свыше 200 раз, и каждый раз с новой неожиданностью, с новой тайной/. Старухина комната и квартира Мармеладовых, втиснутая между зеркалом и комодом, в которой в страшной тесноте и состоится поминки Мармеладова, — вот, пожалуй, и весь интерьер. Из зрительного зала к сцене поднималась, как символ петербургских трущоб, лестница со сломанными перилами, неизвестно куда и откуда идущая. Секрет же этой декорационной структуры заключается в том, что Боровский оставил для режиссерской партитуры «философское пространство» — планшет всей сцены, где и разыгрывались эпизоды, и актеры, свободно двигаясь по всему пространству, «работали» с вещами-предметами, которые входили в живую плоть искусства: вещь выступала не только в качестве объекта игры актера, но и принимала функции его действия. Это — одно из открытий в театральной эстетике Таганки. Пробегал Интеллигент с топором /опять топор, как в «Пугачеве», в «Мастере и Маргарите»/ и кричал «Кошмарное дневное убийство!» В первой же сцене Свидригайлов, встретив Дуню, сестру Раскольникова, говорил ей: «Заметьте эту дверь... Она заперта на ключ...» В экспозиции сообщается: за этой дверью Раскольников сознался Соне, что он убил старуху и ее сестру. А Свидригайлов, стоя за дверью, подслушал этот разговор. И сразу же этот персонаж встал рядом с Раскольниковым, поднялся выше его.

Помните, как «оживал», становился Судьбой, метафорой эпохи и времени занавес в «Гамлете». Теперь таким же «действующим лицом» и всеобщей метафорой в спектакле является окровавленная дверь старухиной комнаты. Раскольников, убежав от места преступления,

ногой выбил эту дверь и вместе с нею оказался в своей конуре, кричал и бился в истерике, вспоминая Наполеона /«Властелин, кому все разрешается!». Его болевые мысли бились, как птица в клетке, он бессвязно бормотал: «Прав Наполеон. Прав пророк... Остальное так, пигмеи, рабы, сор, воши, материал для унавоживания...» Вошла прислуга Настасья: «Щей хочешь... Хорошие щи вчерашние...»

Скончался Мармеладов, и опять дверь с пятнами крови с грохотом падала на него, потом она же стала для него гробом, а для Раскольникова — постелью. А то загадочно, со всех концов открывались двери, на сцену вваливалась толпа слепых со свечами в руках. Это — в снах Раскольникова.

В сценах, близких к финалу, Дуня оказывалась в комнате старухи, и перед ней — та же дверь с кровавыми пятнами. На ее крик: «Пустите, пустите!..» появлялся Свидригайлов, связанный все с той же колдовской дверью, только теперь на ней висела гитара, и Высоцкий, исполняющий роль Свидригайлова, брал в руки гитару, и начинал, перебирая струны, свой монолог. Дверь отделяла его от того, что творилось в это время на пространстве сцены, возникали персонажи так или иначе связанные с тем, о чем пел и говорил Свидригайлов — Лужин, Раскольников, ребенок с повязкой, слепые с фонариками...

Окунувшись в великую литературу, в современную концепцию романа, предложенную Карякиным, постановщик, разрушая традиции, установившиеся вокруг романа в 50–70-х гг. выстраивал оригинальную структуру, необыкновенно емкую и простую: предельная теснота, сжатая дверями, комодами, сочеталась с движущейся конфликтной философской мыслью. Ритмы взяты были предельно напряженные, тревожные, усиленные дерзкими диссонансами Эдисона Денисова, монологи и диалоги смешивались со снами, в которых продолжалась эта страшная трагическая жизнь; свет вырывал из тьмы лица не только прожекторами, но и фонариками, которыми так искусно пользовались актеры, обнажая и вылавливая мысль, слово, реплику, поражающую нас неожиданно открывшейся тайной.

Небывалое произведение искусства — спектакль «Преступление и наказание» начинался коротким сценическим прологом, придуманным в театре: на сцену выходили Порфирий Петрович, Раскольников и Мещанин.

ПОРФИРИЙ. Одно преступление и сто добрых дел.

(Входит Раскольников.)

МЕЩАНИН. А вам чего здесь надо?

РАСКОЛЬНИКОВ. Квартиру хочу нанять.

МЕЩАНИН. Квартиру по ночам не нанимают.

РАСКОЛЬНИКОВ. Кровь-то отмыли?

МЕЩАНИН. Какую кровь?

РАСКОЛЬНИКОВ. Здесь целая лужа была.

МЕЩАНИН. Да ты кто такой-то?

РАСКОЛЬНИКОВ. Я? Что, интересно?

МЕЩАНИН. Интересно.

ПОРФИРИЙ. Да что с ним разговаривать, сведи его в контору.

РАСКОЛЬНИКОВ. Пойдем...

В этом минипрологе, в намеках и скрытых подводных течениях сконцентрирована вся драматургия спектакля.

Рассматривая роман как «самообман Раскольникова», сразу заявляя что никакой не герой Родион Раскольников, а обычный маньяк и убийца с философским уклоном, вообразивший себя почти пророком, театр совершенно заново, как никогда не было на сцене, оценил и вывел основные образы-типы Достоевского. Раскольников в изображении артиста Александра Трофимова — высокий, сутуловатый, с длинными, как у хиппи, волосами до плеч, со строгим лицом, умным и тяжелым прозорливым взглядом, то ли, это мыслитель, то ли ущербный человек с отвисшим подбородком и тонкими-тонкими губами. Смелянский сказал о нем: «Он мог играть Христа и Антихриста, Йешуа и Родиона Раскольникова. Такое сочетание увлекло режиссера».

Порфирия Петровича обычно изображали сухим и в меру благородным следователем, призванным осудить и вывести на всеобщее обозрение зло и бонапартизм Раскольникова. А на Таганке эту роль играет Всеволод Соболев. Молодой, с задушевной повадкой педагога-разночинец, тихий и нравоучительный, чрезвычайно спокойный человек — таков Порфирий, неожиданный, кстати, очень органичный в этом актерском ансамбле.

Порфирий методичен, умен, сразу не обескураживает свою жертву, а подготавливает ее, и потом по-человечески, загоняет в мышеловку.

Во время первой встречи Порфирия с Родионом, они много говорят о Наполеоне. В диалог вставляется театром реплика великодушного Заметова: «Уж не Наполеон ли какой топором прикончил старуху?» Гаснет свет. В забытьи Раскольникову чудится, что пришел Неизвестный /все тот же Мещанин из пролога/ и произнес: «Убийец!» и тут же исчез. На его месте появился Порфирий в форме Наполеона, грозно командует: «Смирно!.. Молчать!» И тоже исчезает. Раскольников падает на окровавленную дверь.

Во время свидания с Раскольниковым Порфирий-Соболев улыбается, говорит, что не атака нужна, а осада, убеждает Родиона, что «моя жертвочка никуда не убежит от меня». Раскольников кричит: «Я не дам себя мучить... арестуйте, обыскивайте... а не играть со мной-с». А Порфирий душевно и доверительно говорит, что «сюрпризик» припас. Вбегает Миколка, истошно кричит: «Мой грех! Я убийца! Омрачение нашло!» / он серьги в квартире старухи нашел/. Раскольников потрясен.

Вот когда Порфирий перешел на шепот, говорит протяжно, осторожно: «Да вы, вы убили, Родион Романович! Вы и убили!» Соболев в этот момент направляет луч фонарика на лицо Родиона-Трофимова, в его вздернутых крупных глазах безумие и безутешная грусть, губы еле-еле шепчут: «Это не я убивал». И опять ровный шепоток Порфирия: «Это вы-с, Родион Романович, вы-с и некому больше...»

