

Елена ЗИНОВЬЕВА

НЕ МЕМУАРЫ ВЛАДИМИРА РЕЦЕПТЕРА

...А сцена — поле вечного сраженья,
где смерть — не остановка, не предел,
где неизбежны жертвоприношенья
и каждый отдал все, что он имел.

*В. Рецепттер. Артист Узлов. Рассказ
в стихах из подброшенной тетради*

Это только «молодым актерам кажется, что все случившееся в театре до их прихода не имеет значения, подлинная и героическая история начнется сейчас и с них: такова драматическая природа этой профессии. Время течет сквозь нас и, если повезет, успевает проговориться с нами».

У Владимира Рецепттера, народного артиста России, более четверти века игравшего в легендарном БДТ эпохи Георгия Товстоногова, а ныне возглавляющего свой театр — Пушкинский центр, разговор со временем состоялся.

Побудительные мотивы для такого разговора были. Один из них — режиссерская работа Сергея Юрского над пьесой М. Булгакова «Мольер», свидетелем чему был и незанятый в ней Рецепттер. Спектакль вышел на сцену в 1973 году, в нем участвовал звездный состав Большого драматического театра, тогда носившего название им. М. Горького: С. Юрский, О. Басилашвили, Э. Попова, Н. Тенякова, М. Данилов, М. Волков. Но ведь эту пьесу, носившую первоначально название «Кабала святош», планировали поставить и в начале 30-х годов XX века. Не случилось. Почему? В 1973 году предысторию «Мольера» в БДТ не знали.

А почему на сцене БДТ так и не появилась пьеса А. Блока «Роза и Крест», пьеса, где события в средневековой Франции оказались так созвучны кровавой междоусобице в России времен Гражданской войны? В 1921 году сам автор, А. Блок, работал над ее постановкой, репетировал с актерами. А в 1980 году пьеса заинтересовала В. Рецепттера, и вопреки мнению Г. Товстоногова, считавшего драматургию А. Блока туманной и не-сценичной, В. Рецепттер неоднократно ставил спектакль по пьесе Блока: на малой сцене БДТ (1980), в Псковском драматическом театре им. А. С. Пушкина (1984), в Пушкинском центре со своими учениками (2017). Так почему оказавшаяся вполне сценичной пьеса так и не стала спектаклем тогда, в 20-е годы прошлого века?

Разговор В. Рецепттера со временем и о временах состоялся потому, что его самого волновало то, что происходило в *его театре*, в БДТ, в давние годы, потому, что его

Елена Зиновьева родилась в Ленинграде, окончила институт культуры им Н. К. Крупской. Работала в Ленинградском комитете по телевидению и радиовещанию. С 2003 года — сотрудник журнала «Нева», постоянный автор рубрик «Дом Зингера», «Книжный остров». Публикуется в журналах и газетах РФ.

«интересовал истинный, непарадный смысл ситуации — поэт и театр; хотелось понять для себя, как это было». И потому, что его интерес к прошлому сопровождался активным поиском: он рылся в архивах, встречался с престарелыми ветеранами сцены, советовался со специалистами. И появилась книга «Булгаковиада и другие рассказы» (СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга, 2018), одна из многих, вышедших из-под пера В. Рецептера.

В исторической, документальной и мемуарной повести «Булгаковиада» В. Рецеттер рассказывает о том, как в начале 30-х годов в ответственных кабинетах и за кулисами в театре на Фонтанке, 65 происходила борьба за постановку пьесы М. Булгакова «Кабала святош». Полузабытая история взаимоотношений Булгакова и БДТ восстанавливается по письмам Булгакова к его другу и летописцу П. Попову, по переписке писателя с тогдашним директором театра Р. Шапиро, по подписанным ими договорам, по протоколам обсуждения на художественно-политическом совете пьесы.

С одной стороны, «Главрепертком» не мог не почувствовать, что пьеса — про него и против него, однако пьеса Булгакова гарантировала сбор, в то время как театральные залы «пустовали». Но «когда коромысло Худлитсовета застряло в горизонтальном положении — половина «против Мольера», половина — „за“ — на сцене появился представитель „Кабалы“, балтийский морячок, братишка и драматург Всеволод Вишневский. С пьеской и наганом. Появился „Брат Сила“».