Две части представления, и с преступлением все ясно, а вот «наказание» — это целый процесс мытарств и самообмана. Театр пытается понять, как все это произошло. Уже в первой сцене, когда в беспомоществе Родион, прибежавший после преступления, твердит: «Я не хотел убивать... Так вышло...» театр обрывает сумасшедший бред «срезами» и вставками; «срезаются» слова Родиона о пророке, Наполеоне, о власти /«Свобода и власть, а главное — власть»/, входит Настасия со вчерашними щами, появляется Свидригайлов, а вслед за ним и Заметов, которому Раскольников совершенно неожиданно, сгоряча заявляет: «А что если... если я старуху и Лизавету убил?» Это ведь настолько казалось неправдоподобным, что Заметов воскликнул «Вы сумасшедший!..» И сразу идет сцена в трактире, где титулярный советник Мармеладов, пьяненький, выкладывает свою душу Раскольникову. Мармеладова играет Расми Джабраилов, и его герой, маленький,



Сцена из спектакля
«Преступление и наказание». 1979 г.
В. С. Высоцкий в роли Свидригайлова.
Фото А. Стернина

с юркими глазками, полными слез, исповедуется, торопливо высказывает самое главное, как в нищете прозябает, как башмаки жены пропил, а ребятишки голодные /он ведь в жены взял Катерину Ивановну с тремя детьми/, Соня на панель пошла, вернувшись, тридцатку принесла, мать всю ночь на коленях у нее простояла. А он, Мармеладов, лежал пьяненьким и все слышал. Промолчал. Так, видно, и надо. «Да, меня жалеть не надо! Меня распять надо на кресте! Но распни, распни, судья, и, распяв, пожалей его!.. Сугубо страдать хочу!»

Человек с топором, пробегая по сцене: «Господи!..»

Спектакль отвергает муки страдания, жестко осуждает не среду, а проявление эгоизма, идеи «сверхчеловека». Раскольников в сцене с Мармеладовым молчал, сказал по поводу судьбы Сони и ее отца: «Поплакали и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает». Поэтому так мрачно, в глобальной тесноте, без намеков на милосердие театр ставит сцену — поминки Мармеладова, отрицательно, с явной

неприятно режиссура осуждает потуги Петра Петровича Лужина, Лебезятникова, Кобылятниковых. На них театр взглянул глазами Раскольникова, это — воши, пигмеи, над которыми и задумал подняться, как пророк, Раскольников. Не среда его вела к убийству, она, эта среда, инертна, беспомощна, лжива, она ничего, кроме презрения к ней дать ему не может, а он-то ищет высокого, душевного, мыслительного оправдания в своем лжеобмане. Он дитя бесовского племени, где есть свои законы — власть, отчаянная ненависть к благополучию, чистейший эгоизм.

Духовен ли Раскольников? Ведь он начитан, склонен к сочинительству, напечатал в «Московских новостях» статью, умеет рассуждать, знает Библию, историю и т. д. Так в России жил средний интеллигент-разночинец. Гимназия давала ему довольно широкие гуманитарные знания. Но эти знания в сознании Раскольникова обернулись антидуховностью: идея сверхчеловека — негуманная и недуховная. Это идея в России индивидуалиста-террориста, народовольцев, стрелявших в Александра II, бойцов «красных бригад» в Италии, боевиков в нашей Армении. Трагедия Раскольникова странна тем, что этот пророк-неудачник, овладевший топором, как оружием, может зарубить кого угодно, того, кто встанет на его пути. Мать Родиона говорит в финале: «Он скоро вернется... От всех врагов скрывается, пеняйте, говорит, на себя, а не то всех вас ... топором зарублю...»

Где же тут духовность? Разве совместима она с такими откровениями Раскольникова: «У меня сердце злое... Я ведь только вошь убил бесполезную, гадкую, зловредную...»

Конечно, Раскольников — фигура незаурядная, по-своему неповторимая и сильная. Однако он человек ложной идеи; идейность отличает его от такого подлеца как Лужин, который утверждает: «Возлюби прежде всего одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано». Раскольников — другой, но что-то лужинское есть в нем, он — изгой, русский сверхчеловек, возмнивший себя Наполеоном и пророком, которому, дескать, все дозволено.

Таков Раскольников на Таганке. По-моему, он рождается и в споре с Достоевским.

Новизна подхода к роману сказалась не только на трактовке образа Раскольникова, театр по-своему прочитал Достоевского и в разра-

ботке таких персонажей как Порфирий, Разумихин, Свидригайлов. Тут каждый образ — открытие.

Театр выдвигает в центр нашего внимания образ родькиного приятеля, бывшего студента Разумихина. Эту роль в спектакле исполняет Борис Хмельницкий, он играет темпераментно, строго и эмоционально, создавая образ дотошного полемиста, честного гуманиста, которому неприемлемы и чужды мысли Раскольникова.

Режиссура тщательно выстраивает «философское пространство» — диспут Разумихин — Раскольников — Порфирий, проследит его с самого начала, втягиваясь в глубину самообмана, искусно придуманного и осуществленного Родионом. Разумихин приходит в камеру Раскольникова и застаёт его в бреду, внимательно выслушивает друга /он бредил три дня/, и вот каково отношение Разумихина к идеям Раскольникова: «Все вы до единого — болтунишки и фанфаронщики! Никому из вас я не верю! Первое дело у вас — как бы на человека не походить!» Он называет Родиона деспотом /«Ты с ума сошел, деспот!»/. Ключевой для образа Разумихина является сцена, когда в присутствии Порфирия разгорается философский конфликт: прочитана статья Раскольникова, отвергнуты Разумихиным идеи о среде, о вечной войне «всех против всех», о власти насилия и права на убийство необыкновенного, пророка или Наполеона. А что если «необыкновенный» столько пакостей наделает, что их потом и не поправить? Отвечая на это, Раскольников спокойно переходит на арифметику: «Стоит впоследствии более добра понаделать, потом сделать вычет — плюс-минус, что может оказаться и более добра...» Разумихин слушает и ушам не верит: «Ты серьезно, Родя?» А Порфирий: «Шутит, шутит». Однако Разумихину не до шуток. Его гнев Хмельницкий передает в словах, которые перехватывают у нас дыхание: артист, почти задыхаясь, кричит: «Ты кровь по совести разрешаешь, и извини меня, с таким фанатизмом», — Хмельницкий делает паузу и, собравшись с силой, произносит: «Это... это... страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...»

Короткий, по-мочаловски произнесенный Хмельницким монолог проходит под жесткую, тревожную музыку Денисова, и при полном освещении зрительного зала: театр подчеркнул, насколько значительны слова Разумихина для понимания всей трагедии Раскольникова.

Во втором акте происходит смена героев: вместо Раскольникова им становится в спектакле Аркадий Иванович Свидригайлов — удивительно трагическая личность, с потрясающей силой сыгранная Владимиром Высоцким. Это была его последняя роль на Таганке, в которую он вложил частицу своей души и своего трагического настроения. Через год его не будет в живых. Он жил под тяжестью неурядиц и обстоятельств, жил трудно, сгорая. Представьте же, какой неслыханной энергией и силой нужно было обладать артисту, чтобы роль только в три выхода сделать центральной и судьбинной, обнажающей целую гамму смысловых пластов. Свидригайлов у Высоцкого впервые на сцене русского театра — образ человека сложного, психологически неуловимого, поразительно одинокого, замученного и усталого душевно.

Во второй части артист выходил в богатом халате с гитарой, садился в кресло, стоящее посредине сцены, на фоне двери, кресло движущееся на колесах, и начинал петь свои песни, которые входили в жестокие слова его монолога, расширяя диапазон содержания. «Если под Свидригайловым понимать конкретного человека, с определенным характером, бытовой повадкой, с целой системой отношений с другими людьми, — писала Р. Кречетова позже, в книге «Высоцкий на Таганке», вышедшей в 1988 году, — то Высоцкий, конечно же таким Свидригайловым не был. Но роль эта будто рождала в нем какой-то очень личный внутренний отзвук, и он все время как бы прислушивался к нему, поражаясь чему-то в себе самом, какой-то роковой связи между судьбой героя и судьбой собственной. В этой роли так обнажено, хотя вроде бы и спрятанно, прорывалась обостренная жажда жизни и — трезвое до цинизма понимание приближавшегося конца. И когда его Свидригайлов говорил: «Знаете ли о чем спросили?» /это о поездке в Америку/ — то за одной этой фразой вставало все лихое отчаяние, все трагическое напряжение «Коней привередливых». Песня и роль говорили об одном. В них жило одно предчувствие, словно бы вытесняемое из живой души в искусство».

В этой роли, слишком горькой и страшной, вылилась у Высоцкого тема предчувствия смерти, немыслимых суперперегрузок. Ему многое укорачивало жизнь. И трудный быт. И непризнание его поэтом в нашем Союзе писателей. Как он радовался, когда в Нью-Йорке Иосиф Бродский подарил ему свою книгу стихов с надписью: «Большому

поэту — Владимиру Высоцкому». Он мучился и в Америке. Поэтому, вероятно, с такой тоской Свидригайлов Высоцкого посылает то Родиона, а то Соню в Америку. Сам уходит туда же: Америка для Свидригайлова — могила и смерть! Тяжелая ноша души, горячий «внутренний отзвук» не давали Высоцкому покоя. Как говорил Михаил Шемякин, знавший его в те годы: «Он не хотел жить последние два года. Я не знаю, какой он был в России, но во Франции Володя был очень плохой. Я просто уговаривал его не умирать».

Все это происходило в душевном мире Высоцкого как раз в пору «Преступления и наказания».

К Достоевскому Высоцкий шел через себя, через свои переживания и горестные впечатления.

Образ Свидригайлова намечается в первой сцене, когда он сказал Дуне: «Заметьте эту дверь...» Затем из письма матери Раскольникова мы узнаем, что Аркадий Иванович сделал предложение Дуне, а она выходит замуж за Лужина и приезжает в Петербург. А Раскольников ненавидит Лужина, несколько раз повторяет: «Или я, или Лужин!» Дуня становится центром потрясающего романа. Лужин ее обманул, поместил в непристойном доме, в нее влюбляется с хода Разумихин, а Свидригайлов предлагает ей десять тысяч, которые она не принимает, их Аркадий Иванович, помещик с большим достатком, отдает обездоленному семейству Мармеладовых. Свидригайлов делает добро, это к нему относятся слова: «сто добрых дел». И одно преступление. Это — скрытая арифметика спектакля.

Но дело, конечно, не в арифметике. Высоцкий укрупняет образ, показывает в Свидригайлове личность греховную, с сильной волей, прозорливым умом. Он смеется над Раскольниковым, зная, что он — убийца, называет его «порядочным циником».

Свидригайлов отвергает Раскольникова как человека пропащего и опасного, считает, что он бы вместо Лизаветы мог убить топором и Соню. «Ну, а подвернулась бы маменька? Что тогда? Для родственников скидка? Ну, застрелитесь!, — Свидригайлов-Высоцкий вынимает из кармана пистолет, подает его Родиону, а тот испуганно замахал руками, струсил: — «Что, аль не хочется? А?...»

Совсем не идеальный человек Свидригайлов. Это хорошо понимает и Высоцкий, с каким-то внутренним убеждением он спокойно

говорит: «У меня специальность — женщины...» И добавляет: в разврате «есть нечто постоянное... угольком в крови пробивающее». Он у Высоцкого не изверг и не развратник, а скорее жертва несостоявшейся любви, печальной жизни, какого-то несоответствия. Ему и привидения мерещатся, два-три раза приходила покойная жена: «Придет, поговорит, с минуту и уйдет в дверь... Всегда в дверь...» Вечность ему представляется в виде захудалой деревенской баньки. Убил ли он жену? В чем его обвиняет Дуня. «Так из-за тебя же», — отвечает он.

Более всего Свидригайлов Высоцкого боится смерти, остро ощущает ее приближение: «Боюсь смерти и не люблю, когда о ней говорят». Мотив подсознательный, глубоко схороненный в душе, Высоцкий проводит его последовательно. Последняя сцена в спектакле — кровавая драма, целиком связанная со Свидригайловым и Дуней /я видел в этой роли Татьяну Иваненко/. Мы узнаем что Дуня еще девочкой влюбилась в Свидригайлова. Об этом вспоминает с нежностью: «Ну, начались таинственные разговоры, нравоучения, поучения, упрашивания, умаливания, даже слезы — верите ли, даже слезы! Вот до какой силы доходит у них, у девушек, страсть к пропаганде!» /тут кто-то, возможно, В. Шаповалов, поет: Уймись, волнения страсти, засни беспокойное сердце». Потом Свидригайлов продолжает свой монолог-исповедь. Раскольников спрашивает его: «А правда, что из-за вас девочка одна утопилась?» «Глупости!...» — решительно отвергает Свидригайлов, и после паузы продолжает тихо, убежденно: «А что касается сестры вашей, то она терпеть меня не может...»

Да, это так. Дуня не верит Аркадию Ивановичу, отвергает его, хотя он признается ей: «Я вас бесконечно люблю. Скажите мне: сделайте то и я сделаю». Не хочет признать Дуня, что ее брат — убийца, считает убийцей своей жены именно его, Свидригайлова, кричит решительно, наступая: «Я убью тебя!». Высоцкий-Свидригайлов при этих словах, ведет себя как влюбленный, говорит о луне, о соловьях. А она — «Лжешь! Лжешь!», и вот в ее руках оказывается пистолет, она, разгневанная, готова спустить курок, а Высоцкий, ласково и нежно, почти театрально: «Знаю, что выстрелишь, зверек хорошенький. Ну, стреляй!» И раздался выстрел. Свидригайлов качнулся, руками судорожно обхватил голову: «Прямо в голову метит... Что это? Кровь...» Падает и обнимает колени Дуни, и снова спокойно, ясно: «Так не лю-

бишь? И... не сможешь?... Никогда?...» Дуня твердо и терпеливо: «Никогда!» Уходит, в дверь.

На сцене теперь — Соня, со свечкой в руках, он дает указание, как поступить с деньгами. Предсмертный сон Свидригайлова: мигает лампа, полусвет, на планшете сцены появляются Дуня, Лужин, Раскольников с завязанными глазами, дети. Высоцкий-Свидригайлов тяжелым и очень грустным голосом проговаривает: «Ну, в Америку собираться, да дождя бояться... Прощайте!..» И уходит тоже в дверь, как в люк.

В театре отработывали несколько версий финала. Вот одна из них: Раскольников возвращается в комнату процентщицы, как это было в начале спектакля /сон Раскольникова/: лежат два женских трупа, покрытые окровавленной газетой. Мальчик в белоснежном балахончике встречает арестантскую колонну, подходит к Родиону-арестанту, он, грубо оттолкнув Соню, идет к месту своего преступления.

Так замкнулась круговая композиция: злосчастный самообман Раскольникова обнажился во всей своей жестокости и последовательности и стал явью.

«ГИТАРА И СМЕРТЬ...»

Маленькая печальная повесть

Самым трагическим месяцем в истории Таганки стал июль 1980 года.

25 июля, в четыре часа утра, у себя дома, на Малой Грузинской скончался от сердечного приступа кумир и лидер Таганки Владимир Высоцкий. Его смерть всех нас потрясла до глубины души, до ожога. Казалось, что пошатнулась земля под ногами.

Все было до жути странно в тот день. В Москве проходили Всемирные Олимпийские Игры. Столица была пуста и почти безлюдна: заранее увезли всех «подозрительных», закрыли дороги в город. Всюду патрули, милиция, парни в голубых рубашках — дружинники, собранные по Москве и доставленные из многих городов страны.

Улицы и площади гудели от маршей и радостных песен, по радио гремели аплодисменты со столичных стадионов. А на Таганке — глубочайший траур, говорят вполголоса, тихо, плачут. Смерть вырвала поэта, артиста, ставшего выразителем дум целых поколений у нас

и за рубежом. А для таганковских артистов Володя Высоцкий — товарищ, друг, партнер, грустный и веселый, взрывной и терпеливый, всякий, как и все, — близкий и родной, на глазах переносивший все тяготы /На вопрос: «Каковы, по-твоему, отвратительные качества людей», он отвечал: «Глупость, серость, гнусь...»/ и радости своей отчаянно-бурной жизни. Как же можно представить себе, что вот такого не стало, когда вот-вот, почти что вчера, он был здесь, играл на старой сцене Гамлета, преодолевая боль: его уже мучила страшная болезнь, подступала к горлу, не давала говорить, отшибала память.

«13 июля. Мы играем «Гамлета» в 217 раз. Мы очень устали, — позже вспоминала Алла Демидова, — конец сезона, недавно прошли... гастролы в Польше. Там тоже играли «Гамлета». Володя плохо себя чувствует, выбегает со сцены и глотает лекарства. За кулисами дежурит врач «Скорой помощи». Во время спектакля Володя часто забывает слова. В нашей сцене с Гертрудой после слов Гамлета «Вам надо исповедаться» тихо спрашивает меня: «Как дальше — забыл». Я подсказываю, он продолжает. Играет хорошо. В этой сцене тяжелый занавес зацепился за гроб, на котором я сижу, гроб поехал... Мы с Володей удачно обыграли эту «накладку»... Володя был в мягком, добром состоянии, редком в последнее время».