Вс. Вишневский (1900—1951) истинно советский драматург, всецело преданный революции, автор героико-эпических произведений, ей посвященных, яркий антагонист не только М. Булгакова, но и М. Зощенко, вмешался, желая протолкнуть на подмостки БДТ собственное творение, «Оптимистическую трагедию». Он писал на Булгакова газетные доносы, нажимал на все доступные ему рычаги. Финалом борьбы стали разгром театра, трагическая судьба его руководителей; фамилии тех, кто вел переговоры с Булгаковым — Чесноков, Шапиро, Абашидзе, — исчезли из памяти, их имена трудно найти даже в театральных архивах, что неудивительно — многие документы были переданы в соответствующие органы, когда фабриковались их «дела».

Для Булгакова финал борьбы означал запрет на постановку и отчуждение от театра. В 1931 году Булгаков, как следует из его письма Сталину, чувствовал себя как единственный литературный волк на широком поле российской словесности, которому советовали выкрасить шкуру. «Нелепый совет. Крашенный ли волк, стриженный ли волк, он все равно не походит на пуделя». Это письмо, отмечает В. Рецеттер, похоже на обращение Мольера к Людовику XIV.

В стороне от борьбы остался Николай Монахов (1875—1936). Почему? Ведь он, получивший славу до революции как крупнейший артист оперетты, один из основателей петроградского Большого драматического театра, его ведущий актер с 1919 года, исполнитель главных ролей, трагических и комических, уже два года не сыграл ни одной роли. А в будущем спектакле ему отводилась главная роль.

Пролить свет на некоторые оставшиеся за скобками официальных биографий обстоятельства жизни великого актера в Советской России, разобраться в его душевных метаниях попытался актер другого поколения. «В государстве безумных скорпионов, пожирающих себя и своих», он чувствовал себя одиноко, и — «только страх рождает такую ненависть, а с недавних пор его просто тошнило от страха... никто не узнает, никто и никогда, как он ненавидел эту братию, эту гнусную большевистскую „Кабалу“, в которую он попал».

В. Рецеттер воссоздает атмосферу сложной эпохи 30-х годов. И словно протягивая собратям по искусству из другого времени и времени своего спасательный круг, в финале повести всех безвременно умерших помещает на летающую тарелку: «— Ты где

здесь, Шапирузи? — спросил Монахов. — Вот он я, — ответил Шапиро. — Пошли погуляем, — сказал великий артист и шагнул за борт. Вся стая, расправив светлые крылья, вылетела за ним в безоблачный космос и полетела туда, где ее ждал заслуженный покой». Булгакиада.

К истории театра, к теме «поэт и театр» В. Рецептер обращается и в эссе «Роза и Крест». Роль А. Блока в рождении настоящего театра, так, как ее видит актер и режиссер В. Рецептер, вряд ли в таком ракурсе когда-либо рассматривалась даже профессиональными «блоковедями»-филологами. И снова — поиск ответа на вопрос: почему же не была осуществлена постановка актуальнейшей для 1921 года пьесы А. Блока «Роза и Крест»? «Так неужели же ищущий новое революционнее содержание в Шиллере и Шекспире театр не расслышал его в блоковской драме? Или побоялся той остроты, с которой „новое и трудное“ было явлено в „Розе и Кресте“? Не служба ли Блока в театре помешала включению пьесы в репертуар?»

Спектакль «Мольер» в постановке С. Юрского «исправлял историческую несправедливость по отношению к Булгакову, — считает В. Рецептер, — так же, как „Роза и Крест“ (уже в его собственной постановке) по отношению к Блоку». А что же Вишневский? Театр, словно живое существо, мстил, отторгая как это имя, так и «Оптимистическую трагедию» — на сцене БДТ спектакль получался всегда провальным.

И в «Булгакиаде», и в «Розе и Кресте» — двойной сюжет: отдаленное десятилетиями прошлое переплетается с событиями, свидетелем и участником которых был сам автор.

Вторая линия в «Булгакиаде» — это БДТ времен Товстоногова, золотой состав БДТ, жизнь знаменитых актеров на сцене, в быту. И, конечно, работа С. Юрского над пьесой под названием «Мольер».