На 27 июля был объявлен снова «Гамлет», но спектакль не состоялся, ушел со сцены вместе с Высоцким навсегда...

А что творилось возле Таганки вечером и ночью накануне дня похорон? Откуда и как узнавали люди о случившемся: не было ни некролога, ни сообщений в печати, а на улицах, стадионах, в домах сговаривались и толпами шли и шли на Таганскую площадь. Сюда стекались по зову совести и сердца: Высоцкий уже давно вошел в жизнь огромной страны, от Курил и до Бреста, от Молдовы и до Карпат. Его концерты, размноженные в миллионах лент и кассет любителями, его киноленты на экранах стали достоянием народной культуры. Власти не зря так упорно преследовали и притесняли Высоцкого: он вышел из их повиновения, вырвался свободным словом к душе, к уму работяг, тружеников, молодежи и всех мыслящих. Его кончина превратилась в демонстрацию протеста и несогласия людей.

Я приехал вечером на площадь и растворился в этой молчаливой, плачущей, вдохнувшей горе толпе. Непостижимо: не было видно ни

милиции, ни дружинников. Площадь и ее пространство стало сценой для бесшумного, печально-траурного спектакля, которым, кстати сказать, никто не режиссировал. Артисты не выходили из театра. Их никто здесь не видел. Работала станция «Таганская», выбрасывая все новые и новые людские потоки. По людскому коридору, образовавшемуся в толпе, тихо скользили машины. У стены, на здании театра, лежала выдавшая виды гитара знаменитого барда.

Ну, а что это? Толпа задвигалась, устремившись к витрине касового зала. Там, за стеклом, кто-то заботливо поставил портрет Высоцкого, букетик цветов и листки бумаги, на которых торопливым почерком написаны стихи. И каждый хотел увидеть, почитать строки, постоять здесь, чтобы запомнить это мгновение, тут возникало что-то значительное, о чем нельзя сказать словами.

Да, я знаю, что смерть поэта и певца вызвала небывалый прилив чувств и мыслей, буквально множество стихотворных волеизлияний, стихотворных некрологов безымянных авторов, выливших сразу, второпях свое горе, свои мысли. Эти листки наклеены на стенах, лежат возле гитары. Их читают вслух, и голоса тонут в глубоком безмолвии. Среди таких стихов совсем не случайно пламенем неожиданно вспыхнул лермонтовский дух, бессмертного отклика поэта на смерть А. С. Пушкина. А тут, теперь, о Высоцком:

Погиб поэт, невольник чести!
В который раз такой конец.
Как будто было неизвестно —
Талант в России не жилец...

Именно в ту ночь стало особенно понятно, что власти государственной может противостоять и мятежная власть личности художника, который, преодолевая все — лишения, оскорбления, травлю и запреты, — оставался самим собою. Его не признавали, а он упорно делал свое дело, а теперь, когда он ушел, выяснилось, какова была и есть сила его протестующей и нравственной власти. Он своим талантом барда и артиста сумел проникнуть в души своих современников. О чем же он пел, играл в театре и кино? О нетерпимости к насилию и злу, о возмутительном неравенстве и хамстве, о смехе и иронии, о счастье

не быть рабом и говорить правду. Высоцкий восстал против целой системы и своим примером заразил многих.

Жизнь его была трагедией, со страданиями и трагической виной. Был ли катарсис, очищающий нас гибелью и муками его? Да, был и открылся с такой потрясающей силой его неожиданной смертью.

28 июля — похороны Высоцкого, день памятный и горький. Утром я, позвонив на Таганку, узнал, что панихида состоится в театре, решил выехать пораньше. И никак не ожидал, что мне придется потратить много времени, чтобы добраться до цели. На дальних подступах к Таганской площади меня останавливали орудовцы и дружинники. Долго искал место, чтобы припарковаться. Оставил машину в каком-то глухом и незнакомом дворе. Отсюда я и поднимался к зданию театра, проходя сквозь цепочки военных и «голубых рубашек». Людской массив все разрастался. «Режимная» Москва выглядела теперь совсем по другому: все было заполнено людьми — улицы, проулки, терраса над туннелем, балконы и крыши домов. На каждом шагу — узкий маленький проход, охраняемый стражами порядка. Стою, показываю писательское удостоверение /в который раз!/ доказываю, убеждаю. Пропускают. С трудом. Через некоторое время процедура повторяется. Я уже совсем у цели. Видна дверь служебного входа. Толпа стоит плотно. Много милиции, военные, дружинники. Никакой надежды. Сдавленный со всех сторон, я сросся с толпой, меня тянет то вправо, то влево, но почему-то все дальше и дальше от заветного входа в театр. И тут, о, эврика, я вижу, как в этой стене образовалось узкое пространство, выстроенное охраной, и по нему идет делегация вахтанговцев с огромным венком, во главе с Е. Р. Симоновым, тут же М. А. Ульянов. Я сразу сообразил, что это, пожалуй, единственная надежда проникнуть в театр. Расталкивая людей, я все же вырвался к делегации и встал рядом с Симоновым. Вошли в зрительный зал. И сразу — прозрачная тишина. Старая сцена, на которой Высоцкий проиграл все свои роли, и в центре — его гроб. И море цветов. Живых, ярких.

Безмолвие сражает. Я задыхаюсь, и тут, неизвестно откуда взявшийся Расми Джабраилов, подхватил меня за локоть, и неслышно, не сказав ни слова, повел в ряды партера, посадил в кресло рядом с Александром Аникстом, моим давним другом.

Теперь, переведя дыхание, я мог оглядеться. В зале — в партере, на балконе, в проходах — всюду сидели, стояли друзья театра, люди, знавшие Высоцкого и по сцене, и по концертам, и по работе на съемочных площадках киностудий. Суровые, заплаканные лица. На сцене — огромный портрет В. Высоцкого, он, кажется, на все пространство: открытый взгляд, покойный и привычный. Слышится его песни, и где-то, в самой дали его знакомый, хриповатый, как бы израненный голос...

Я закрываю глаза, и мне вдруг кажется, что вижу его улыбающимся и усталым, вот тут, в театре, наверху, когда он после поклонов вышел к нам в роскошном халате Свидригайлова /это было 19 апреля 1979 года после спектакля «Преступление и наказание», тогда я беседовал с ним последний раз/. Помню, спектакль смотрели мхатовцы — Олег Ефремов, Татьяна Лаврова, Виктор Сергачев, и все мы хотели сказать ему слова благодарности и восхищения. А он почему-то жутко смущался, говорил, что чертовски трудно играть Достоевского...

Я не могу забыть, как однажды Высоцкий, отыграв свой эпизод в спектакле, стоял за кулисами и плевался.

— Чего плюешь? Тебе плохо?

— Приходи через неделю, я опять буду плевать на нашу мерзкую действительность. Тошно жить...

Снова бесшумно подошел Джабраилов, что-то шепнул Саше Аниксту, тот, коснувшись меня рукой, сказал: «Пойдем, простимся с Володей». Ведомые Джабраиловым, мы оказались на сцене. Нам надели траурные нарукавники, и мы с Аникстом стоим в почетном карауле, возле гроба.

Эти минуты — вечность. А я ничего не помню, куда-то все ушло, как в тяжелом сне: неотрывно вглядываюсь в такое спокойное, почти библейское лицо Высоцкого, а в ушах напряженно стонет и плачет его голос.

Меня до сих пор охватывает холодный озноб, перехватывает дыхание, когда я вспоминаю этот день. Писать трудно, я воспользуюсь некоторыми записями о том траурном дне.

«Траурный митинг в театре. Все строго, напряженно. Говорили необычно, без бумажек, с внутренней отдачей: Юрий Любимов, Михаил Ульянов, Валерий Золотухин. Ритуал утвержденных, список ораторов заранее составленный и тоже с «верхами» согласованный

/утром мне об этом сказал Н. Л. Дупак/. Нарушать этот порядок никому не полагалось. Да и кто решится. Но вот нашелся человек, который и решился. На глазах у всех возникло непредвиденное, которое можно было смотреть затаив дыхание: Никита Михалков с необычайной осторожностью, постепенно и настойчиво продвигался к левым кулисам, где стояли выступающие и какие-то начальники. Он их обошел, и, приблизившись к очередному оратору, дождавшись, когда он завершит свою речь, тихо взял из его рук микрофон /это было, я бы сказал, волевое движение/, и чеканя каждое слово, произнес, обращаясь к зрительному залу: «Здесь называли Высоцкого Володей, Владимиром, Владимиром Семеновичем. А я его хочу назвать Народным артистом Советского Союза...»

Наступила глубокая пауза. А Никита Михалков, сказав это /ведь все знают, что у Высоцкого не было никакого звания: государство его решительно не признавало/, отошел и скрылся. Опять слышался голос Высоцкого...

Должен собраться, чтобы вкратце передать особо поразившие меня впечатления этого печального дня.

Первое. Когда я, отстояв в почетном карауле, вышел из здания театра, то долго не мог понять, где я? Что со мной? На меня со всех сторон смотрело человеческое громадьё. Лица. Лица. Лица. Платки. Шляпы. Обнаженные головы обступали меня и близко, вот тут и там. Это была какая-то многоэтажная, громадная стена из людей. Какой-то хаос. Куда они? Зачем?

Второе. Выносили гроб. Толпа, как лавина вулкана, прорвала все заслоны из милиции, солдат и дружинников и бросилась вдоль улицы, где стояли автобусы, которые вмиг заполнились людьми. У машин с открытыми дверцами образовалась давка. Меня чуть не сшибла с ног женщина, моя воспитанница, она, словно безумная, неслась и, конечно, не признала меня. Я не помню, как спасся. Людской поток мчался вперед, и ему не было конца.

Третье. Как узнали люди улицы, что хоронить Высоцкого будут на Ваганьковском кладбище? Ведь молчало радио. И не было глашатаев, как в старину. Телеграф-телефон всенародной скорби и любви снова сработал. Людское море началось где-то у Беговой и неслось, расширялось к железнодорожному мосту возле Ваганькова. Впереди

траурной колонны ехала машина генерала. Она с трудом пробиралась сквозь тысячную толпу.

Могилу Высоцкого на Ваганьковском кладбище теперь знают миллионы людей.

К ней не зарастает народная тропа, в любой день, в любую погоду — здесь свежие цветы. И люди. А в воскресенье, в праздники — много, очень много людей...

Естественно, первое что могла сделать труппа, пережившая смерть товарища, многое понявшая заново в эти трагические дни, — это разыграть и поставить спектакль памяти В. Высоцкого. Так оно и было.

А параллельно, не спеша, группа молодого режиссера Сергея Арцибашева готовила спектакль «Надежды маленький оркестрик...» Он состоял из трех новелл, трех одноактных пьес новых для Таганки авторов: «Женщина и дети» Александра Володина, «Два пуделя» Семена Злотникова и «Любовь» Людмилы Петрушевской, и вышел 24 декабря 1980 года.

Таганка, переживая трудное время /а когда ей было легко?/, обратилась к творчеству А. Володина, драматурга хорошо известного и популярного, его пьесы шли в Ленинградском БДТ у Товстоногова и в «Современнике» у Ефремова, а также к пьесам драматургов «новой волны», которых тогда театры не очень-то жаловали своим вниманием. Во всяком случае «Два пуделя» Злотникова и трагикомедия «Любовь» Петрушевской именно здесь увидели свет ramпы. Это было открытие молодых и талантливых драматургов, их Москва знала по слухам и печатным дискуссиям.

«Надежды маленький оркестрик...» — хорошее по пластике, по тонкому психологизму и музыке поэтическое представление /художественный руководитель постановки Ю. Любимов, режиссер С. Арцибашев, художник Д. Боровский/. Душой этого спектакля стал действительно маленький оркестрик в составе драматических артистов — С. Арцибашева, Д. Межевича, Ю. Осипова и В. Черняева. Они придумали и насочиняли музыку, которая и послужила основой для монтiroвки трех одночастовок — Володина, Злотникова и Петрушевской — в единое действие, со своей драматургией, с актуальной тематикой и характерами. В этих пьесах играли Н. Красильникова

/во всех трех/, С. Арцибашев /тоже в трех/, Д. Межевич и Ю. Осипов /оба в одной — «Женщины и дети»/. В спектакле хорошо показалась, как талантливая актриса, Нина Красильникова. Она выступала в ролях трех разных женщин, и в каждой находила свой неповторимый психологический рисунок.

Новелла-пьеса в одном действии Злотникова «Два пуделя» неожиданно парадоксальна. Два человека, он и она не знают друг друга, выходят со своими белыми пуделями на прогулку. Собачки сразу же находят взаимный интерес, тянутся друг к другу, и их отношения как-то незаметно, с нюансами, подробностями открываются и Женщине /Н. Красильникова/ и Мужчине /С. Арцибашев/. И они того не замечая становятся все ближе и ближе друг другу. Все это завершается любовью, по-человечески красивой, нежной и, кажется, прочной. Диалоги Злотникова расцветаются иронией, поэзией и красотой людских отношений.

Лет 15 тому назад Людмила Петрушевская написала одноактную лирическую и в то же время сатирическую трагикомедию «Любовь», она к тому времени была автором нескольких пьес, но все они находились под запретом, единственную маленькую пьесу «Любовь» тогда «заливали» и разрешили ставить. Пьеса по тем временам жестокая и бескомпромиссная: Света /Н. Красильникова/ и Толя /С. Арцибашев/ только что расписались и счастливые пришли в дом Светы, но тут-то и началась настоящая драма. Светина мама Евгения Иванова /эту роль темпераментно и остро играла Зинаида Славина/ решительно выступила против своего зятя; стали выяснять отношения, агрессивная и бессердечная мать добилась того, что молодожены в брачную ночь уходят на улицу, покидают квартиру Евгении Ивановны.

Было грустно смотреть эту историю, где эгоизм и бездушие старших, воспитанных на порочной и лживой «пролетарской» морали, под угрозу ставит любовь — чистое и благороднейшее чувство.

Конечно, спектакль «Надежды маленький оркестрик...» привлек зрителей, имел успех. Но все же, все же не он мог стать вехой.

СПЕКТАКЛЬ «ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ»

«Владимир Высоцкий» — спектакль предельно строгий, пластический. В нем сконцентрирован многолетний опыт Таганки, по созданию поэтического представления. Нет ни пьесы, ни одного конкретного произведения. Есть — стихи, песни и жизнь товарища, актера и народного певца. И тем не менее материал эмоционально и театрально хорошо выстроен, выверен по законам сценического искусства.

Для меня этот спектакль имеет двоякий аспект: с одной стороны это дань памяти большому и удивительному поэту, при жизни властями непризнанному и отвергнутому, личности огромной и яркой, вошедшей в себя все наши тревоги, боли и мечты. А с другой стороны, что меня так потрясло в представлении, это то, что в нем Таганка как, может быть, нигде, сказала и о себе, о своем покаянии и вине /ведь всякое бывало за семнадцать лет, прожитых вместе на сцене, в жизни с актером-человеком/, предельно самовыразилась в своей искренности, в скорби и единении.

Жизнь и поэзия гражданина, актера осмысливается в спектакле объемно, от взлетов и противоречий, до гамлетовского духа, до космического знака. Это ощущение накапливается мотивами светлой печали и катарсисом, который вырастает из мощной поэзии финала — из последних слов Гамлета.

Никто не играет Высоцкого, на сцене нет даже его портрета, но два с лишним часа идет действие о нем, о его песнях, о его жизни и судьбе. Из того, что происходит на сцене в поэтическом представлении, постепенно и складывается образ Высоцкого — дерзкого и мятежного бунтаря, озорного пересмешника, умного сочинителя песен и стихов, которому не чуждо все земное и человеческое.