В процессе постановки принимал участие и Г. Товстоногов: «Товстоногов сам взбежал на сцену и показал, как именно должен появиться и развести руками Король. Конечно же, все придворные радостно засмеялись. „Наконец, наконец, он появился наш Мастер, наш Король, наш обожаемый Гога!..“ Так возникло общее воодушевление, обычное и даже положенное в тех случаях, когда Товстоногов приходил репетировать и помогать... И вправду это было настоящим зрелищем». Всякий приход Товстоногова на репетицию другого режиссера, происходящую в БДТ, был обставлен примерно так, как приход Короля в театр «Пале-Рояль»... «Больше других Гогу занимали королевские сцены, еще и потому что отношения искусства и власти тревожили его так же, как Юрского. И тут со времени Булгакова, в принципе, ничего не изменилось. Со времен Булгакова и со времен Мольера...».

И если Юрскому королем казался сам Товстоногов, то для Товстоногова «королем», то есть, властью, был первый секретарь Ленинградского обкома КПСС Г. Романов, а Романов недолюбливал Товстоногова, Юрского просто терпеть не мог. «Ничего не изменилось со времен Булгакова и времен Мольера».

Помимо Товстоногова, Юрского, актеров магию театра творили художник Э. Коцгерин и композитор О. Каравайчук, гримеры и бутафоры, мебельщики и реквизиторы.

«— А теперь садитесь! — скомандовал Товстоногов Олегу. — Как садиться? — спросил Бас. — Я же упаду, на сцене ничего нет!.. — Это не должно вас волновать, — надменно сказал Гога. — Если вы упадете, кто-то будет казнен!.. Басик попробовал сесть... За его спиной оказалось кресло». Так работали в БДТ мебельщики.

«Когда появился Мольер — Юрский, Товстоногов распорядился: — А теперь дайте Олегу курицу!.. Настоящую вареную курицу!.. Не кусками, а целиком!.. И, можете себе представить, те, кому положено, вынесли на сцену исходящий реквизит, а именно вареную курицу на серебряном подносе!» Так работали в БДТ реквизиторы.

Магия театра включает в себя и забавное, и трагическое.

Так, С. Юрский хотел во что бы то ни стало воплотить на сцене идею «Черного квадрата» К. Малевича. «Квадратная тягота легла на плечи Э. Кочергина. „Квадрат так квадрат“, сказал он и, как обычно, пошел своим путем. ...На длинных вервях, сделанных из переплетенных черных тряпок, сквозь которые пропущено серебро, он решил укрепить по пять светильников сразу. Сверху донизу. Как в многоярусном театральном зале... Шандалы или жирандоли?... Многоцветные люстры одна под другой пылали, меркли, вспыхивали, мерцали и медленно гасли по всему зеркалу сцены... вот они-то и создавали черный квадрат...» В этих трагических и торжественных декорациях впоследствии провозжали на большой сцене театра в последний путь актеров — первым, в 1975 году, стал Е. Копелян.

В. Рецептер не раз поднимает завесу над личными драмами, домашними трагедиями «золотых» актеров БДТ. И все-таки эта книга — не мемуары. У автора, выступающего в рассказах как самостоятельный персонаж, Р., принципиальная позиция. «Р. внезапно сказал, что „мемуар“ надо бы как жанр упразднить, мол, что угодно, только не „мемуар“ где все и всегда уважают себя и любят, все „я“ да „я“... — А все-таки этот жанр читают, — сказал Юрский. — Я говорю о себе, — сказал Р. — В себе хочу его упразднить. Это надо выстраивать по-другому... Как прозу... Надо над собой смеяться, вышучивать себя... Тогда возникнет дистанция между тем, кто пишет, и тем, каким он был тогда...»

Рецептер, Р. неизменно выступает как наблюдатель, которого интересуют отношения людей, подверженные испытаниям ремесла и искусства, отношения в театре, на сцене, к ролям, между собой. Актер-режиссер, актер-актер, актер-роль. Как режиссер он умело строит композицию своих повествований: сценки, диалоги, документальные свидетельства, размышления, погружение в профессию актера. Ведь он и сам актер, из тех, кто «И в то же время, выйдя на помост, / Он словно душу получал другую / И сам собой всходил на чей-то холст, / Однако же собою на торгуя». Это цитата из поэмы В. Рецептера «Артист Узлов. Рассказ в стихах из подброшенной тетради». Стихи самого Рецептера присутствуют на страницах этой книги.