Спектакль — чистая литература, поэзия: песни и стихи Высоцкого, проза из «Гамлета», песенка Булата Окуджавы, слова Любимова: «Можно ли было его сберечь?...» Вот и все. Но тут главное — магия театра, взявшего в свои руки судьбу литературного материала. По какому-то чуду возникает истинное волшебство — поток эмоционально-зрелищных мизансцен, приемов, где в единстве выступают литература /поэзия/, музыка и декоративное искусство, мастерство режиссуры и актеров. Песни, слова, анекдоты, скоморошьи сценки несутся

в хороводах поэтического буйства, в узорах образуя «простых чудес чередование». Вот ведь в чем секрет. Мы слышим не только голос Высоцкого. Его песни поют Николай Губенко, Алла Демидова, Борис Хмельницкий, Виталий Шеповалов, Валерий Золотухин, Леонид Филатов. Поют все актеры. В этом вихре часто наступает тишина: в действие вступает слово стихотворца, и театр замирает, когда стихи Высоцкого играют, воспроизводят артисты — друзья поэта.

Давид Боровский придумал истинное декорационное чудо: на сцене все время действует подвешенное на невидимых прутьях сооружение, рама шириной в 3–4 метра, а в длину, по-моему, метров 6–8. Эта рама состоит из трех рядов зрительских кресел; каждое, если необходимо, образует оконце, которое можно открыть, и если эта рама-грозда подвешена на уровне груди, плеча, тогда из нее можно высунуться, сказать реплику, пропеть. В самом начале спектакля эта конструкция, обтянутая бело-белым полотнищем, чуть покачивается.

Это причудливое сооружение /вспомним занавес в «Гамлете», который существовал метафорой времени/ тоже как-то по своему откликается на события, меняет тона, можно стучать дверцами, изображать колышащееся море белыми волнами. Когда это место вечеринок и тусовок — тогда конструкция поворачивается обратной стороной, и нам видно обилие фар, стекол, каких-то игральных механизмов.

Кажется, все может это декоративное существо. Поднимается кверху, совершает в воздухе поворот и возвращается на прежнее место. Может, как ни странно, образовать сцену ярмарочного балагана. Делается это так: конструкция висит над сценой, а с середины ее спущено белое покрывало — занавес: освещенный сзади, он дает возможность актеру поиграть в театр теней.

Спектакль начинался так: на фоне музыки Шнитке возникала песня Высоцкого в радио-записи:

Может были с судьбой нелады, нелады,
И со случаем плохи дела, дела,
И тугая струна на лады, на лады.
Незаметным изъязном легла...

Песня несется над белым холстом, над зрительным залом. Замирает голос Высоцкого. И сразу вступает Н. Губенко, он читает стих

на самую важную для понимания творчества Высоцкого тему: за что травили и кто травил?

ГУБЕНКО.

Я бодрствую, но вещий сон мне снится.
Пилюли пью, надеюсь, что усну...
Не привыкать глотать мне горькую слюну —
Организации, инстанции и лица
Мне объявили явную войну...

Стихотворение огромное по эмоциональному строю, по твердости духа, нет, не дрогнет поэт, и не сопьется, и песню напишет и не одну. И в песне той кого-то проклянет и не забудет поклониться в пояс тем «кто написал, чтоб я не смел ложиться! Пусть чаша горькая — я их не обману». Этот гражданский порыв завершается лирическими строчками, их читает Алла Демидова:

Тишина... Только чайки — как молнии, —
Пустотой мы их кормим из рук.
Но наградою нам за безмолвие
Обязательно будет звук!

Потом, через несколько минут, опять стихотворение, опять в радио-записи Высоцкого:

Где твои семнадцать лет?
На Большом Каретном.
Где твои семнадцать бед?
На Большом Каретном...

В спектакле о Высоцком Николай Губенко чувствует себя хорошо и свободно, когда играет друга и соратника поэта /эта роль фактически ведущая/ — в белой широкого покроя рубашке, с открытым воротом, черных брюках — это один Губенко, спокойный, уравновешенный, простой, интеллектуальный. Читает стихи, поет. Другой Губенко — в тусовках, в комических и слегка пародийных сценах, тут его персонаж — парень с московских дворов, арбатских переулков, «свойский», прибалтанный, в черной кепочке, «фартовом» ватнике. С душою

нараспашку. Кокетничает с девочками, защищает свою возлюбленную. Ему сегодня все до лампочки. «Сегодня Нинка соглашается». Эти нормальные страсти, может, и не столь возвышенные, Губенко передает легко и иронично, распевая шуточную песенку Высоцкого в ансамбле девчат. Вот артист непринужденно, в прыжке, оказался в третьем ряду конструкции, с ходу устроился, и, развалившись, как на диване, тихо запел с гитарой в руках. Кстати, поет Губенко не подражая Высоцкому, у него своя, тоже острая, характерная манера, сложившаяся еще до театра. Я запомнил, как в белой рубашке, под свою гитару поет он сильным голосом стихи Высоцкого о трагическом конце поэта, о том, как «мне будет не хотеться умирать...»:

Когда я отпою и отыграю,
Чем кончу я, на чем — не угадать!
Но лишь одно наверняка я знаю:
Мне будет не хотеться умирать!

Посажен на литую цепь почета —
И звенья славы мне не по зубам...
Эй! Кто стучит в дубовые ворота
Костяшками по кованым скобам!..

Ответа нет, — но там стоят, я знаю,
Кому не так страшны цепные псы.
И вот над изгородью замечаю
Знакомый серп отточенной косы.

Я перетру серебряный ошейник
И золотую цепь перегрызу,
Перемахну забор, ворвусь в репейник,
Порву бока — и выбегу в грозу...

В такого рода песнях-стихах выявляется ключевая тема спектакля — о жизни и смерти, о всецельной жажде жить, творить, властвовать в мире поэзии и в театре, и о том, как почти невозможно это выполнить, когда смерть поджидает тебя...

Таганковские актеры наслаждаются своими выдумками, красотой праздника поэзии. И каждый — достоин похвалы и глубокого

уважения. Высокий, с черной-черной бородкой Борис Хмельницкий читает стихи бархатным чистым баритоном. Он ходит, сидит задумчивый, с широким шарфом, наброшенным небрежно на плечи, и всегда остается самим собой — артистом Хмельницким, верным другом Высоцкого. Он делает свой монотеатр, когда читает о черном человеке, тут он и клоун, и мыслитель, и пророк.

На узкой площадке, на авансценке Расми Джабраилов, в цилиндре, вместе с Шаповаловым создают свой ярмарочный театрик, его можно назвать «Лукоморье», ибо играется шуточная песенка Высоцкого.

ДЖАБРАИЛОВ

У лукоморья дуб зеленый...
Златая цепь на дубе том...

ШАПОВАЛОВ

/стоящий справа, возле занавеса, поет под свою гитару/

Лукоморья больше нет,
От дубов простыл и след, —
Дуб годится на паркет —
так ведь нет:
Выходили из избы
Здоровенные жлобы —
Порубили все дубы
на гробы.

ДЖАБРАИЛОВ

И днем и ночью кот ученый
Все ходит по цепи кругом...

Я всегда удивлялся актерам Таганки, они поразительно и по-своему чувствуют и играют поэзию. Находят каждый раз неожиданный ход, неслыханно простую форму, и то, что обычно не играется, не поддается изображению, переживанию, воспроизведению, вдруг оживает, а порою и потрясает. Так Иван Бортник поет «под романс Вертинского» забавную песенку Высоцкого про стилигу-громилу и его

приятельницу, которая ему «отдалась по сходной цене». Песенка эта заканчивается так:

Я ударил ее, птицу белую,
Закипела горячая кровь:
Понял я, что в милиции делала
Моя с первого взгляда любовь...

Весь спектакль на сцене могильщики из «Гамлета». Феликс Антипов с лопатой, который, увидев своего напарника, смешного Джабраилова, спрашивает: «А что слышно в свете?» Тот находит всегда что ответить — и это вызывает улыбку и смех.

В этом представлении Леонид Филатов ведет философскую линию, играет нашего современника, уточняет, обобщает и находит свое место в ансамбле.

Но, пожалуй, самым «рабочим» актером, остроумным и певучим, сродни Высоцкому является Виталий Шаповалов. Он не расстается с гитарой, чаще всех срывает аплодисменты, пародирует, участвует почти во всех шутовских скоморошьях сценах. Вот сценка «В зоосаде»:

ШАПОВАЛОВ.

Сегодня в нашей комплексной бригаде
Прошел слушок о бале-маскараде, —
Раздали маски кроликов,
Слонов и алкоголиков,
Назначили все это — в зоосаде.

«Зачем идти при полном при параде, —
Скажи мне, моя радость, Христа ради?»

СИДОРЕНКО.

«Одевайся!» —
Мол, я тебя стесняюсь,
Не то, мол, как всегда пойдешь ты сзади!

«Я платье, — говорит, — взяла у Нади —
Я буду нынче, как Марина Влади...

ШАПОВАЛОВ.

...Зачем же я себя утюжил, гладил? —
Меня поймали тут же, в зоосаде, —
Ведь массовик наш Колька
Дал мне маску алкоголика —
И на троих зазвали меня дяди.

Я снова очутился в зоосаде:
Глядь — две жены, — ну две Марины Влади! —
Одетые животными,
С двумя же бегемотами, —
Я тоже озверел — и стал в засаде...

Шаповалов поет и играет, создавая театр истинно народный, развеселый и остроумный.

Юмор не покидает сцену. Юмор спасает, придает особый тон поэтическому представлению. Сидоренко, Золотухин, Губенко, Бортник, Шаповалов забавляются, исполняя такую сценку:

СИДОРЕНКО.

Ой, Вань, гляди-кось — попугайчики!
Нет, я ей богу, закричу!..

ШАПОВАЛОВ.

Ты, Зина, лучше помолчала бы,
Накрылась премия в квартал.

СИДОРЕНКО.

Ой, Вань, умру от акробатика!
Смотри, как вертится, нахал!..

ШАПОВАЛОВ.

Ты, Зин, на грубость нарываешься,
Все, Зин, обидеть норовишь...

БОРТНИК.

Напрасно я лицо свое разбил...
Кругом молчат. И все...
И взятки гладки.

ЗОЛОТУХИН.

Подумаешь — с женой не очень ладно,
Подумаешь — неважно с головой,
Подумаешь — ограбили в парадном!

ВСЕ.

Скажи еще спасибо, что — живой!

ГУБЕНКО.

Да, правда — тот, кто хочет, тот и может,
Да, правда — сам виновен, Бог со мной,
Да, правда, — но одно меня тревожит:
Кому сказать: «Спасибо, что — живой!»

Строфы поэта обретают новый смысл, живут, покоряют зрителей правдой искусства.

Я до сих пор не могу забыть, какое сильнейшее впечатление на меня произвела сценическая «Банька». Это стихотворение ожило, заблестело, заиграло. Тогда, сидя на сцене, Валерий Золотухин вспоминал, как однажды он с Высоцким был в Сибири, и их пригласили в баню. В рассказ Золотухина врывается голос поэта и автора песни:

Протопи, протопи, протопи, ты мне баньку по-белому,
Я от белого света отвык...

Голос в записи слышится как будто бы за спинами зрителей, а в этот миг запекает и сам Золотухин, сидящий на сцене. Сливаются голоса обоих, и кажется мне, что в этом поющем, всесильном дуэте поет один великий артист, вроде Шаляпина, и что свершается чудо братского единения, торжество земного, вечного: «Угорю я, и мне угорелому пар горячий, ковш холодный развяжет язык».

Кажется, что поет вся могучая Россия.

Так было в первых спектаклях. Это — потрясало до глубины души. А теперь «Банька» идет без Золотухина. Он сидит среди актеров и внимательно слушает. Поет /радиозапись/ один Высоцкий. Мощно, гениально. И колышется белое-белое полотнище. Говорят, что Золотухин сам настоял, чтобы «Баньку» пел один Высоцкий...

Снова нас возвращают к «Гамлету» Шекспира.

ГОЛОС ВЫСОЦКОГО. «У нас сделано так: такой гигантский занавес... Он рассекает сцену: с одной стороны — король, королева, вся свита, Розенкранц, Гильденстерн, а здесь — Гамлет». /*Читает монолог*/.

ШТЕЙНРАЙХ. Принц, актеры приехали!

ФИЛАТОВ. Кудях-тах-тах! Прикатили на ослах!

ПЕТРОВ. Актеры в замке и получили, кажется, приказ играть сегодня.

ФИЛАТОВ. Цель театра — во все времена держать зеркало перед природой и показывать каждому веку истории его неприкрашенный облик. Скажи, любезный, можешь ли ты в свой монолог вставить строк 16-20, которые ОН написал?

ХМЕЛЬНИЦКИЙ. /*играющий актер*/. Yes of course¹.

ГОЛОС ВЫСОЦКОГО. «Я когда-то умру. Мы однажды всегда умираем. Как бы так угадать, чтоб не сам, чтобы в спину ножом...»

Все стихи — о приближающейся смерти. /«Охромил меня и согнули»/. Радиоакценты из «Гамлета». Голос поэта:

Я немел, в покрывала упрятан, —
Все там будем! —
Я орал в то же время кастратом
В уши людям.
Саван сдернули — как я обужен, —
Нате, смерьте! —
Неужели такой я вам нужен
После смерти?!

ШТЕЙНРАЙХ. Он слишком дерзко шутит. Его спасли, встав между ним и грозным гневом.

ДЕМИДОВА. Не бойтесь. Положитесь на меня. Он, кажется, идет. Что ты задумал?

Сразу же после этих слов Демидовой-Гертруды — радиозапись песни «Охота на волков». Голос Высоцкого звучит до разрыва:

¹ Yes of course (англ.) — да, конечно.

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
 Но сегодня — опять, как вчера:
 Обложили меня, обложили, —
 Гонят весело на номера!..

...Идет охота на волков, идет охота!

Слова звучат жестоко, в них все — муки, боль, усталость от трав-
 ли, от флажков, обложенных со всех сторон. Вдоль рамы-конструкции
 загораются красные фонарики. Крики загонщиков. Кровь на снегу, кро-
 вавые пятна на белом полотнище. Страшно. А голос поэта все сильнее
 и сильнее гудит, рвется, стонет:

Я из повиновения вышел —
 За флажки, — жажда жизни сильней!
 Только сзади я радостно слышал
 Удивленные крики людей.

Рвусь из сил — и из всех сухожилий,
 Но сегодня не так, как вчера:
 Обложили меня, обложили —
 Но остались ни с чем егеря!..

ГОЛОС ЛЮБИМОВА. Можно ли было его сберечь?.. Судь-
 ба у каждого своя, из нас с вами... А насчет сберечь... Наверное,
 нет. Он так жил и так тратил себя, что, наверное, сберечь его было
 нельзя. Нельзя. Таланты истинные долго живут редко, а в России —
 особенно.

Снова радио-запись из финала «Гамлета». Снова душу раздира-
 ющий — спокойный, властный голос Высоцкого о главном, вечном,
 простом:

Немногого прошу взамен бессмертия —
 Широкий тракт, да друга, да коня,
 Прошу покорно, голову склоня,
 В тот день, когда отпустите меня, —
 Не плачьте вслед, во имя Милосердия.

Театр подходит к финалу, постепенно накапливая торжество
 и силу катарсиса, очищающего в трагедии наш ум и душу. И вот, слов-
 но вспышка, прогремело, пронеслось над сводом театра: «Пропадаю,
 Пропадаю!» С мольбой и стоном, с полетом бегущих коней Высоцкий
 поет свою знаменитую исповедь-прощанье «Кони привередливые»:

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!
 Вы тугую не слушайте плетть!
 Но что-то кони мне попались привередливые —
 И дожить не успел, мне допеть не успеть...

Я коней напою,
 я куплет допою —
 Хоть немного еще постою
 на краю.

Долго-долго, не утихая скачут кони привередливые, мечется,
 страдает лирический герой. А в это время, за световым занавесом, взды-
 мается ввысь конструкция Боровского. А голос Высоцкого не утихает.
 В зал дается свет, и мы, зачарованные, видим финальную картину: все
 участники спектакля сидят вдоль стены, а в середине — пространство,
 и в нем гитара Высоцкого. В безмолвии поднимается зал. А голос Вы-
 соцкого все еще наполняет сцену и весь театр. Встали и актеры. Они,
 образовав проход посредине, обернулись к гитаре и аплодируют, скло-
 нив головы. В этот проход на сцене хлынули зрители, они забросали
 гитару цветами...