Вторая линия есть и в эссе «Роза и Крест». Здесь Рецептер вводит читателя в свою творческую мастерскую, рассказывая о своей работе над постановками пьесы А. Блока, расшифровывая изменчивые, капризные движения в сценах, проясняя смыслы ролей. «В течение всего спектакля тайные поводыри вели меня навстречу песне Гаэтана. Куда бы я ни шел, с кем бы ни говорил, что бы ни делал, главным оставался вопрос: Радость-Страданье — что это значит?» Вместе с автором уже не зритель — читатель пройдет путь к разгадке.

В постановке использован прием «чтения пьесы» и «репетирования» ее на глазах зрителей. «Пусть спектакль возникает у всех на глазах, как рассказ о событиях в средневековом рыцарском замке и в то же время о том, как в сегодняшнем театре готовят спектакль. Пусть помимо психологического строится „рабочий“ сюжет; эстетика спектакля должна соединить не только исторические, но и театральные времена».

Соединяют времена, исторические и театральные, и рассказы, включенные в книгу, рассказы о людях, встречи с которыми стали знаковыми.

Это и рассказ об однокурснике Товстоногова, «режиссере-кочевнике» Александре Михайлове, подарившем автору роль Гамлета в Ташкентском русском драматическом театре им. М. Горького. Именно в ташкентском театре В. Рецептер, еще будучи студентом актерского факультета Ташкентского театрально-художественного института, в 1959 году начал свою театральную деятельность и благодаря спектаклю А. Михайлова «Гамлет», с которым много гастролировал, в том числе в Москве, приобрел известность и в 1962 году был приглашен в Ленинградский Большой драматический те-

атр. Колоритна фигура А. Михайлова, художника и человека, рвущегося к высокой художественной правде из плена жестоких, иногда меркантильных, часто местнических условий. Именно поэтому он часто менял адреса городов, где служил театру и искусству: Казань, Минск, Смоленск, Волгоград, Ульяновск.

Долгой дружбой обернулась встреча с профессором Школы-студии МХАТ В. Виленкиным. В его московской квартире при одном-единственном зрителе, хозяине квартиры, артист Р. сыграл накануне шумной ленинградской премьеры генеральную репетицию своего моноспектакля «Гамлет». В. Виленкин познакомил робеющего молодого человека с Анной Ахматовой. Из ее рук Рецептер получил в 1963 году копию поэмы «Реквием», за хранение которой, несмотря на «оттепель», продолжали давать лагерные сроки.

Ценным вкладом в историю искусств являются рукописные архивные выписки, извлеченные в 1974 году из фонда Сергея Калмыкова, и выписки из рукописей и тетрадей Калмыкова, не взятых музеем, но сохраненных бывшим соседом (рассказ «Приобщение к Калмыкову»). С. Калмыков (1891—1967), ученик Бакста и Петрова-Водкина, герой произведений Ю. Домбровского (рассказ «Художник Калмыков», роман «Факультет ненужных вещей»), работал художником-исполнителем в оперном театре Алма-Аты. Там в 1970 году и увидел одну из его картин В. Рецептер. Из стихов В. Рецептера 1973 года: «Алма-Ата... Осенний карнавал. / Парад погод и чехарда давлений. / Мне целый месяц город открывал / то, что оставил одинокий гений».

По воспоминаниям матери Елизаветы Дворкиной, историка, кандидата исторических наук, ученицы академика М. В. Нечкиной, написан рассказ «Артист Каренин, его дочь и внук». «Я дам ей слово. Почти не прибегая к сокращениям и редактуре, потому что слышу ее голос, по которому пришло время скучать...» Дед В. Рецептера по матери, Лев Николаевич Каренин, одесский актер, много гастролировавший, умер в 1922 году. История семьи прочитывается как история России XX века со всеми ее драматическими вывертами. Россия царская, революция, Гражданская и Отечественная войны, репрессии. Ничто не миновало семью актера Каренина. Портрет уже не эпохи, а эпох.

Разговор В. Рецептера со временем и о временах — это разговор о высоком искусстве театра, театра, где зал не бывает пустым, потому что этот театр дает людям не суррогаты, не эпатажное зрелище, а ключ к пониманию самих себя и времени, в котором они живут. А еще — о подлинной жизни творческих, талантливых людей, которую время часто делает героической.