Так проходили первые спектакли. И представьте, неповторимый
 по литературе и по красоте спектакль тут же, летом 1981 года запрети-
 ли. Не разрешали показывать. Это нельзя было перенести. Зато торже-
 ствовали чиновники, уверенные, что поступают правильно. Говорили
 между собой: «Кого возвеличивают? Уличного босняка? Бунтаря?»

Однако для публики хотели выглядеть иначе, придумывали при-
 чины, дескать, нет в спектакле «гражданской позиции». А что это такое
 и что под этим понимать — не растолковывали. Так поступал, скажем,
 заместитель начальника отдела театров и концертной работы Главного
 управления культуры В. М. Самойленко, выступая на Художественном

совете 21 июля 1981 года, посвященном обсуждению спектакля о Высоцком.

САМОЙЛЕНКО. Мы считаем, что основная идея поэтического представления остается прежней: конфликт поэта с обществом, отсутствие гражданской позиции у поэта... Об этом мы говорили неоднократно, заявляем об этом и сейчас. Естественно, мы не рекомендуем это для показа. Поэтому дальше работать так, как вы считаете нужным, мы не рекомендуем. Вот то, что можно было сказать кратко. Мы считаем, что нет гражданской позиции поэта.

ФИЛАТОВ. А как расшифровать это понятие «гражданственная позиция», ее отсутствие в вечере? /Спектакль первоначально назывался «Вечер памяти В. Высоцкого». В. Ф./ Мы, наоборот, считаем, что то, что мы выбрали из его творчества, как раз гражданственно.

ГУБЕНКО. Надо найти общий язык, как понимать гражданственность?

САМОЙЛЕНКО. Мы понимаем.

ЛЮБИМОВ. У вас превратное представление о мире художника. Вы люди некомпетентные, чтобы решать вопрос о крупном русском поэте. Говорить поэтому я буду на другом уровне. Более того, я напишу письмо и пошлю его в Политбюро...

САМОЙЛЕНКО. Только не надо угрожать... Это наше общее мнение.

ЛЮБИМОВ. Вы уже успели не дойдя до кабинета, составить мнение...

Затем говорили доктор исторических наук Л. П. Делюсин и политический обозреватель «Известий» А. Е. Бовин, они высоко оценивали спектакль о Высоцком, подчеркивали его художественное и идейное значение, песни поэта, по словам Бовина, «тоже судьба общества».

Сново взял слово Губенко.

ГУБЕНКО. Не делайте, ради Бога, той глупости, которую совершили в свое время по отношению к другим писателям... Не разрушайте веры в искренность человека — иначе вы сделаете из Володи, из этого спектакля, еще один антисоветский пасквиль и будете действовать на руку нашим идеологическим врагам, которые сидят, как в окопах, и только ждут момента, чтобы спектакль кастрировали, закрыли, чтобы появилась пища для новой идеологической провокации.

ФИЛАТОВ /обращаясь к Самойленко/. В свои 28 лет вы считаете себя настолько умным, что не считаете нужным, приличным и интеллигентным послушать то, что говорят писатели, знатоки искусства».

Ничего не помогло. Приговор спектаклю, очевидно, при закрытых дверях, решался наверху, у Гришина или Демичева... А тут старались рядовые «винтики».

Вот текст приказа, по которому решена была судьба спектакля о В. Высоцком /Главное управление культуры Мосгорисполкома, № 326а, 2 XI 1981 г. О нарушении руководством Театра драмы и комедии на Таганке решения исполнительного комитета Моссовета № 14/5 от 24.03.70 г. «Об утверждении репертуара и приема новых постановок в театрах и концертных организациях ГУКа»/:

«Несмотря на предупреждение Главка о персональной ответственности руководителей театра, 30 октября в театре драмы и комедии вновь состоялись теле- и кино съемки репетиции, а 31 октября — публичный показ спектакля, посвященного памяти В. Высоцкого, не принятого и не разрешенного к исполнению ГУК, что является грубым нарушением решения исполкома Моссовета № 14/5 от 24 марта 1970 г.

За грубое нарушение установленного порядка приема и показа новых постановок ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Директору театра и главному режиссеру объявить строгий выговор.

2. Предупредить руководство театра, что в случае неповиновения приказу ГУК будет решен вопрос об их дальнейшей работе в театре.

3. Контроль за выполнением настоящего приказа возложить на начальника управления театров /Селезнева В. П./

Начальник ГУК — В. Ануров».

Сохранилась запись одной беседы с Ю. Любимовым и Н. Губенко более месяца спустя после этого грубейшего и страшного приказа /13, X, 1981/:

«ЛЮБИМОВ. Ситуация очень плохая. Плохой она была и летом, в годовщину смерти Высоцкого. Делалось все это в недозволенных тонах, а вчера было продолжено. Театр делает попытку в меру сил своих осознать это удивительное духовное явление, а все мы знаем, что духовные ценности народа надо беречь, что это наше сокровище. Как же можно так обращаться с поэтом, с театром? Театр состоит

из живых людей. Это ведь не мой театр. Мне можно объявлять выговоры, со мной можно разговаривать так безобразно, что я вынужден заявить, что работать не буду. Я сделал это продуманно, серьезно, спокойно — не в состоянии аффектации... Я довел это до сведения высоких чинов, и теперь мы ждем решения. Но независимо от этого сегодня я на свой страх и риск провел репетицию.

Почему я настроен так пессимистически? Потому что это будет означать не только запрет спектакля. За этим скрывается более серьезное и глубокое явление... Если бы дать этим людям волю, то они из Пушкина оставили бы тоненький цитатник...

ГУБЕНКО. Для нас этот спектакль — спектакль-очищение. Мы приходим на этот спектакль, чтобы очистить себя от бытовой мерзости, которой обрастаем в каждодневной жизни. Мы имеем право сделать такой спектакль, потому что живем в государстве, где существует высокий эталон искренности и правды...

Выручила тогда чистая случайность. Любимов дружил с сыном Юрия Владимировича Андропова, в ту пору ставшего секретарем ЦК. Опять нашлись добрые люди, передавшие Андропову просьбу-мольбу Любимова разрешить спектакль о В. Высоцком. Разрешение пришло, но не то, что ожидали. Андропов позволил показать спектакль только два раза /с продажей билетов/: в годовщину смерти и в день рождения Высоцкого. Спасибо и на этом, показали спектакль 27–28 июля. Ну, а дальше? Что же делать бедным артистам: спектакль готов — все надежно отработано, но играть его можно только два раза и в разное время года? А еще когда? Отыграли с огромным душевным подъемом. Успех был у публики потрясающий. А потом? Потом, почти семь лет, спектакль «Владимир Высоцкий» находился в запрете, как под арестом...

1994 г.

Мы опубликовали лишь несколько глав из рукописи Владимира Васильевича Фролова «Моя мятежная Таганка...». Выход в свет данной книги целиком мог бы стать интересным событием для театроведов и всех тех, кто увлекается историей театра.

В. М. ТЕР-МИНАСЯН

ВОСПОМИНАНИЯ СОСЕДА СО ВТОРОГО ЭТАЖА

ТОПОГРАФИЯ НАШЕГО ДЕТСТВА

Вот здесь (см. фотографию на с. 140), в доме № 126 по 1-й Мещанской улице (теперь проспект Мира, 76), у самого Ржевского вокзала, жила семья Высоцких и наша семья. В глубине двора было еще два таких же дома, еще дальше — выход на Переяславскую улицу, параллельную Мещанской.

В этом доме, в комнате № 57, мы с моей мамой Софьей Арменаковной Аристовой жили с конца 1935 года. Потом мой отчим, военный инженер 3-го ранга Аристов Петр Владимирович, после окончания в 1936 году Московской военно-инженерной академии имени В. В. Куйбышева был направлен служить начальником строительства укрепрайона, и мы два года прожили на Дальнем Востоке, в деревне Екатериновке, у полустанка Красноармейский. Это была предпоследняя остановка поезда на железнодорожной линии Владивосток — Сучан (ныне город Партизанск).

Лето 1938 года мы провели в Армении, в городе Ереване, у маминых родителей Шахсуварянов — Арменака Абрамовича и Магдалины Мкртычевны, у которых был частный дом с небольшим садиком на улице Гнуни.

В октябре 1938 года вернулись в Москву, в нашу большую (28 м²) комнату с балконом, выходящую окнами на шумную и кипящую